

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

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

“Санъат назарияси ва тарихи” кафедраси

“Режиссура асослари ва актёрлик маҳорати”

фанидан

МАЪРУЗА МАТНИ

Г.Б. Умарова

Кафедра қитувчиси

2016 йил

**МАЪРУЗА №.1.№2 ТЕМА.1 Композицион
тузилиш.Образлар оркали кура билиш ва
мезансценалаштиришнинг асосий коидалари.**

Режа.

1.Режиссёр ва мезансахна

2.Ракурс.

3.Киёслаш уйинлари. Ассоциации.

4.Оммавий сахналар.

5.Б.Брехт талимоти.

РЕЖИССЁР ВА МИЗАНСАҲНА

Мизансахна сахнада декорация ва актёрлар ўрнашувидир.

А. Арто эса мизансахнани "сахнадаги майдон ва макон тили", дея атаган эди.

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

Режиссёр франсузча сўз бўлиб, торн 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 сахналаштирилган "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, **режиссёр** 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. Сҳунки 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 тасодифий юриштуриш, кирибчиқиш, тасодифий мусиқа, тасодифий 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. Сҳунки 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.

Агар кечқурун тоза ҳаво олиш учун айланиб кўчага чиқилса, кўплаб қизиқарли ҳолатларни кузатиш мумкин.

Дейлик, 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!

Схунки 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 биронбир рол бажаришга ўтиб, хона бўйлаб ҳаракат қилар экан, содда мизансаҳналар ихтиро қила бошлайди.

Демак, мизансаҳна хаттиҳаракатларни бадиий ифода этишлиқдир. 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 бир режиссор мизансаҳна ихтиро қилишда ўзига яқин бўлган тушунчалар, имкониятларига таянади. Тўғри, ёш режиссорлар 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 ижодий йўлига эга бўлишига ишонамиз.

ОДДИЙ МИЗАНСАҲНА ВА КУЗАТИШ БУРЧАГИ

(Азимут простейшей мизансцены)

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 сахнанинг бир томонини ҳаддан ташқари тўлдириб юборса, томошабинни ўзидан қочирадиган номутаносибликвужудга келади. Ёки сахнанинг бир тарафи бўртиб қолипти дейилади. Концерт вақтида қсьшиқчини ўртага турғизиш керак, деган хулосага келиш мумкинми? Агар сахна бўшлиғини ҳисобга олинса, қўшиқчи ёки нотик ўртада тургани маъқул. Негаки, у бир четда туриб қўшиқ айтиши, маъруза қилиши кулгили ҳолдир. Лекин сахна фақат макондан иборат бўлиб қолмай замонда ҳам акс эттирилса, унинг устига ижрочи ижро давомида айрим жузъий мизансаҳналардан фойдаланса, ижрочини ўнг тарафдан бошлаб, оҳиста чап тарафга ўтиши мақсадга мувофиқдир. Бундай ҳолатда сахнанинг бир тарафи бўртиб қолмай, оғирлик бир томондан иккинчи томонга бир маромда кўчиб ўтади. Яъни сахна кўриниши ўзгаради.

Келинг, фикримиз яна ҳам тушунарли бўлиши учун, замон бирлигида тажриба ўтказиб кўрайлик.

Сҳироқни 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 сахна олдининг маркази ҳисобланади. Демак, сахна 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 ўнга 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. Сҳап 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 маъқули?

Тез ва чаққон чопаетган одамни чапдан ўнга қараб ҳаракатлантириш керак. Томошабиннинг кўзи уни чапдан ўнга 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 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. Схунки томошабиннинг кўзи гапираётган одамнинг гапини эшитаётган одам томонга йўналиб, якуний ҳулосага келувчи кишида тўхтади. Агар гаплашиб турган икки кишидан биринчиси, яъни гап уқтираётгани бизни қизиқтирса, уни ўнг томонга қўйиш керак. Бордию, гап уқтираётган одамнинг ўзи янглишаётган боиб, унинг гаплари иккинчидан қайитиши зарур бўлса, гапираётган гапи ўзига қайтади ва у ўзининг ноҳақ эканлигини тан олади. Энди саҳнани кўндалангига иккига бўлиб кўрайлик. Иккига бўлинган саҳнанинг ҳар икки томонини диққат билан кўздан кечирар эканмиз, унинг ютуқ ва камчиликлари дарҳол сезилиб қолади. Боринг ана, уч қисимга ҳам бўлди. Шунинг 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 саҳна олдидаги ҳаракатларга кўз юмиб бўлмайди.

Спектакл бошланишидаги саҳналарни, иккинчи ва учинчи планда ижро этишлик томошабиннинг диққатини толиқтириб қўйиши • мумкин. Шунинг учун ҳам атоқли режиссорлар, саҳна олди аванссенадаги ижрога кўпроқ аҳамият беришган. Ҳатто баъзи режиссорлар гастроллар давомида саҳна олдида 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 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 саҳна кўринишларни биринчи планга ёки саҳна олдида кўчириш мумкин.

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

Тасаввур қилиб кўрайлик:

Биронбир адабий кечада томоша залига кириб, тахминан 5қаторга ўтираммиз. 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 режиссор актёр билан биргаликда сахнадаги ҳар бир ҳолатни, томошабинни толиқтирмайдиган, ҳар томондан актёрнинг юзқўзини 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. 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 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 маъқул.

Шу нуқтайи назардан иккинчи қисм "оилавий қисм" ҳам дейилади. Иккинчи қисмда оила аъзоларини, яъни кўпчиликини 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 боийиб, эътибор кўпроқ ташқи хаттиҳаракатларга тортилади.

Учинчи ва тўртинчи қисмиарчи?

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 охириги қисмда кўпроқ жисмоний ҳаракатларни талаб қилувчи саҳналар ўйналиши мақсадга мувофиқдир. Монументал характерга эга бўлган, яхлитликини тақозо этувчи режиссорлик ечимлари ҳам орқа қисмда намоён бўлиши кўзланган натижани беради.

Схунки 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 сахна сатҳида, хаёлан энига уч нуқтани белгилаб, бўйига уч қисмга бўламиз ҳамда сахна олди қисмини ҳам қўшамиз. Шундай қилиб, сахна ўн олти катакка бўлинади.

Энди биз кузатиш бурчак нуқтаси орқали сахнанинг 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. Сахна мувозанатини сақлашни ўрганиш кўп ҳам мураккаб иш эмас. Ахир деворга осилган расми тўғри ёки қийшиқлигини узоқдан туриб дарҳол аниқлаш мумкин!

Ҳозирча биз фақат икки ўлчамни, яъни эни ва бўйини аниқлаш устида фикр юритдик. Энди сахнага чиққан актёр бир зина юқори 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, руҳий жараёнларни акс эттирувчи песаларда биринчи қисмда супачалардан фойдаланиш спектакл бадиийлигига путур етказилади. Актёрлар эса оддий овозда ифода этиш мумкин бўлган сўзларни бақириб гапиришга мажбур бўлиб қоладилар.

Бироқ иккинчи қисмдаги воқеаларни бўрттириш режиссор учун кснги 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 ўтайлик.

Актёр рол устида ишлар экан, уни янги янги топилмалар билан бойитишга ҳаракат қилгани каби, сахна сирларини билган режиссор ҳар сафар янги спектакл устида иш бошлар экан, берилган майдон, макон ва замонда "очилмаган кўриқлар" ихтиро қилишга интилиши лозим. Ана шу янги

топилмаларни кашф этишда сахна сатҳига ўрнатиладиган пастбаландликлар муҳим ўрин эгаллайди.

Сахнадаги ҳар қандай **ҳаракат** актёрни қуршаб турган макондаги унсурлар (устунлар, кўприк, панжара, супа, зинапоя) билан бўладиган муносабатга боғиқдир.

Дейлик, 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 ҳар турли суюқликлар солиш учун мўлжалланган идишларга ўхшаш турлича кўринишга эга бўлиши керак.

РАКУРС

Ракурс — узоқдаги буюм тасвирининг кичрайтириган кўриниши.

Одатда, ҳар қандай ракурс тўғридан, олд томондан кўриниш хусусиятига эга. Олд томондан кўриниш фас актёрнинг гавдаси. юзкўзини очиқойдин кўрсатибгина қолмай, унинг афзаллигию нуқсонларини ҳам кафтдек намойиш этади. Шунинг учун тажрибали режиссор ҳар сафар мизансахнани белгилашда актёрни юз томонидан эмас, балки ҳамроҳига нисбатан рўбарў қўйишга ҳаракат қилади.

Сахнада 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;

б) 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 тозаллаган киши бўлиб, чироққа тутиб, текшириб кўрмоқда. Аммо суҳбат узилгани йўқ.

Тажрибали актёр ҳеч қачон томошабинга рўбарў турмайди. Схунки, 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 эканигини ҳам билдиради. Яна бундай ҳолат нодонлик белгиси ҳамдир. Аксарият комедия, майдон томошалари, масхарабозлар ўйинларида шундай ҳолатни кузатиш мумкин.

Энди бошқа ҳолатларни ҳам кўздан кечирайлик. Мана, актёр ёнбош томони билан томошабинга қараб келяпти. Демак, ҳозир биронбир муҳим хабар эшитилса керак, деб ўйлаймиз. Сахна 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. Буларнинг ҳаммаси мизансаҳнанинг зиддиятли ҳолати натижасида ҳосил бўладиган кўринишлардир.

Томошабиндан йиизини 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 намоиш этиш белгиси.

2. Энди гавдани тўртдан уч қисмини томошабин томонга буриб кўрайлик. 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 узун йўл ҳисобланади. Иккинчидан, ҳамроҳига қиялаб ёндошиш ракурсдан қаралганида таъсирчан композицияни пайдо қилади.

3. 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 кўрқувдан, ҳаяжондан қотиб қолганлигини англатади.

Бироқ аксарият ҳолларда уни биров ўзгартирган ҳолда фойдаланиш мумкин бўлган ҳолатдир. Масалан, юриб кетаётган одамни тўсатдан ярим бурилган ҳолда қотиб қолиши ҳамроҳи томонидан нохуш хабарни қабул 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 таъсир кучи сезиларли бўлмайди. Нега шундай?

Бунинг сабаби иккала ижрочи ҳам тўғри чизик бўйлаб бир йўналишда ҳаракат қилмоқда. Иштирокчиларнинг бўйи ўсмайди, пасаймайди. Гаплари эса бирбирига қаратишган 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 сахнага чиқариб бўлмайди. Агар сахнада 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, сахнадаги икки кишини бир хилда ҳаракат қилмаслиги учун турлича йўллари, турлича ҳолатларни исталганча топиш мумкин.

4.

Актёрнинг томошабинга орқа ўгириб, ярим ўгирилиб туриши мизансахна яратиш учун бой имкониятлар вужудга келтиради. Схунки, сахнадаги 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 яраца, иккинчи томондан, гапираётган одамнинг сўзини аниқтаниқ 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 чехраси ва кўзида айни фурсатда нималар акс этаётганини тасаввур қилиш имкониятига эга бўлади.

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

5.

Кўз ўнгимиздаги одам бизга орқа ўгириб турипти. Унинг бир елкаси 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, ҳаётдан норози ва афсусланапти.

Хулоса қилиб айтилса, инсоннинг елка ва кураклари, 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, кўрқув ва ҳоказо. Актёрнинг то

мошабинга орқа ўгириб узоқлашиши сахна 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 режиссорлар тилида актёрни "очиш", "ёпиш", деган иборлар ишлатилиши мана шу мизансахна 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. Агар режиссор эътироз билдирмаса, актёрлар томошабинга олд томондан ўгирилишгани маъқулдир. Лекин бундай ўгирилишлар ҳамisha ҳам мақсадни очик ифода эта олмайди.

Биринчидан, томошабин ҳозир актёр қайси томони билан ўгирилишини олдиндан сезмаслиги керак.

Агар бурилиш томоша зали томонга бир неча қадам ташлаб чиқиш билан бажарилса, орқа томон билан ўгирилган чиройли кўринади. Агар актёр сахнанинг ичига томон чиқиб бурилса, томошабинга юз томон билан бурилган чиройли чиқади.

Яна муҳим бир ҳолат. Дейлик, сахнада икки киши гаплашиб турипти. Биринчи одам томошабинга юзи билан қараб турипти. Иккинчиси томошабинга орқа ўгириб турипти. Биринчи актёр иккинчисига нимадир дейди. 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. Шунингдек, 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 бир масалага икки томондан ёндошмоқликнинг белгиси саналади. Агар ҳаққонийлик 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 мослаштирмақ зарур.

Биз такрор ва такрор қайтараётганимиз ракурсни яна бир эслайлик. Актёрнинг саҳнада диққатини жалб қилган нарса ва актёрнинг ўша томонга интилишини ракурс орқали ўзгартириш мумкин эканлигини ҳамиша ёдда сақламоқ керак.

Мисол учун бир одам сўқмоқдан бораётиб, офтобда исиниб ётган илонни кўриб қолади. Ҳон қаерда? Режиссор уни қаердалигини кўрсатиб бериши керак. Агар актёр саҳна ичкарасига қараб ўнг томонга тисарилса, демак, илон чап тарафдаги кулида бўлади.

Шу ҳолатда, мантиқдан келиб чиқиб, актёрга сакрашни топширсак, демак, илон катта ва хавфли. Агар актёр оёқ учида аста ўша ерга яқинлашиб, қўлини узаца — капалак экан. Агар ўша нуқтага тикилиб туриб, бирдан енгил нафас олиб, мускуллари бўшашиб кеца, демак, илон ўрнида арқон парчасини кўрган бўлади. Яна бир мисол. Актёр бир томонга қараб боряпти. Унинг эътиборини тортган нарса қарамақарши томонда жойлашган дейлик. Мана, актёр саҳна ичкарасига 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.

ҚИЁСЛАШ ЎЙИНЛАРИ (ассоциации)

Саҳна композициясини ҳар томонидан қараб, ўрганиш мумкин.

Мизансаҳна геометрия, тасвирий санъат, ҳайкалтарошлик, чизмачилик нуқтайи назаридан обдон ўрганилган. Унинг ўзига ҳос қонуниятлари мутахассисларга маълум.

Шунингдек, мизансаҳнани худди шеърини вазн, орфография қоидаларига ҳос бўлган алгебрик хусусиятларга эга эканлигини кўриш мумкин.

Фикримизнинг исботи учун бир неча мизансаҳналар шаклини кўриб чиқайлик.

Келинг, фараз қилиш орқали мизансаҳнанинг геометрик кўринишларини тасаввур қиламиз. Мизансаҳнанинг ҳар қандай шакли тўғри чизик ёки қабарик, ёки доира шаклидаги кўринишга эга. Энди мана шу чизикларни инсон онгига эмоционал таъсирини қараб кўрайлик.

Тўғри чизик бўйлаб қилинган ҳаракат ҳамиша жиддий ва қуруқ бўлади. Бундай ҳаракат чиройли кўринсада, ундан ҳамиша ҳам фойдаланиб бўлмайди. Агар бундай ҳаракатни мусиқага қиёслайдиган бўлсак, бир куйни эмас, маълум бир товушни чўзиб туришга ўхшайди.

Ҳар бир даврда яшаган халқнинг ўзига ҳос ҳаракат чизиклари бўлиб, қадимги Римда ва Грецияда тўғри чизиклар бўйлаб ҳаракатланиш, Мисрда тўғри бурчак бўйлаб ҳаракат қилиш, Ҳиндистонда эса ярим доира шаклидаги ҳаракатлар одат

бўлган. "Юлий Сезар" пьесасини саҳналаштирувчи режиссор мизансаҳналарни "тўғри чизиқ" асосида яратиши керак. "Антоний ва Клеопатра" спектакли ўткир учбурчаклар, синиқ чизиқлар шаклида бўлишлигини тақозо этади. Бордию Молер асарларини саҳналаштирадиган бўлсак, узлуксиз доира, ярим доира шаклидаги мизансаҳналардан фойдаланиш мақсадга мувофиқдир.

Демак, янги асар устида иш бошланмасдан олдин, расом билан режиссор 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 тўқис 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 тўқис акс эттира олмайди. Шунинг учун доира шаклидаги декорация билан ҳаракатлар доиравийлиги бирбирига қарамақарши йўналишда бўлса, нафис ҳаракат юзага чиқади. Доира шаклининг яна бир хусусияти шундан иборатки, у кишини хотиржам кўрсатиш билан бирга, воқеа ғоясига нуқта қўяди.

Ярим доира шакли спектаклнинг муסיқавийлигини оширади. Доира шаклининг учинчи хусусияти инсон гавдасининг турли ҳолатларини намоён этиш билан бирга, унинг муסיқавийлигини бўрттиради.

Ҳар ҳолда, текис доира шакли синиқ доира шаклига нисбатан бир қанча афзалликларга эга. Шунга қарамай, мантиқий мезонлардан ташқаридаги ҳар қандай мизансаҳна саҳна санъатига ёт унсур ҳисобланади.

Синиқ чизикларнинг ҳам ўзига ҳос афзалликлари бор. Схунончи, тўсатдан бўладиган ўзгаришлар кўзга яққол ташланиши керак бўлган саҳналарда ҳаракат синиқ чизиклар бўйлаб бажарилса, таъсирчанлик кўпаяди. Аммо уларни ҳаддан зиёд ишлатилиши режиссорнинг майда гаплиги ва тартибсизлигидан нишонадир.

Ярим ва яхлит доира шакли назмий мизансаҳналарнинг шъерийлигини англаца, синиқ чизиклар эса насрий асарларни эслатади.

Шундай қилиб, геометриядан шъер тўқишга келиб қолдик.

Мизансаҳналарнинг қофиядошлиги, воқеаларнинг вақт ва макондаги ривожини эслатади. Актёрларнинг саҳнада туриши, муносабатларнинг такрорланиши орқали назарда тутилган қофиядошлик вужудга келади. Симметрия шаклидаги мизансаҳналар композицион мутаносибликни яратади. Яъни бир актёр томонидан бажарилган хаттиҳаракатни унинг ҳамроҳи томонидан айнан қайтариш демакдир.

Насрий шаклдаги мизансаҳналарда ҳам кўпгина қизиқ муносабатларни акс эттириш мумкин. Бундай усулни қўллашнинг афзалликлари беҳисоб. Агар у театр санъати талаблари чегарасидан чиқиб кетмаган бўлса.

24 Симметрия шакли баъзи бир саҳнавий ечим учун техник восита сифатида олиб қаралса, бу шаклнинг нақадар имкониятлари беқиёслигини кўриш мумкин.

Симметрия қаршисида арзимаган ўзгаришлар, ўрин алмашинувлар, киришчиқишлар, гарчанд, улар жўрттага ишлатилмаган бўлсада, ўзгача таассурот пайдо қилади.

Бунинг устига (синхрон) бир вақтнинг ўзида бир ҳаракатни икки киши томонидан нафис (пластик) ҳаракатлар орқали такрорлаш симметрик ҳаракатлар ҳосил қилади, бу зайлдаги "такрорлаш шакли"ни эртак спектаклларда ҳам ишлатиш мумкин. Аммо мазкур усулни суиистеъмол қилиш спектакл табиийлигига салбий таъсир этиши мумкин. Лекин спектаклдаги воқелик шундай шаклни тақозо эцагина, маълум вақт бирлиги ўртасида фойдаланиб кўриш зарар қилмайди. Бироқ такрорлаш шаклидан оммавий саҳналарда фойдаланиш таъсирчанликни оширади. Шунинг учун такрорлаш ва симметрия усулларига оммавий саҳналар тўғрисида гапирган вақтимизда яна қайтамыз.

Ҳозир эса мизансаҳнанинг яна бир "тасвир акси" шакли тўғрисида тўхталамыз. "Тасвир акси" — унсурнинг кўзгудан кўринишига ўхшаб, саҳнадаги ҳаракат тасвирини англатадиган мизансаҳна шаклидир. Мисол учун, саҳнада бозор кўринишини акс эттириш керак. Одатда, бундай кўринишлар каттакичик дўконлар, хужрачалар, устахоналар, баққоллар, харидорлар, бекорчилар, шовқинсурондан иборат бўлади.

Мана шу кўринишнинг асосий қаҳрамони — воиз атрофдаги воқеаларга ўз муносабатини билдириши керак. Унинг гапини ҳамма эшицин учун бор овоз билан

бозордагиларга мурожаат қилар экан, гоҳ у томонга, гоҳ бу томонга ўгирилади. Баъзан томошабинга орқа ўгириб гапиришга ҳам мажбур бўлади. Бундай ҳаракатлар оқибатида бир томондан актёр кўп ноқулайликларга дуч келади. Сабаби, унинг сўзини бозордагилар ва томошабин эшитиши керак. Шундай вазиятда "тасвир акси" усулидан фойдаланиш мақсадга мувофиқдир. Мазкур усулга асосан, гўё томоша зали бозор бўлиб, у ердагиларга мурожаат қилар экан, томоша залини сахна дея тасаввур қилиши ва томошабинни омма ўрнида қабул қилиб, нутқ ирод этиши мумкин. Бундай вазиятда актёрнинг ҳар бир сўзи эшитувчига етиб боради, унинг чеҳрасидаги ҳар бир имоишора, ўзгаришни томошабин бемалол кўриб туради. Бундай усулни "тасаввур акси" дейилади.

Сахнада сўз ва ҳаракат уйғунлигини мувофиқлаштириш.

Бир режиссор юриб туриб гапирманг, дейди. Иккинчиси юриб туриб гапиринг, дейди. Учинчиси эса бунга мутлақо аҳамият бермайди. Уларнинг қайси бири ҳақ?

Актёрни ҳаракат вақтида гапиришдан тўхтатиб қўйиш мумкин эмас. Ёки бунинг тескариси. Бироқ сўз билан ҳаракатни узвий боғлиқликда олиб бориш энг тўғри йўлдир.

Сахнада икки киши бўлса, биринчиси гапираётган вақтда иккинчисини ҳаракат қилиши, юриши, ўтириши, жисмоний иш бажариши гапираётган одамнинг гапини эшитувчига етиб боришига сўзсиз халақит қилади. Агар режиссор актёрдан шундай вазиятни талаб қилса, унда гапираётган одам томошабин диққатини ўзидан ҳаракат қилаётган одамга кўчира билиши, яъни томошабин гапираётган одамни эмас, эшитувчини кузатиб туриши керак бўлади. Демак, ҳам гапириб, ҳам ҳаракат қилиш мумкин эканда? Мумкин, аммо ҳаракатни қадамга мослаб гапирилса, эътибораракатга кетиб, сўз унутулиши мумкин. Бундай вазиятда сахна қонуниятига риоя этиш шарт. Хусусан, бир вақтнинг ўзида турган жойдан қўзғалиш ва гап бошлаш мумкин эмас. Аввал жойдан қўзғалиш, сўнг нафас ростлаб гап бошлаш керак. Ёки юриб туриб тўсатдан тўхташ ва гап бошлаш нотўғри. Аввал тўхтаб нафас ростлаш, сўнгра гапириш керак. Схунки, ҳар қандай ҳаракат сўзга нисбатан таъсирчанроқдир. Агар сўзнинг қийматини эътиборга олмай ҳаракат ва сўз барабар гапирилса, сўзнинг қадри йўқолади, қиймати тушиб кетади.

Дейлик, сахнада икки киши:

— бири жон куйдириб гапиряпти, иккинчиси эса жисмоний ҳаракат қияпти. Бундай вазиятда томошабин беихтиёр равишда жисмоний ҳаракатни кузатади. Схунки, сахнада сўзга нисбатан ҳаракатнинг таъсирчанлиги кучли. Агар асар воқеаси шундай мизансахна тизимини талаб қилса, унда сўз таъсирини иккинсҳи шахснинг ҳаракатлари орқали томошабинга етказиш керак. Ҳар бир песада сўзларни жиддий, кинояли, ҳазил билан, жаҳл билан ифода этадиган нуқталар бўлади. Бундай вазиятда муаллиф (спектакл, песа) шу сўзлардан кўзланган мақсад юзасидан ифода этилишини таъминлаши зарур. Яъни бундай вазиятда мизансахнани гапириляётган гап ва уни қабул қилиш асосига қуриш керак бўлди. Ўткир сўзга нисбатан ўткир сўз билан, ҳазилга нисбатан ҳазил

билан жавоб қайтарилиши керак. Сўз ўйинлари ҳар қанча кулгили, мазмунмаъноли бўлмасин, уни ҳаракат билан қўшиб юборилиши сўз қудрати ва таъсирини сўндиреди. Саҳнанинг бундай қонуниятини инкор этиб бўлмайди, чунки, бу қонуниятлар саҳна хаттиҳаракатлари мантиғига асослангандир.

Дейлик, сўхбатдошлардан бири сўнги сўзни гапирди. Шундан кейин иккинчиси саҳнадан чиқиб кетади. Демак, чиқиб кетаётган одам гапираётган одамнинг сўзларини қабул қилиб лнинг фикрига қўшилган ҳисобланади. Ёки у гапираётган одамнинг сўзини эшитиб бўлиб, унинг олдидан ўгирилиб ўтиб кеца, демак, гапирувчининг гапини қабул қилмай, унинг фикрларини инкор этган ҳисобланади.

Воқеалар таъсирида рўй берадиган ўзгаришни ҳам мизансаҳна талаффузи таркибига киритиш мумкин. Шунинг учун, биронбир хабар, воқелик, янгиликни қабул қилиб олувчи учун режиссор аввалдан ҳаракат майдонини яратиб бериши зарур. Демак, қабул қилиб олувчи биронбир хабарни қабул қилиш чоғида ҳараказиз вазиятда бўлмай, аксинча, тугалланмаган ҳаракат устида бўлиши ҳаракат қилувчи учун таъсирчан мизансаҳналар яратиш деган гап бўлади.

Мисол учун саҳнада икки киши "А" билан "Б".

"Б"ни тўхтатиб қолиш учун "тўхтанг, мен розиман" дейиши керак. Бу саҳнани икки хил кўринишда ижро этиш мумкин. Биринчи усулда "Б" "тўхтанг" деган сўздан кейин ўгирилиши керак. Иккинчи усулда "тўхтанг, мен розиман" деган сўздан кейин ўгирилиши керак.

Агар режиссор учун бу ҳолатда "Б"нинг руҳий муносабати муҳим бўлса, "тўхтанг" сўздан кейин ўгирилиб, иккинчи жумлани "А"нинг кўзига қараб қабул қилгани маъқул.

Агар режиссор учун сўз ва уни қандай қабул қилиб олиш жараёни ўта муҳим бўлса, "А"нинг "тўхтанг, мен розиман", деган жумласини орқа ўгириб турган ҳолда қабул қилиши, сўнгра гўё *бу хабардан эсанкираб қолган* одамдек ярим доира шаклида ўгирилиб, "А"нинг кўзига тикилиши санъат нуқтайи назаридан таъсирчан, ҳам чиройли кўринади. Одатда, бундай хабарларни қабул қилиб олиш жараёнида қабул қилувчи ҳаракатда ёки но қулай ҳолатларда бўлиши нафис ҳаракат ҳисобланади. Бундай мисолларни кўплаб келтириш мумкин. Бир ҳолатда эшитувчи ўтирган жойдан чироқ ёқиш учун қўл узатаётган вақтда хабарни қабул қилса, иккинчи бир вазиятда курсида бемалол ўтирган ҳолда қабул қилиши мақсадга мувофиқдир. Ҳар икки ҳолатда ҳам сўз муҳимми ҳаракат муҳимми деган саволга тўғри жавоб топилган бўлади.

"Рад этиш" мизансаҳнаси.

Дейлик, кундалик ҳаётда тўсатдан фалокат рўй бериши мумкин. Аввалига бундай хабарни эшитган одам ўз қулоғига ишонмай "йўфе!" деб юборади.

Саҳнадаги актёр ҳам биронбир хунук хабар, ҳодисани эшитиб, қабул қилишдан олдин "йўқ", "бўлиши мумкин эмас", "ишонмайман" қабилидаги фикрни миясидан ўтказиши, сўнгра воқеликнинг рўй берганига ишонч ҳосил қилиши ва ниҳоят унга нисбатан ўз муносабатини изҳор этиши керак. Шундай кезларда режиссор мазкур ҳолатнинг таъсирчанлигини ошириш учун, қабул қилувчининг ҳайратини яна ҳам бўрттириш мақсадида актёрдан бир қадам ортга

тисарилиб, сўнг муносабат билдиришни талаб қилади. Бундай ижролар театр санъати тажрибасида кўплаб учраб туради. Агар у театрда кўплаб қўлланилса, унда бир қолипга тушган ҳаракат (штамп) дея баҳолаш мумкинми?

Дейлик, икки одам бирбирига юзмаюз келиб қолади. Ҳар иккиси учун ҳам бу учрашув кутилмаган воқеа. Хўш, уларнинг бу учрашувини қандай ҳаракатлар ёрдамида яна ҳам таъсирлироқ қилиб акс эттириш мумкин? Бу нималарга боғлиқ?

Албатта, мазкур учрашувдан олинадиган таъсир кучига боғлиқ.

"Сени кўрадиган кун ҳам бор эканку", дегандай иккаласи бирбирининг қучоғига отилади.

"Йўфе, наҳотки сен бўлсанг", дегандек ҳар иккиси ўзини бир қадам ортга ташлайди.

"Уфф, яна сенмисан", дегандек иккаласи турган жойида қотиб қолади. Юқорида инсон ўзи қабул қилган фактга нисбатан уч хилдаги муносабатини кўрдик.

Хўш, буларни ҳам бир қолипга тушиб қолган ҳаракатлар дейиш мумкинми? Мумкин, қачонки актёрлар ўз ҳаракатларини режиссор чизиб берган чизиқдан чиқмай, механик тарзда бажаришса.

Лекин ҳар сафар актёр бундай ҳаракатларга ижодий ёндошиб, уни қалб қўри билан тўлдирса ва ўзининг инсоний ҳистуйғусини қўшса, ҳар сафар бундай саҳналар жонли ва ишонарли чиқади.

"Рад этиш". Биз юқорида кўриб ўтган уч кўринишдаги учрашувнинг кенг қўлланилинадиган усулларида бири ҳисобланади.

Сабаби, инсон организми ҳар қандай хабардан ўзини ҳимоя қилиш сезгисига (реакция) эгадир. Инсон организми тўсатдан юз берган бахцизликни дарҳол қабул қила олмаслигидан унда ҳимоя рекасияси ишга тушади. Шунинг учун ҳар қандай фалокатдан ўзини ҳимоя қилиш мақсадида ортга тисарилади.

Бир одам "мен билан юр!" дея буйруқ беради. Иккинчиси "йўқ, бормайман", дегандек ортга тисарилади. Бу ўринда ҳаракат "рад этиш" бўлади.

Яна бир мисол.

Бировга мушт уришдан олдин бир қадам, ярим қадам ортга тисарилинади. Бу ҳам инсон табиатидан келиб чиқадиган хусусият. Киши организми кучини намоиш этишдан аввал ўз имкониятларини синаб кўриши керак экан.

"Бир ураман", кўнглимизда қулоч ёзамиз.

"Мана бўлмасам", — жисмоний куч ишга тушади.

Актёр саҳнада биронбир жисмоний ҳаракатни амалга ошириш учун аввал бир оёғини, ҳеч бўлмаганда гавдасини ортга ташлайди. Гўё камондан ўқ узишдан олдин унинг ипини ортга чўзгани каби. Шунингдек, кескин ҳаракатни амалга ошириш учун ҳам ортга тисариламиз.

Бу ҳолатни саҳна хаттиҳаракатига кўчирадиган бўлсак, Отелло Дездемонани бўғишдан аввал унга бўлган чексиз муҳаббатини намоиш этиши керак бўлади. Шундай қилинган тақдирдагина Отеллонинг Дездемонага бўлган чексиз муҳаббатини кўриб турган томошабин "йўқ, йўқ, уни бўғмайди", дея ўз ўзини ишонтиради.

Энди "рад қилиш" тушунчасига қандай "қарши ҳаракат" бўлиши мумкинлигини

кўриб чиқайлик. Ҳаракат орқали "йўқ"дан ибората нисбатан "ҳа " ибораси қай тарзда бўлиши мумкин?

Ўз ўлжасини кўриши билан унга отилган мушукни, овқатни кўрган вахший хайвонни унга ташланишини кўз олдимишга келтириб кўрайлик. Инсон ҳам табиатнинг бир бўлаги. Шу нуқтаи назардан ёндошадиган бўлсак, учиб келаётган коптокка ташланган дарвозабоннинг ҳаракати мушук сакрашига монанд ҳаракатдир. Тезкорлик ўзи нима? Ҳаммадан олдин "мен бажараман", "мен бораман", деган фикрни кўнгилдан ўтказишлик тезкорликдир. Бу ҳар бир инсоннинг табиатига, руҳий камолотига боғлиқ ҳолат.

Буни онгли равишда эътироф этиш — ҳар нарсага тайёр туришликдан иборат. Беихтиёр гапириб юбориш бефарқлик белгиси. Бир одам:

—Мени севасанми? — дея сўрайди.

—Ҳа, — дейди иккинчиси.

Бу иборани сўз билан ҳам ифода этиш мумкин ёки гавдани олдинга ташлашлик розилик аломати бўлиши мумкин. Ҳатто кўз қараш билан ҳам буни ифода эца бўлади. Лекин учала кўринишда ҳам "ҳа" деган маъно чиқади. Бу усуллардан қайси бири таъсирли чиқишини белгилаш режиссорнинг тафаккурига боғлиқ.

. Энди учинчи бир *муносабат билдириш* усулини кўриб чиқайлик.

Узоқ вақт кўришмаган дўстлар тўсатдан учрашиб қолишади. Бу кутилмаган қувончдан ҳар иккисининг ҳам кўлоёғи бўшашиб, бир муддат қимир этмай қолишади.

Руҳшуносликда буни имкониятдан ташқаридаги чегара дейилади. Биз юқорида кўриб ўтган воқеада ҳаддан ташқари тарангликдан сўнг бирдан "ҳолдан тойиш" манзараси намоён бўлади.

Яна бошқа бир ҳолат.

—Мен билан кетасанми? сўрайди биринчиси.

Иккинчиси жавоб бериш ўрнига безжайиб қотиб қолади.

Бундай ҳолат шу дақиқагача кутилган таклифдан бироз эсан кираб, на "йўқ" ва на "ҳа" деб жавоб беришга ҳайрон бўлиб турган кишининг ҳолатидир. Худди шу ҳолатни яна бошқа бир кўринишини олайлик.

Дейлик, кишига ўта муҳим бўлган хабар етказишди.

Аммо у дабдурустдан келган хабардан эсанкираб, ҳеч бир муносабат биидира олмай қотиб қолади. Бу ҳам инсон тафаккурида кечадиган руҳий жараённинг бир кўринишидир. Шунинг учун бу кўринишни *аёл идрокли муносабат* дейишимиз мумкин. Ҳар хил шароитда инсон воқеликка турлича муносабат биидириши мумкин. Шунинг учун режиссор ҳар бир репетициядан сўнг бажарилган ишларни бирмабир таҳлил қилиб ўтар экан, актёрларнинг воқеликка нисбатан муносабат билдиришида тўғри ва нотўғри бажарилган амалларни кўрсатиб ўтиши муҳим аҳамиятга эга.

Тиниш белгилари қўйилмай ёзилган хатни ўқиш қанчалик мушкул эканлигини тушунтириб ўтиришнинг ҳожати бўлмаса керак.

Агар хатнинг бошдан оёғигача ундов белгилари қўйиб ташланган бўлса, чигаллик яна ҳам кўпаяди.

Ҳар бир мизансаҳнани сўзлардан ташкил топган жумла деб оладиган

бўлсақ, унинг турли тиниш белгилари бўлиши керак. Бадий адабиётда нуқтани энг *сермазмун* белги деб ҳисобланади.

Аммо саҳнанинг ўз нуқтаси бўлиб, парда ёпилиши ёки чироқ ўчиши олдидан ҳаракат билан ифода этиладиган мизансаҳна мазкур вазифани ўтайди.

Худди муסיқанинг тугалланиши олдидан баланд пардаларнинг қаттиқ жаранглаши каби саҳнадаги воқеалар якунига қўйиладиган нуқта ҳам томошабиннинг хотирасидан дарҳол ўчиб кетмаслиги,, керак. Шунинг учун бундай якунловчи мизансаҳналар ниҳоятда чуқур ўйланган бўлиб, кунт билан ишланиши ва томошабин учун кутилмаган ҳодиса тарзда қабул қилиниши зарур.

Нуқта мазмун ва муҳитнинг якуний белгиси бўлиши билан биргаликда янгидан бошланажак саҳна, воқеа учун боғловчи ҳисобланиб, ҳодиса ёки воқеани акс эттирувчи мизансаҳнани бирбири билан боғлашга хизмат қилади.

Энди *вергул* белгиси хусусида ҳам бирикки оғиз сўз. Саҳна талаффузида нуқта овознинг пасайиши билан билдирилса, вергул овозни баландлатиш орқали билдирилади. Мизансаҳна қуришда ҳам шундай ифода этилади. Масалан, саҳнада бир воқеадан иккинчисига ўтиш лозим бўлса ва биринчи саҳнага нуқта қўйилса, ҳаракат сокинлик билан тугайди. Худди шу саҳнани тугалланмаганлигини, ҳали воқеалар ўз ечимини топмаганлигини билдирмоқчи бўлсақ, вергул белгиси орқали саҳна ҳаракати ўсиб бориши натижасида иккинчи саҳнага ўтилади. Шунга қарамай катта вергул воқеа интиҳосини ҳам билдиради.

Агар воқеалар ўртасига икки нуқта қўйсақ, фикр ҳали якунланмаганлигини, воқелар давомида тушунтириш бўлишлигини билдиради. Айниқса, комедия жанридаги спектаклларда бу усулдан фойдаланиш яхши таассурот қолдиради.

Ундов белгиси воқеалар ривожининг шиддатини билдиради.

Лекин бу шиддат актёрнинг овози ҳисобига бўлмаслиги керак. Акс ҳолда, бақироқ саҳна бўлиб қолади.

Айниқса, саҳнада рўй бераётган ҳодиса ва воқеадан ҳайратланганда, қаттиқ таъсирланганда, ажабланганда, гўё "бўлиши мумкин эмас", "наҳотки", "вой тавба", "во ажабо" каби ибораларни ўрнида ишлатишлик таъсирчан ва саҳнавий ҳақиқатга мос тушади.

Шунингдек, айриш белгиси ўта таъсирчан белгидир.

Бундай мизансаҳналарда режиссор ва актёр воқеалар оқимини бир сония тўхтатиб қўйгандай, иккиланиб қолгандай тушунча ҳосил бўлади.

ОММАВИЙ САҲНАЛАР

Муаллиф режиссёр билан **талқинчи режиссёр** ўртасидаги фарқ кўпинча оммавий саҳналарни мизансаҳнасини ишлашда яққол кўзга ташланиши мумкин.

Саҳнага 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 намоишпремераси вақтида одам кўп бўлиб, ҳақиқатан ҳам саҳнани тўлдириб, томошабини чалғитиши, саҳнада 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 бошиданоқ 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 шаҳсан 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.

Мисол тариқасида НемировичДанченконинг "Юлий Сезар" спектаклидаги оммавий сахналарга бағишланган режиссорлик планини кўздан кечириб кўрайлик.

Режиссор бу сахнада бешта майдончани йигирма олти нуқтага бўлиб чиқади:

- а) форумга кўтариладиган кўча (оммавий йиғин ўтадиганжой),
- б) палатинга элтувчи кўча (палата),
- в) capitoлий,
- г) палатин.

Кўчанинг чап томонида кенг йўлак, ўнг тарафдаги йўлак тор.

1. Турли буюм ва китоблар сотиладиган дўкон.
2. Темир буюмларига ишлов берадиган устахона (дубулға, совут, қилич).
3. Мева сотадиган дўкон (олма, узум, ичимлик, қуруқ мева).
4. Сартарошхона.

а, б, в, г, д, е, ж — кўчада ётган тошлар ва ҳоказо. Шундан кейин муаллиф оммавий сахнада қатнашадиган 150 иштирокчининг ҳунари, нима билан шуғулланиши, ўзи билан олиб юриши керак бўлган реквизитларни эринмай ёзиб чиқади.

1. Жухуд дўкондор.

Унинг дўконида қўйидаги анжомлар бор. Актёрнинг ўнг томонида китоб ва уйрўзғор буюмлари: шам, қурбонлик қиладиган қўра, машъала ва бошқалар. Актёр қари жухуд. Ямоқ тушган эски ҳалат, бошида дўппи, оёғида чориқ. Ўта эҳтиёткор ва саранжомсаришта, зиқна.

15. Бу майдачуйдалар уйиб ташланган токча. Токчанинг четига турли хил лапмалар илиб ташланган. Ичкаридаги овоз кучайтиргич карнайлар томошабинга кўриниб турипти. Саҳна бошланишида дўкондор ўз хонасини йиғиштирмоқда. Унга ёш бола ёрдамлашмоқда. Қария "яхшилаб тозала", дея бақиради. Бола кўйлагининг этаги билан чангни артади.

2. Биринчи бола.

Сочлари кўнғироқ, сапсарик, қўллари ифлос, оёқяланг, кўйлаги ҳам ирkit, белини чарм тасма билан боғлаб олган. Тезтез бурнини тортиб туради. Ташқарига, одамлар олдига чиққиси келиб турипти. Қариябошқатомонгаўгирилиши билан бола кўчага қарайди. Бунини сезиб қолган қария унинг елкасига шапалоқ туширади. Бола йиғлаб ичкарига ўтади.

52. Римлик аёл уйнинг айвонидаги деразаларни гулчамбар билан безамоқда.

Юқорида келтирганимиздан кўриниб турибдики, режиссор сира эринмасдан, ҳар бир иштирокчи, унинг машғулотини аниқ белгилаб чиққан. Лекин оммавий саҳналарни бирмабир ёзиб чиқишнинг ўзи билангина саҳна муваффақиятли чиқади дейиш хато бўлур эди.

Бундай саҳналарда 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 саҳналарда ҳам худди оркестр каби ҳар бир соз ўз ўрнида, ўзига берилган куйни ижро эцагина маъномазмун пайдо бўлади.

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

Халқда "Ишқ бошқа ҳавас бошқа", деган нақл бор. Агар бу мақолни режиссорлик касбига менгзайдиган бўлсак, режиссор спектакл саҳналаштиришга тушишдан олдин иштиёқи 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 принципал аҳамиятга эга бўлиб:

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

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

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

Аксарият оммавий саҳналар билан боғлиқ спектаклларни тўхтаб қолишига сабаб кичик ёки сўзсиз саҳнага чиқувчи иштирокчининг йўқлигидан бўлиши

мумкин. Бундай кезларда яна оғирлик ўша саҳналаштирувчи режиссор зиммасига тушади.

Агар спектаклни оммавий саҳналарсиз ишлаш мумкин бўлмаса, бундай саҳналарни 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 саҳналар репетициясини зинҳор бошқага ишониб бўлмайди. Фақат режиссорнинг ўзи репетицияни бошқариши лозим, шундагина бу спектаклнинг умри узоқ бўлади.

Оммавий саҳнада 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 саҳналарни мизансаҳналаштиришда худди мусиқий асар каби асосий куй билан бошқа оҳанглар ўрнини алмаштириб туриш керак. Масалан, қаҳрамонни кўзланган манзил сари интилиши ва унга қарамақарши бўлган оммининг 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. 4.

Умуман оммавий саҳналарда қарамақарши кучларнинг ҳаракати асар матнларида у қадар кўзга ташланмасада, саҳнада қарши кучлар ҳаракатини топиш, уларни ҳаракатга келтириш жуда ҳам муҳим. Бу ўринда бадий эҳтирос билан спорт мусобақалари вақтидаги эҳтиросни назардан қочирмаслик зарур. Омма иштирокида саҳнада рўй бераётган олишув ва тортишувлар вақтида томошабин эҳтиросини кўзғата 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 саҳнадагилар ўзининг қаҳрамонларга нисбатан бўлган муносабати орқали томошанинг қизиқарли бўлишини таъминлайди.

Агар режиссор оммавий саҳнада иштирок этувчиларнинг ҳар бирига алоҳидаалоҳида вазифа бериб, алоҳида мақсад сари ҳаракат қилиши кераклигини тушунтирса, бундай саҳна бошдан оёқ аралашқуралаш бўлиб кетади. Шунинг учун оммавий саҳна 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 саҳна 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 саҳналаштирувчи режиссор ҳар бир гуруҳнинг саҳнадаги ўрни, ҳаракатлар ҳамоҳанглигини, спектаклнинг умумий ғоясига бўйсундирилганлигини аниқлайди. Айрим ўринларни ва ишларни алмаштириши ҳам мумкин.

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

Шу ўринда К. С. Станиславский "Оттелло" спектаклидаги оммавий саҳналарни қандай ечимини топганлиги билан танишиб чиқсак фойдадан холи бўлмас.

"Халойиқ кўприк томон узлуксиз оқиб бормоқда.

Кўприк устидаги одамлар икки томонга қараб ҳаракат қилади. Биринчилари пастга тушиб, кийимларидан кўзга яққол ташланадиганларини бирбирлари билан алмаштириб, яна саҳнага чиқиб келадилар. Шу зайл кўприкдаги одамларнинг оқими узилмайди."

Албатта, биз келтирган мисол ҳозирча назариядир. Амалиётда эса унинг имкониятларини янада кенгайтириш мумкин. Бир спектаклни ўзида биз санаб ўтган мисолларнинг бир нечасидан бирваракайига фойдаланиш мумкин. Оммавий саҳналарни бадиий изга солиш, уларни амалга ошириш қизиқарли бўлиши билан бирга хавфли ҳамдир. Кичик спектаклларни саҳналаштириш учун чуқур ўйланган фикр зарур бўлса, оммавий саҳналар билан боғлиқ спектаклларнинг кўлами ҳам, ҳаракат майдони ҳам кенгдир. Учтўртта актёр билан ишлаш учун ўта сезгирлик ва қатиъят керак. Шунинг учун оммавий саҳналар билан ишлашда режиссорнинг қаттиққўллиги зарур. Бундай дамларда бирданбир тўғри йўл аввалига темир интизом зарурлигини тушунтириш, сўнгра буйруқбозликка ўтиш керак. Иш жараёнида актёрларнинг фақат кўлоғи ва гавдасигина эмас, қалби ҳам ишлаши, умумий ишга наф келтириши лозим. Оммавий саҳнани ҳаракатга келтираётган режиссор ҳар бир иштирокчинини кўриб туриши шарт. Шунингдек, оммавий саҳналар билан ишлаётган вақтда макон ва майдон юзасида бўш жойнинг ўзи бўлмаслиги лозим.

Японлар гуллаб турган биргина бутуқча орқали баҳор файзини, фазилатини, кайфиятини акс эттирадилар. Бизнинг рассомлар аксарият ҳолда гуллаб турган бутун бир боғ тасвирини чизишса ҳам ўша гуллаган бутуқчалик таассурот уйғотмайди. Бугунги кунда декорация ва буюмлар билан ҳаддан ташқари тўлдириб ташланган саҳна томошабинни ўзидан қочиришини ҳисобга олиш

керак. Озгина нарса билан кўп маънони билдира олиш муҳим хислатдир. Каттакон сув ҳавзаси қирғоғига тўғон қурилиб, сув тақсимланмаса, ҳаммаёқни вайрон қилиши мумкин. Худди шунингдек, режиссор тасаввурининг чекичегараси йўқ. Агар унинг тасаввури чегараланмаса, лиар турли майдачуйда, кераккеракмас ҳаракат ва буюмлар саҳнага чиқиб қолиши мумкин. Кичик бир саҳнани обдон ишлаб, қиёмига етказмай туриб, янгиянги ўйинларни актёрга таклиф қилиш ижодкор тафаккурини бўғиб қўяди. Яратиб берилган шароит, туғдирилган имконият доирасидан четга чиқмаслик энг оқилона ишдир. Имкониятлар даражасидан ташқаридаги нарсалардан иш бошланмасданоқ кечиш керак. Мисол учун, саҳналаштирилаётган спектаклни кичик саҳнага мўлжаллаш керакми ёки ваъда қилинган катта саҳнагами? Ваъда қилинган саҳнани сўнги соатларда бермасликлари ҳам мумкин. Шунинг учун "Миннатли ошдан беминат тош яхши", деган мақолга амал қилиб, яхшиси кичик саҳнага мўлжаллаб спектакл саҳналаштирган маъқуи иш.

Техник қурилмалари мукамал бўлган саҳнанинг ҳажмига таъсир кўрсатиш осонроқ. Шунинг учун режиссор расом билан бўлғувси спектаклнинг декорацияси устида ишлар экан, воқеа ўтиши керак бўлган хона ҳажмини кенгайтириши, торайтириши мумкин. Бунинг учун ён пардалар (кулис), падугалар (тепадаги пардалар)ни тушириш, кўтариш орқали исталган шароит муҳайё қилинади. Лекин спектаклни гастролда, қишлоқ клубларида ўйнашга тўғри келиб қолган тақдирда қандай йўл тутиш керак? Спектаклнинг барча декорациясини саҳнага киритилса, актёр ҳаракати учун жой қолмайди. Бундай шароитда бирданбир тўғри йўл декорацияларнинг айрим қисмидан фойдаланишдир. Яхши расом кичик бир бўлакча орқали бир бутун иншоотнинг таассуротини вужудга келтириши мумкин. Киночиларнинг асосий мезони битта кадрга кичик бир воқеликни сингдириш орқали бутун бир ҳаёт рамзини томошабинга етказа билишликдан иборатдир.

Кўп сонли суворийлар сафини кўз олдимишга келтириб кўрайлик. Энди худди шу манзарани дераза орқали, маълум масофадан томоша қилайлик. Ёки қатор турган уйлар оралиғидан кўрайлик. Гарчанд, суворийларнинг ҳаммасини кўрмасакда, уларнинг маълум қисмларини кўриш орқали бутун бир қўшин кўз олдимишга келади. Худди шундай қишлоқ клубида кўрсатиладиган спектаклда ҳам декорацияларнинг маълум қисминигина кўрсатиш орқали яхлитликка эришиш мумкин экан.

Мақтаб ўқувчиларининг "хайрлашув кечаси" саҳнасини қандай ҳал этиш мумкин?

Байрам ўтаётган катта бинонинг ички кўриниши. Бундай ҳолатда режиссор томошабин фикрини одамларнинг ҳаммасига жалб қилиш ўрнига уларни гуруҳгуруҳларга бўлиб кўрсатгани мақсадга мувофиқдир. Бино ичидагилар рақс тушяпти. Бир неча одам ичкарироқда гаплашиб ўтирипти. Ўнг тарафдаги супадаоркестр куй ижро этмоқда. Мана, рақс тугади. Ҳамма атрофга тарқалади. Асар қаҳрамонлари бўлмиш қиз билан йигит гаплашиб, саҳнанинг чап тарафидан олдинги қисмга чиқиб келяптилар. Улардан орқароқда бир неча гуруҳга бўлинган юқори синф ўқувчилари паст овозда гурунглашяпти. Лекин уларнинг кўзи қиз билан йигит турган томонда. Шунинг учун ҳам қаҳрамонлар

холи қолиша олмайди. Улар ҳамманинг кўз ўнгида. Қизнинг дугонаси эса бир четдан уларни қизиқиш билан кузатмоқда. Шунинг учун қиз билан йигит яширинишга жой топа олмайдилар.

Супага конференсе чиқади. У ҳазилхузул билан йиғилганлар кайфиятини кўтаришга ҳаракат қилмоқда. Йигит билан қиз бироз унинг гапларига қулоқ солиб туришадида, яна ўзлари билан ўзлари банд бўладилар. Кўп ўтмай улар жанжаллашиб қолишади. Қаҳрамонлар икки томонга ажрашиб кетишади. Қолганлар ҳам икки гуруҳга бўлинишади. Қиз чап тарафдаги сахна олдида. Новча йигитнинг хушомадига қулоқ солиб турипти. Йигит ўнг тарафдаикки қиз билан гаплашяпти. Сахна ўртасига ошиқмошиқларни кузатиб турган қиз чиқиб келади. У ҳар икки қаҳрамонни узлуксиз кузатиш орқали томошабин эътиборини ўзигақаратиб турипти. Бирдан куй бошланади. Шу пайт йигит қизни йўқолиб қолганини сезиб қолади. Рақс тушаётганлар орасидан уни қидириб, ҳар томонга югуради.

Энди худди шу сахнани қишлоқ клубига кўчириб кўрайлик. Биргина созандаларнинг ўзи бутун сахнани эгаллаб олиши мумкин. Шунинг учун режиссор оркестрни қисқартириб, доирачи билан яна бир созандани сахнага олиб чиқиши мумкин. Рақс давомида созандалар томошабинга кўринмай турган ўз ҳамкасблари билан суҳбатлашишлари мумкин. Шунингдек, орқароқда рақс тушмай турганлар учун бирикки курси қўйиб қўйса бўлади. Рақс тушаётганлар чап томондан чиқиб ўнг томонга, ўнг томондагилар чап томонга ўтиб туришипти. Мана, бизнинг қаҳрамонлар ҳам кўринишди. Гарчанд, улар гаплашмаётган бўлсаларда, ўрталаридаги муносабат тушунарли бўлиши керак. Улар ҳам қарши томонга ўтиб кетадилар. Кўп ўтмай, бояги қиз уларни кузатиб чиқади. Унинг нигоҳи кулисга қаратилган. Демак, қиз билан йигитни кузатяпти. Рақс тугайди. Ёшлар тарқалишади. Улардан икки киши гаплашиб ён томонга ўца, бошқа томондан чиққанлар кулислар оралаб, гўё катта залга ўтиб кетади. Мана, конференсе пайдо бўлади. (Унинг овози сахна ортидан ҳам эшитилиши мумкин.) Шу пайт севишганлар ўртасида тортишув бошланиб кетади. Мана, улар икки томонга ажралишди. Йигит ўнг томондаги учинчи кулисга кириб кетади. Қиз чап тарафдаги сахнанинг олдида чиқади. Унинг ёнига новча йигит яқинлашади. Қиз у билан гаплашиб турган бўлсада, кўзи йигит кириб кетган томондан узилмайди. Тез орада ўша томондан икки қиз билан ҳиринглашиб, кулишиб йигит чиқиб келади. Бирдан мусиқа янграйди. Яна ҳамма рақсга тушиб кетади. Рақс тушаётганлар йигит билан қизни тўсиб қўйишади. Олдин найнов бошқа қиз билан рақс тушиб чиқади. Унинг ортидан **қизни** қидириб, зир югуриб юрган **йигит** кўринади.

Юқоридагилардан шундай хулосага келиш мумкинки, ҳар қандай чегаралаш режиссор учун қўшимча, яни таъсир кучи аввалгисидан кам бўлмаган имкониятларни қидиришга, шу билан бирга асарнинг бадиий таъсир кучини оширишга хизмат қилдириши мумкин экан.

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 режиссорни актёр билан саёз ёки чуқур руҳий чизгилар топганлигининг натижасига боғлиқ эмаслигини ҳаммамиз биламиз. Ички органикани издан чиқиши актёр пластикадан нотўғри фойдаланиши туфали ҳамда режиссорнинг 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 ижодий имкониятларини тўлақонли намойиш эта олишига боғлиқдир.

Яхши ёки ёмон мизансаҳнани белгиловчи мезонларни қандай аниқлаш мумкин?

Бунинг учун мисолларга мурожаат қилайлик.

Кўз 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 режиссор 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, ҳаракатга чорлаши шарт. Мана шу ҳаракат қилиш иштиёқи актёрни бутун спектакл давомида тинч қўймаслиги керак экан. Акс ҳолда, саҳнада сохта эркинлик, сохта ҳаракатларни пайдо қилади.

Кўпчилик актёрлар саҳнада қанчалик кўп ўтирибтурса, қанчалик бир ҳолатдан бошқа ҳолатга ўца, 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. Схунки, 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 мураккаблик, жисмоний 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.

Режиссор унга қуйидагича топшириқ беради:

—Сиз хона ичидасиз. Шкафдан кийимларингизни, хат ва тақин чоқлар солинган қутичани, ҳамда палтоингизни олинг. Сўнгра, гаплашиб туриб, қўлингиздагиларни жомадонга солингда, хонадан чиқиб кетинг.

Бошқа бир режиссор худди шу саҳна ижрочисига бошқача топшириқ беради:

—Буюмларингизни йиғиштира олмаяпсиз. Кўплари жомадон га сиғмайди. Унинг устига, нимани олиб, нимани ташлаб кетишни билмайсиз. Телефоннинг узлуксиз қўнғироқлари сизга халақит беряпти. Ҳар сафар қўнғироқ бўлганида унга яқин бормаслик учун ўз ўзингиз билан олишасиз. Бир қисм хатларни йиртиб ташлашга қарор қиласиз, аммо қайсинисини? Энг зарур бўлган нарсангизни топа олмаяпсиз. Кийинаман деб, бўйнингиздаги мунчоқларни узиб юборгансиз ва ҳоказо.

Энди шу саҳнани руҳий томонини кўриб чиқайлик. Яна ўша аёл. Севиқли эрининг уйдан 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 кецамчи?"** Шу заҳоти фикри ўзгариб, ўтириб қолади. **"Бўймайди. 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 тўхтади. Бу ҳаракат бир неча бор такрорланади. Яна тўхтади. Ўзини алахситиш учун бошқа нарса тўғрисида ўйламоқчи бўлиб, қандайдир қўшиқни хиргойи қилади. Шу тақлид руҳий тўсиқдан ошиб ўтади.

Демак, ҳар бир сахнада хоҳ жисмоний, хоҳ руҳий бўлсин, режиссор ва актёр томонидан яратилган сунъий тўсиқ ижодкорлар имкониятини 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. Сахнадаги 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 сахналар ўйналиши керак бўлган спектаклларда бу усул самарали натижа беради. Сахнадаги 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 бурчақдан 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 сахнада мутлақо бошқача жаранглаши мумкин. Кутилмаган учрашув, кутилмаган янгилик, кутилмаган гап, кутилмаган севги... ва

ҳоказо. Ҳаётнинг ҳар бир жабҳасида умумий ривожланиш қонунияти мавжуд. Режиссор ана шу қонуниятга асосланиб, бирор сахнадаги ҳаракатни тасдиқлаб, яна уни инкор этиши мумкин. Тасдиқланган ҳолат тўғрисида мунозара юритиши, жисмоний ва руҳий ҳаракатларни сахнада ишлатиши ҳам мумкин экан.

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 узра жойлашуви доимо санъатнинг фусункорлигини ташкил этадиган сифатлари ҳисобланади. Лекин театрдан бошқа жойда бундай ўзгаришлар ҳаддан ташқари кўпол тарзда қўлланилмаса керак. Театрдаги "тақиқланган" усуллар айна мана шу кескин ўзгаришлар асосига қурилган бўлиб, томошабиннинг фикр ва ҳиссиёти ўрнига асабига таъсир этиш мақсади кўзланади.

Сахнадаги нурларни кескин алмашинуви, осойишта давом этаётган ҳаракатни бирдан шиддатли тус олиши, нафис оҳанглар ортидан қулоқни қоматга келтирувчи қаттиқ товушлар инсонга кучли таъсир кўрсатади. **Ҳар қандай кескин ўзгаришлар таъсирли бўлиши мумкин, аммо бадий жиҳатан таъсирчан эмас.**

Бадий ўзгаришлар сирасига қисман кескин бўлмаган ўзгаришларни киритиш мумкин. Улар, гарчанд, кўзга яққол ташланмасада, бадий таассуроти кучли ва чуқур бўлади. Агар бунга қўшимча қилиб, ғайритабiiй ўзгаришларни бирлаштирсак, уларнинг таъсир кучи яна ҳам ортади.

7.

Ўз ҳиссиётларини мунтазам чегаралаб туришлик замонавий тараққий топган жамият одамларига хос бўлган хислатдир. Бундай шахслар эҳтирослар қанчалик қайнаб тошмасин (агар у ҳақиқий эҳтирос бўлса) уни жиловлашга, одамларга кўзкўз қилмасликка интиладилар.

Келинг, яхшиси ана шу тоифадаги икки кишининг баҳслашувини тинглаб кўрайлик.

- 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 биронтаси 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.

8

Ҳақиқий ижодкорни эҳтиросига қараб баҳолайдилар.

Атрофимизни қуршаб турган муҳитга нисбатан фаол муносабат, телбаларча севиш, ичичидан ёмон кўриб қолиш, кескин қарор ва ҳаракатлар сари етаклайди.

Агар мизансаҳнани режиссорнинг саҳнавий тафаккури, бадиий тўқимасининг нозикиплари дея қабул қилсак, унинг ҳар бир саҳнавий ечими композициянинг қатиъийлиги билан баҳоланади. Ўзўзида бадиий жасоратни тарбиялашлик дадил саҳнавий ечимлар топишга имкон туғдиради. Шу билан бирга ҳар қандай ижодкор, биринчи навбатда, камтаринликни қўлдан бой бермаслиги керак.

Мизансаҳналар ечимида ҳам режиссор камтарин бўлиши лозим. Агар у саҳнадаги ҳар бир ҳаракатни, у ёқдан бу ёққа юришни, тўхташни, ўгирилишни томошабин эшицин, 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:

- а) рўпарамизда тобут ёнида мусибат чекиб турган оила аъзолари тасвирланган расм;
- б) шаҳарлик оила далада, майсалар устида ўтириб, тушлик қилишаётган расм;
- в) шаҳарликлар қандайдир муҳим хабар ёзилган варақани қўлдан қўлга узатишмоқда.

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. Агар режиссор мизансаҳна тузиш 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 узилиб туришидир.

Бундай ҳолатни **жисмоний мувозанатни** бузилиб туриши дейилади. Спектаклнинг айрим мизансаҳналарини шу услубдан фойдаланган ҳолда қуриш унинг саҳнавий жозибadorлигини оширади.

10.

Саҳна композициясининг барча қизиқарли томонларини бирмабир санаб ўтишликнинг имконияти йўқ. Лекин ҳар бир мизансаҳна ҳикматли сўз каби таъсирчан бўлиши керак. Яъни ҳар бир ҳаракатнинг нафис ҳикматини топа билиш режиссор ижобий қобилятирининг белгиси ҳисобланади. Театр санъатининг замонавий кўриниши томошабинни ҳар сония ҳайратга сола билишликдан иборат.

Б. БРЕХТ ТАЪЛИМОТИ

Брехтнинг эстетик таълимоти Станиславский таълимотининг тадрижий ривожидир.

У санъатни икки кўринишда талқин қилади. Яъни Станиславскийнинг **непёбонжиоменне — қиёфага кириш ва кузатиб мушоҳада** юритиш.

Агар масалани соддароқ қилиб тушунтирадиган бўлсак, актёр икки ярим соат давом этадиган спектакл жараёнида узлуксиз равишда ўзи ижро этаётган қаҳрамоннинг қиёфасидан чиқмай яшаши мумкинми? Актёр жуда нари борса қиёфага ўхшаброқ кетиши мумкин. Лекин бутунлай бошқа қиёфадаги одам бўла олмайди. Бунинг сабаблари беҳисоб. Қаҳрамоннинг ташқи қиёфаси актёрнинг тасаввурига тўғри келмаслиги, қаҳрамоннинг дунёқараши актёрниқидан ўзгачалиги, яратилаётган қиёфага муносабати, бутун спектакл давомида ўз имкониятларини тўғри тақсимлаш зарурлиги ва ҳоказо.

Брехт ўз таълимотини яратишда Хитой халқ театри анъаналаридан келиб чиқади. Хитойлик актёр Мей Ланфан тажрибасидан фойдаланади.

Биринчидан, дейди Брехт, — хитойлик актёр ўзини қуршаб турган уч девордан ташқари тўртинчи девор ҳам борлигини тасаввур қилмайди. Томошабинда ҳам бундай таассурот туғилмайди. У олдиндан томошабин ўзига қараб турганлигини билади. Шунинг учун актёр ўзини бошқа одамнинг қиёфасини акс эттираётганини томошабиндан яширмайди. Саҳнада бажарилаётган ҳар бир ижро ўйин эканлигини томошабиндан сир тутишга интирмайди ҳам.

Демак, актёр билан яратилаётган қиёфа ўртасида ихтилоф —

уйғунлашмаслик вужудга келади. Натижада, актёр ўзи ярата ётган қиёфадан фикран четлашади. Маълум муддатга қиёфанинг ҳишаяжони ундан бегоналашади.

Режиссорнинг ҳар бир мизансаҳнаси актёрни ўзи яратаётган қиёфага кириши учун имконият туғдириши керак. Спектаклнинг умумий кўриниши режиссор дунёқарашини акс эттиради. Режиссор кўрсатмалари актёрни ўзлигидан чиқиб, айна дақиқада қиёфага кириш учун қулай имконият яратади. Брехтнинг қиёфадан **бегоналашув таълимотига** асосланган мизансаҳна **Брехт устқурмаси** дейилади. Бунда актёрнинг спектакл давомида қиёфадан образдан ташқарида турган ҳолати назарда тутилади.

Брехтнинг "бегоналашув таълимоти" мизансаҳна яратишда режиссорга қўл келиши мумкин.

Брехт диққатимизни муҳим бир нарсага қаратмоқчи бўлади.

Яъни актёр саҳнада қанчалик ҳаракат қилмасин драматург томонидан берилган матндан ташқарига чиқиб кета олмайди. Асар ва қаҳрамоннинг тақдири, нима билан якун топиши, режиссор учун ҳам, актёр учун ҳам аввалдан маълум.

Агар К. С. Станиславский таълимотидан келиб чиқадиган бўлсак, актёрнинг саҳнадаги барча хаттиҳаракатлари (эҳтирос, кўз ёши, кулиш, муштлашув, ўлим) ёлғонясама ҳолат, холос. Шунинг учун актёр саҳнада ҳеч қачон ҳақиқий ҳаётни акс эттира олмайди, балки ҳаётийликка яқинлаштиришга интилади. Демак, актёр саҳнада айна қаҳрамоннинг ўзини эмас, унга ўхшашликка интилади.

Савол туғилиши мумкин:

Агар ҳамма нарса олдиндан ҳал этиб қўйилган бўлса, актёрни саҳнада оҳвоҳ чекиши, додфарёд кўтаришини нима кераги бор экан? Ҳамма гап шундаки, актёр саҳнада маълум бир вазиятда, маълум бир хаттиҳаракатларни амалга оширар экан, у яратаётган тимсол ўзўзидан иккига бўлинади. Бир томонда яратилаётган тимсол, иккинчи томонда актёрнинг ўзи. Ҳўш, актёр бу саҳнавий вазиятда қандай ўрин тутуди?

У рол ўнаш билан бир вақтда ўзўзини кузатувчиси ҳамдир. "Мен берилган шароитда мана бундай ҳаракатларни бажараман, **қалай, бу сизга маъқулми**, дегандай ички кўз билан ўзининг бутун хаттиҳаракатини назорат қииб туради. Бу ҳолатни Брехт **"бегоналашув"**, деб атайди.

Ҳамзанинг "Бой ила хизматчи" асарида Жамила заҳар ичиб ўлаётган бўлсада, у ўлмоқчи эмас. Ўлим билан олишади. Унга қаршилиқ кўрсатишга ҳаракат қилади. Бўлмаса, шунча монологни нима кераги бор эди? Актриса ўлим билан олишув жараёнида яшаш учун курашади. Ана шу кураш жараёнида актриса ўзи ифодалаётган ички ҳиссиётларни томошабинга етиб бораётганлигини ёки аксини ҳам назорат қилади. Демак, у вақтивақти билан тимсолдан бегоналашади. Шунинг учун Брехт бу бегоналашувдан ҳижолат чекиш ўрнига ундан бадиийлик даражасини ошириш учун фойдаланиш керак, дейди.

Демак, Жамила ролини ижро этаётган актриса мунтазам равишда "ҳозир ўлмаслигим керак", "ажал ҳозир келмасин", деб сўнгги дақиқагача қаршилиқ кўрсатиши шарт экан.

Шу асардан яна бошқа бир сахнани олиб кўрайлик.

Ҳоким тўра сахнасида Ғофир билан Жамиланинг видолашув сахнаси бор. Жамила ҳокимдан Ғофирга раҳм қилишини, уни сургун қилмасликни илтижо қила бошлайди. Ғофир эса Жамила билан сўнгги бор видолашувни хоҳлайди. Икки иштирокчининг вазифаси икки хил. Кўпинча, режиссорлар Жамила билан Ғофирни битта мизансаҳнага қўйишади. Негаки, уларнинг мулоқот қилиши ўнғай туюлади. Агар Брехт таълимотидан келиб чиқадиган бўлса, Жамила Ғофирдан ҳозир умрбод ажралиб қолаётганини билади. Лекин ишонгиси келмайди. Ана шу ҳолатни ифода этиш учун актриса аҳёнаҳёнда Ғофирга қараб қўйиши, бир сония тўхтаб қолиши мумкин экан. Ғофир эса Жамила билан хайрлашмоқчи, Жамила бўлса ҳали ҳокимнинг оёғига йиқилади, ҳали бойга ёлворади, яъни сахнада парвонадек ўзини ҳар томонга уради. Натижада, сахнада ички туғён билан бирга жисмоний тўпалон ҳам пайдо бўлади. Режиссорнинг вазифаси сахнадаги "бегоналашув" сонияларини топишда актёрга қулай мизансаҳна яратиб беришдан иборат. Бу эса ўз навбатида томошабин учун мутлақо кутилмаган ҳаракатларни пайдо бўлиши учун имконият яратади. Масалан, она ўзьболасини уйғотиши керак. Бола эса маза қилиб ухляпти. Она дамбадам унинг тепасига келади. Ҳатто қўли билан бошини силаб ҳам қўяди. Томошабин она ҳар сафар унинг тепасига келганида "ҳозир уйғотади. ҳозир уйғотади", деб кутиб туради. Она эса сўнгги бор унинг тепасига келади. Кутилмаганда кўрпача ёзиб, боласининг ёнига чўзилади. Демак, томошабин учун мутлақо кутилмаган мизансаҳна пайдо бўлади. Ҳар сафар режиссор мизансаҳна устида ишлар экан, доимо муқобил ечим топишга интилиши керак.

УСУЛНИНГ (приём) ЎЗИ НИМА?

Сахнада қотиб турган актёрларнинг жонланишидан бошланиб кетадиган спектакллар ҳам бор. Буни сахна тили билан айтганда "стопкадр" дейилади. Худди тошга ўйиб ишланган ҳайкалга бирдан жон битиб, кўз ўнгимизда ҳаракатга келгандек. Бундай сахналарда, режиссор учун тасаввурни ишлатиш чекисиз имкониятлар очиб беради. Шу усул билан сахна композициясини истаганча бойитиш мумкин. Бироқ янгилик экан деб спектаклга ҳар қанақа усулни тиқиштириш ҳам мумкин эмас. Мисол учун, спектакл давом этяпти. Асар воқеалари бирбир кўз ўнгимиздан ўтар экан, спектаклнинг услуби, жанри, ижро шаклига кўникиш пайдо бўлади. Лекин тўсатдан спектаклнинг ўртасида "стопкадр" усули ишлатилади. Нима учун? Балким песа воқеасида кутилмаган бурилиш рўй бердимикан? Ёки асарнинг жанри ўзгардимми? Йўқ. Сахналаштирувчи режиссор янгилик яратмоқчи болиб, "стопкадр" ишлацам асар қизиқроқ бўлармикан, деб ўйлайди. Бу энди, худди балет спектаклининг ўртасида раққослар таққа тўхтаб, муносабатларини сўз орқали ифода этишга ўтиб кетгандек гап. Шунинг учун режиссорнинг маданиятини белгилайдиган шартлардан бири ҳар бир усулни танлашда "этти ўлчаб бир кесиш" керак. Ҳар бир асар учун танланган усул бутун спектакл давомида қатъий сақланиши шарт.

Рассом бўлажак спектаклнинг эскизи (ҳомаки тасвир)ни тақдим этади. Эскизни кўрибоқ рассомга **қойил, тасанно** деб юборгинг келади. Тасвирда асарнинг ғояси, режиссор фикрлари тўла ҳисобга олинган. Ниҳоят эскиз асосида ясалган декорация саҳнага ўрнатилади. Эскиздаги нафис чизгилар, товланиб турган ранглар жилоси

ўрнида кўпол ва бесўнақай ишланган латта деворлар, расмдаги мусаффо осмон ўрнида матога чизилган манзаранамо кўриниш осиб қўйилган. Олисдан кўзга ташланиб турган улкан тош ўрнида ҳали елими ва ранги қуримаган яшик нусха алланарса. Бир сўз билан айтганда, декорацияларнинг палапартишлиги яққол кўзга ташланиб турипти. Саҳна сатҳи ҳам бўғилиб қолгандек.

Нега бундай ҳои рўй берди, деган савол туғилади.

Сабаби, рассом спектакл устида ишлар экан, саҳнага жойлашиши керак бўладиган буюмларни мутлақо кўз олдида келтириб кўрмаган. Оқ қоғозда ҳамма нарсани чиройли қилиб чизганқўйган. Шундай вазият билан бир неча бор тўқнашган режиссор иккинчи марта қоғозга чизилган чиройли эскизни қабул қилмасликка қасам ичади. Энди у спектакл декорациясининг ҳажми кичрайтирилган макетини талаб қилади. Саҳна майдони, замон ва макон, унинг сатҳи, жиҳозлар, декорациянинг умумий кўриниши ҳисобга олинган ҳолда мазкур макетда акс этиши шарт. Зарур вақтда, зарур нуқтани ёритиш мумкин. Аммо энг аниқ ишланган макет билан тайёр декорация орасида ҳам тафовут бўлиши мумкин.

Балким рассомнинг ҳисобкитобларида ноаниқликка йўл қўйилганмикан? Ёки декорация тайёрловчилар эътиборсиз бўлишганми? Ҳаммаси бўлиши мумкин. Шунинг учун ҳам саҳнага қуриб қўйилган декорация билан макет ўртасидаги тафовутдан қочиб қутилиб бўлмайди.

Ёки бошқа мисол. Спектаклни мусиқий беазаги устида иш олиб бораётган мутахассис турли шовқинларни магнит тасмасига туширади. Мана, кўчадан катта тезликда ўтиб бораётган машинанинг радиоприёмнигидан мусиқа овози эшитилади. Демак, керакли мусиқа топилди. Яна ҳайвонлар овози ҳам бор. Қўшимча равишда йиртқич бўрининг овози ҳам ёзилган. Ниҳоят ёзувлар тайёр бўлади. Энди бемалол эшитиб кўриш мумкин. Бироқ ёзувлар ниҳоятда сифақиз. Ташқаридан бегона овозлар қўшилиб қолганлиги маълум бўлади.

Энди режиссорнинг ишни қандай бошқаришини қараб кўрайлик, Репетиция бошланиб кетган. Саҳналаштирувчи ўз фикрларини актёрларга ишонарли ва тушунарли қилиб етказиб беради. Образлар ҳам бирбирига ўхшамайди.

Саҳнада ўтмишдан ҳикоя қилувчи воқеани икки киши репетиция қилмоқда. Хаёлан орқага қайтиш керак. Бугунги кунда кўп ҳам аҳамиятли бўлмаган гапсўзлар ва воқеалар. Шунинг учун режиссор актёрларга ўтган воқеаларни бугунги кун назари билан ўйнашликни топширади.

Мана, спектакл тайёр бўлиб, томошабин ҳукмига ҳавола этилади. Лекин актёрлар саҳнада жуда суст ҳаракат қилмоқда. Балким ҳаддан ташқари чарчаган бўлиши мумкин?

Йўқ... режиссор ўтмишни бугунги кун назари билан ўйнашликни талаб қилган. Саҳнада уларнинг ўйини худди жўрттага секинлаштирилганга ўхшайди.

Шунинг учун уларнинг ижроси ташқаридан қараганда суст ва ғайритабиий туюлади.

Бошқа бир мисол. Саҳнада спектакл давом этапти. Актёрлардан бин ўз монологини ижро этиш учун саҳнанинг биринчи қисмига олдинга чиқади ва томошабинга юзмаюз туриб гапира бошлади. Тепадан тушаётган чироқ унинг юзини ёритиш ўрнига орқасидан уриб, томошабинни кўзига тушмоқда. Режиссор ва рассомдан нима учун чироқ актёрнинг орқасидан тушиб турипти, деб сўрасангиз, "биз инсонни рентген нури орқали кўрсатмоқчимиз", деб жавоб беради. Аммо инсоннинг ички аъзоларини оддий чироқ нури билан кўрсатиб бўлмайдик. Бунинг устига чироқ тўғридантўғри томошабиннинг кўзига тушиб турипти. Бундай мисолларни келтиришдан мақсад саҳна ҳар бир нарсани яққол кўзга кўрсатиб турадиган кафтдек майдон эканлигини яна бир карра эслатишдир. Саҳнадаги макет, чироқ, мусиқа, декорациялар актёрларнинг ижроси, режиссор ғоя ва мақсадини, томошабинга кўрсатиладиган таъсирига қараб, **ёлғон ёки** ростлигини кўзгудаги акси каби кўрсатиб беради.

Театрда ишлаётган ҳар бир ижодкор, макет, чироқ, мусиқа, ёруғликка қараб эмас, саҳнадан айтилиши керак бўлган фикр ва ғоянинг якуний хулосаси учун меҳнат қилиши керак. Агар аввал бошда ўйланган филер амалга ошмас экан, демак, ишни бошланишиданоқ нотўғри йўл тutilган. Бир спектаклда далиллар ҳисобга олинмаган бўлса, иккинчисида макетга нисбатан декорацияларнинг бир неча баробар катта бўлишлиги ҳисобга олинмаган. Бошқа бир ҳолатда воқеаларни акс эттиришда унга ижодий ёндошув нотўғри йўналишда бўлган. Мусиқа борасида ҳам шундай фикр айтиш мумкин. Ахир шовқинларнинг кўчадаги жаранги билан саҳнадан жаранги бошқабошқа. Шунинг учун ҳам режиссорда режиссорлик кўзи ва режиссорлик эшитиш қобилияти бўлиши лозим.

3.

Ҳар бир ижодкор янглишиш, адашишдан кафолатланмаган. Режиссорнинг ҳам янглишмоғи табиий ҳоли. Аммо уни таваккал қилмасликка ундашлик роҳатбахш лаҳзалар баҳшида этувчи ижодий жараёндан маҳрум этиш билан тенгдир. Муштлашиш учун рингга чиққан боксчи ҳам таваккал қилади. Аммо у ҳар сафар майдонга кўтарилар экан, "албатта, ғалаба қиламан", дея қатъий ишонади.

Агар режиссор ғалаба қозониш санъатидан маҳрум этилса, уни боксчи машқ ўтказадиган қопдан фарқи қолмайди. Режиссор янглишган бўлса, унинг ижодий маҳсули фақатгина ҳатолик дея баҳоланади. Лекин бошқа томондан ишлаб чиқариш — спектакл барбод бўлади.

Негаки, режиссорнинг ҳар қандай хоҳиши театр деб аталмиш механизмни ишга тушириб юборади. Унинг ҳар қандай истаги моддийликка айланади. Қанчаданқанча пул сарф бўлади, ҳисобкитоблар, таъминот ишлари, беҳуда сарфланган иш соати ва ҳайф кетган ишчи кучи буларнинг ҳаммаси маблағ туради.

Мана шу сабабларга кўра, янги спектакл устида иш бошлаган режиссор ўз фикрини амалга ошириш йўлида иккиланишга, хомхаёл бўлишга, пишиб

етилмаган фикрни ҳаракатга келтиришга ҳаққи йўқ. Режиссорнинг ўзи бошлаган ишнинг муваффақиятли якунланишига ишончи кучли бўлиб, "бўлажак спектакл ҳақидаги менинг фикримни амалга ошириш йўлида иккиланишга ўрин йўқ", дея қатъий қарорга келиши лозим. Режиссор қоронғи тунда ортидан бир гуруҳ одамларни эргаштириб борар экан, ўзига эргашганларни қоронғи кечада кўзланган марра сари иккиланмай ортидан эргаштира билиши, бунинг учун кўзланган манзилни тўғри танлай олиши керак.

Бироқ ҳамиша ҳам кўзланган марра аниқ ва беҳато бўлишлигига ҳеч ким кафолат бера олмайди. Ҳамма гап шу хатоликларни мумкин қадар камайтира билишликда.

Халқимизда "Етти ўлеҳаб, бир кес", деган гап бор. Бу мақолни айна режиссура соҳасига ҳам тааллуқли томони бор. Схунки, режиссор саҳнага қўйиладиган реквизитдан тортиб, актёрнинг у ёки бу саҳнани қандай ижро этишию қайси вақтда мусиқа жаранглаши кераклигигача пухта ўйлаб иш тутмас экан, бу унинг фикри тиниқ эмаслигини кўрсатади, хатоларига сабаб бўлади. Шунинг учун режиссор спектакл устида иш олиб борар экан, аҳёнаҳёнда **ҳам қораловчи, ҳам оқловчи, ҳам ҳакамлик** қилиши керак бўлади. Схунки, олиб борилаётган ижодий изланишлар маълум бир нуқтага жъетганда **қораловчирежиссор**: "Бу саҳнада актёр нима сабабдан тезтез тўхтаб, тик турганича, шошилмасдан гапириши керак?" дея мазкур саҳнанинг пластик ечимини қораласа, **оқловчирежиссор** бу саҳнани оқлашга тушади: "Шунинг учунки, спектакл тарихий воқеаларни акс эттиради. Негаки, актёрларнинг устидаги кийимлар ҳам тарихий бўлиб, ҳозиргина музейдан тушиб келгану сизу биз билан мулоқотга киришган".

Ёки сатирик жанрдаги спектаклларда кўпроқ. аччиқ кулгига сабаб бўладиган саҳналар, актёрларнинг қилиқлар ҳажвчи рассомнинг қалами остидан чиқиб келяпти. Ҳакам эса ҳар икки томоннинг даъво ва далилларини тинглаб, ҳукм чиқариши керак боиади.

Яна бир гап. Яхши ёзувчи, композитор, "ҳоир ҳеч қачон қандай асар устида ишлаётганлигини олдиндан айтмайди. Ёзмоқчи бўлган асарини гапириб ҳам бермайди. Нега шундай?"

Лев Толстой: **"Ўйлаганимда яхши эди, ёзилганидан кейин ўзимга ёқмай қолди"**, деган экан. Ҳақиқатан ҳам биронбир спектакл устида иш бошланмасдан аввал жуда кўп нарсаларни ўйлаймиз, хаёл қиламиз, кўз олдимизга келтирамиз. Аммо спектакл тайёр бўлганида ўйлаган нарсаларимизнинг кўпчилиги хаёллигича қолиб кетганини кўрамиз.

Бир актёрдан ҳозир қандай роллар устида ишляяпсиз, деб сўралганида, актёр айна шу чоғда бунақанги саволларга жавоб бермаслик ҳақида ўйляяпман, деб жавоб қилган экан.

Айрим театрларнинг **Бадий кенгашида** ёш режиссордан бўлажак спектаклнинг хوماки лойиҳасини гапириб беришликни талаб қилишади. Бундай иш тутиш ижодий жараённи бўғиб қўйишдан бошқа нарса эмас. Схунки, айна

кезларда ўзи хаёл қилган нарсаларни ҳеч кимга, ҳатто ўз устозига ҳам ипиданигнасигачатушунтириб бериш керак эмас. Негаки, ўйлаган нарсаларингизни ишонарли қилиб гапириб бера олмасангиз, уларни тўғри эканлигига ўзингиз ҳам гумонсираб қоласиз. Бордию яхшилаб гапириб берган тақдирингизда ҳам сиз ўйлаган нарсалар "гапга" айланиб қолади ва уни режиссор сифатида сезиш, ҳис қилиш қисман йўқолади.

Шундай қилиб, ҳар бир спектаклнинг пластик ечими онгли равишда амалга оширилиши керак боиса, иккинчи томондан ижодкорнинг бадиий тасаввури ички сезгилар ёрдамида саҳнада гавдалангани маъқул.

Бошланишига бириккита қизиқарли спектакл саҳналаштириш, бир иккита қизиқарли рол яратиш учун кўп ҳам маҳорат, иқтидор керак эмас. Режиссор ва актёр учун алоҳида техника кейинроқ зарур боиади.

Сигир сутидан қаймоқ олишнинг иккита ёи бор. Биринчиси жуда содда боииб, кечқурун косага қуйиб қўйилган сутнинг қаймоғини эрталаб сузиб олиш мумкин. Иккинчи ёи сепараторга сут қуйиб, қаймоғини ажратиб олишлиқдир. Бунда қаймоқ техника ёрдамида ажратиб олинади.

Санъат маҳсулоти ҳам худди қаймоққа ўхшайди.

Кўпдан бери шу касбга жонжаҳди билан қизиқиб юрган одам дастлабки қадамларни ўта енгиллик билан босиб ўтади. Сабаби, санъатга янги кириб келган одам узок йиллар давомида орзиқиб кутган орзусига етишганида худди косадан сузиб олинган қаймоқ мисол муваффақиятга эришади. Борabora бу жараённинг тер тўкиб, машаққатли меҳнат қилиш керак бўладиган фасли бошланади. Ижодий меҳнат — янглишувлар, ижодий меҳнат — ҳафсаланинг пир бўлиши, ижодий меҳнат тилга олишга ҳам арзимайдиган ютуқ. Бу жараёнлар навбати билан ижодий йўлингиздаги тўсиқ ва ғовлардир. Шу ерда йўл иккига бўлинади. Биринчиси, анча кўзи пишган мутахассис сифатида кунларни тунларга, тунларни кунларга улаб тинимсиз олиб бориладиган изланишлар натижаси ўлароқ ўз касбининг моҳир устасига айланиш. Иккинчиси эса борabora саҳналаштирилган спектакллари ҳаваскорлик даражасига тушиб қолганига қарамай ўз ўзини алдаш, таскин бериш, "ҳали мен ўзимни нималарга қодир эканлигимни кўрсатиб қўяман", деган хомхаёллар оғушида ўзини алдаб, вақт ўтган сайин назардан тушиб қолишлиқдир.

Режиссурада **графомания** деган ибора бор. Графомания ўлибқутилиб самарасиз ёзувчизув билан шуғулланадиган касалликдир. Яъни қилинаётган ишнинг натижасидан қатъий назар, нима бўлса ҳам жон куйдириб қоғоз қораланса бўлгани. Режиссурадаги графомания эса бошқалар фикри билан ҳисоблашмасдан ҳамма нарсани ўз қаричи билан ўлчашликка ўхшаган гап. Бундай ишда ҳар қандай мизансаҳна мизансаҳна учун, ҳар қандай янгилик янгилик учун шиор бўлиб қолади. Бундай режиссорлар актёрларни чиройли кийинтиришни, уларни ўртага чиқариб, чиройли гапиртиришни, рангбаранг чироқларни ёқибўчириб зўр таассурот пайдо қилишни ёқтирадилар. Бунинг устигаустак ўз ишларидан ўзлари маҳлиё бўладилар. Бошқаларга **гап** бермайдилар. Аммо спектаклнинг ғояси, айтилмоқчи бўлган янги гап, янги фикрлар ундайлар учун иккинчи даражали иш ҳисобланади. Бундай ҳолат туппатузук режиссорларда ҳам учраб туради. Хўш, салбий ҳолатлар билан

курашишнинг иложи борми? Агар бўлса қандай?

Биринчи навбатда, ҳар қандай бажарилган ижодий маҳсулотга танқидий кўз билан қарашликка ўрганиш! Ҳар бир ижодкор ўз ишида **амалга ошмаган, ўхшамаган** томонларини яхши билиши керак. **Нимани яна ҳам яхшироқ** амалга ошириш мумкин эканлигини сезиб, ҳис қилишга одатланиш зарур.

Яхши деган баҳони билиш учун, аввало, камчиликларни кўрабилиши, агар шу камчиликлар бўлмаганида унинг ижодий маҳсули яна ҳам яхши бўлишлигини билмоғи шарт.

Иккинчи муҳим масала, ҳеч қачон мен оламшумул ишни амалга ошираман демаслик керак. Схунки бундай баландпарвоз сўзларни гапириш, орзу қилиш ҳамиша сезгиларни ўтмаслашувига олиб келади. Ҳали амалга ошмаган орзудаги хаёлий фикрларни ижобат бўлди, дея қабул қилишга одатланиб қолинади.

Балзакнинг "Сирли дурдона" номли ҳикояси бор. Унда ёзилишича, бир рассом шу вақтга қадар ҳеч ким кўриб, эшитмаган ноёб бир расм чизишига қарор қилади. Одамлардан яширин равишда асар устида у жуда узоқ ишлайди. Узоқ йиллар ўтиб, у асарни намойиш қилади. Аммо орзудаги буюк дурдона асар ўрнида нималиги мавҳум, номаълум тўртбурчакли тасвир чизилганлиги аён бўлади.

Нега шундай бўлди? Схунки, аввал мақсаднинг ўзи пуч бўлган. Натижада, ижодий маҳсулот ҳам икки пулга қиммат бўлиб чиққан.

"Устоз отангдан улўғ, унга эргашгин, аммо олдига тушиб олишга интилма", дейилади халқ орасида. Хомхаёлдан иборат орзуҳавас билан ҳеч қачон бировни ажаблантириб ҳам, ҳайратга солиб ҳам бўлмайди.

Ижодий изланишлар, ютуқ ва камчиликлар ҳақиқий ижодкор учун ўз ишига ҳамиша танқидий ёндошмоқлик билан, ўзи қилган ишдан мунтазам кўнгли тўлмаслиги, ва тўхтамасдан изланишни давом эттириш билан қўлга киритиладиган ютуқдир.

Биз юқорида тилга олган "суд" тўғрисидаги мисол режиссорнинг доимий ҳамроҳи бўлиши керак. Агар қораловчи: **бу усулни қўллаган эдингку**, — деса, оқловчи: **қачон?** — деб сўрайди. **Фалон вақтда, фалон спектаклда!** — дейди қораловчи. **Бу усулдан фойдаланганимга жуда кўп вақт бўлди. Унинг устига, бу усул шу спектаклда ўриули фойдаланилган**, — жавоб қилади оқловчи. Ҳакам эса: **ўринлими, ўринли эмасми, бир марта ишлатилганми, тамомвассалом, бекор қилинсин!** — деган одилона ҳукм чиқаради.

Савол туғилиши мумкин. Агар бу усул қачонлардир ишлатилган бўлса, ҳозир вақт бошқа, томошабин ҳам ўзгарганку!?

Ҳамма гап шундаки, бир ишлатилган усулдан иккинчи марта фойдаланилдими, демак, ишлатилган усул ҳисобланади. Бир тимсол учун топилган ноёб усул иккинчи тимсол учун сўзсиз қайтариқ бўлади. Бу гап режиссорларга ҳам тааллуқли.

Саҳнадаги ҳар бир қайтариқ аллақачон сўниб бўлган юлдуздир. Кўрилавериб меъдага тегиб кетган ҳар бир усул қачонлардир янгилик бўлганлиги аниқ, аммо илҳом келганда ундан қайтақайта фойдаланишликбир

қолипга тушиб қолишлик билан баробар. Санъатнинг қонуни шундай.

Қаттиқ ҳаяжонланганидан қизиб кетган одам енгил нафас олиш мақсадида кўйлагининг тугмасини ечиб юборади. Кимдир буни кўриб, дарҳол саҳнага олиб чиқади ва тўғри қилади. Схунки, ўша вақтда бу усул ишонарли чиққан бўлиши мумкин. Аммо ўшандан бери саҳнада ҳаяжонланган одамни кўрсатиш зарур бўлса, дарров ёқасининг тугмасига ёпишишади.

Саҳнада **кутиш воқеаси** репетиция қилиняпти.

— Хоҳлаганингизни қилинг, — дейди режиссор.

Актёр соатига қарайди. Сўнгра, ўтириб чека бошлайди.

— Бўлмайди, — дейди режиссор.

— Нима учун? Агар мен бировни куцам шундай қиламан, — дейди актёр.

— Бу қайтариқ, — дейди куюниб режиссор.

— Бундан чиқди, саҳнада соатга қараш ҳам, чекиш ҳам мумкин эмасми? — сўрайди аламзадалик билан актёр.

— Нега энди? Мумкин! Фақат қайтариқликдан қочиб, янгича бадий шакл топиш керак.

Нафис қайтариқлар жуда ҳам кўп. Ҳар бир актёр, режиссорнинг спектакларида бундай мисолларни кўплаб топиш мумкин.

Режиссорлик қайтариқлари шундан иборатки, бир спектакл учун кашф этилган янгилик бир спектаклдан иккинчисига, иккинчисидан учинчисига кўчиб ўта бошлайди.

Саҳна бўйлаб чопиб бораётган актёр ҳаяжондан қоқилиб йиқилиб тушишини кашф этган режиссор суюниб кетади. Лекин орадан хийла вақт ўтиб, шу усулни бошқа бир спектаклда ҳам қўллаганини ўзи ҳам сезмай қолади.

6.

Биз суҳбатимиз аввалида актёрнинг **"тўғри чизиқ, доира, ярим айлана, қиялаб юриши** мумкин бўлган йўллари белгилаб қўйган эдик! Юқоридаги фикрлар бунга зид эмасми", деган савол туғилиши табиий.

Ҳамма гап шундаки, биз юқоридаги гапимизда **усул** эмас, **унсурларни** назарда тутган эдик.

Айрим ҳарф ёки айрим овознинг ўзи яхлит жумла ёки куйни ташкил этмайди. Улар маълум куй ёки жумла тузиш унсури ҳисобланади. Шу боисдан ҳам режиссор ҳаммиша зийракликни қўлдарт³бой бермасдан, топган топилмалари спектаклни бойитиш ўрнига эски қолипдаги усуллар билан ифлосланиб кетмасдан, янги янги унсурлар билан мунтазам бойиб бориши, спектаклнинг рангбаранглигини оширишга хизмат қилиши керак. Хўш, бунга қандай қилиб эришиш мумкин?

Авалло, умумийликдан алоҳидаликни ажрата олиш керак.

Ёки алоҳида унсурдан умумий манзарани тасаввур қила билиш керак.

Дейлик: **чопиш ва йиқилиш.**

Ношуд ошиқ ўзи севиб қолган аёлни кўриб қолиб, унга пешвоз чиқиш учун югуриб кетди. Аёлга етай деганда қоқилиб йиқилиб тушди. Йиқилганда ҳам қорни билан тушди...

Бошқа сафар, бошқа спектакл саҳанлаштирилаётганида режиссор яна ўша

манзарани такрорлайди. Ошиқ йигит севгилиси томон интилар экан, қоқилиб, қизнинг оёғи остида йиқилиб тушади. Демак, бир режиссорнинг иккала спектаклида ҳам бир хил усулдан фойдаланилган. Агар режиссор ўз фаолияти жараёнида ҳар қандай шартли сезгилардан ўзини тиябилмаса, ундай режиссорни **қотиб қолган режиссор**, деса ҳам бўлади.

Агар режиссор аввалги спектаклида ўринли ишлатилган усулни такрорлашдан ўзини тийиб, ўзўзига савол берса:

—Югуришнинг ўзи нима?

—Тезлашган ҳаракат.

—Йиқилишчи?

—Пластик ғоянинг инқирози, янглишиш, ютқизиқ! Бордию қаҳрамоннинг инқрозини билдирадиган бўлсак, бу

икки тушунча, **югуриш ва йиқилиш** тартибида бажарилиши керак. Бундай шакл маълум бир ғоя учун хизмат қилган бўлади.

Уларнинг тартиби бузилиб, аввал **йиқилиш**, сўнгра **югуриш** усули қўлланилса, унда қарамақаршилиқдан довлони ошиб ўтиш ғоясини илгари суриш учун фойдаланган бўламиз. Бу деганимиз сахнада фақат шу икки усулдан бошқа усул йўқ, деган гапемас. Масалан, бошқа бир спектаклда қаҳрамон ғабдан жунбушга келиб, шахт билан югуриб боратуриб йиқилиб тушади, аммо ўша заҳоти яна сакраб туриб, югуришда давом этади. Бу усулда: **қаҳрамоннинг ўзи танлаган ёйдан қайтмаслиги, жасоратли ва метин ирода эгаси эканлиги** кўриниб турипти.

Ёки бошқа бир мисол. Ўз севгилиси истиқболига ошиқётган йигит чопиб бора туриб, бир тиззасига йиқилади, аммо ўша заҳоти оғриқни енгиб, ўрнидан тура солиб, қизнинг қўлини ўпди. Бу усул эса бошқача ғояни талқин этади. Булар майдачуйда қайтариқлар, аммо каттакатта қайтариқлардан қандай муҳофазаланиш керак?

Агар ҳар сафарги спектаклда актёр бошқача эҳтирос, бошқача руҳ билан ўз ролини ижро эта олса, томошабин қайтариқни сезмайди, сезишга вақти ҳам бомайди.

Санъатдаги ҳар бир янгилик бирбирини такрорламайди.

Санъатни илҳомсиз, эҳтироссиз, тафаккурсиз тасаввур этиб бомайди. Табиатда ҳар бир нарса бирбири билан уйғунлашиб кетганлигининг гувоҳи бўламиз. Санъатда ҳам мана шу уйғунлашув бизга илҳом беради. Уйғунлашувдан ҳосил боиган таассурот тасаввуримизни янгилайди, қайтариқлардан муҳофаза қилади.

Режиссор учун бошқа санъат турларининг таъсири ҳам беқиёсдир. Рассом учун табиат гўзаллигини идрок қила билиш қанчалик муҳим аҳамиятга эга эканлигини ҳеч ким инкор эта олмайди. У қуёшнинг заррин шуиаларини зуху кўзи билан кўриб, шуурида уни яна қайта яратиб, ранглар жилоси орқали тасаввуримизда янгича бир кўриниш ҳосил қилади. Борлиқ узра етти хил рангда таралаётган камалак ёғдуси, шуиалар жилоси мусиқа ва архитектура орқали акс этар экан, руҳимиз ва кайфиятимизга ўзгача таъсир кўрсатади.

Ҳар бир янги спектаклни сахналаштиришга киришишдан олдин кўҳна осориатиқалар, ёдгорликлар мажмуаси акс эттирилган расмларни кўздан

кечириб чиқсангиз, улардаги ранглар жилоси, кошинларнинг ўйноқилиги. устунлар, сарров ва вассаларнинг бетакрорлиги, бинолар пештоқидаги ажиб манзаралар бўлажак асарнинг айрим кўринишлари, замон ва макон ҳақидаги тасаввурингиз нақадар кенгайганини ҳис қила бошлайсиз. Янги спектаклнинг ечимини топишда мусиқанинг ўрнини ҳеч бир нарсага тенглаштириб бўлмайди. "Шашмақом" куйларининг тарихий асарлар саҳналаштиришда қанчалик таъсир этишини, Шекспир асарларига Бетховен ва Паганини асарларининг таъсири, ҳинд ва япон мумтоз мусиқа асарлари режиссор тасаввурини нақадар бойитиши тўғрисида кўп гапирилган. Ҳар бир спектаклнинг пластик ечимини топиш, уни умумий ғояга бўйсундириш ҳамда бадий тарзда талқин қилиш кўп қиррали билим, тушунча, тафаккур ва тасаввурни талаб қилади. Ҳар бир режиссор ўзида шу қобилиятни мужассамлаштира олганида унинг асарлари театр санъати қонунларига мос тушади.

АДАБИЁТЛАР.

К.С.Станиславский «Актёрнинг уз устида ишлаши».

М.Кнебель «Педагогика поэзияси.»

Г.Товстаногов Саҳна ойнаси»(Зеркало сцены)

Поломников «Режиссура как практическая психология»

Тузувчи: Умарова Гулнора Бариевна
2015 йил