

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

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ ДАВЛАТ САНЪАТ ИНСТИТУТИ

ТАШКЕНБАЕВ П.И.

**“САҲНАВИЙ МАКОН КОМПОЗИЦИЯСИ”
ФАНИ БЎЙИЧА
МАЪРУЗАЛАР
(магистратура)**

Ташкент - 2011

Маъруза № 1 *«Мизансаҳналаштириш асоси»*

Маъруза режаси.

1. Режиссер ва мизансаҳна.
2. Сўз ва ҳаракат уйғунлиги.
3. Саҳнавий макон компонентлари..

«Мизансаҳна» саҳнада декорация ва актёрлар ўрнашувидир.

Айрим режиссерлар эса мизансаҳнани "саҳнадаги майдон ва макон тили", деб аташади эди.

Агар бу иборани театр санъати моҳиятидан қаралса, саҳнадаги спектаклнинг мазмун шаклидир.

«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 режиссор вазифасини муаллифнинг ўзи ёки саводли ҳаваскор бажарган бўлиб, роллар тақсимоти, актёрларга қаердан чиқиб, қандай гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи песа сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (режиссор) эса ким қандай кийим кийиши, қаерда чироқ ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.

Бугунги кунга келиб, **режиссор** ким 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, режиссорнинг вазифаси фақат рол тақсимлаш ва уни қандай ижро этишликни актёрларга ўргатиш билангина чегараланмайди. Схунки режиссор мизансаҳна яратади. Яна ҳам аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак мизансаҳна ихтиро қилинади.

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

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

Ношуд режиссорнинг спектаклида бунинг аксини кўриш мумкин.

Маҳоратли режиссор мизансаҳна техникасини яхши эгаллаган бўлса, ношуд режиссор бундай тушунчадан мутлақо беҳабар.

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. Схунки режиссорлик касби ҳали нисбатан жуда ёш ҳисобланади. Бу биринчи тарафдан. Иккинчи тарафдан, мизансаҳна деганда қандай илмларни эгаллаш керак, деган саволга ҳануз аниқтўлиқ жавоб топилган эмас.

Мизансаҳна мураккаб композицион, ёзма шаклдан иборат. Бурринг сабаби нимада?

Қоғоздаги композиция икки кўринишда ифодаланиб, қолгани бадиий таъсирга боғлиқдир.

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 кўрайлик.

Хўш, 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 баландлик, деб қабул қилинган.

Режиссор ҳамиша мана шу композиция ўқи ўтган бўшлиқни назарда тутиши керак.

Агар режиссор саҳнанинг бир томонини ҳаддан ташқари тўлдириб юборса, томошабинни ўзидан қочирадиган номутаносибликвужудга келади. Ёки саҳнанинг бир тарафи бўртиб қолипти дейилади. Концерт вақтида қсўшиқчини 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, маъруза қилиши кулгили ҳолдир. Лекин саҳна фақат макондан иборат бўлиб қолмай замонда ҳам акс эттирилса, унинг устига ижрочи ижро давомида айрим жузъий мизансаҳналардан фойдаланса, ижрочини ўнг тарафдан бошлаб, охишта 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 кўрайлик.

Чирокни ўчириб ёндириш орқали бир шароит ва бир ҳолатда турган икки актёрни кузатайлик.

Дейлик, иккала актёр турган жойларини ўзгартириши керак. Композиция 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 ҳар икки томонга бир хилда қараб, бир хилда кузаца 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 кузатар экан. Демак, кўпгина режиссорлик маҳоратининг сирлари ана шу табиий қонуниятга амал қилган ҳолда қўлга киритилар экан.

Шунга кўра, сахнанинг чап томони ҳар қандай ҳаракатнинг бошланиш нуқтаси бўлиб, ўнг тарафга қараб сурилади. Ўнг тараф эса якуний нуқта ҳисобланар экан. Схап тарафдаги макон ўзўзидан ўнг тарафга қараб сурилади ва ўнг тарафдаги шаклни тугалланган кўриниши ҳосил бўлади.

Агар биз кучли шамолга қарши бораётган одамни сахнада ҳаракатлантирмоқчи бўлсак, уни қайси томонга юргизганимиз маъқуи?

Тез ва чаққон чопаетган одамни чапдан ўнгга қараб ҳаракатлантириш керак. Томошабиннинг кўзи уни чапдан ўнгга қараб қувлайди. Ҳақиқий ҳаракат тасаввурни кучайтиради. Агар шамолга қарши бораётган одамни ҳаракатлантирмоқчи бўлсак, ўнгдан чапга қараб ҳаракатлантиришимиз керак экан. Схунки томошабиннинг кўзи тасаввурдаги шамолни унга қарши хайдайди ва ҳаёлий қаршилиқ ортади.

Яна бир мисол.

Сахнада икки киши. Биринчиси гап уқтиради, маълум вақтдан кейин иккинчиси бир хулосага келади.

Бундай ҳолатда уларни қайси тартибда жойлаштирган маъқул?

Гап уқтираётган кишини чап томонга, гап эшитаётган кишини ўнг томонга қўйиш керак. Схунки 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 сахнани кўндалангига иккига бўлиб кўрайлик. Иккига бўлинган сахнанинг ҳар икки томонини диққат билан кўздан кечирав эканмиз, унинг ютуқ ва камчиликлари дарҳол сезилиб қолади. Боринг ана, уч қисимга ҳам бўлдик. Шуни ҳам таъкидлаб ўтиш жоизким, замонавий спектакллар кўпроқ 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 сахна олдидаги ҳаракатларга кўз юмиб бўлмайди.

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

Томошабин рўпарасидаги ҳаракатларнинг ҳаддан ташқарилиги, тезда меъдага тегиб, кўзни ва миани толиқтириб қўяди. Шунинг учун сахна олди ижросида ҳаддан ташқари жисмоний куч талаб қилинадиган ҳаракатлар билан боғлиқ сахналарни иккинчи, учинчи планга қўчириш керак. Негаки, масофа яқинлиги боис, сахна олдидаги ижро томошабин тасаввурини кескин сусайтириб қўяди.

Агар кенг маънодаги композицион нуқтайи назаридан қарайдиган бўлсак, диққат талаб сўзлар, нозик имоишора, нафис ҳаракатларни томошабинга етказиш учун айрим воқеа ва сахна кўринишларни биринчи планга ёки сахна олдида қўчириш мумкин.

Сахнага ўрнатилган декорация билан актёрнинг бўйи ўртасидаги мутаносибликка эришишнинг бирданбир йўли ижрочини декорациядан узоқлаштиришдир.

Тасаввур қилиб кўрайлик:

Биронбир адабий кечада томоша залига кириб, тахминан 5қаторга ўтирамиз. Мана, парда очилди. Ҳозирча сахна бўмбўш. Сизнингча, ижрочи қаерда тургани маъқул?

Албатта, ўртада тургани маъқул. Лекин у кўп ҳам олдинга чиқиб кетмаслиги керак. Акс ҳолда, унга тикилавериш бўйнимиз қотиб қолиши ҳеч гап эмас.

Шунинг учун режиссор актёр билан биргаликда сахнадаги ҳар бир ҳолатни, томошабинни толиқтирмайдиган, ҳар томондан актёрнинг юзкўзини кўриш қулай бўлишлигини ҳисобга олиши керак.

Одатда, сахнани спектакл учун режалаштиришда кулислар (сахнанинг икки тарафидан туширилган нимпардалар) ҳисобидан келиб чиқилади. Баъзан "сахна олди" деганимизда парда олди ҳам тушунилади. Биз эса парда ёпиладиган қизил чизикдан то биринчи кулисгача бўлган масофани биринчи қисм деб оламиз.

"Қизил чизик" бу сахнанинг олдидаги чизик 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, режиссор томонидан яратилган композицияни тўлалигича томошабинга етказиш имконияти мавжуд. Сахна 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 бўйбаста билан кўриш имконини беради. Шунинг учун саҳнага киришчиқишлар иккинчи қисмдан амалга оширилгани 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 маъкул.

Шу нуқтайи назардан иккинчи қисм "оилавий қисм" ҳам дейилади. Иккинчи қисмда оила аъзоларини, яъни кўпчилиқни ҳар томондан бемалол кўриб, кузатиш мумкин. Зарурият туғилганида айрим иштирокчилар биринчи қисмга ўтиб, яна жойига қайитиши осон. Шунингдек, иккинчи қисмда рақс билан боғлиқ саҳналар ҳам яхши кўринади. Лекин иккинчи қисмдаги саҳналарнинг узоқ чўзилиши актёрлар фикрини томошабинга яхши етиб келмаслигига, бунинг оқибатида қаҳрамоннинг ички руҳий ҳолати назардан четда боииб, эътибор кўпроқ ташқи хаттиҳаракатларга тортилади.

Учинчи ва тўртинчи қисмларчи?

Қофган қисмларда актёрни яқиндан кузатиш, 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, яхлитлиқни тақозо этувчи режиссорлик ечимлари ҳам орқа қисмда намоён бўлиши кўзланган натижани беради. Чунки олисдан инсон гавдасининг ҳажми кичраяди. Комедия, қаҳрамонлик дostonлари асосидаги жанрларда тўртинчи ва бешинчи қисмдан фойдаланиш умумий манзарани яхлитлигича кўриб, қабул қилиш имкониятини вужудга келтиради.

Энди саҳна сатҳида, хаёлан энига уч нуқтани белгилаб, бўйига уч қисмга бўламиз ҳамда саҳна олди қисмини ҳам кўшамиз. Шундай қилиб, саҳна ўн олти катакка бўлинади.

Энди биз кузатиш бурчак нуқтаси орқали саҳнанинг алоҳида бўлақларга бўлган ҳолда кўриш ва кузатишимиз 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 юритдик. Энди сахнага чиккан актёр бир зина юкори кўтарилиши ёки ерга ўтириши, ёнбошлаши биланоқ сахнада учинчи ўлчам баландлик ўлчами ҳам пайдо бўлади.

Баъзан режиссор билан рассом сахнада супачалар (станок) керакми, деган масалада баҳслашиб қолиши мумкин.

Албатта, спектаклни текисликда ижро этганга нима ецин. 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 сахна олдида салобатли кўринади. Шунинг учун ҳам сахна 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, рухий жараёнларни акс эттирувчи песаларда биринчи қисмда супачалардан фойдаланиш спектакл бадиийлигига путур етказди. Актёрлар эса оддий овозда ифода этиш мумкин бўлган сўзларни бақириб гапиришга мажбур бўлиб қоладилар.

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

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

Мавзу бўйича саволлар:

1. “Мизансахна” сўзини маъносини тушунтиринг?
2. Режиссернинг вазифаси нимадан иборат?
3. Мизансахна танлашда рассом қандай рол ўйнайди?
4. Актёрлик маҳорати мизансахна билан қай даражада боғлиқ?

Маъруза № 2 **«Томоша ва овоз қатори»**

Маъруза режаси:

1. Спектаклда томоша қатори.
2. Спектаклда овоз қатори.
3. Театрда “тасаввурни уйғотиш”.

Театрда эса ҳар икки *қабул қилиш* жараёни ишлайди. Кўпинча улар ёнмаёن ишлатилса, айрим ҳолларда айри ҳолда бўлади. Пантомима бунга яққол мисол.

Гоҳида ҳаракат такка тўхтаб ўтиши керак бўлган сахналар учрайди. Бу муסיкий танаффус ёки “унсиз майдон” ҳам дейилади. Бир дақиқа овозсиз, муסיқасиз нафас ростлаб олинади. Мана шу бир дақиқанинг таъсир қудрати бутун бир спектаклга тенг бўлиши мумкин.

Сокинлик киши тасаввури, идроки, тафаккури ва шуурини остинустун қилиб юбориш қудратига эга. Шундай дамларда киши кўз ўнгида кўрган филмлари, спектакллари, ҳаётӣ воқеалар, кўрилган расмлар, бирбир кизил илга тизилгандек ўта бошлайди.

Сокинликда рашк, изҳор этилмаган севги, нафрат, инсон табиатининг барча ожизликларини қудрати намоён бўлади.

Инсон қалбининг нозик торлари — ўкинч онлари пайдо бўлади Мана шундай сокинликдан сўнг бирдан жаранглаб кетадга сўз муסיқа овози қанчалик қудрат ва салоҳиятга эга бўлиши мумкин.

Театр санъати тажрибасида воқеалар кўринмай, фақат овознинг ўзидан (нидо) иборат бўлган сахналар ҳам тезтез учраб туради.

Яъни мутлақо қоронғилик қўйнида овоз, сўз, муסיқа, турли хил товушлар жаранглаб туриши мумкин. Лекин ҳар қандай спектаклда ҳам бу усулдан фойдаланиш мумкин эмас.

Маза қилиб ўтирган чоғимизда тўсатдан чироқ ўчиб, қоронғиликда қоламиз. Бироқ сахнадан эшитилиб турган овоз, муסיқа ёки турли шовқинлар бизни ҳаёлий олам сариъетаклайди. Бундай дамларда бошқача ҳишаяжон ҳам кўзғалиши мумкин.

Фожиавий сахнадан сўнг, тўсатдан зимзиё қоронғилик қўйнида қолишимиз мумкин. Фақат муסיқа янграб, бизнинг кўзларимиз бир муддат тин олсада, таралаётган муסיқа бизга ҳаёлан спектаклни давом эттириш имконини яратади. Бундай кезларда, муסיқа оҳанглари таъсирида "энди нима бўлиши мумкин"лигини кўз олдимизга келтирамиз.

Ёки яна бошқа бир мисол.

Сахнадаги одам кимир этмай ҳаёл суриб турипти.У шу тақлид бир неча сония туриши мумкин. Ниҳоят кулисан уни чақирган овоз эшитилади. Аммо у эшитмайди. Албатта, бу сахнада қаҳарамонни биз кўриб турибмиз. Бироқ у одам кўриб тургани билан овозни эшитмайди. Демак, бундай кезларда одам кўриб турган бўлсада, ўз ҳаёли билан бандлиги туфайли ҳеч нарсани эшитмайди. Бу ўринда фақат кўриш ишляпти, аммо эшитиш тўхтаган..

. Спектаклда овоз билан кўришни ёнмаён олиб борар эканмиз, инсонга хос бўлган **"тасаввурни уйғотиш"** деган тушунчани унутмаслигимиз керак. Кундалик турмушимизда учрайдиган кўпчилик тасодифий ҳодисалар қатори бир куни кўчада "итни машина уриб юбориши" ҳодисасининг гувоҳи бўлиб қоламиз. Эндиликда чўлоқ итни кўришимиз билан қулоғимиз остида итнинг вангиллаган овози эшитилади.

Яна бошқа бир мисол. Дераза ёнида турган аёлнинг ёнига аста яқинлашган йигит оҳиста "севаман", дейди. Бу ерда ҳам кўриб, ҳам эшитиб турибмиз.

Келинг, шу сахна орқали режиссорнинг бир неча талқинини кўриб чиқайлик. Шу билан бирга тасаввуримизда нималар уйғониши мумкинлигини

ҳам кузатайлик.

л. Яна ўша сахна. Қиз дераза ёнида турипти. Йигит унинг ортидан келиб тўхтади. Томошабин ҳозир уни нима дейишини олдиндан билади. Ҳақиқатан ҳам у "севаман", деди. Бироқ сахна шу билан тугамайди. Йигитнинг "севаман" деган сўзига қиз жавоб бермади. Шундан сўнг йигит унинг ёнига яна бир неча марта яқинлашар экан, ҳар сафар "севаман" деган сўзни такрорлайди. Агар йигит яна бир марта қизнинг ёнига келиб "севаман" демаса ҳам биз уни нима дейишини олдиндан биламиз. Шунинг учун бизга бу сахна кўп ҳам қизиқарли туюлмайди.

2. Яна ўша сахна. Дераза олдидаги қизнинг ортидан йигит ҳам келиб тўхтади. Иккаласи деразадан ташқарига қараб турипти. Аммо иккаласи ҳам оғиз очгани йўқ. Бу сахна бир неча бор такрорланади. Ва ниҳоят, тўртинчи келишида йигит "севаман", деди. Биз дарҳол йигит шу сўзни айтгунча қанчалик қийналганлигини тушунамиз.

3. Яна ўша манзара. Йигит бир неча бор қизнинг ёнига келиб "севаман", дейди. Қиз жавоб қайтармайди. Йигит яна бир марта келади. Узоқ туради. Сўнгра, ҳеч нарса демай ортига бурилиб кетади. Бу сахнани кузатар эканмиз "йигитни ундан кўнгли қолди", деган фикр ҳаёлимизга келади. Шунинг учун мизансаҳналарни ўзгартириш орқали кутилмаган таассурот, янги ҳолат, янги сахналар яратиш мумкин экан.

4. Яна ўша сахна. Йигит қизнинг ёнига яқинлашиб, унинг қулоғига охишта "севаман", дейди. Лекин қиз индамайди. Йигит иккинчи сафар ундан анча узоқроқда тўхтади ва бор овози билан "севамааан!" деб қичқиради. Кўз ўнгимизда, аввалига мўрт бўлиб кўринган муносабат кучга тўлиб, қувват олиб, илҳомланиб, ҳеч кимдан ҳайиқмай баралла янграйди. Бу сўз қулоғимизга мусиқа мисол эшитилади.

Агар машина уриб кетган ит воқеасига қайтадиган бўлсак, вангиллаган ит овозини эшитиш ёки машинанинг қаттиқ тормоз берган овозини эшитишимиз билан кўз ўнгимизда ерда чалажон ётган ит намоён бўлади. Машина урган итнинг овозини эшитгандай бўламиз. Бу ерда ҳам эшитиш, ҳам кўриш орқали тасаввур ишга тушади. Энди шу воқеага бошқа томондан қараб кўрсакчи. Ўша машина итни уриб кетган вақтда сизнинг кайфиятингиз қандай эди. Хотиржам, ҳеч нарсани ташвишини тортмай, бамайлихотир турган бўлсангиз, ўша мудҳиш ҳодиса кўз олдингизда гавдаланади. Агар ўша куни, ўша вақтда энг яқин одамнингиз сизни ҳафа қилиб қўйган бўлсачи? Ёки учрашувдан димоғингиз чоғ қайтаётган бўлсангизчи? У ҳолда, ит ва машина овози ўша вақтдаги кайфиятингиз ва учрашган одамларингизни эсга солади. Эсга солибгина қолмай, ўша одамларнинг юз, кўзи, вазоҳату латофати тасаввурингизда намоён бўлиши аниқ. Режиссор инсон табиатининг бундай кенг имкониятларидан фойдаланган ҳолда ижодий иқтидорини яна ҳам кенгайтириши мумкин.

Яна бошқа бир мисол. Гўзал қиз боғдасайр қилиб юрипти. Атрофдан булбулнинг хониши эшитилмоқда. Мана, у кутган йигит қиз томон ошиқяпти. Улар учрашдилар. Бошқа бир кўринишда яна ўша қиз учрашувга чиққан.

Аммо кимдир, электродрел билан бетон деворни тешяпти. Тўсатдан безорилар қизга хужум қилиб, уни зўрламоқчи бўлишади. Яна ўша манзара. Яна ўша қиз боғда сайр қилиб юрипти. Қаердандир электродрелнинг овози эшитилади. Томошабин хаёлида дарҳол қизни зўрламоқчи бўлган безорилар воқеаси гавдаланади. Ҳаётда ҳам айнан шундай бўлиши мумкин.

Энди худди шу воқеани яна бошқача бир кўринишда тасаввур қилиб кўрайлик. Яъни қиз йигит билан электродрелнинг чийиллаган овози остида учрашиб, севги изҳори рўй берсин. Булбул сайраётган чоғда безорилар қизга хужум қилсин. Шу сахнани яна такрорлаш лозим бўлса, энди электродрел овози остида кўз ўнгимизда беихтиёр йигит ва қизнинг чехраси гавдаланади. Булбул сайроғи остида эса безорилар кўз олдимизга келади. Бундан бошқача ҳам бўлиши ва режиссор ҳар сафар янгиянги таъсир воситаларини топиши мумкин. Бундан фақат спектакл ва унинг бадиий қийм.ти, томошавийлиги ортади, холос.

Лекин ўша учрашув чоғида, электродрел ўрнида қарғанинг қағиллашини эшицакчи. У ҳолда, қарғанинг овози хунук воқеа рўй бериши мумкинлигини олдиндан бизга сездириб туради. Схунки, қарғанинг ўзи бизнинг тасаввуримизда жирканч, хунук, нохуш кайфиятни уйғотади.

Мавзу бўйича саволлар:

1. “Эшитяпман, лекан кўрмаяпман” тушунчасини маъноси нима?
2. “Кўряпман, лекин эшитмаяпман” тушунчасининг маъноси нима?
3. Оммавий томошаларда “овоз қатори” қандай рол ўйнайди?
4. “Томоша қатори” тушунчасининг маъноси нима?

Маъруза № 3

“Пантомима ва тўртинчи девор сирлари”

Маъруза режаси.

1. Театр санъатида пантомиманинг ўрни.
2. К.С.Станиславский “тўртинчи девор” ҳақида.
3. Анъанавий ўзбек театрида пантомиманинг ўрни.

Гавда ва унинг аъзолари ёрдамида бажариладиган ифодали ҳаракат **пантомима** дейилади.

Кўз ўнгимизда ёпёруғ кимсасиз сахна.

Чап тарафдаги кулисан қора трико кийган одам кўринади. Унинг қўлида тасаввурдаги жомадон. У қўлидаги жомадон билан ўзи йўқ эшикларга бирбир мўралаб келяпти. Демак, меҳмонхонада ўз хужрасини излаяпти. Мана, ниҳоят излаган хонасини топди. Қўлидаги (тасаввурдаги) жомадонни ерга қўйди. Тасаввурдаги калит билан эшикни очиб, ичкарига кирди. Ичкари қопқоронғи. Тасаввурдаги курсига қоқилиб йиқилиб тушди. Тиззасини ишқалаб ўрнидан турди

ва девордан ўзи йўқ чироқ ёққични қидира бошлади. Уни ҳам топди. Бизнинг тасаввуримизда чироқ ёнди. У тасаввурдаги курсига ўтиради. Жомадондан ўзи йўқ кийим ва буюмларини олиб, ўзи йўқ шкафнинг бўлмаларига жойлашга тутинади.

Шу пайт тўсатдан нотаниш аёлнинг қўшиғи эшитилади. Бир муддат ўзи йўқ деворга суянган ҳолда, ҳузур қилиб қўшиқ тинглайди. Сўнгра ўзи йўқ эшикни очиб, ўзи йўқ пешайвонга чиқади. У тоза ҳавода маза қилиб қўшиқ тинглайди. У пешайвон орқали хонага мўралашга ҳаракат қилади. Тўсатдан ўйланиб, тўхтаб қолади. Шу ҳолатда ижрочи ҳаракатдан тўхтаб, сахнанинг бошқа тарафига ўтади.

Жомадон кўтарган кишининг барча ҳаракатлари ўзгаради. Кўз ўнгимизда аёл. Ўзи йўқ сознинг торларини чертиб, қўшиқ куйламоқда. Аниқроғи оғзини очибёпади. Қизнинг кўзи бирдан қўшни пешайвондаги йигитга тушади. Бу сахна ҳам аввалгиси каби шу ерда тўхтайди.

Актёр аввалги йигит ҳолатига қайтади. Яна қўшиққа қулоқ тутаяди. Ниҳоят, кизни гапга солишга жазм қилади. Лабларини кимирлатиб, нималардир дейди. Сўнгра қизнинг жавобини эшитади. Қизга нимадир ҳикоя қила бошлайди. Гапга қизиқиб кетиб, пешайвондан ошиб ўтади ва иккала пешайвон оралиғида осилиб қолади. Мақсадга эришай деганида, қиз кўрқиб, пешайвон эшигини ёпиб, қочиб чиқади. Саргузаштлар ишқибози бировнинг пешайвонида қамалиб қолади. Ҳар қанча эшикни тақиллатгани билан ичкаридан садо чиқмайди.

Ортга қайтишга юрак дов бермайди. Нима қилиш керак?

Шу воқеани драматик театрда ижро этиш мумкинми?

Агар мумкин бўлса, қандай?

Сахнага йўлак ва эшиклардан иборат декорация жойлаштирилган. Устбоши замонасига мос йигит кўлида жомадон билан йўлакдан юриб келяпти. Ўзига керакли хонани топиб, чўнтагидан калитни олади ва эшикни очиб, қоронғи хонага кириб қолади. Ёққични топиб, чироқ ёқади. Хона ёришади. Йигит жомадонини очиб, турли буюмлар, электр соқололгич, тиш чўтка, совунларни керакли жойларга қўяди. Сахнанинг бошқа бўлағида аввалдан қурилган пешайвон кўринишидаги декорация. Айвондаги қиз курсига ўтириб, кўлидаги созни чертади ва қўшиқ кўйлайди. Йигит қулоқ солади. У ҳам пешайвонга чиқиб, кизни гапга солади. Сўнгра пешайвон панжарасидан ошиб, қўшни айвонга ўта бошлайди. Қиз кўрққанидан айвон эшигини ёпиб, ичкарига кириб кетади. Ҳар иккала ижронинг таъсир кучи, бадиий қиймати бошқабошқадир. Ташқаридан қараганда улар ўртасида мутлақо боғлиқлик йўқдек кўринади. Аслидачи, ҳар иккала ижро ҳам сахна санъатига (тилига) хос унсурларга асослангандир.

Энди кўриб ўтилган воқеанинг иккинчи драматик шаклини таҳлил қилиб кўрайлик. Сахнада йўлак. Аммо ҳақиқий эмас, йўлакни билдирувчи чизмаси. Одатдагидай, икки девор ўрнига битта девор. Қатор эшиклар ўрнида кичик уч эшик бўлиб, уларнинг кўпчилиги очилмайди. Схизилган эшиклар. Бу ерда ҳам актёрнинг пластикаси керак бўлади. Негаки, у йўлакдан бошқа томонга қадам ташлаб юборса, йўлак кўриниши дарҳол кўздан йўқолади. Демак, бу ерда пантомима билан ҳамоҳанг ҳаракат керак экан. Схунки, драматик театр актёри ҳам ўз гавдаси билан маълум бўшхқни, майдонни томошабинга сездира олиши керак. Йигитнинг кўлида ҳақиқий жомадон. Унинг оғирлиги қандай? Томошабин учун ўн беш килограммча оғирлиги борлиги сезилиши зарур.

Аслидачи? Ўн беш килограмм чиқишига ишониш қийин. Ҳаваскор актёр оғирликни сезиш учун ичига ғишт солиб олган бўлиши ҳам мумкин. Лекин кўлда шунча юк билан ролни кўнгилдагидай ижро этиш мушкул. Унинг устига ҳақиқий юк кўтариш билан ёлғондакам оғирликни кўтариш ўртасида фарқ бор. Ҳақиқий оғирлик спектаклнинг бадиий тўқимасига қовушмайди. Яхшиси, оғирликни тассавур қилган маъкул. Негаки, драматик актёр ҳам, пантомима актёри ҳам гавда ҳаракати билан бирбирига жуда яқин туради.

Қаҳрамонимиз чўнтагидан ҳақиқий калитни олиб, эшикни очмоқчи бўлади. Ҳақиқий калит ва ҳақиқий эшик бадиий тўқимага салбий таъсир кўрсатмайдими? Агар эшикни тешиб, ҳақиқий қулф ўрнатилсагина ҳаётий бўлиши мумкин.

Эшик очиб, қоронғи хонага кириб қолади. Схирок ёккичга қўлини узатиши билан хона ёришиб кетади. Аммо бу ердаги қоронғиликни пантомима каби шартли қабул қилиш керак. Ҳар икки вазиятда ҳам чироқ ёқиш техникаси бир хил.

Мана, жомадон билан бўладиган ҳаракатлар бошланди. Қулфланмаган жомадонни қандай очиш керак. Унинг ичидагиларни томошабин кўриб қолмаслиги учун қандай жойлаштириш керак? Жомадоннинг ичи тўла эканлигини томошабинга сездириш, ичини қовлашни қандай амалга ошириш керак?

Ва ниҳоят, пантомимадаги қаҳрамонимиз қўлига соз олиб, кўшиқ қуйлай бошлади. Пантомимага қараганда бу сахнадаги актёр ҳаяжонли кўшиқни қандай ижро этиши керак бўлади? Агар актриса соз чалиб кўшиқ айтишни билмасачи? Кулис ортидан қиз учун бошқа одам кўшиқ айтаётган бўлсачи? Бизнинг қаҳрамонимиз юрак ютиб уни тинглаши керак.

Пантомимада актёр тасаввурдаги деворга суяниб кулоқ солади. Ҳозир эса ҳақиқий деворни кўриб турибмиз. Аммо сахнанинг биринчи қисмидаги де вор узоққа чўзилмаган бўлиб, узилган жойидан бошлаб давомини тасаввур қилишимиз керак. Боринг ана, девор ҳақиқий ҳам дейлик. Лекин унга бутун оғирликни ташлаб суяниб бўладими? Агар декорация ҳаётдагидай қилиб ясалса, уни кўтариб бўлмайдику! Шунинг учун драматик актёр ҳам пантомима актёри қатори тасаввурдаги деворга суяниши керак экан. Пантомима актёри тасаввурдаги курсига ўтиради. Бу энди актёрдан алоҳида тайёргарликни талаб қилади.

Драматик актёр эса ҳақиқий курсига ўтиради. Аммо курсининг мустаҳкамлигига ҳеч ким қаролат бермайди. Шунинг учун курсига енгил ва оҳиста ўтириш керак. Бунинг устига қаҳрамоннинг ижтимоий келиб чиқиши, касби, амалини ҳам шу ўтириш орқали билдириш керак.

Драма ва пантомима театридаги ижро усули вақтида шартлиликдан фойдаланиш йўллари турличадир. Аммо ҳар икки усулнинг табиати бир хил. Шунинг учун режиссор мизансаҳна устида ишлаётган вақтда ҳар иккала санъатнинг ўзига хос шартличилигини, усул ва техникасидан ўринли фойдалана билиши шарт.

Тўртинчи девор. Сахнанинг биринчи қисмидаги актёр олдинга бир қадам ташлайди. Томошабин боши узра бир нуқтага тикилиб, кўйлагининг ёқасини тузатиб, бўйинбоғ боғлайди. Унинг бир нуқтага қарашидан, у ён, бу ёнга бурилиб, яна ўша нуқтага тикилишидан томошабин актёрни кўзгу қаршида турганини тушунади. Режиссор мазкур сахнада тўртинчи деворни кўзгу ўрнида ишлатган ва спектаклнинг бир қисмига айлантирган.

Тўртинчи девор деган ибора К. С. Станиславский томонидан киритилган бўлиб, у даврда актёрлар томошабинга ўйнашар, унга ёкишга ҳаракат қилишар эди. Бундан норози бўлган буюк реформатор актёрларни кўзга кўринмас тўртинчи девор билан томошабинлардан тўсиб қўяди. Иккинчи томондан, тўртинчи девор тикланиши орқали томошабинга янада кўпроқ таъсир кўрсатишлик мақсади кўзланган эди. Пантомима жанрида "девор" деган элемент мавжуд бўлиб, ижрочи қўллари ёрдамида кўзга кўринмас деворни пайпаслаб унга суянади, қоиларини тирайди, элкасини қўяди ва ҳоказо. Тўртинчи девордан фойдаланишнинг энг қулай ҳолати бу залга рўпара туришлиқдир. Шундагина тасаввурда тўртинчи девор пайдо бўлади. Биз ҳам ана шу ҳолатни таҳлил қилиб кўрамиз.

Тўртинчи девордан фойдаланишда яна ўша пантомима усулига мурожаат қилишга тўғри келади. Сўзсиз ҳаракат қилувчи актёр учун тўртинчи девор катак, маҳбусхона панжараси, кичик хужра дарчаси ёки бахайбат кўзгу кўринишида бўлиши ҳам мумкин. Сўзсиз ижрочи тўртинчи деворга миҳ қоқиб, унга кийимини илиши ҳам мумкин. (Албатта, кўзга кўринмас миҳ ва кийим.)

Драматик спектаклларда ҳам кўпгина уйрўзғор бўюмларини худди шу тўртинчи девор ўрнига қўйиш, ундан фойдаланиш мумкин. Сўзимиз бошида кўзгу ўрнида ишлатилган тўртинчи девор ва ундан қай йўсинда фойдаланиш мумкинлигини мисол тариқасида келтирган эдик.

Саҳнага ҳақиқий кўзгу қўйиш мумкинми? Албатта, мумкин. Бироқ ҳақиқий кўзгу юқоридан тушаётган нурни қайтариб, томошабин фикрини чалғитади. Унинг устига декорациянинг томошабинга кўрсатиш мумкин бўлмаган қисмини, кулисдаги одамларни ҳам акс эттириши мумкин. Демак, ҳақиқий кўзгу ишлатиб бўлмаса, бутафор ясаган кўзгуни кўрсатиш мумкиндир? Лекин кўзгунинг ёлғондакам, ясама эканлиги бир қарашдаёқ маълум бўлиб қолади. Бундай шароитда энг қулай ва таъсирчан йўл тўртинчи деворни кўзгу ўрнида ишлатишлик. Бордию спектакл бўйича кўзгу эмас, унинг деразаси керак бўлиб қолсачи? У ҳолда нима қилиш керак? Агар саҳна ортига дераза қўйиб, ундан бошини чиқариб турган иштирокчилар баҳс юритишса, баҳснинг қанча чўзилишидан қатъий назар, томошабин уларнинг юзини эмас, елкасини кўради. Агар деразани саҳна олдида ўрнатилса, қаҳрамонларнинг юзи кўринади, бироқ белидан пасти кўринмайди. Унинг устига бошқа воқеа иштирокчиларини тўсиб қўяди. Ягона тўғри йўл тасаввурдаги дераза саҳна олдида бўлиши керак. Бу ҳолатда иштирокчилар, томошабин боши оша тўғрига қараши, баҳсмунозара юритиши, севги изҳор қилиши мумкин ва бу ҳолат бошқа қаҳрамонларга мутлақо ҳалакит бермайди.

Тўртинчи деворнинг яна бир афзаллиги режиссор актёрни "йирик планда" кўрсатиш имкониятига эга бўлади. Дейлик, саҳнанинг бир четига кўрпача ташлаб қўйилган. Қаҳрамонлардан бири унга ёнбошлайдида, юзини тўртинчи девор томонга буриб олади. Томошабин унинг юзини, чехрасидаги ўзгаришларни бемалол кузатиш имкониятига эга бўлади.

Стол атрофида бўладиган саҳналар.

Тушлик. Одамларни қандай ўтқозиш керак?

Агар режиссор томошабинга кўринадиган томонини очик қолдирса, макон бўшлиғи мантиқи ҳамда ҳаёт ҳақиқати бузилади. Агар меҳмонлар икки томонга ўтқазилса, биринчи сафдагиларнинг ёнбошида ўтирганлар кўринмай қолади.

Агар тўртинчи девор томонга бир одам ўтказилса, олдинда ўтирган томошабинга ҳалақит берибгина қолмай, ташқи томондан хунук ҳам кўринади.

Шунинг учун бундай мушкул шароитдан чиқишнинг йўллари ҳар бир режиссор ўзича қидириши, ечимини топиши лозим.

Агар сахнага кичикроқ пандус (олд томони ерга тегиб, орқаси кўтарилган супача) қўйилса, тўртинчи девор томонда ўтирганнинг елкасидан қарши томондагилар, атрофдагилар ҳам кўриниши мумкин экан. Бошқа бир ҳолатда режиссор актёрларни стол тевадига зич ўтқизиб, сўнг кўп ўтмай," бир баҳона билан уларни турғизиб юбориши мумкин. Кўпинча, стол атрофида кечадиган сахналарни тайёрлашда қўшимча диққат манбаларидан фойдаланиш ҳам самарали натижа беради. Масалан, ўтирганлар телевизор кўраётган бўлиши мумкин. Телевизор экрани эса тўртинчи девор ўрнида, яъни томоша залида деб тасаввур қилинади. Ёинки тўртинчи девор ўрнида дераза бор деб тасаввур қилиш мумкин. Ўтирганлар деразадан ташқарини томоша қилишмоқда. Яна бошқа бир шароитда (спектаклнинг жанридан келиб чиқиб) икки томони параллел бўлган стол атрофига ўтказиб қўйиш ҳам зарар қилмайди. Шундай қилинганда ҳар икки томондаги актёрларнинг юзи кўринади. Албатта, ҳар бир усулдан фойдаланишда, театр санъати қоидалари ва ҳаётий ҳақиқат мезонларидан ташқарига чиқиб кетмаслик керак.

Бадий адабиёт, тасвирий санъат, кино, телевизор ўзининг манзараларни тасвирлаши, кўрсатиши, акс эттириши билан кучли таъсир кўрсатади. Аммо сахнадачи? Сахнада ҳам рассомлар кинопроекциялардан, бўртириб ишланган манзарали тасвирлардан фойдаланиши мумкин. Барибир сахнадаги манзара ҳақиқий бадий тасаввурни пайдо қила олмайди. Шунинг учун бундай кезларда бирданбир тўғри йўл манзарали сахналарни актёрнинг ижроси орқали томошабинга етказишдир. Актёр айвонга чиқиб, томошабин боши оша биронбир нуқтага тикилган ҳолда тасаввуримизда мажнунтолар, теракзор, пахтазор пайдо қилиши мумкин.

Агар тахмин этиладиган сахна катта хона ичида бўлса, тўтинчи деворни сахна четидан эмас, томоша залининг бешинчиолтинчи қаторидан ўтказиш мумкин. Бундай сахнада актёр олдинроққа, ҳатто сахна четига келиши ва томошабиннинг боши оша тасаввурдаги манзарани кузатиши, муносабат билдириши, ундан таъсирланиши мумкин. Бундай мизансахнада актёрнинг барча юз ифодаларини кузатиш мумкин. Иккинчидан, актёр ўзи ишонган нарсага томошабини ҳам ишонтириши осон бўлади. Лекин бу Агар режиссор шу матннинг ўзини мизансахна қилмоқчи бўлса, қиз қаерда туриши, йигитни нима билан машғуллиги, ёғаетган ёмғирни кўриш учун қайси дераза ёнига боришлиги, секин борадими, асабийлашганми, бефарқми — ана шуларни аниқлашнинг ўзи кифоя қиладими?

Биз кўриб ўтган сахналардаги мизансахналар асар воқеасига қараб ўзгариб боради.

Тўғри, ҳар бир пьесадаги воқеаларнинг маъно ва мазмуни муаллиф томонидан кўрсатилган бўлади. Шунинг учун ҳам ҳар бир мизансахнани яратишда асар матнида берилган сўзлар қатламидаги ҳаракатларни қидириб топиш керак. Бошқача қилиб айтганда, сўзлар остига яширинган туб маънони қидирмоқ керак. Мукамал ёзилган яхши пьесада иккинчи план бор бўлиб, у

сўзлар остига яширинган туб маъно бўлади ва режиссорнинг вазифаси ана шу туб маъно ва мақсадни тўғри топишликда. спектакл воқеаларига қўшиб юбориш мумкин. Масалан, автобус, темирйўл бекати, аэровокзалларда меҳмонларни кутиб олиш, кузатиб қўйиш воқеаларини сахна олдида ижро этилса, меҳмонлар залнинг ёнбош эшиги, орқа эшиклардан кўриниши ва томоша зали бўйлаб сахнага кўтарилиши мумкин. Бу спектаклнинг бадий қийматини бойитади.

Мавзу бўйича саволлар:

1. “Пантомима” сўзининг маъноси нима?
2. “Тўртинчи девор” тушунчасини театрда ким киритган?
3. “Стол атрофида”ги мизансаҳналарда “тўртинчи девор” қандай кўринишларга эга бўлиши мумкин?
4. Мавзу бўйича қўрилган спектакллардан мисол келтиринг?

Маъруза № 4 ***“Мизансаҳна матни”***

Маъруза режаси:

1. Драматург ва режиссер.
2. Режиссёр – спектакль муаллифи.
3. Мизансаҳна – режиссёрнинг мустақил майдони.

Агар мужассамлаштирмақ сўзини режиссура касбига татбиқ қилмоқчи бўлсак, қоғоздаги сўзлардан иборат ғояни моддийлаштириш, яъни ҳаётий ҳақиқат тарзида акс эттиришдан иборатдир.

Агар режиссор бу ишни уйдасидан чиқа олмаса, яхшиси песани безовта қилмагани маъқул. Схунки, песа воқеалари, қаҳрамонлар ўртасидаги қизғин мунозара, мусобақа ва муносабатлар ўқувчининг тасаввурида гавдалангани маъқул. Негаки, ёмон режиссура ўша тасаввурга путур етказиши мумкин. Адабий маҳсулотни бошқа турдаги маҳсулотга айлантиришдан муддао актёрларнинг гавдасию чиройли костюм ва декорацияларни намойиш этишдан иборатгина бўлиб қолмай, қаҳрамонларнинг ички руҳий дунёсини кўз ўнгимизда жонлантириш, маънавий борлиқ тарзида намоён этишлик бўлмоғи керак.

Театр кўпгина санъат турлари ҳамкорлигида яратилажак бадий маҳсулотдир. Шунинг учун сахна темир интизомни талаб қилишлигини ҳаммамиз биламиз. Лекин ижодий жараён эркинликни талаб қилишлигини ҳамма ҳар хил тушунади. Шунинг учун ҳам сахна санъаткорларнинг бирбирига катта ён босувини талаб қиладиган санъатдир. Шу боисдан ҳам ҳар ким бошқа муаллифнинг ҳуқуқини суиистеъмол қилмаслиги учун авваламбор бир нарсага келишиб олишлари керак деб ўйлаймиз.

Ижодий жараён давомида барча муаммоларни ҳаммуалифликда ҳал этилиш керак бўлса, якуний натижа учун бир киши жавобгар бўлади.

Бунинг учун ҳар кимнинг муаллифлик чегараларини белгилаб олиш лозим. Хўш, драматургнинг муаллифлик ҳуқуқи қайси босқичгача бўлиши керак?

Бир қарашда бундай савол пайдо бўлишининг ўзи ғайриоддий туюлиши мумкин.

Аввало, драматургнинг меросхўрлиги иштирокчиларнинг песадаги сўзлари билан тугаши керак. Қолган вақтда муаллифнинг режиссорга, рассомга, композиторга бўладиган эътирозлари фақат ва фақат таклиф ва мулоҳазаси тарзида бўлиши мумкин. Шунингдек, эркин ижодий жараёнда муаллиф томонидан песада кўрсатилган ремарка (тушунтириш сўзлари) таклиф тариқасида қабул қилинмоғи даркор. Замонавий театр деганда, баҳайбат пирамиданинг устида ҳокими мутлақ бўлиб ўтирган режиссорни кўз олдимизга келтирмаслигимиз керак. Режиссор ўз ижодий ҳамфикрларининг кўли билан спектакл яратмайди. Уларнинг фикрини тўғри томонга йўналтиради, холос. Якка ҳокимликка даъвогарлик қилиб, ҳар бир масалада узилкесил фикр билдириш кутилган натижаларга олиб бормайдиган йўлдир. Аксинча, режиссор рассом билан ишлар экан, "шу манзарада, менинг назаримда қуёш у томондан эмас, бу томондан тушиб тургани мақсадга мувофиқ бўларди" ёки "қаҳрамоннинг костуми ҳаддан ташқари қорайиб кетмаганмикин?" деган қабилида ёндошиб, рассомнинг ижодий тасаввурини кўзғатиши лозим. Композитор билан ишлаш жараёнида ҳам ҳамиша ўз фикрмулоҳазаларини таклиф тариқасида билдирган ҳолда, уларни ўзи кўзлаган манзил томон йўналтириб туриши керак. Шундагина у билан ҳамкорликда спектакл устида ишлаётган рассом, композитор ўзи сезмаган ҳолда режиссорнинг фикрини акс эттиришга ҳаракат қилади.

Яна савол туғилади: Хўш, у ҳолда муаллифлик давосини қилмайдиган яна қандай хизмат қолди, — дейиш мумкин.

Режиссорнинг мустақил майдони — мизансаҳнадир!

Аслида муллик режиссор ҳам, талқинчи режиссор ҳам бир хил ишни бажаришади. Улар ролларни тақсимлашади, мизансаҳналарни белгилашади, актёр билан сўз устида ишлайди. Бир сўз билан айтганда, униси ҳам, буниси ҳам спектакл чиқаради.

Фақат бу ишларни улар бир хилда бажаришмайди. Талқинчи режиссор, агар муаллиф қаҳрамон шу сўздан кейин эшикни ёпиб чиқиб кетади, деб ёзиб қўйган бўлса, худди драматург ёзгандай актёрни эшикни ёпиб чиқиб кетказдиради. Лекин эшикни ёпиб чиқиб кетишнинг саноксиз йўллари ҳам мавжуд бўлиб, муаллиф режиссор актёр билан биргаликда эшикни қандай ёпиб чиқиб кетишлик устида бош қотиради. Эшикдан отилиб чиқиб кетиш мумкин, секин бориб, тез чиқиб кетиш мумкин. Эшикни қаттиқ ёпиб чиқиш мумкин. Ёки секин бориб, эшик олдида тўхтаб, орқасига ўгирилиб, сўнгра тез чиқиб кетиш мумкин. Эшикни очиб, тепиб, итариб чиқиш ҳам мумкин. Ҳамма гап қаҳрамоннинг нима демоқчилигига боғлиқ. Бошқа бир режиссор эса "эшикни ёпиб чиқиб кетади", деган тушунтириш сўзини ўзича талқин қилади. Қаҳрамон қандай кайфиятда чиқиб кетади? Ҳафа бўлибми, хурсанд бўлибми? Ҳақоратланиб чиқиб кетадими? Бошқа бир режиссор умуман эшикдан фойдаланмаслиги ҳам мумкин. Балки ҳамсухбатига босиқлик билан таъзим қилиб чиқиб кетар. Орадан бироз фурсат ўтиб, чиқиб кетувчи қаттиқ ҳафа бўлиб чиқиб кетганлигини тушуниб етар.

Муаллиф томонидан берилган матн саҳнадаги шартли сўз бўлиб, унинг

таг заминида қандай маъно борлигини аниқлаб, ўша мақсад ва ғояни очиб бериш режиссорнинг асосий вазифаси эканлигини биринчи курсданок тушуниб бориши керак.

Туб маънони, тажриба тарзида бир неча воқеачаларга бўлиб, мизансаҳнада қандай ифода этилишини кўриб чиқайлик.

Песа матни:

Қиз хат ўқияпти.

Йигит: Хўш?

Қиз: — Ҳеч нарса.

Йигит: Ёмғир ёғаяпти.

Қиз: — Ҳа, ёғаяпти.

Бу ерда режиссор бир нарсани ҳисобга олиши керак. Актёрга "мана шу ердан туриб, томоша залига қарайсан", дейишликнинг ўзи кифоя қилмайди. Кўриниши керак бўлган манзаранинг узоқяқинлигини эътиборга олган ҳолда, актёр қаерда туриши, қайси қатордаги қайси курсига тикилиши аниқ белгилаб берилиши шарт. Бунинг устига, ўша манзарага қарашга мажбур қилган омиллар ҳам аниқ бўлиши мақсадга мувофиқдир.

Иккинчи муҳим бир масала актёр томоша залига, кулисга (саҳнанинг икки ёнидан тушиб турадиган қатор пардалар) қарашининг ўзига хос, нозик томонини ҳам ҳисобга олиши зарур.

Хўш, бу нозиклик нималарда ўз аксини топади?

1. Кулисга чиқиб кетаётган актёр кўзини мутлақо пастга туширмаслиги керак. Негаки, кулис ортида яна хона, боғ, майдон борлиги дарҳол йўққа чиқади.

2. Ерга қаратилган кўз, томошабинда ижрочига нисбатан салбий таъсир кўрсатади. Шунинг учун томоша залига қаралганда ҳам кўзни саҳна четига тушириб бўлмайди. Яхшиси, тўртинчибешинчи қатордан бир нуқтани белгилаб, ўшанга тикилиш мақсадга мувофиқ.

3. Шунингдек, бошни юқорига кўтариш ҳам яхши таассурот туғдирмайди. Актёрнинг бутун юзи ялонғочланиб қолади. Томоша зали бўйлаб олисга тикилинаётганда бошни кўтармасдан кўзнинг ўзи билан қараш керак. Яъни энг охирги қаторда ўтирган томошабин бошидан озгина юқорига қараган маъкул.

4. Агар икки ёки уч киши бир манзарага қараш керак бўлса, уларнинг кўзи ҳар қаерда жовдирамаслиги учун актёрлар режиссор ёрдамида аввалдан ҳаммаси қайси нуқтага қараш кераклиги тўғрисида келишиб олишлари лозим.

5. Агар актёрлар қуш ёки самолётни, отилган коптокни кузатишлари керак бўлса, бир нуқтадан иккинчи нуқтага ўтишлик, қайси нуқтада тўхташликни ҳам аввалдан келишиб олган маъкул.

Саҳнанинг яна бир сирли сатҳи бўлиб, бу "тўртинчи девор"нинг ортидир. Яъни бевосита томоша зали. Сўнгги йилларда режиссорлар бу макондан ҳам унумли фойдаланиш имкониятини кенгайтирмоқдалар. Тўғри, бундай ихтиролар кўпроқ драматик ва болалар театрлари спектаклларида кўзга ташланмоқда.

Ўтган асрнинг 70йилларида Баҳодир Йўлдошев томонидан саҳналаштирилган "Рўйхатларда йўқ" номли спектаклда асар воқеаларининг

кўпчилиги томоша залига кўчирилиб, томошабин сахнага жойлаштирилган эди. Кейинчалик бундай усул бошқа спектаклларда қўлланилмаган бўлсада, аммо "тўртинчи девор" бузилган эди. Миллий театрнинг "Алишер Навоий" (режиссор Турғун Азизов) спектаклида асар қаҳрамони спектакл сўнггида "Мен халқимга, ижодимга кетдим", деган сўзлар билан сахнадан томоша залига тушиб келар эди. Ҳозирда бу усул "Чимилдик", "Қайлик ўйини"(реж. Т. Азизов) спектаклларида кенг қўлланилган.

Бундан кўзланган мақсад томошабинни спектакл воқеалари иштирокчисига айлантиришдир. Ҳақиқатан ҳам театр костюмидаги актёрни ёнингизда юриши, айрим ҳолларда бевосита сизга мурожаат этиши қизиқ ва ғайритабиийдир. Ижтимоий публицистик жанрдаги "Инсонликка номзод" (М. Каримов асари) спектаклида камина ҳам бош қаҳрамонни томоша залига туширган бўлиб, мақсад томошабинни мамлакатда рўй бераётган ижтимоий муаммолардаги иштирокини фаоллаштиришдан иборат бўлган. Бу спектаклнинг бадиий қийматини, руҳий таъсирини ошириш учун мўлжалланган ҳаракатлар бўлиб, иккинчи томондан спектаклнинг макондаги ҳаракат доирасини кенгайтириш учун ҳам унумли хизмат қилиши мумкин.

Мавзу бўйича саволлар:

1. Драматургни спектакль муаллифи деб атаса бўладими?
2. Пьесани спектакльдан фарқи нимада?
3. Томоша зали сахна макони сифатида ишлатилиши мумкинми?
4. Нима учун спектакль “жонланган пьеса” деб аталади?

Маъруза № 5 ***“Оломон мизансаҳнаси”***

Маъруза режаси.

1. Оммавий сахналар режиссурасининг ўзига хос хусусиятлари.
2. Оммавий сахналарнинг турли кўриниши.
3. Оммавий сахна ва актёрлар интизоми.

Муаллиф режиссор билан талқинчи режиссор ўртасидаги фарқ кўпинча оммавий сахналарни мизансаҳнасини ишлашда яққол кўзга ташланиши мумкин.

Сахнага қанча кўп одам чиқарилса, омма шунча кўпаяди, деган нотўғри тушунча мавжуд. Одатда, тақлидчи режиссор шу кунга қадар спектаклда бир неча киши иштирок этиб келганди, мана энди одам кўпайиши билан спектаклнинг рангбаранглиги ошади, деб ўйлайди. Спектаклнинг биринчи намоёнишпремераси вақтида одам кўп бўлиб, ҳақиқатан ҳам сахнани тўлдириб, томошабинни чалғитиши, сахнада гўё ҳаёт қайнагандай бўлиб туюлиши мумкин. Аммо бирикки спектакл ўйналиши билан бу омма сахнада ҳеч бир таассурот қолдирмайдиган оломонга айланиши турган гап. Худди шу

ердан спектаклнинг парчаланиши бошланади.

Умуман, оммавий сахналар ўта нозик бўлиб, умри қисқа, иштирок этувчи актёрлар аксарият ҳолларда эътибордан четда қолади. Шунинг учун, омма билан боғлиқ сахналарни бошиданок бир қолипга солиб олиш керак. Яъни, оммавий сахнада иштирок этадиган ҳар бир қатнашчи учун алоҳида сахна, ўйин майдони ва маконни пухта ўйлаб чиқилган режа асосида қатъиян белгилаб қўйиш зарур. Бундай сахналарга ҳар сафар янги иштирокчи киритилганида, режиссорнинг шахсан ўзи улар билан шуғулланиши лозим. Оммавий сахнага янги одамларни қўшиш керак эмас. Янги қўшилган ҳар бир иштирокчининг ўрни, бажарадиган вазифаси аниқ кўрсатилиши керак. Оммавий сахнага чиқиши керак бўлган актёр сахнага "куним ўцин" учун чиқмаслиги, аксинча, шу спектаклнинг иштирокчиси, унинг бадиий қийматига ўз улушини қўшувчи ижодкорга айланиши талаб этилади. У ҳам бошқалар каби асарнинг вақтий бирлигини ҳис этиши зарур.

Аммо бу иш режиссордан жуда кўп меҳнат талаб қилади. Композиторчи? Унинг меҳнати камми? Ҳар бир кичик парчани созларга бўлиб, ҳар бирининг овоз имкониятларини ҳисобга олиши, вақт бирлигидаги товушининг узунқисқалигини ёзиб чиқиш осон иш эмас.

Шунинг учун спектаклдаги ихтирочиликни йўқтирмайдиган иш оммавий сахналар ҳисобланади. Бу ерда қатъий белгилаб қўйилган чегарадан четга чиқиш мумкин эмас.

Бундай сахналарда ифода воситаларидан жуда тежамкорлик билан фойдаланиш зарур. Палапартишлик, ҳар ким ўз билганини қилиши, ҳаракатларни ҳаддан зиёд кўплиги, шовқинсурон, мусиқа овози бош оғриғидан бошқа нарса эмас. Ҳамиша инсоннинг қабул қила олиш имкониятларини ҳисобга олиш керак бўлади. Оммавий сахналарда ҳам худди оркестр каби ҳар бир соз ўз ўрнида, ўзига берилган куйни ижро эцагина маъномазмун пайдо бўлади.

Оммавий сахналар зиммасидаги масъулият спектакл қийматига қанчалар таъсир кўрсатиши мумкинлигини тушунган режиссор бундай сахналарда одамларни кўпайтириши керакми ёки йўқми ўйлаб қолади.

Халқда "Ишқ бошқа ҳавас бошқа", деган нақл бор. Агар бу мақолни режиссорлик касбига менгзайдиган бўлсак, режиссор спектакл сахналаштиришга тушишдан олдин иштиёки кучли бўлади. Аммо ҳаёт ва имконият ҳамиша ҳам биз ўйлаганчалик бўлавермайди. Шунинг учун режиссор ўз хоҳиш ва истакларини вақтида жиловлай билиши ҳам муҳим.

Бундай жиловлаш икки принципитал аҳамиятга эга бўлиб:

- биринчидан, актёр эрталаб театрға келиб, иш режаси осиладиган тахтадаги буйруқда ўзини оммавий сахнада чиқадиғанлар рўйхатида кўрар экан, ўша захоти ҳафсаласи пир бўлиши турган гап. Агар у ўз фамилиясини пантомима сахнасида қатнашадиган бештўрт иштирокчи рўйхатида кўрса, кайфияти бошқача бўлади. Мазкур сахнада ўз қобилиятини намойиш қилиш имкониятлари ҳақида фикр юритади. Шунинг учун бу сафар театрға шунчаки рўйхатдан ўтиш учунгина келмағанлигини билади;

- иккинчидан, ижодий жамоа уюшқоқлиги масаласи ҳам назардан четда қолмаслиги керак.

Катта жамоаларда ишга келибкетувчилар кўп бўлади. Ҳар янги келган актёр билан эски сахнани ишлаб жамоага қўшиш, ўша муҳитга уни олиб кириш мураккаб, кўп ренҳнат талаб қиладиган иш.

Аксарият оммавий сахналар билан боғлиқ спектаклларни тўхтаб қолишига сабаб кичик ёки сўзсиз сахнага чиқувчи иштирокчининг йўқлигидан бўлиши мумкин. Бундай кезларда яна оғирлик ўша сахналаштирувчи режиссор зиммасига тушади.

Агар спектаклни оммавий сахналарсиз ишлаш мумкин бўлмаса, бундай сахналарни ҳар бир спектаклдан олдин репетиция қилиш зарур.

Режиссор ўз спектаклининг тақдирига бефарқ бўлмаса, катта ролларга киритиладиган актёр билан режиссор ассистенти репетиция қилиши мумкин, бироқ оммавий сахналар репетициясини зинҳор бошқага ишониб бўлмайди. Фақат режиссорнинг ўзи репетицияни бошқариши лозим, шундагина бу спектаклнинг умри узоқ бўлади.

Оммавий сахнада ҳам худди мусиқий асар каби асосий куй (бош қаҳрамон, қаҳрамонлар), ундан кейин иккинчи ва учинчи овозлар, қўшимча овозлар, ўткинчи оҳанг, шовқинлар ва ўзгаришлари бўлади. Бундай сахналарни мизансахналаштиришда худди мусиқий асар каби асосий куй билан бошқа оҳанглар ўрнини алмаштириб туриш керак. Масалан, қаҳрамонни кўзланган манзил сари интилиши ва унга қарамақарши бўлган омманинг ҳаракатлари Куй ва оҳангларда бўлгани каби ҳар икки тарафнинг кўзлаган мақсад сари интилиши икки ўртадаги қарамақаршилиқни келтириб эҳиқаради. Мана шу ўзгаришлар жараёнида гоҳ у ерда, гоҳ бу ерда асосий қаҳрамонларнинг олға интилаётгани кўзга ташланиб туриши керак.

Умуман оммавий сахналарда қарамақарши кучларнинг ҳаракати асар матнларида у қадар кўзга ташланмасада, сахнада қарши кучлар ҳаракатини топиш, уларни ҳаракатга келтириш жуда ҳам муҳим. Бу ўринда бадий эҳтирос билан спорт мусобақалари вақтидаги эҳтиросни назардан қочирмаслик зарур. Омма иштирокида сахнада рўй бераётган олишув ва тортишувлар вақтида томошабин эҳтиросини кўзгата олиш жудажуда муҳим. Шунингдек, яна бир нарсани ёдда тутиш керак. Қарамақарши томонларнинг кучи (қаҳрамонлар билан омма ўртасидаги куч) тенг бўлиши лозим. Акс ҳолда, воқеаларни қандай яқунланиши томошабин учун олдиндан маълум бўлиб қолади ва қизиқиш йўқолади. Шунинг учун гоҳ бир томоннинг қўли баланд келса, гоҳ иккинчи томоннинг қўли баланд келиб, томошабин эҳтиросини яна ҳам фаоллаштиради. Баъзан қаҳрамонларнинг мушкул аҳволга тушиб қолишлари, уларнинг "оҳвоҳ"ларини кучайтириш учун оммавий сахнадагилар ўзининг қаҳрамонларга нисбатан бўлган муносабати орқали томошанинг қизиқарли бўлишини таъминлайди.

Агар режиссор оммавий сахнада иштирок этувчиларнинг ҳар бирига алоҳидаалоҳида вазифа бериб, алоҳида мақсад сари ҳаракат қилиши кераклигини тушунтирса, бундай сахна бошдан оёқ аралашкуралаш бўлиб кетади. Шунинг учун оммавий сахна иштирокчиларини алоҳидаалоҳида гуруҳларга бўлиб, ҳар бир

гуруҳнинг вазифа ва мақсади, ҳаракат қилиши керак бўлган майдон чегараси, уларнинг олдинмакетинлигини уқтириши керак. Ҳар бир гуруҳ орасидан етакчи артистларни белгилаб қўйилиши, сўнгра уларнинг пластик ҳаракатлари нималардан иборатлигини тушунтириш зарур.

Агар оммавий сахна иштирокчилари аниқ бир жисмоний иш билан машғул бўлишлари жоиз бўлса, ҳар бир гуруҳнинг орасидан ўз режиссорини танлаб, мақсадни, майдон ва маконни кўрсатиш, гуруҳнинг ҳар бир иштирокчиси аниқ бир иш билан машғул бўлишлигини кўрсатиб бериш лозим. Бу гуруҳлар ҳаракатга келганидан кейин сахналаштирувчи режиссор ҳар бир гуруҳнинг сахнадаги ўрни, ҳаракатлар ҳамоҳанглигини, спектаклнинг умумий ғоясига бўйсундирилганлигини аниқлайди. Айрим ўринларни ва ишларни алмаштириши ҳам мумкин.

Оммавий сахна иштирокчилари сонини кўпайтириш учун уларни бир неча гуруҳга бўлиб, сахнадан ўтказиш керак. Аввалига уч, сўнгра беш, ундан кейин ўн киши. Ҳар бир гуруҳ сахнадаги ҳаракати билан бошқа гуруҳга ўхшамаслиги керак. Турган гап, кўпинча оммавий сахна иштирокчилари етишмайди. Бундай кезларда гуруҳларни навбатманавбат сахнага чиқариш ва ҳар сафар бошқача кийимбош, бошқа машғулоти билан банд боиишлари керак. Яъни бир неча артистни бир неча бор сахнага чиқариш ва ҳар сафар бошқабошқа кийимлар кийдириш мумкин.

Мавзу бўйича саволлар:

1. Оммавий сахналарда импровизация қай даража ўринли бўлиши мумкин?
2. Оммавий сахналарда иштирок этадиган актёрларнинг вазифалари нимадан иборат?
3. Оммавий сахналарнинг қандай турлари мавжуд?
4. Сиз кўрган қайси спектаклларда оммавий сахналар бор?

Маъруза № 6 ***«Монолог мизансаҳнаси»***

Маъруза режаси.

1. Монолог ҳақида маълумот.
2. Монолог турлари.
3. Монологнинг ғоявий мазмуни.

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

Икки кишини (диалог) гаплаштириш баҳсмунозара олиб бориш учун

мизансаҳна яратиш осонроқ. Монлогда эса бир одам гапириши керак. Балки монологни песадан олиб ташлаш маъқулдир.

Унда мумтоз асарлардаги Гамлет, Жамила, Гофир, Рустам, Отелло, Лир монологларини қандай қилиб олиб ташлаб бўлади? Бир ижрочига мўлжалланган песаларни нима қилиш керак? Мулоҳаза юритиб кўрилса, қадимги песалардаги монологлар мутлақо эскирган эмас. Аксинча, монологлар билан боғлиқ саҳналарни талқин қилиш эскирган.

Монологлар хусусида иш бошлашдан аввал уларни тўрт гуруҳга бўлиб олиш мақсадга мувофиқ.

1. Саҳнада қаҳрамоннинг бир ўзи ижро этадиган монолог.

Бу саҳна ҳам бошқа саҳналар каби руҳий ва жисмоний ҳаракатларга бой бўлиб, воқеалар томошабин кўз ўнгида кечади. Режиссорнинг вазифаси бу кўп сўзликдан қочиб, уни хаттиҳаракатга бой саҳнага айлантиришдан иборат. Бу ерда ҳамроҳ (партнёр)дан бошқа барча унсурлар: декорация, мусиқа, чироқ ҳаммаси мавжуддир. Схироқ ўзгариб туриши мумкин. Театр костюми ҳам бор. Буларнинг ҳаммаси театр режиссори ва ижрочи актёр учун ҳамроҳ вазифасини ўтайди. Саҳнада етишмаган нарсаларнинг ўрнини тўлдириш учун режиссор тасаввур ва тафаккурни ишга солиши керак.

Хўш, муносабатлар нима бўлади, деган табиий савол туғилиши мумкин. Муносабат эса Станиславский ибораси билан айтганда, саҳнадаги актёрни қуршаб турган муҳит декорация, костюм ва жонсиз буюмлар орқали амалга оширилиши керак. Бунга қўшимча равишда, актёрнинг сезгиси, ички руҳий ҳолати ҳам киради.

Демак, режиссор ихтиёрида муносабат ўрнатиш учун зарур бўлган барча ашёлар муҳайё бўлиб, қуруқ сўзамоллика ўтиб кетилмаса бўлгани. Оммавий саҳналар хусусида гап юритганимизда режиссорни ўз хоҳишини мумкин қадар чегаралашга чақирган эдик. 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, чироқлар шуъласи остида турган якка одамдан томошабин нимадир кутиб турганлигини яхши биламиз. Демак, одамлар билан лик 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.

2. 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 боииши 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.

Мазкур фикрдан келиб чиқадиган бўлсак, бундай сахнанинг мизансаҳнаси ҳам ўта тежамкор бўлиши зарур. Агар режиссор монологни бир жойда туриб айтишликни ихтиёр эца, актёр турган жойида гавдаси билан ҳаракат қилиши мумкин. Агар актёрга турган жойини ўзгартиришлик таклиф этилса, бошқа нуқталарга ҳам ўтиши, бирикки қадам юриши мумкин.

Биз кўриб ўтган икки турдаги монолог асосийлари ҳисобланади. Яна икки турдаги монологлар бўлиб, уларнинг бири монолог айтадиган сахна ва ҳикоя қилувчи монологдир.

Сахнадаги ҳамроҳлари иштирокида ижро этиладиган монологларни уч қисмга бўлиш мумкин:

а) томошабиннинг бутун диққатеътибори гапирувчида бўлиши керак. Бундай сахнада уни қуршаб турганларнинг вазифаси қимир ламай қулоқ солиб туриш билан гапирувчига ёрдам беришдир;

б) томошабиннинг диққати гапирувчи билан эшитувчилар ўртасида тенг бўлиниши керак. "Бой ила хизматчи" песасида то мошабиннинг диққати гоҳ Ғофирда, гоҳ қози, гоҳ элликбоши, гоҳ эшитувчиларда бўлиши керак. Яна ҳам аниқроқ бўлсин учун, гапираётганнинг гаплари эшитувчиларга қандай таъсир кўрсатаётганлигини кузатиши режиссор 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 сахналарда зинҳор кескин ҳаракат қилмаслиги, ялтирюлтур кийимларини кўзкўз қилишга ўтмаслиги керак. Бундай ҳолда моноиогнинг моҳияти йўқолади.

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

Мавзу бўйича саволлар:

1. "Монолог" сўзини маъноси нима?
2. Театр монологининг эстрада монологидан фарқи нимада?
3. Моносахнанинг монологдан фарқи нимада?
4. Сиз кўрган спектакллардаги монологларни таҳлил қилиб

беринг?

Маъруза № 7
«Умумий ҳолат ва шахсий пластика»

Маъруза режаси.

1. “Мушаклар эркинлиги” К.С.Станиславский таълимотида.
2. Спектаклдаги жисмоний ҳаракат турлари.
3. “Умумий ҳолат” тушунчаси.

К. С. Станиславский таълимотининг асосий бўлимларидан бири мушаклар эркинлиги, деб аталади.

"Инсон танасининг ҳаддан ташқари таранглашуви, чангак бўлиб қолиши, ижодий 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 қобилятини таъминлай олмайди. Шунингдек, режиссор томонидан актёрнинг эркин ҳаракатини таъминламайдиган мизансаҳна кўпол ва беўхшов чиқади.

Савол туғилиши мумкин. Хўш, у ҳолда, оғир юк кўтарадиган, жисмоний куч талаб қилинадиган саҳналарчи? Агар одамнинг чеккасига тўппонча тираб турган бўлсаларчи? Унда актёр нима қилиши керак?

Ҳар бир спектаклда жисмоний ҳаракат талаб қиладиган саҳналар бўлиши 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 қолingan ишни енгил, енгил ҳаракатни эса жозибали бажариш керак", деган эди К. 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 жонсарақлигини ошкор қилиб қўяди.

Бундай вазиятда режиссор 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 сафарбар этиш лозим.

Иккинчи ҳолатга қуйидагилар киради: жисмоний имкониятларини намоиш этадиган ҳаракатлар. Схунончи, оғирликни кўтариш, рўпарасидаги катта тўсиқни ошиб ўтиш, табиат қийинчиликларини енгил, оғриқни

намоиш 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 иззатхурматга 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. Барибир адолат 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 хиралаштиради.

Режиссор ҳам қаҳрамон ўлимини эмас, **қаҳрамоннинг** ўлимини бўрттириб кўрсатиш учун томошабин ва ижрочи диққатини асосий ҳолатга, яъни ақл ва идрок, ирода ва тафаккурни танадан устун эканлигига эътибор қаратиши керак. Бунинг учун режиссор актёрдан жисмоний сифатларни намоиш этмасликни талаб қилиши зарур.

Техник жиҳатдан ташқи ифода воситалари ҳисобланмиш жисмоний оғриқ ва жон талвасасини кескин камайтириши талаб қилинади.

Ўлим саҳнасидаги бадийликни ташкил этадиган ҳаракатлар, яъни юзларни буриштирмаслик, оғриқ изтиробларини жисмоний ҳаракатлар орқали кўрсатмасликка интилиш лозим.

Бадий жиҳатдан қабул қилиш ва қабул 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** хусусиятлари мавжуддир. Бундай хулқодоб чегараларини жамиятнинг ўзи, унда яшовчи инсонлар белгилаб қўяди. Ҳар бир ижодкор ўз даврининг айрим жиҳатларига қулоқ тутиши, уларни илғаб олиши ва замон талабларини сезиб туриши муҳимдир.

Ҳар бир спектаклда режиссор асарнинг ҳиссий ва фикрий юкини томошабин билан ижрочи ўртасида тенг тақсимлаши керак. Мана шу нозик томонга эътибор бермаган бир режиссорнинг спектаклини кўриб чиқайлик.

Асар 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, кузатиб 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 хужумга 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.

Схунки 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 мафтункор бўлиб 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, агар вазият шуни тақозо эца, мизансаҳна ва декорациялар бу муҳим омилни ҳисобга олган бўлиши шарт. Акс ҳолда, спектакл оғир қабул қилиниши мумкин.

Ҳар бир ижодий маҳсулотнинг натижаси енгил ва маънавий эҳтиёжни қондириш учун хизмат қилиши лозим.

Агар бажарилган ишнинг натижаси оғир қарвон бўлиб, юракда ҳам ғашлик пайдо қилса, ижодий изланишлар ярим йўлда тўхтаб қолган бўлади. Ижодий иш деганда, оғир юк ва инсонга хос ожизликни енгиб ўтиш жараёни назарда тутилади. Ҳақиқий санъат ҳамиша енгил ва қабул қилиниши осон бўлмоғи шарт. Бу талаблар оғир ва енгил пластик ҳаракатларга ҳам тааллуқлидир.

Режиссорлик 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 буларнинг ҳар иккиси ҳам соф ҳолатда кам учрайдиган услублардир. Шунинг учун режиссор ҳар бир сахна учун ечим қидирай экан, ҳамisha ўз ўзини назорат қилиб бориши керак. Мазкур сахна шу жанрга мосми, актёр учун ҳаракат қилиш майдони мавжудми, томошабин уни қандай қабул қилади?

Ушбу ҳолатни мусиқага таққослайдиган бўлсак, мусиқада ритм темир панжара бўлса, оҳанг ана шу панжаралар орасидан оқиб чиқиб, атрофга таралаётган наволарнинг жонли маҳсулидир.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, актёрнинг пластик ҳаракатларини мизансаҳнанинг темир ритмига мослаштирган ҳолда, вақт бирлиги орасида актёрга эркин ҳаракат қилиш имкониятини яратиб **беришлик ҳар бир** режиссорнинг муқаддас бурчидир.

Мавзу бўйича саволлар:

1. “Мушаклар эркинлиги” маъносини тушунтиринг?
2. Спектаклда жисмоний ҳаракат талаб қиладиган сахналарни нечта гуруҳга бўлиши мумкин.
3. Режиссорлик касбида икки тоифа мизансаҳна яратиш услуби ҳақида гапириб беринг.
4. “Оғир ва енгил пластик ҳаракатлар” ҳақида гапириб беринг.

Маъруза № 8

“Саҳна беағи ва мизансаҳна”

Маъруза режаси.

1. Театр декорацияси ҳақида қисқача маълумот.
2. Рассом – спектакль ҳаммуалифи.
3. Саҳна беағи ва актерлик маҳорати.

Йигирманчи асрга қадар декорациялар мукамал ишланган бўлиб, агар уйнинг ичини кўрсатиш зарур бўлса, учта девор, эшик ва деразалар, ҳатто уйнинг шипи ҳам ишланган ва саҳнага қўйилган. Спектакл кўринишлари ўртасида юқоридан пардалар тушиб чиқиб турган. Москва бадий театри биринчи марта ён томонга очиладиган парда ишлатган. Томошабин парда ёпилганидан кейин бир декорация ўрнига бошқа декорация ўрнатилишини 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 яна саҳнада мукамал декорация куриш 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 сахнада алмаштирилар, кўпроқ уларнинг ҳаётийлигига эътибор қаратилар эди. Эллигинчи йиллардан бошлаб, сахнага шартлилик кириб кела бошлайди.

Ҳозирги кунда эса рассом учун бутунлай эркинлик яратилган бўлиб, декорацияларнинг етишмаган қисмини томошабин ўзи тасаввур қилиб олиши керак бўлиб қолди. Сахна 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 песанинг 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 сахнадаги барча нарсалар (боғ, уй, кўча, майдон, тоғ) шартли равишда ифодаланадиган бўлди. Бир декорация билан бутун бир спектакл воқеаларини акс эттириш мумкин. Янгича тимсолий ечим вужудга келди. Натижада, декорациялар ўрнига актёр учун пластик ҳаракатлар, томошабин учун эса ҳаёлий тасаввур вужудга келди.

2. Шундай қилиб, режиссор билан рассом бўлажак спектаклнинг **онасига** айланадилар. Яъни улар ўртасида ижодий иттифоқ пайдо бўлади. Ижодкорлар ўртасида юзага келадиган ҳар бир иттифоқ ўзича бетакрордир. Агар спектакл сахналаштирилиши 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 режиссор ва актёр, режиссор ва рассом иттифоқликда ишласалар бир ғоя, бир маслак билан меҳнат қилсалар борабора, бирбирларини ярим оғиз сўздан тушунадиган бўлиб кетишади. Агар тортишув юзага келса, ҳақиқат йўналишдан четга чиқиб кетиши мумкин. Режиссор 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 режиссор ўзига нима кераклигини яхши билиши керак. Сҳизгиларни қандай бажаришлик рассомнинг иши. Бироқ режиссор ўз фикрмулоҳазаларини аниқ ва лўнда ифода эта билиши шарт. Бундай шароитда сахналаштириш нуқтайи назаридан ҳамма нарса — ранглар, майдон ва макон, сахнага чиқиши керак бўлган анжомларгача аниқтўлиқ келишиб олиш керак. Декорациянинг эшикдеразаларини, уйнинг ичига қўйилиши керак бўлган жавонлардан тортиб, курсию столларгача рассомга ишониб топшириб қўйиш хатолик бўлади.

Режиссор лойиҳалаштирувчи муҳандисга нисбатан қўйиладиган талабларни рассом олдига қўйиши керак бўлади. Схунки, сахналардаги айрим декорацияларнинг эни ва бўйи ҳам бўлажак спектаклда катта ўрин тутати. Аммо шу билан бирга рассомни ҳам "ломмим" демайдиган ижрочига айлантириб юбориш мумкин эмас. Айрим ҳолатларда баъзи сахналарни жиҳозлаш, ранглар танлашда рассом режиссорга ёрдам берибгина қолмай, тўғри ва

таъсирчан йўл кўрсатиши мумкин. Рассом режиссордан аниқ кўрсатмалар олгач, ўзини эркин ижодкор сифатида ҳис қила бошлайди.

Рассомнинг иш натижаси режиссор ечимига, ўйфикрига қарамақарши бўлиши ҳам мумкинми? Нималардадир бўлиши мумкин. Аммо вазифа аниқ кўрсатилган бўлса, натижа ўртасидаги фарқ катта бўлмайди.

Саҳнани оппоқ қоғозга қиёслашади. Агар рассом 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, агар декорация бутун бошли спектакл учун қўйилса, кенгликнинг фойдали томони яна ҳам ортади.

Саҳнада, энг аввало, биринчи қисм ва саҳна олдини бўш қолдиришликни эътибордан қочирмаслик керак. Схунки, 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 "каттиқ", "секин" деган ибораларни ишлатганимиз каби, "каттакичик", "баландпаст" деган тушунчалар саҳнада нисбатан катта ўрин тутаяди.

Саҳнадаги ўлчов бирлиги одамдир. Демак, баландпастлик, кенглик 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 тўғрисида бўлмаса) 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 қабул қилиш чоғида саҳна қоидасининг шу томонларини ҳам ҳисобга олиш зарур. Шунингдек, дераза ва эшиклар ҳажми ҳам муҳим ўрин тутаяди. 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 керак. Декорациялар саҳнада актёрларнинг овозини бўғиб қўймайдими? Овозни томошабинга етказишда ёрдам берадими ёки халақит қиладими?

Ҳар қандай вазиятда ҳам актёрнинг юзи томошабинга кўриниб туриши керак. Агар декорация унинг юзини тўсиб қўядиган бўлса, у ҳолда декорацияни буриш керак бўлади.

Станиславский декорацияда ижро нуқталари боииши керак, деган иборани ишлатган.

Ижро нуқталари деганда нималар назарда тутилади?

Бу — композиция маркази бўлиб, мизансаҳналарни лойихалаштиришда муҳим ўрин тутаяди. Иккинчидан, декорацияларни ўйинга қўшиб, уни ҳам ижрочиға айлантиради.

Хонага қўйиладиган ҳар қандай жиҳознинг бўлғувси спектаклдаги ўрни каттадир. Томошабиндан жуда узоқда жойлашган жиҳозлар ижро нуқталарини ҳам томошабин кўздан узоқлаштиради. Аммо жиҳозларни биринчи қисмга қўйиш ҳам мантиққа зиддир. Бу бир томондан бўлса, иккинчи томондан жиҳоз билан ёнмаён турган одамнинг бўйини кесиб кўяди. Гўё жиҳоз олдида турган одамнинг елкасидан пасти кўринмайди. Биринчи қисмдаги ижро нуқталарига ҳаракат вақтида зарур бўлган курси ва шунга ўхшаш кўп жойни эгалламайдиган майда жиҳозлар қўйилиши мумкин.

Демак, рассом билан биринчи учрашувдан кейин (яна бир неча бор учрашиш мумкин), дастлабки қораламаларни кўриб, репетиция учун айрим жиҳозларни сахнага ўрнатиш мумкинлиги аён бўлади.

Песани яна бир карра биргаликда ўқиб чиқиб, реквизит, бутафорияга оид унсурларни ёзиб олинади. Қайси бирини яшаш керак, қайси бирини сотиб олиш керак. Бундай вақтда рассом билан театр омборхонасини кўздан кечириб чиқиш фойдадан холи бўлмайди. Бошқа спектаклларда фойдаланилмаган жавон, жомадон, курси, костюмлар янги спектакл талқинида ишлатилиши мумкинми? Агар топилмалардан 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 режиссор учун илк репетициялардан бошлабқ сахнада зарур бўлган буюмлардан фойдаланиш имкони туғилади.

Мавзу бўйича саволлар:

1. Рассомнинг вазифаси нимадан иборат?
2. “Шартли декорация” деганда нимани тушунаси?
3. “Ижро нуқталари” деганда нималар назарда тутилади?
4. Мизансаҳна декорация билан қай даражада боғлиқ?

Маъруза № 9

“Импровизация ёки моделлаштириш”

Маъруза режаси.

1. Стол атрофида пьеса ўқиш зарурияти.
2. Актёрлик импровизацияси хусусиятлари.
3. Пьесани пластик ечимини топиш – спектакл муаллифларининг вазифаси.

Режиссорни актёрлар ва пьеса билан стол атрофидаги илк учрашуви бўлажак спектаклнинг тақдирини ҳал этишда катта аҳамиятга эга.

Мазкур учрашув чоғида ҳаёлий спектаклни воқеликка айлантириш юзасидан илк фикрлар, тимсолий аломатлар пайдо бўлади. Жумладан, ташқи кўриниш, юз, кўз, овоз, шижоат, хислат ва хусусиятлар. Актёрнинг имкониятлари, унинг

хаётдаги ва бошқа роллардаги ютуқ ва камчиликлари бирбир таҳлил қилинади. Стол атрофидаги мана шундай бир неча учрашувлардан кейин бўлажак спектаклнинг чизгиларини топишга киришиш мумкин, деб ўйлаймиз.

Баъзи режиссорлардан репетицияга тайёрланиб ўтирмайман, актёрсиз нима ҳам қилиб бўларди, деган гапларни эшитиш мумкин. Шунинг унутмаслик керакки, режиссор худди композиторга ўхшайди. Фақат у сахнанинг композитори ҳисобланади. Модомики шундай экан, композитор ўз асарини мусликий асбобларга бўлиб, ҳар бир асбоб учун алоҳида ноталар кўчириб, созларнинг овози, жаранги, уларни эшитувчига кўрсатадиган таъсир кучини ҳамда умумий оҳангдошликни вужудга келтирадиган партитурани тайёрламасдан туриб, оркестр олдига чиқиши мумкинми? Ахир ҳар бир асбобнинг ўзига хос боиган ҳарорати, ритми, ижро йўли борку. Режиссор ҳам худди композитор каби бўлажак спектаклнинг сахनावий партитурасини ёзмай туриб, актёрлар олдига чиқмаслиги керак

Айрим полшалик режиссорлар бўлажак спектаклнинг макетини сахначаларга тақсимаб чиқиш билан бирга сахна сатҳини ҳам қисмларга бўлиб чиқишади.

—Фалончи қатнашчининг фалон сўзи Ф2 квадратда айтилади.

—Фалончи иштирокчи Ф5 квадратда тўхтайди. Ф8 квадратга ўтиб, ҳамроҳига жавоб қайтаради.

Худди шахмат ўйинига ўхшайди.

— Бу иш, расмиятчиликка ўхшайдику, — дейишингиз мумкин. Тўғри, шундай бўлиши эҳтимолдан холи эмас.

Лекин репетиция вақтида режиссор актёрга:

— Мана бу эшикдан кирасиз, ўгирилиб қарасиз, сўнгра стол даги китобни олиб варақлайсиз, — қабилида топшириқ бериши ҳам расмиятчиликка кирадими?

Агар бу топшириқ иштирокчининг изчил ҳаракатига зид бўлса, асарнинг табиийлигига путур етказиши. Агар режиссор ҳар бир иштирокчининг изчил ҳаракат йўналишини, бирбирига мантикий уйғунлаштиришга эришса, режиссорнинг аниқ топшириғи асардаги табиийликни янада оширади. Актёрнинг эркин ҳаракати учун шароит яратди.

Ишнинг бошланиш жараёнида эркин ҳаракат қилиш майдони қанчалик тор бўлса, берилган вазиятдаги изланиш самарадорлиги шунчалик ошади. Умуман актёрларни икки гуруҳга бўлиш мумкин.

Агар актёр режиссордан аниқ кўрсатмалар ва топшириқни талаб қилса, демак, у изланувчан ва меҳнатдан қочмайдиган актёрдир. Бордию актёр режиссорнинг кўрсатма ва топшириқларига нисбатан норозилик билдириб, сиз менинг эркин ижод қилиш имкониятимни бўғиб қўйяпсиз, деса билингки бу актёр ишқмас ва дангасадир. Негаки, ёзилиш жиҳатидан мураккаб бўлган песанинг пластик ечимини топиш, агар воқеалар ўтган асрда кечса, унинг устига оммавий сахналар билан боғлиқ бўлса, бундай сахналарни репетиция жараёнида тезда ҳал этишнинг сира ҳам иложи йўқ. Тўғри, бадиий ва ғоявий жиҳатдан бўш песаларни аввалдан тайёргарчилик кўрмай ҳам бошлаш мумкин. Лекин ҳар бир яхши песа ўта мураккаб ва ўқилиши қийин бадиий

асардир.

Шунинг учун асосий репетициялар бошланишидан олдин, албатта, мизансаҳналарни ишлаб чиқиш зарур. Лекин бу дегани репетицияда эркин ҳаракат қилишнинг мутлақо имконияти бўлмайди, деган гап эмас. Аввалдан ишлаб чиқилган мизансаҳнани ипидан игнасиғача оғишмай бажариш мумкин эмаслигини яхши биламиз. Схунки, аввалдан белгилаб қўйилган қолипнинг ичида туриб, эркин ижод қилиш имконияти ниҳоятда чегараланган бўлади.

Мизансаҳнани уй шароитида пухта ишлаб келиб, репетицияда фақат шундан ташқарига чиқмай ишлайдиган режиссор гапириладиган гапни уйда ёд олиб келиб, эшитувчилар олдига чиқиб олиб, худди тўтига ўхшаб сайрайдиган нотикқа ўхшайди.

Уйда маълум тайёргарлик кўрмай келиб, репетиция ўтказадиган режиссор эса ҳеч бир тайёргарликсиз нутқ ирод қилаётган нотикқа ўхшайди. Уйда пухта ҳозирлик кўриб, эшитувчилар олдига чиққан нотик гапирадиган гапларини яхши билганидан қоғозга қарамай ҳам эшитувчиларни ўз оғзига қаратиб қўя олади. У исталган вақтда ўзи уйда чизиб олган чизикдан ташқарига чиқиши, зарур вақтда яна ўша чизик доирасига кириб олиши мумкин. Демак, уйда аввалдан тайёргарлик кўриб, сўнгра репетиция ўтказадиган режиссор ҳам худди мана шу нотикқа ўхшайди.

Бугун репетициянгиз сиз ўйлаган мизансаҳна доирасида силлиқ ўтиши мумкин. Эртага эса актёр томонидан топилган яхши бир ҳаракат сиз уйда ишлаб келган мизансаҳнани кенгайтириб, қисман ўзгартирган ҳолда уни бойитиши ва умумий мақсад ва ғояга хизмат қилиши мумкин.

Мавзу бўйича саволлар:

1. “Импровизация” тушунчасини изоҳлаб беринг?
2. “Моделлаштириш” деганда нимани тушунасиз?
3. Пьесани спектаклдан фарқи нимадан иборат?
4. Мизансаҳна устида ишлаш режиссер ва актёр томонидан қандай амалга оширилади?

Маъруза № 10

“Оммавий томошалар макони композицияси”

Маъруза режаси:

1. Оммавий томошаларнинг ижтимоий-сиёсий аҳамияти.
2. Оммавий томоша - синтетик санъат.
3. Мустақил Ўзбекистонда оммавий томоша санъатини шаклланиши.

Мўстақиллик даврида асрлар давомида шаклланган халқ байрамларини қайта тиклаш ва уларни оммавий тарзда нишонлашга алоҳида эътибор қаратилди. Оммавий халқ байрамлари театрлашган томошалар тимсолида янги мазмун касб этмоқда. Ўтган қисқа вақт мобайнида бу соҳада ўзига хос тажриба тўпланди ва байрамлар билан боғлиқ янги санъат тури дунёга келди. Бу кенг миқёсда

нишонланадиган театраларшган майдон томошаларидир.

Наврўз ва Мустақиллик байрамлари, буюк давлат арбоблари, саркардалар ва алломалар юбилейлари, Тошкент шахрининг 2200 йиллиги. Бухоро ва Хива шаҳарларининг 2500 йиллиги, “Шарқ тароналари” халқаро музика фестивали, “Алпомиш” достонининг 1000 йиллиги тантаналари муносабати билан ўтказилган театрлашган томошалар шулар жумласидандир.

Наврўз ва Мустақиллик томошалари ўзида ўзбек халқи санъатининг энг нодир ютуқларини бирлаштиради. Бу томошалар шунчаки турли санъатлар, кўшиқ, рақс, аския, миллий урф одатлар, ҳаётдан олинган ҳодисаларнинг ёнма-ён, биринкетин берилиши эмас, балки уларни катта майдонларга мослаштириб, бадиий қайта ишлаш, бир бирига сингдириб, мутаносиблик ва уйғунлик ҳосил қилишдир. Бинобарин, Наврўз ва Мустақиллик томошаларини ташкил этиш ва ўтказиш моҳиятан бир биридан тубдан фарқ қилмасда, ўларнинг ўзига хос хусусиятлари ҳам мавжуд.

Мустақиллик байрами кўпроқ сиёсий йўналишда бўлиб, мамлакатимизнинг истиқлол даврида қўлга киритган ютуқларни намоёйиш этишга қаратилган.

Наврўз байрами қадимий анъаналар ва урф одатларни сақлаган ҳолда, замонавий пластик воситалар ёрдамида уларни гавдалантиришга йўналтирилган.

Шунингдек, бу байрамлар ўтадиган жойлар ҳам айри. Наврўз байрами Алишер Навоий номидаги Ўзбекистон Миллий боғида, яъни, табиат қўйнида нишонлашга, Мустақиллик байрамини пойтахтнинг бош майдонида ўтказишга келишилган. Сўнги йилларда Мустақиллик байрами ҳам Миллий боғда ўтказилиб келмоқда.

1991 йил Наврўз байрамининг Тошкентнинг бош майдонида ўтказилган асосий томошасида дўстлик, турли миллатларни бирлаштириш ғояси, ҳамда она ватанимиз тарихидан ҳикоя қилиш кўзда тутилди. Томошада рамзий тасвирий услублар қўлланди. Жумладан, майдоннинг турли томонларига ўрнатилган Тошкентнинг 12 дарвозаси ва улардан кириб келаётган кириб келаётган карвонлар ҳаракатига, турли туман афсонавий образларга ўзига хос маънолар юкланди. Томошада вилоятларнинг энг яхши фолклор жамоалари иштирок этиб, ўз репертуаридаги асосан халқ анъаналари билан боғлиқ ўйин ва томошаларини намоёйиш этдилар. Шунингдек, томошада далага қўш чиқариш, биринчи уруғ қадаш каби деярли унутилиб қолган маросимлар тикланиб, бадиий шаклда тақдим этилди.

Дастлабки йилларда сценарийлар этнограф ва маданиятшунослар томонидан тайёрланиб, томоша мавзулари, ғояларини белгилашда бош режиссерлар етакчилик қилгани сабаб, улар турли ансамблларнинг этнографик номерлари йиғиндисидан иборат бўлган бўлса, 1995 йилдан томоша драматургиясида ҳам бурилиш рўй берди. Шоир Хуршид Даврон ўзига хос воқеалар ривож ва тугал маънога эга бўлган сценарий яратар экан, Наврўз тарихи, маросимларини беришда тарихий манбаларга таянишга интилди.

Сценарий мукаддима, хотима ва тўрт қисмдан иборат бўлиб, унга Абу Райхон Берунийнинг “Осор ул бокия” асарида ёзиб қолдирилган фикрлар сингдирилган. Наврўз Коинот, Қуёш, Ер, Сув яратилган кун сифатида тақдим этилди. Мазкур театрлаштирилган томоша Наврўз драматургияси ва режиссурасида

ўзига хос сакраш рўй берганини кўрсатди.,

Ўтган қисқа вақт ичида Наврўз анъаналари нафақат такланди, айтиш лозимки , унинг тарихида янги бир давр бошланди.. Йилдан йилга ҳар бир театралшган томошанинг кўлами ва мазмуни доираси бойиб бормоқда. Байрам сценарийоарининг янада қизиқарли, томошавий воситаларга бой бўлиб бораётгани, янги янги сахнавий безаклар ва ифода воситалари пайдо бўлаётганини кузатиш мумкин.

Жумладан, 2001 йил томошасида Миллий боғдаги асосий сахна, унинг атрофи, Алишер Навоий ёдгорлиги зиналари, зина ва асосий сахна ўртасидаги кўприклар, шунингдек, майдон устидаги фазо ҳам камраб олинган. Ушбу маҳобатли спектаклдаги кўринишидан турлича бўлган композицияларнинг ҳар бири ўзига хос тугал мазмун ва ижрога асосланган бўлиб, унга тайёрланган декорация ва либослар, ниқоблар, ҳаракатланувчи қурилмалар, байроқлар, пуфлаб шиширилган қиёфалар, табиий ва ясама гуллар ажиб бир манзара яратди. Ҳамма ёқда бир бири билан ҳам мазмунан, ҳам бадиий жиҳатдан боғланган байрам манзаралари намоён бўлади.

Байрамга чорловчи муסיқий оҳангларга табиатнинг ўйғониши, борлиқнинг яшариши, қушларнинг чуғур чуғури, жилғаларнинг шилдираши уйғунлашиб кетади. Кўкка учирилган ранг баранг шарлар ажиб камалак ҳосил қилади. Фурсат ўтмай, рангин камалак алвон булутга айланиб кетади. Навоий ҳайкали гумбази қуёш мисол атрофга заррин нурларини таратади. Бутун майдон гулларга буркалади, улар устида рангин капалаклар қанотларини ҳилпиратиб учади. Ана шундай ажиб бир манзаралар фонида она ва боланинг суҳбати театрлашган томошани бошлаб беради. Отларни елдек учириб кириб келган жарчиларнинг байрамга чорлови ва шаҳарнинг қадимий 12 рамзий дарвозасидан кириб келган бадиий жамоалар, дорбозлар, кўғирчоқбозлар, чаванзозлар, масҳарабозлар, полвонлар, чеварлар, ҳуллас, барча замонавий ва қадимий касб эгалари ўз маҳоратларини намоиш этадиган сахнавий кўриниш ўзига хос мутаносиблик ва шиддатли ҳаракат билан ўз ўрнини келгуси сахнавий кўринишга бўшатиб беради. Сахнадаги воқеаларнинг шиддатди ҳаракати, мазмунан ва моҳиятан бир бирини тўлдириши томошага яхлитлик бағишлайди. Қадим тарихимизнинг илк даврлари ҳақида ҳикоя қилувчи “Авесто” ҳақидаги сахна кўринишлари, шунингдек, Наврўз билан боғлиқ қатор яратувчилик удумлари эътиборга молик.

1992 йилдан бошлаб ҳари йили Мустақиллик байрамини жуда кенг миқёсда нишонлаш анъанага айланди. Истиқлолнинг дастлабки йилиданоқ кадриятларни тиклашга алоҳида эътибор қаратила бошлагани Мустақиллик байрамининг дастлабки нишонланишидаёқ кўзга ташланди.

Томоша айнан аждодларимизни хотирлашга бағишланган кўриниш билан бошлангани ва қарвонлар қўнғироғи садолари остида майдоннинг ўнг томонидан чапга қараб Буюк ипак йўли бўйлаб туя қарвони орасида буюк аждодларимиз Тўмарис, Спитамен, Абу Райхон Беруний, Ибн Сино, Амир Темур, Мирзо Улуғбек, Алишер Навоий узок йиллардан сўнг қўлга киритилган эрк ва озодлик байрамлари ила халқни қутлаб, муборакбод этаётгандек тантана билан ўтишларига ана шу маъно юклатилган. Томоша болалар дасталари, миллий гвардия аскарлари, спортчилар, талабалар, вилоятларнинг вакиллари иштирокидаги бадиий лавҳалар,

шунингдек, республикаимизнинг етакчи рақс ансамбллари ижросидаги рақслардан иборат бўлди.

Дастлабки йилларда Мустақиллик байрамлари томошаси моҳиятан Наврўз томошаларидан унчалик фарқ қилмас эди. Зеро, бу театрлашган томошаларда санъатимизнинг бугунги ютуқлари ва қадриятлар, урф- одатлар билан боғлиқ чиқишлар ҳам бор эди.

Жумладан, 1994 йилги театрлашган томошанинг “Истиқлол тўйинг муборак, Ўзбекистон” қисмида таниқли ҳофиз ва хонандалар чиқишларидан кейинги номерда қадимий чолғулардан чанқовуз, шунингдек, қошиқ, ликопча ҳамда рақс мазмунини бойитиш мақсадида саватлардан фойдаланилган. Халқ ўйиналридан улоқ, кўчқор ва хўроз уриштиришлар, арқон тортиш, масхарабозлик ва шунга ўхшаш халқ удумлари намойиш қилинган. Йил ўтган сайин томоша таркибида ҳам ўзгаришлар амалга оширила бошланди. Турли йўналишдаги янги ижодий жамоалар , ёш ижрочиларга дастурда ўрин ажратилди.

Наврўз ва Мустақиллик байрамларида орттирилган тажриба ва ижодий кучлар буюк алломалар ва қадимий шаҳарларимиз юбилейларини умумхалқ шодиёнаси сифатида тантанали нишонлашда қўл келди. Мисол тариқасида Самарқанд шаҳрида 1994 йилда Мирзо Улуғбек таваллудининг 600 йиллигига, 1996 йилда Соҳибқирон Амир Темури таваллудининг 660 йиллигига, Урганч шаҳрида 1999 йилда Жалолиддин Мангуберди таваллудининг 800 йиллигига, 1997 йилда Хива шаҳрининг 2500 йиллигига бағишланган оммавий томошаларни келтириш мумкин.

Оммавий томошалар драматургияси шаклланишида шоирлардан Абдулла Орипов, Хуршид Даврон, Омон Матчон асос солишди. Режиссура соҳасида эса Баҳодир Ёўлдошев ва Рустам Хамидовлар самарали фаолият кўрсатиб келишмоқда.

Шундай қилиб, қисқа вақт мобайнида Ўзбекистонда байрамларни нишонлашда ўзига хос тажриба тўпланиб, ўнда қатор хусусиятлар шаклланди. Байрам томошаларида бугунги кунда шаклланган энг асосий хусусиятлардан бири уйғунликдир. Томошаларда санъат, спорт, этнография, фольклор, бадиий сўз ижрочилиги, меҳнат ва ижтимоий ҳаёт лавҳалари бир-бири билан ягона ва ички ғоялар, мавзулар асосида таркибий, уйғун бириктирилади ва бунда бадиий яхлитлик юзага келади.

Шунингдек, театрлашган томошаларда тарихий ва замонавий воқеликни поэтик – фалсафий умумлашмалар, рамзий образлар, ёрқин ва бўрттирма воситаларда акс эттириш шаклланди.

Оммавий томошаларда бадиий образлик хусусияти ҳам бўлиб, томошалар қисмларини театрлаштириш орқали образли ечимга эришилади ва натижада алоҳида-алоҳида томошалардан иборат композициялар яхлит бир санъат асари даражасига кўтарилади. Томошаларни яратишда сўнгги йилларда шаклланган яна бир хусусият воқеаларнинг ягона ва узлуксиз драматик ҳаракат асосига қурилиши ва томошанинг умумий композициясини ҳосил қилинишидир.

Байрам томошаларида майдон сатҳининг катталиги ва актерлар овози инобатга олиниб, барча овоз фонограмма орқали жонлантирилади. Қўшиқчилар бундай воситаларга кўникиб қолган бўлсалар, актерлар ижросида баъзан узилишлар, баъзан мимикадаги етишмовчилик кўзга ташланади. Шунингдек, ҳаракатлардаги шиддат баъзан бадииятга ҳам путур етказаётган ўринлар учрайди.

Асосий театралшган томошалар жуда катта ижодий жамоанинг меҳнати натижасида сахна юзини кўради. Унга тайёргарлик нафақат пойтахтда, шунингдек вилоятларда ҳам анча илгари бошланади.

Шундай қилиб, оммавий байрамлар билан боғлиқ театрлашган томошалар истиқлол даври маҳсули бўлиб, у қисқа вақт ичида шаклланиб, бугунги кунда мустақил санъат турлари орасида ўзининг муносиб ўрнига эга бўлиб келмоқда.

Мавзу бўйича саволлар:

1. Оммавий томошаларда макон композициясининг ўзига хос хусусияти нимадан иборат?
2. “Оммавий томошанинг бадиий яхлитлиги” деганда нимани тушунаси?
3. Нима учун оммавий томоша синтетик санъат деб аталади?
4. Мустақиллик йилларида Ўзбекистонда оммавий томошаларни сахналаштирган режиссерлар хақида гапириб беринг?

0-0-0-0-0-0-0-0-0-0