

ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ
МАДАНИЯТ ВА СПОРТ ИШЛАРИ ВАЗИРЛИГИ
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ САЊАТ ИНСТИТУТИ

Жўра Махмудов, Хамида Махмудова

РЕЖИССУРА АСОСЛАРИ

Дарслик

Тошкент – 2008

АННОТАЦИЯ

“Режиссёрлик асослари” номли дарслиги Олий санъат билим даргоҳларидаги талабаларга мўлжалланган бўлиб, унда режиссёрлик касбининг ўзига хос нозик томонлари, бу соҳани эгалламоқчи бўлган талабалардан лаёқат ва кенг кўламли билимлар талаб қилиниши, шу билан бирга, бўлажак режиссёр сабр матонатли, фалсафий мушоҳада юритишга қодир бўлиши кераклиги мисоллар билан кўрсатиб ўтилган.

Ўзбекистон Давлат стандартлари Олий таълим тизимида 5210400-режиссура (санъат тури) йўналиши бўйича бакалаврларни тайёрлашга бўлган зарурий талаблар асосида ишлаб чиқилган. Дарслик 4 йиллик ўқишга мўлжалланган.

Дарсликни яратишда кўплаб манбалар қаторида Б.Е.Захаванинг “Мастерство актёра и режиссёра” ва Ю.Мочаловнинг “Композиция сценического пространства” китоблари ҳамда шу давргача режиссура соҳасида эришилган энг илғор тажрибаларга таянилди.

Дарслик режиссурага бағишланган илк китоб эканлиги, муаллифларнинг бу соҳадаги изланишлари жараёнида хато ва камчиликлар бўлиши табиий бир ҳолдир. Ана шундай камчиликларни кўрсатиб ўтмоқчи бўлган ҳамфикирларга аввалдан миннатдорчилик изҳор қиламиз.

Режиссёрлик асослари дарслиги Ўзбекистон Давлат санъат институтининг Илмий Кенгаши томонидан 2008 йил тасдиқланган ва нашрга тавсия этилган.

КИРИШ

Режиссёр санъати ўз ичига спектакльнинг турли унсурларини уйғунлаштириш орқали ягона ечимга эга бадий саҳна асар яратаолиши билан баҳоланади. Ушбу мақсадга эриши учун режиссёр ўз ниятини саҳналаштириш жараёнида иштирок этадиган барча ижодий жамоани ягона мақсад сари сафарбар эта олиши керак.

Шу нуқтаи назардан қаралганда режиссёрлик санъати (гарчанд у даврда бошқача ном билан аталган бўлсада) алоҳида санъат тури сифатида узоқ тарихга эга.

Антик театрда асосий ўринни хор эгаллаган. Яъни омманинг фаолияти, кўшиқ, рақс, турли техник воситаларни ҳаркатга келтириш ишларини **хор бошловчиси** томонидан бошқарилган. Хозирги тушунчада антик театр томошаларига Хор бошловчиси режиссёрлик қилган.

Хор бошловчиси ташкилий ишлардан ташқари, драматик асарнинг ғояси, мақсади, сиёсий-ижтимоий талабларга жавоб бериш-бермаслиги борасида ҳал этувчи овозга эга бўлган. Шунингдек актёрлар билан ишлаш, мизансаҳналар ўйлаб топиш каби вазифалар ҳам Хор бошловчиси-режиссёр зиммасида бўлган.

Демак, театр ижодий жамоаси оммавий ўйин, майдон томошаларида ҳаммиша кофармон-иш тақсимотчиси бўлган. Чунки бу томошаларда энг камида 500 дан ортиқ одамлар катнашган. Унинг ичида цирк ўйинлари, пантомима, масхарабозлик, кўз бойлағич, турли хайвонлар ўйнатиш, жанг саҳналари мавжуд бўлиб уларни яхлит томоша шаклига келтириш ишларини албатта, бир одам яъни иш бошқарувчи ягона дастур асосида тартибга солиб турган. Бундай томошалар халқ ҳаваскорлик артистлари, ишқибозлар, қизиқувчилар иштирокида ўтказилган. Бундай байрамлар, диний марсимлар, халқ сайиллари, турли байрамлар ҳар бир халқ ва миллат орасида йилнинг турли фаслларида ўтказиб келинган. Бунинг учун албатта байрам лойихаси, кўринишлар, иштирокчилар, кийимлар, бадий безаклар реквизит ва бутафория, кўғирчоқлар лойихаси тузилган ва улар устида иш борган. Сўнгра байрамдан бир неча кун олдин, жарчилар шаҳар майдонлари, бозорларда жар солишган ҳамда бўлажак томошаларнинг ҳомаки шакли репетиция қилинган.

Томошалар вақтида эса иш бошқарувчи-режиссёр томоша кўрсатувчилар орасида бўлиб унинг уст-боши бошқаларникидан ажралиб турган, кўлида махсус узун таёқ – кўрсаткич ҳам бўлган.

Ўн саккизинчи асрга келиб Германияда режиссура касб сифатида расман тан олинади. Чунки, театр санъати шу даврга келиб ижтимоий-сиёсий аҳамият касб эта бошлайди. Бу албатта Германияда ишчилар синфини шаклланиши ва театр тарғибот ва ташвиқот воситаларининг бири сифатида майдонга чиқиши билан боғлиқдир.

Театр санъатида ҳам адабиёт, тасвирий санъат ва мусиқа каби жамиятда ўз ўрнини эгаллаб бошлаши билан, профессионал режиссурага кучли эҳтиёж туғилади.

Режиссёрлик дастлаб икки йўналишда шакллана бошлайди .

А) Эжгофа .Бу режиссёр Королини Нейбер труппасида ишлаган ва ўз қарашларини шу труппа иштирокчилари билан амалга оширган.

Б) Шрейдер.У ўз қарашларини германиянинг турли театр труппаларида татбиқ этабошлайди.

Бироқ ҳар иккала режиссёр услубларини Гёте умумлаштирган ҳолда ягона режиссёрлик мактаби йўналишини назарий жиҳатдан ишлаб чиқади.

Гётенинг қарашлари қуйидагича:

-Саҳна асарининг спектакль сифатида яхлит зоявий йўналиши ва мукамал шаклга эга бўлиши зарур.Томошабинга таъсир кўрсатиш учун режиссёр турлича усуллар ишлаб чиқиши керак.Актёрларнинг таъсирли ижросини таъминлаш учун тасвирий санъат ва хайкаллар шакли ва ҳолатини ўрганиш зарур.Саҳнада юриш-туриш,бахс мунозара олиб бориш,кириб-чиқишлар театр санъати талабларига жавоб бериши керак бўлиб у кундалик ҳаётини шаклдан фарқ қилмоғи лозим.Спектакль томошабинга фақат актёрлар ижроси билангина эмас,бадий безаги, яхлит ечими билан ҳам таъсир ўтказмоғи зарур.

Пиеса билан ишлашда аввал асарни яхшилаб ўрганиш,ролларни тахлил этиш сўнгра актёрлар билан стол атрофида ҳар бир образ устида эринмай ишлаш керак.Чунки бу жараён репетиция жараёнининг энг муҳим бўгини сифатида қаралиши керак. Саҳнада бир қарич ҳам бўш жой қолмаслиги керак

Шу мақсадда Гёте ўз асарлари учун ўзи мизансаҳналарни майда-чўйдасигача ишлаб чиққан ва актёрлардан шунга эътибор беришликни талаб қилган.У саҳна иштирокчиларини ярим доира шаклида ҳаракатланишларини маслаҳат берган.”Мизансаҳналар доимо узлуксиз ўзгариб туриши керак Спектаклнинг бадий яхлитлигини таъминлаш учун эса кийимлар,чироқ турли шовқилардан фойдаланган ҳолда уларни бир услуб, бир жанрга бўйсиндириш керак” деган.

Ўн тўққизинчи асрга келиб Венадаги Бург театрининг ижодий йўналишида ўзгариш пайдо бўлабошлайди.Театрнинг бадий раҳбари Шрей Фогель ўз устози Зоннельфельс назариясини амалда татбиқ этабошлайди.У театрни ягона ижодий жамоа сифатида шакллантиришга эришади.Барча ижодкорлар бир мақсадга ҳизмат қилиш кераклигини амалда исботлашга ҳаракат қилади.Актёрларда пауза-(тин олиш сукут)дан унумли фойдаланиш кераклигини ва унинг натижасини амалда исботлайди.Актёр томонидан ижро этилган ҳар бир рол пиеса таркибидан ажралмаслиги,образ-тимсол ўзининг яхлитлиги билан асарга ҳамоханг бўлиши,бу ҳамоахнаглик бутун спектакль давомида узлуксиз ҳаракат орқали томошабинга сезилиб туриши керак деган фикрни олға суради.Бунинг учун аввал пиеса бўлақларга бўлиниб ишланиши сўнгра режиссёр шу бўлақларни бирлаштиририб бир бутун яхлит спектакль ҳосил қилиши керак, дейди.

Навбатдаги босқич, Германияда Шекспир театрини ташкил этилиши билан боғлиқдир.

Бу театрни ташкил этилиши Иммерман,Йоган,ва Тик каби буюк реформатор режиссёрларни майдонга чиқишига сабабчи бўлди.Улар режиссура тарихида алоҳида ўрин эгаллайдилар.

Иммерманнинг хизматлари тўғрисида шуни алоҳида таъкидлаш жоизким,у сахнада *оддий ҳаётий воқеаларни эмас,бадий шаклга солинган воқеалар сахнадан туриб акс этиши керак* дейди.Шекспир пиесларидаги поэтик *шакл ва ҳолат* уни шундай фикрга келишага ундайди.У Шекспир шеърятига урғу қаратади.У сахнадаги *оддийлик ва табиийликка* кескин қарши чиқади.Унинг фикрича *драманинг асосини инсоний хатти-ҳаракатлар* ташкил этиши керак.Шу билан бирга драма асарларида опера жанрига хос бўлган шартлилик бўлмаслиги зарур.

Драма жанрининг асосий вазифаси *томошабинга тўғридан тўғри таъсир ўтқазишдан* иборатдир.Айниқса *оммавий сахналарнинг таъсири кучли бўлиши керак* дейди ва ўзи оммавий сахналарни ишлашга алоҳида эътибор беради.Оммавий сахна иштирокчиларининг ҳар бири билан алоҳида-алоҳида ишлаган.Драма шаклида *мусиқадан кенг фойдаланган ҳолда, спектаклга кўшиқлар киритишга уринган* .Томошабинга кучли таъсир ўтқазиш йўлида изланишлар олиб бориб,*томоша давомида декорацияларни ҳаракатга келтиришга уринган.Улар томошабин кўз ўнгиде чайқалган,хатто бош қаҳрамон фожеаси билан боғлиқ вазиятда декорациялар қулаб тушган.*

Немис режиссурасининг яна бир вакили **Лаубе**.

Лаубе *сўз қудратига* алоҳида эътибор қаратади.У Гёте фикрини давом этдириб *стол атрофида ўтириб ишлашга* алоҳада аҳамият беради.Сўзларни *ўзи талаффуз қилиб,мизансахналарни кўрсатиб берган*.Лекин у *театрбозлик,баландпарвозликка* тамоман қарши бўлган.Сўз ва ҳаракат замирида *чуқур фикр* ётган бўлиши керак деган.Сўз устида ишлашда,*овоз,талаффуз,урғулардан* фойдаланиш таъсирчанликни оширади, дея таъкидлашдан чарчамаган.У *кийим ва декорацияларга иккинчи даражали унсурлар сифатида қараган.*

Яна бир гуруҳ режиссёрлар **Мейнингчилар**.

Уларнинг спектакллари декорация ва костюмларнинг ранг-баранглиги билан ажралиб турган. Спектакллари тантанавозлик, улуғворлиги билан ажралиб турган.

На фақат декорациялар,хатто овоз ва турли шовқинларга ҳам диққат эътибор билан қарашган.

Тарихий спектаклларни сахналаштиришда декорация ва костюмларнинг даврига мослиги муҳим аҳамиятга эга бўлган.Шунингдек Мейнингчилар театр ичидаги интизоми,репетициялар жараёнилари,актёрлар интизомини қаттиқ назорат қилганлар.Парда орти, кулис,ортларида қатъий интизом ўрнатилган.

Йигирманчи аср бошларига келиб опера ва драматик театрларда режиссёр биринчи ўринга чиқиб театр санъати йўналишини белгиловчи кучга айланади.Чунки бу даврга келиб спектаклларнинг яхлитлиги томошабин ақл-заковотига таъсир этиш муаммоси асосий омиллардан бири дея қаралади.

Шу даврдаги етакчи режиссёрлардан Отто Брамнинг номи алоҳида эътиборга моликдир.У театрга адабиёт танқидчиликлдан кириб келади. Брам

Энг аввало намоишкорна ташқи ренжиссурага қарши чиқади. Унинг учун *актёрлар билан стол атрофида ишлашдан фойда йўқ. Энг асосий иш саҳнадаги репетициялар жараёнида бўлиши керак. Актёр, саҳнада репетициялар бошлангунга қадар рол устида ўйламаслиги, умуман ролни ёд олмаслиги зарур. Фақат саҳнадаги репетиция жараёнида актёр ҳамроҳи билан мулоқатга киришиш орқали керакли оҳанг ва ўйинлар топиллиши керак*, деган фикрни олға суради.

Режиссёрнинг асосий вазифаси актёрлар ижроси орқали спектакль майдон ва макондаги муҳитни яратиб бериш бўлган. Шу йўл билан жонли мулоқат ва ҳаётий ҳақиқат вужудга келтирилган. Брам Ибсеннинг “НОРА”, Гауптманнинг “ТЎҚУВЧИЛАР” каби спектаклларни муваффақиятли саҳналаштирган.

Кейинги режиссёр Рейнгард бўлиб у қўшимча воситалар, безаклар орқали спектакллар таъсирчанлигини оширишга ҳаракат қилган. У ҳар бир спектаклни саҳналаштиришга киришишдан аввал бўлажак спектаклнинг мукамал партитурасини ишлаб чиққан. Спектаклни бошланиши, кўтарилиш нуқтаси (кулминация) ечимни, ҳар бир иштирокчининг у ёки бу сўзни қайси ҳолатда қандай талаффуз этишигача эринмай ёзиб чиққан. Шундан сўнг ҳар бир спектакль учун алоҳида режиссёр ва асисентлар гуруҳини тузган ва ҳар бирига маълум вазифа юклаган. Режиссёр ва асисентлар Рейнгард ишлаб чиққан партитурадан оғишмай репетиция олиб борганлар. Рейнгард ишланган парчаларни бирлаштириб яхлит спектакль ҳолатига келтириш билан шуғулланган.

Рейнгардчилар ҳам оммавий саҳналарга алоҳида эътибор берганлар. Улар **бош рол** ижрочилари ва **оммавий** саҳна иштирокчилари деган тушунчаларни йўқотишга, бош рол ижрочиси ҳам омавий саҳна иштирокчилари ўртасида бўлиши керак, деган таълимотни ишлаб чиқади.

“Юлий Цезарь”, “Орлеан маликаси”, “Валленштейн” каби оммавий саҳналарга бой асарлар устида ишлаш жараёнида оммавий кўриниш иштирокчисининг ҳар бири учун алоҳида мизансаҳналар яратишган.

Шундай қилиб; XIX аср охири XX аср бошларида жаҳон театр оламига, Германияда Кронек ва Рейнгард, Францияда Антуан, Англияда Крэг, Россияда Ленскийларнинг номи танила бошланади.

Режиссёр тушунчаси К.С. Станиславский унинг шогирдлари Мейрхольд, Вахтаногов, Таиров ҳамда Маннон Уйғур бошлиқ бир гуруҳ Москва театр студиясининг битирувчи талабалари билан ўзбек миллий театрига кириб келган. Бу даврга қадар жаҳон томонидан саҳналаштирилган “Падаркуш” (Беҳбудий), “Адвокатлик осонми?” (Авлоний), “Заҳарли ҳаёт” (Ҳамза) каби спектаклларда режиссёр вазифасини муаллифнинг ўзи ёки ўқитувчи бажарган бўлиб (ҳозирги кунда ҳам айрим вилоят театрларида режиссёрга “муаллим” дея мурожат қилишади) роллар тақсимоли, актёрларга қаердан чиқиб, қандай гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи пьеса сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (режиссёр-саркор) эса ким қандай кийим кийиши, қаердан кириши, қайси

жойда ўтириб-туриши ,қаерда чирок ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.

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

Спектаклдаги барча унсурлар бирлигига эришиш тўғрисида ёзар экан К.С.Станиславский “катта салоҳиятга эга бўлган турли касб эгалари бир саф бўлиб,катта куч билан томошабинга таъсир кўрсатади ва минглаб инсонлар юргини бир маром, бир хил уришга мажбур қилади.”Шунча инсонларни ким бир мақсад, бир маслак йўлида бирлаштира олиши мумкин?

Сўзсиз:-**режиссёр!** Фақат режиссёргина барча ҳаракатларни мақсад ва бир ғоя атрофида бирлаштира олади.

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

БИРИНЧИ БОСҚИЧ

Режиссёрлик қобилиятини тарбиялаш.

Бадий ижоднинг умумий шартлари

Режиссёрлик касби кўп тармоқли ижодий фаолият ва тасаввур қилаолиш салолхиятига эга, чуқур билим ҳамда актёрлик маҳорати сирларини мукамал эгаллашликни талаб қилади. Режиссёрлик касби каби бир қанча соҳа мутахассислиги, кўп қиррали иқтидор, маҳоратни талаб қиладиган соҳа кам учрайди.

Шунинг учун режиссёрлик касбини эгаллашга бел боғлаган талаба кўплаб ижодий соҳа билимларига эга бўлишдан ташқари, табиатан шу соҳага лаёқатли бўлиши зарур. Режиссёрлик соҳасига лаёқати бўлмаган талабани, турли узлуксиз машқлар ёрдамида маълум кўникмаларга ўргатиш соҳага зарур билимлар билан қуроллантириш мумкин. Бироқ талабанинг ўзида туғма профессионал лаёқат бўлмаса, ҳеч қандай машғулот ва билим унга ёрдам бераолмайди.

Профессионал лаёқат деганимизда нималарни назарда тутамиз?

Профессионал лаёқатни шартли тарзда уч гуруҳга ажратиш мумкин.

1. Бу гуруҳга санъатнинг ҳар бир соҳасига таълуқли бўлган (муסיқа, тасвирий санъат, театр, адабиёт) ижодкорлик салоҳиятини киритиш мумкин.

2. Бу гуруҳга санъатнинг барча соҳаларига хос бўлган салоҳият билан биргаликда, режиссёрликка хос бўлган ташкилотчилик қобилияти бўлмоғи лозим.

3. Бу гуруҳга режиссёрликка хос бўлган салоҳият билан бирга актёрлик маҳорати, актёрликка хос энг асосий қобилият мавжуд бўлишлиги зарар.

Бадий ижод учун зарурий бўлган қобилиятнинг нечоғлик ривожланганлигини кўриб чиқайлик.

Бундай қобилиятнинг биринчи шarti, ижодкорни ўз ички ҳис – хаяжони бадий таъсуротини изҳор этиш, кўрсатиш, айтиб беришга бўлган кучли ихтиёждир. Манга шу ихтиёждан келиб чиққан ҳолда, ўз билими, тафаккурини, ҳаётий кузатувларини тинимсиз бойитиб боришга бўлган изланишларидан иборатдир. Агар кўрган ва билган нарсаларини изҳор этиш учун қалбининг ич-ичидан тинимсиз ташқарига чиқишга, одамларга айтишга, одамлар билан баҳам кўришга ўзида кучли ихтиёж бўлмаса, бу соҳадагаи барча сайъи ҳаракатлари зое кетади.

Лев Толстой, *– агар ёза олмасанг, яхшиси ёзмаганинг маъқул*” деган сўзини режиссура соҳасига тўғриласак. **”Агар сахналаштира олмасанг, яхшиси сахналаштираганинг маъқул”** дейиш мумкин. Режиссёр ўзи ўқиган пьесадан олган таъсуротларини, ҳаётий воқеалар силсиласидан олган таъсуротлари остида ўзининг айтмоқчи бўлган фикрларини сахнадан туриб баралла хайқиришга ўзида кучли эътиёж сезмугунча асар устидаги ишни амалга оширишга киришмаслиги зарур.

Айтмоқчи бўлган фикрнинг самиймийлиги, мазмундорлик, санъаткор лаёқати бир-бирини тўлдириб, бойитиши натижаси ўлароқ, яхши асар дунёга келиши

мумкин. Булардан ташқари ҳар бир забардаст ижодкорда бўлганидек, бадиий-ғоявий дунёқарашнинг кенг шаклланганлиги, ижтимоий, фалсафий мушоҳаданинг теранлиги, ҳаётнинг пасти-баландини яхши тушиниши асар муваффақиятида ҳал қилувчи ўрин эгаллайди. Режиссёрнинг илмий салоҳиятини ўстиришда санъатшунослик илмини яхши тушиниши, таҳлил қилаолиш кўламининг кўпқиралиги муҳим омил ҳисобланади. Санъатшунослик фанлари бўйича режиссёр замонавий билимлардан хабардор бўлиши зарур. Санъатнинг барча турларини яхши билиши, уларни таҳлил қилаолишиликни ўрганмоғи лозим бўлади.

Булардан ташқари режиссёрда эстетик дидининг мукамал шаклланганлиги ёлғонни -ростдан, сохталикни – ҳақийқидан ажратаолишида ёрдам беради. Маълумки, режиссёрнинг асосий қуроли- актёрдир. Бунинг учун эса, актёр психологиясини яхши билган бўлиши, актёр яратмоқчи бўлган тимсол-образ психологияси унга яқин бўлмоғи зарур.

Кузатувчанлик, тасаввур, фантазиянинг касбий аҳамияти

Санъатнинг қайси соҳасида бўлмасин ижодкорнинг синчковлиги катта аҳамиятга эга. Синчков бўлмай туриб ҳаётни чуқур билиш мумкин эмас. Ҳаётни чуқур билмай туриб яратувчанлик билан шуғулланиш, санъат билан шуғулланиш мумкин эмас.

“Шундай инсонлар борким,-деб ёзган эди К.С.Станиславский-бундайлар табиатдан ўта сезгир ва синчиков бўладилар. Улар беихтиёр тарзда кузатувчан бўлиб, атрофида рўй бераётган ходиса ва воқеларани сезадилар кўрадилар хотираларида умрбод сақлай оладилар. Устига-устак кўрган ва сезган кузатганлари орасидан қизикроқ, муҳимроқ, гўзал ва типик хусусиятга эга бўлганларини саралаб оладилар. Бундай инсонлар билан суҳбатлашганинда, кўпчилик одамларнинг эътиборидан четда қолган воқеа ва ходисаларни, сезмасдан кўрмасдан ўтқазиб юборганликларини гувоҳи бўламиз.”

Сезгирлик ва кузатувчанликнинг бир неча қирраси бор. У ёки бу санъат тури тўғрисида фикр юритсак, кузатувчанликнинг ўша соҳага таълуқли қиррасини кўраемиз. Фақат айрим мураккаб санъат турларигина кузатувчанлик ва сезгирликнинг барча қирралари иштирокини талаб қилар экан. Шунга қарамай барибир кузатувчанлик ва сезгирликнинг алоҳида бир қирраси устивор бўлишлигини талаб қилар экан.

Мисол учун тасвирий санъатда рассомдан ранглар, чизиқлар, хошиялар, нур ва сояларни сезишликни талаб қилса, ҳайкалтарошдан буюмларнинг ташқи пластик шаклини, майдон макон ва замондаги ҳолатини, ҳажми баланд-пастлигини сезишликни талаб қилар экан. Мусиқачи эса, кўриш ва сезишдан ташқари атрофдаги оҳанг, товушларни эшитаолишлик қобилиятини талаб қилади.

Ёзувчидан эса бундан мураккаброк, сезгирлик кузатувчанлик талаб қилинади. Ёзувчи томонидан яратилган тимсоллар, воқеа ва ходисаларни ўқувчи кўз олдига келтирибгина қолмай, тасвирланган манзараларни

сезиши,гўзалликни,ҳис этиши нафис ҳидлар димоғига урилиши,тамини татиб кўргандек бўлиши керак.

Актёрлик санъатидаги кузатувчанлик ва сезгирлик ўзгачароқ сифатга эга бўлиши керак.Сабаби актёр сахнадан туриб инсоннинг хулқи одоби,юриш туриши,хатти-ҳаракатини акс этдириши лозим бўлгани сабабидан,актёр инсоннинг табиатига хос бўлган хусусиятларнинг турли кўринишларини ўрганиши кузатиши керак бўлади.Актёр инсон табиатини ўрганар экан,бошқа санъат турлари мутахисслари каби бешта сезгисни ишга солади. (албатта бунда кўпроқ кўриш ва эшитиш каби фаолиятга кўпроқ ўрин берилади)Лекин бошқа санъат мутахиссларидан фарқли ўлароқ актёр яна бир сезгисини ҳам ишлатаолиши талаб қилинади.Худди мана шу сезги актёрлик санъатида муҳим аҳамиятга эга .Бу сезгини қабул қилишнинг **мушаклар ёки мотор** сезги ҳам дейиш мумкин.

Инсон хатти-ҳаракатини кузатётган актёр,хаёлан ўша ҳаракатларни такрорлашга “ўйнашга” интилади.Гарчанд актёр ўз объектини кузатар экан,ташқаридан қараганда у, ҳаракатсиз турган бўлсада,унинг ички мушаклари кузатилаётган объектнинг ҳаракатларини келтириб чиқарувчи **бошланғич турткиларини такрорлашга интилади.Худди мана шу бошланғич турткилар** орқали кузатилаётган объектнинг хатти-ҳаракатлари актёрнинг мускуллари хотирасида сақланиб қолади. Актёр мазкур шахсга ўхшаган образларни сахнада акс этдиришига тўғри келган вақтда мушаклар хотирасида сақланиб қолган бошланғич ҳаракатлар ишга тушади ва тимсолнинг қиёфаси тўлалигича намоён бўлади.Демак актёр объектни фақат кўз ва қўлоқлар орқалигина ўрганиб қолмай, мушаклари орқали ҳам кузатар экан.Агар инсонда табиатан шундай мушаклар кузатиши бўлмаса бундай одамдан актёр чиқиши амри маҳол.

Мушаклар орқали кузатиш фақат аткёрларгагина хос бўлиб қолмай, санъат ва ижоднинг бошқа соҳа мутахиссларининг асарларида инсон фаолиятининг вақт ва замон бирлигида кечадиган жараёнини акс этдирса мушаклар орқали кузатиш жараёни иштирок этади.Ёзувчи қаҳрамоннинг ҳаракатини сўзлар ёрдамида акс этдиради.Тасвирий ва хайкалтарошлик санъатида инсонлар ҳиссиётига таъсир ўтказиш орқали,тасвирланган шахс ёки буюмни гўё айна ҳаракатланиб турган вақтида хаёт бағридан юлиб олиниб расмда акс этдирилгандек туюлади.Демак улар томоша қилувчининг ҳаёлида ҳаракатлана бошлайди.Ҳаракат жараёни рассомнинг тасаввурида пайдо бўлади,сўнгра уни кўраётган томошабин тасаввурига кўчади.

Ҳақиқий санъатнинг қудрати ҳам шундаки, у томошабин тасаввурини уйғотади,ҳаракатсиз манзара, тасаввур қудрати орқали ҳаракатланувчи манзарага айланади.

Театр санъатида ҳам шундай манзарани кузатиш мумкин.Сахнадаги актёр ҳам вақт ва замон бирлигида ҳаракат қилади.

Спектаклнинг гармоник ҳамоханглигини таъминлаш учун актёрларнинг вақт ва макондаги ҳаракатлари маълум тартиб ва бир-бири билан мутаносибликда кечиши зарур бўлади.Режиссёрнинг асосий вазифаси мана шу уйғунлашган ҳамохангликни таъминлашдан иборатдир.Яъни актёрларнинг сахнадаги вақт ва

маконда кечадиган хатти-ҳаракати орқали маълум бадиий ғоявиликни таъминлаш мақсадида улар фаолиятини ижодий ташкил этаолишлик талаб қилинади. Мана шу ўз аро мутаносиблик спектакль деб аталади.

Режиссёр ҳам актёр каби инсон фаолиятини унинг ҳаракатларини кузатув орқали ўрганиши, кўрганларини хотирасида сақлай билиши зарур. Актёр каби режиссёрни ҳам инсон табиатининг турли томонлари қизиқтириши керак. Яъни уларнинг юриши, қадам ташлаши, ўтириши-туриши, овқатланиши, бахслашиши, севги изҳор этиши, овутиши, буюриши, дўқ – пўписа қилиши, рад этиш, ишонтириш, ҳийла ишлатиши, лаганбардорлик қилиши, алдаши, мўғомбирлик қилиши, ва х.к.з.лар. Шунингдек жисмоний, руҳий, ҳиссий, содда ва мураккаб ҳаракатларни ҳар бири ўз инсонийлик хусусиятидан келиб чиқиб турли усул ва шаклда бажариши мумкин.

Шунга қарамай актёр билан режиссёрлик кузатувлари ўртасида сезиларли фарқ ҳам бор. Агар актёр ўз диққатини алоҳида бир шахс, инсон фаолиятини кузатишга қаратса, режиссёр эса ўз диққатини хатти-ҳаракатларни келтириб чиқарувчи вазиятлар, тўқнашув шакллари, макон ва замон бирлигидаги мейёр ва суратини ҳам кузатув орқали хотирасида сақлаб қола билиши талаб қилинади. Инсонлар ўртасидаги муносабатлар, курашлар, тўқнашувлар ҳамisha режиссёр кузатувининг диққат марказида бўлиши керак экан. Масалан биттаси сўраса-иккинчиси бермайди, бири зорланса- иккинчиси уни овутади, бири таъна қилса, бошқаси ўз айбини рад этади, бири дўқ қилса, иккинчиси ундан баланд келишга ҳаракат қилади, бири исбот қилишга ҳаракат қилади-учинчиси қаршилиқ қилади, бири уялтирмоқчи бўлса, бошқаси уни масҳара қилади, в.х.к.з. Бундай вазият икки киши ўртасида бўлиши мумкин. Улар уч-тўртта, ўн -ўнбешта бўлиши мумкин. Уларнинг ҳар бири ўзича ҳаракат қилади. Ана шу ҳаракатларни ягона мақсадга бўйсиндириш, улар ҳамоҳанглигини таъминлаш –режиссёрнинг зиммасидаги вазифадир. Ана шу ягона мақсад йўлидаги ҳаракатлар оқимини маълум йўналишлар бўйича интилишини таъминлаш орқали яхлит спектакль шаклини яратиш режиссёрнинг иши. Актёр юқорида кўриб ўтганимиздек, инсон фаолиятини ўрганиш жараёнида асосан мушаклар орқали кузатувини амалга оширади. Бу жараёнда унинг кўриш ва эшитиш аъзолари кузатув мушакларига ёрдам беради. Режиссёрнинг кузатуви анчайин мураккаб жараёнда кечади. Кўриш орқали кузатиш худди тасвирчининг кузатуви каби кечиши керак. Чунки у сахнада манзараларнинг жонли оқими жонли акс этдириши зарур бўлади. Унинг устига жонли ҳаракат оқимининг барча манзара ва кўринишлари бир-бирини тўлдириши, бир-бирига мос келиши зарур.

Агар режиссёр кўриш орқали кузатмаган бўлса, бундай ҳаётийликни сахнада қандай акс этдириши мумкин?

Шунингдек режиссёр учун эшитиш орқали кузатиш ҳам керак бўлади. Агар драматург учун одамларнинг гапини эшитиш, нималар тўғрисида бахслашаётганига диққатини қаратиш лозим бўлса, режиссёр буларга қўшимча равишда уларни қандай гапириши, оҳанги, талаффузига ҳам диққатини қаратиши зарур. Буларга қўшимча режиссёр турли овоз ва талаффузларда

гапираётган ижрочилар товушидан оркестр ҳам ташкил этаолиши керак.Муסיкий қобилияти-(слух) бўлмаган одам ҳам режиссёр бўлаолмайди. Ва ниҳоят хайкалтарош каби режиссёрда ҳам нафис, ифодавийлик ҳиссиётлари ривожланган бўлиши лозим.”Мизансаҳналар усталик билан қурилган спектакль экан”деган ибора беҳуда бўлмаса керак.К.С.Станиславский, Е.Б.Вахтангов, В.Э.Мейерхольд, М Уйғур, Я.Бобожонов,Т.Х.Хўжаев каби устозлар асар қаҳрамонларининг таъсирчан ва ифодали-пластик рамзий хусусият ва ҳолатларини саҳнада маҳорат билан акс этдира билганлар.Юқорида айтиб ўтганларимиздан хулоса қиладиган бўлсак режиссёрнинг бешта сезги аъзолари ҳамиша фаол ишлаши борлиқни фаол кузатиш ва ўрганишдан тўхтамаслиги керак экан.Булардан ташқари режиссёр саҳнадаги актёрнинг ижодий фаолиятини бошқаришни ҳам билиши керак бўлади. У ҳаётни ҳам актёрдек кузатишни ўрганиши,хотирада сақлай олиши зарурдир.

Демак режиссёрнинг кузатувчанлик қобилияти серқирра ва ўта мураккаб экан.Шунинг учун режиссёрнинг ижоди бир томондан қизиқарли бўлиши билан бирга кўп қиррали қобилиятни талаб қилар экан.

Айтиб ўтилганларга қўшимча равишда режиссёрда яна иккита муҳим ҳислат мавжуд бўлиши зарурдир.

Булар: -**Тасаввур**

-**Фантазия.**

Бу атама бир-бири билан ёнма-ён ишлатилиши туфайли улар бир маънони англатади деган тушунча ҳам мавжуд.

Ҳар бир ижодкорда шу икки нарса бўлиши зарур.Хатто бошқа илм соҳасида фаолият олиб борувчилар учун ҳам бу нарса керак.

Хўш **фантазия**нинг ўзи нима экан?

Ижодий фантазия -ортирилган тажрибаларни умумлаштирган ҳолда маълум мақсад йўдида фойдаланишдир.Фантазиядан бундай усулда фойдаланиш санъатдан ташқари бошқа соҳаларда ҳам илмий изланишлар олиб бориш жараёнида фойдаланилади.Яъни фантазия ортирилган тажрибаларни умумлаштириб турли шаклларда фойдаланилар экан.

Мисол учун шарқ эртаклари қаҳрамонлари тимсолини олиб кўриш мумкин.Улар фантастик қаҳрамонлар бўлиб ҳақиқий ҳаётда учрамайдилар.

Кўп эртакларда бахайбат **дев** тимсоли бор.Ҳақиқий ҳаётда **дев** бўлмайди.Лекин девнинг ўзи ким?Унинг ташқи кўриниши бахайбат,аъзойи баданини қалин жун қоплаган,Пешонасида битта кўзи бор.Оёқлари туёқдан иборат.Ҳаётимизда кўз бор,туёқ бор.Аммо уларнинг одамда бўлиши эҳтимолдан узоқ.Лекин унинг ички дунёси бизга яхши таниш.Ўта раҳимдил.Эгасига сидқидилдан беминнат хизмат қилади.Бундай шахслар ҳам ҳаётимизда мавжуд.Демак унинг ташқи ва ички фазилат ва нуқсонлари кундалик ҳаётда кўрган билган тажрибалардан келиб чиқиб фантазия ёрдамида бир шахсда мужассамлаштирилган.Энди **тасаввур** фантазия ёрдамида яратилган объектнинг ҳаракатини,хис-туйғуси,сезгиларини яъни ички кечинмаларини яратади.**Фантазия** ижодкорнинг ақлий фаолияти билан боғлиқ бўлса, **тасаввур** унинг ички кечинмалари билан боғлиқ экан.Бундан шундай хулоса чиқариш мумкин экан.

Режиссёрда ҳам санъатнинг бошқа соҳа мутахассиларида бўлганидек инсон сезгиларининг бештаси иштирок этган ҳолда кўшимча тарзда унинг фантазия ва тасавури ҳам ишлар экан. Тасаввур ва фантазия ёрдамида режиссёрнинг тимсолий тафаккури ишга тушади. Ишга тушишининг ўзи камлик қилади. Режиссёр тимсолий тафаккур ёрдамида яратган вазиятда, ҳаёлан воқеа иштирокчиларига айланиб тасаввурий ҳаракат ҳам қила бошлайди. Режиссёр тасавурида яратилган тимсоллар кўради, эшитади, сезади, хид, таъм билади, ҳис этади. Режиссёр учун бунинг ўзи камлик қилади. У ўз тасавурида яратган тимсол қиёфасига кириб, мушаклар сезгиси ёрдамида ҳаёлан ҳаракатга ҳам келтиради. Ана шу мушаклар сезгиси орқали бошланғич туртки бўлган ҳиссиётларни режиссёр актёрга ўтқозишга ҳаракат қилади.

Шунингдек режиссёрлик фаолиятида вақт ва макон, замонни доимо ҳис этишлик, уларнинг узлуксиз ҳаракат динамикасини сезиб туришлик муҳим аҳамиятга эга. Режиссёр шу ички (интуитив) сезгиси орқали спектакль мейёр ва маромини ҳам ишга назорат қилиб туради. Ҳар бир одам ёки одамлар жамоаси маълум маром билан ҳаракат қилади. Унинг сурати турлича тезликда бўлиши мумкин. Шунингдек мушаклар ҳам ички асаб хужайраларининг ҳарорати турлича бўлиши табиий бўлиб вазият тақозасидан келиб чиқиб ҳам ишга ўзгариб туради. Маром инсон фаолиятининг ташқи кўриниши бўлибгина қолмай у ички ҳиссиётларини ҳам тартибга солиб туради. Шу билан бирга ҳар бир одамнинг ўзигагина хос бўлган маром ва сурат бордир. Турли вазиятда турли одам турлича ҳис этади, муносабат билдиради.

Бир сўз билан айтганда, ташқи ва ички ҳаракат мейёри ҳар бир инсонда ўзгача бўлганидек, ҳар бир миллатда, ҳалқда, ўлка ва шаҳарда, минтақада, жой ва шароитда (тўйда, азада, ошхона, ресторан, бекат, аэропорт, хиёбонда) турлича бўлади. Шунинг учун сахнада кечадиган ҳар бир ходиса, воқеанинг маром ва сурати ҳам турлича бўлиши керак. Спектаклнинг ана шу мейёр ва суратини топмасдан туриб асарни сахналаштириш мумкин эмас.

Бўлажак режиссёрларда профессионал салоҳиятни тарбиялаш ,ўстириш учун маълум шароит ва машқлардан фойдаланиш муҳим аҳамиятга эга.

Машқлар билан жиддий шуғулланишдан кўзланган мақсад,бўлажак режиссёрларда,хаётни сахнада ҳаққоний акс этдира олиш билан бирга томошабинни чуқур фикрлашга ундайдиган ,сахнада бўлиб ўтадиган воқеаларга режиссёрнинг муносабатини таъсирчан воситалар орқали акс этдира олиши салоҳиятига эга бўлишдан иборатдир

Дастлабки машқларда режиссёрларда кузатувчанлик салоҳиятини ўстириш ва тарбиялашга қаратилгандир.

Амалий машғулотларга ўтишдан олдин ўқитувчилар учун айрим эслатмалар тавсия қилинади.

Режиссура фанидан ўтиладиган дарснинг дастлабки соатида режиссёрларда сахнага нисбатан ҳурмат ҳиссини уйғотиш, кейинги дарслар учун дастлабки босқич бўлиши зарур.

Дейлик, дарсга кирган ўқитувчи сахнада(дарсхонадаги сахна учун ажратилган бўлак) икки-уч талабани бемалол гаплашиб,қўлни чўнтакка солиб тургани ёки икки талаба бир-бири билан ўйнашаётганини кўрган ўқитувчи ,уларни уришмасдан ,талабаларни жой-жойига ўтқозиши ва дастлабки суҳбатни сахнага бўлган ҳурмат,бошқа ҳалқларда сахнага билдирадиган эҳтиром,уни муқаддас эканлиги,бундай сахналарда буюк актёрлар ижод қилганлиги ва ниҳоят режиссёр ўз санъатини иқтидорини,салоҳиятини шу сахнадан туриб намоёиш этаолиши мумкинлигини уқдирмоғи лозим.

Иккинчидан: Театрда режиссёр юриш-туришда,кийинишда,муомила маданияти ва ҳулқи-одоби билан театр жамоаси ўртасида ўрнатилган кўрсатиши лозим.Демак бўлажак режиссёрларнинг эстетик ва этик тарбиясига талабаликнинг илк соатлариданоқ эътибор қаратмоқ зарур.Режиссёрлик курсининг талабалари ўқув юртидаги бошқа талабаларга шарму-ҳаёси,ҳулқи-одоби,кўпчилик орасида ўзини тутиши билан мунтазам ўрнатилган кўрсатиши муҳимдир.Бунда суҳбат ва тарбиявий соатлар ўқитувчи томонидан, вақти-вақти билан олиб борилмоғи шарт.

Кузатув машқлари

1. *Кузатиш дафтари.* Хаётда тўқнаш келадиган воқеа ва ҳодисаларни **кундалик дафтарда** мунтазам равишда қайд қилиб боришга одатланиш ,кейинги ижодий фаолият давомида жуда қўл келади.

Дафтарга нималарни ёзиб бориш лозим?

-Инсон зотига хос бўлган барча фазилат ва нуқсонлар (гаплашиш оҳанги,қўл ҳаракатлари,чехрасидаги ўзгаришлар) уларнинг ташқи кўриниши,уст-боши,одати,шеваси,кутилмаган воқеа-ходисага рўпара бўлганида ўзини тутиши ҳолатлари,турли воқеалар кечган жойлар,табиат ходисалари в.х.к.з.лар.

Қайд этиладиган ёзувлар қисқа, лўнда,сермазмун,ўқиган одамга таъсир ўтказадиган бўлиши муҳимдир.Ёзувда, кишининг идрок ва ҳиссиётига таъсир кўрсатадиган иборалар,вазиятлар,сезги аъзоларини кўзгатадиган унсурлар қайд этишили лозим, токим бу ёзувларни кўздан кечириш чоғида кишининг фантазия ва тасаввурни кўзғатишга туртки берсин.

Кундалик тутишга ўзида кўникма ҳосил қилиш учун талаба ўзи учун маълум тартиб ўрнатиб, унга итоат этишга одатланса ,бундай ёзувларни ёзиб бориш кундалик заруриятга айланиб қолади.

Мисол учун:Бир куни одамларнинг юриш-туришини кузатса,эртасига уларни қандай овқатланиши,еб-ичишини кузатади,учинчи куни китоб ёки газета ўқиётгандаги кўринишини дафтарга қайд этиши мумкин.

Агар режиссёрлик курси талабаси ўз олдида шундай мақсад қўйса,зарур бўлган жойларда ҳам кундалик ишини бажариш баробаринда , ижодий кузатувни ҳам олиб бориши мумкин.(магазин,сартарошхона,махкама-идора,ошхона)Ўзи бўлган жойларида инсонларнинг бир-бирига бўлган муносабатини,муомиласини,юриш-туришини,хордиқ чиқаришини,якка ўзи қолгандаги хаётини бемалол кузатиш имконига эга бўлади.Айни шундай жойларда инсонларнинг ўзи учун муҳим бўлган типик ҳолатларини илғаб олади.Кўрган эшитганларини айнан қандай бўлса шундайлигича ёзмай,ўзи учун зарур бўлган қисқа, лўнда ибораларда қиёсий мисоллар билан тимсолий кўринишда акс этдириши лозим. Талабада расм чизиш қобилияти бўлса нур устига аъло нур бўлади. Айрим вазият ҳолатларни аксини тушириб қўяди.Агар талаба суръатга олишни билса, бундай кузатувларини расмга тушириб қўйиши керак .

2.*Режиссёр ҳикояси.* Режиссёр қизиқарли тарзда ҳикоя қилиб беришни ўрганса,дафтардаги ёзувларининг қиймати яна ҳам ортади. Талаба кўрган эшитганларини дафтарда қайд этганидан сўнг, уларни ўртоқлари,таниш-билишлари,яқинларига гапириб берса хотирасида мустаҳкам ўрнашиб қолади.На фақат таниш-билишларга гапириб бериш, балким биринчи курс талабалари машғулот жараёнида “ким қизиқарлироқ гапириб бериши мумкин” деган мусобақа тарзда ўтказилса яна ҳам фойдалироқ бўлиши аниқ.Бундай гапириб бериш чоғида хикоянинг жонли,қизиқарли,муқояса,ўхшатма ва рамзий маъноларига эътибор қаратиш лозим.Чунки, кейинчалик режиссёр актёр билан

ишлаш жараёнида албатта актёрни қизиқтира олиши, ўз ортидан эргаштира билиши зарур бўлади.

Кундаликдаги ёзувлар ҳам, ҳикоя қилиб беришлар ҳам талабанинг бешта сезги аъзолари иштирокидаги фаолияти маҳсули ҳисобланади. Аммо режиссёр актёр каби олтинчи- мушаклар турткиси орқали ҳам кузатиш, қабул қилиш салоҳиятига эга бўлиши зарур.

3. Режиссёрнинг кўрсатиб бериши. Талаба ўзи кўрганларини ҳаёлан ўзи бажариб кўришга ҳаракат қилиши керак бўлади. Аввалига ички мушаклар ҳаракати орқали, бошланғич турткиларни ҳис этиши, сўнгра ташқи жисмоний хатти-ҳаракатлар орқали ўзи кўрган ходиса, воқеаларни ижро этишга одатланиши лозим. Яъни ўзини ўзи кўрган одам ўрнига қўйиб, ўша ҳаракатларни, ўша характерда ижро этишга уриниб кўриш керак. Бунда ўша одамнинг ўзига таъсир қилган ҳаракати, имо-ишораси, қўл ва кўз қараши, овқат ейиши, кетмон, теша ушлашини эсда қолган хусусиятларини, фақат ташқи жиҳатларини эмас, айтиш мумкин бўлади. Ўша ерда ўзи тургандай ва бу ҳаракатларни ўзи томонидан ўша шароитда қандай бажариши мумкинлигини такрорлаши керак. Бунда ўзининг ички ва ташқи ҳолати, хатти-ҳаракатини ишга солиши зарур. Ҳар сафар маълум хатти-ҳаракатни бажаришда унинг ички ва ташқи психофизик ҳолатини, айтиш мумкин шундай шаклда ҳаракат қилишга туртки бўлган омилларни ички кучни, турткини топишга интилиши лозим. Нима учун шундай вазиятда, айтиш мумкин шундай ҳаракат қилишга мажбур бўлди? Нима учун оёқларини шундай ташлади, бир гап эшитганда юзини буриши, қошини чимиришига нима сабаб бўлди, деган саволларни ўзига бериб, уларга ўзи жавоб топиши керак.

“Шундай” ходиса рўй берганда, инсонда қандай ҳиссиётлар пайдо бўлади? деган саволларга, тафаккур орқали оғзаки жавоб топиш ўрнига, ўша ҳиссиётни ўзида уйғотишга, акс этдиришга ҳаракат қилиш керак.

Агар бўлғувси режиссёр аввалига ҳикоя қилиб, аста-секин, кўрсатишга ўтса машқнинг фойдаси кўпроқ бўлади. Бундай машқларни сони қанчалик кўпайса шунчалик яхши бўлади. Бироқ, режиссёр талабалар актёрлик маҳоратининг бошланғич унсурларини яхши ўзлаштириб олган бўлишлари шарт. Акс ҳолда бундай машқлар “тақлидчилик”дан бошқа нарса бўлмай қолади. Шунинг учун бундай машқларни одатда биринчи ўқув йилининг иккинчи ярми, иккинчи курслардан бажарилса мақсадга мувофиқ бўлади.

Ўқитувчи бундай машғулотларни қуйидагича ташқил қилиши мумкин.

Яъни талабалар бир ҳафта давомида инсонларга хос бўлган **юришни** кузатиб, сўнгра кузатганларини кўрсатиб берадилар. Бошқа сафар, қандай овқатланишни, телефонда гаплашишни, спорт мусобақалари вақтида, телевизор рўпарасида ўзларини қандай тутишларини кўрсатиб берадилар. (Ҳар бир талаба ўзи кўрган ўрганган даражасида кўрсатади.)

Кейинчилик талабалар ўзлари танлаган, ўзларига ёққан воқеа, ходисаларни кўрсатишлари мумкин бўлади. Бундай машғулотларни кўпайиб кетишидан сира кўрқмаслик керак. Талабалар қанчалик кўп машқ-этнод кўрсатсалар шунчалик фойдаси кўпроқ бўлади.

Режиссёрлик кузатувининг сўнгги босқичи бу мураккаброқ кўрсатувлардан иборат бўлиши керак. Яъни инсонларнинг айрим вазиятлардаги қисқа

ҳолатларини кўрсатишдан секин-аста тугалланган воқеалар билан боғлиқ вазиятлардаги ҳаракатини кўрсатишга ўтишлиқдир.(яъни этюд шаклида)

Этюд инсон фаолиятининг ижтимоий,маънавий,мафкуравий сифатларини кўрсатиб беришликни ўз ичига олиши керак бўлади. Инсон қандай фикрлайди,эхтиросли вазиятларда ўзини қандай тутади?Аввалига **гапириб** беришдан бошлаб,кейинчалик шундай ҳолатларни **кўрсатиб** беришга ўтиш керак. Ўқитувчи, воқеалар танлашни талабалар ихтиёрига топширади.Манбани,воқеларни талабаларнинг ўзи танлаб, кўриб ўзи кузатади.Сўнгра ўзи кўрсатади. Мисол учун бири сартарош,иккинчиси дўхтир,учинчиси этикдўз,тўртинчиси бокс майдонидаги судья.Бундай машқ ва этюдларнинг сон-саногии йўқ.

Инсонларга хос бўлган хусусиятларни,энг қизиқ,таъсирли дақиқаларини бир кўришда ёдда сақлаб қолиш. уни гапириб бериш, сўнгра кўрсатиб бериш биз ўйлагандай осон иш эмас.Бунинг учун кўникма,тажриба керак.Бу нарсалар эса узлуксиз машқлар натижасида вақт ўтиши билан эгалланадиган қасбдир.Бунинг учун эса ўқишдан машқ қилишдан чарчамаслик зарур.

К.С.Станиславский шундай деб ёзган эди:

“Атрофингизда бўлаётган воқеа ва ходисаларни кузатиб уларда ўзингиз учун зарурий ижодий манба сифатида фойдаланашни ўзлаштиргангиздан сўнг,ўзингизга керак бўлган манбаларни қидириб топиш ва уларни ўрганишни ўзлаштиришингиз керак.Сизнинг касбингиз ва санъатингиз шундай фаолиятга асосланган.Мен , одам бир-бири билан тўқнашганда ўзига юқтирадиган ҳиссиётлар,сезгилар,одатлар тўғрисида гапиряпман.Бундай манбалар ва билимларни қидириб топиш осон иш эмас.Чунки бундай ҳиссиётлар инсонларнинг ичида,руҳияти, қайфиятида, инсон кўзидан яширинган бўлади.

Инсонлар камдан-кам вазиятларда ўз юракларини бошқаларга очиши мумкин.Шунинг учун уларнинг ташқи бошқа-ю ,ичи бошқа бўлади.Кўпинча инсонлар ўз изтироб,гам ташвишларини инсонлар кўзидан яшириш учун,хотиржам кўринишга ҳаракат қиладилар.Бундай вазиятларда инсоннинг ичидагини билиш жуда ҳам қийин.Сиз кузатаётган шахсининг ички ҳолати,қайфияти,унинг муомиласи,хатти-ҳаракати,муносабатида сезилади. Ана шундай дақиқаларда объектни диққат билан кузатинг.”Нима учун мавжуд вазиятда у бундай оҳангда гаплашди,бундай қўлини силтади.бундай қадам ташлади.бундай қаради”дея ўз ўзингизга савол бериб уни шундай қилишга мажбур қилган ички туртки,ички омил,сабабини топишга ҳаракат қилинг.Шу йўл билан ўзингиз кузатаётган объектнинг кўнглида нима борлигини аниқлашга ҳаракат қилиб кўринг.Агар объектнинг ўй-фикрини,кўнглида нима борлиги топишга муваффақ бўлсангиз бу сиз учун бебаҳо ҳазина ҳисобланади.”

Биз тавсия этаётган машқлардан кўзлаган мақсадимиз ҳам айни шудир. кўзлагандир.

4.Кузатувлар билан алмашишиш.Маълумки режиссёр ўз кўрган -кузатганларини сахнада бевосита томошабин билан баҳам кўрмайди(агар режиссёр бир вақтнинг ўзида актёр бўлмаса).

Режиссёрнинг вазифаси ўзи кўрган кузатганларини актёрга ўтқизиши, уни ижодий куроллантириш ҳамда тасаввурини бойитишдан иборат. Бундай вазиятда актёр тайёр маълумотларни бевосита ҳаётнинг ўзидан эмас режиссёрдан олади. Бу кўрсатувлар, актёрнинг шахсиятига салбий таъсир кўрсатмаслиги, иззат-нафсига тегмаслиги, ижодий томондан унимли бўлиши учун, режиссёр ўз кўрган, кузатганларини қизиқарли тарзда тушинтириши, кўрсатиб бериши, шу йўл билан актёрни ўз ортидан эргаштира билиши зарур. Актёрни қизиқтирибгина қолмай, унинг юрагини қизитиши, таъсирлантира олиши, илҳомлантириши керак. Лекин кўрганларини механик тарзда, шунчаки кўрсатиб беришнинг фойдадан кўра зарари кўпроқ бўлади.

Бундай **кўрсатиб** бериш самарадорлиги ошириш мақсадида қуйидаги машқларни тавсия этамиз:

Ўқитувчи талабалар орасидан ўз кузатувларини яхши кўрсатиб берган талабага шу кўзатганларини актёр ҳамроҳига ўргатишликни топширади. Актёр эса ўз курсдоши бўлиши ҳам мумкин. Бунда **режиссёр** ўз кузатувларидан олган таъсуротини аввалига кўрсатиб бериш орқали, тушинтириш орқали, ўргатиши керак бўлади. Бу машқ бир неча марта ҳатто бир неча кун давом этиши мумкин. Асосий мақсад **режиссёр** ўзи кўриб тасаввурияда яратган воқеликни ишонарли тарзда актёр томонидан ижро этиб беришидир (майлин бу машқ давомида актёр сезгиларни ҳаққоний чиқара олмасин, аммо ташқи хатти-ҳаракатлар айнан ўша кузатганидай бўлиши керак). Сўнгра кўрсатиб берган билан ижрочи ўрин алмашинадилар.

Мазкур машқлардан кўзланган мақсад, талабанинг кундалигини текшириш, кузатганларини гапириб бериши, кўрсатиб бериши орқали унга нарсага эътибор қилиш керак бўлади.

1. Ҳаққоний ва ёрқин таъсирчанлиги (кўрсатиб берганида ўзига хос оригиналлиги)

2. Кўрсатиб берилаётганга нисбатан талабанинг ўз муносабати (фикри, муносабати ва ҳиссиёти)

3. Бадиийлиги.

Ўқитувчи буларни бирданига талаб қилмай, бирин-кетин бу талабларни кўйиши керак бўлади.

Режиссёрда тасаввур ва фантазияни ўстириш машқлари.

“Бу қандай рўй берди” (Адабий асар асосидаги кинолентани тасаввурда яратиш) Воқеалар батафсил ёзилган биронта адабий асардан парча ўқиб чиқилади. (Мисол учун Ойбекнинг “Навоий” романидан ёш Алишерни чўлда бир ўзи ўхлаб қолиб кетиши) Энди китобни ёпиб бир чеккага қўйингда, қадам ба қадам воқеалар тафсилотини бу ходисани қандай тарзда рўй берганини тасаввурингизда намоён қилишга уриниб кўринг. Бунда ходиса тафсилотини ипидан -игнасигача кўз олдингизга келтиришга, чўлда эшитилиши мумкин бўлган овозларни эшитишга, атрофда нималар борлигини кўришга ҳаракат қилиб кўринг.

Мазкур вазифани бажариш жараёнида қатор тўсиқларга дуч келишингиз табиийдир. От устида ухлаб қолган Алишерни қандайлигини кўз олдингизга келтиришга уринишингиз билан бу қийин муаммо эканлигига амин бўласиз. Алишер ёшлигида қандай кўринишга эга бўлган? Табиий яна романни варақлашга тушасиз. Лекин романда бу ҳақда етарли маълумот топаолмайсиз. Бунинг учун даставал унинг устида қандай, қайси рангдаги чопон борлигини, бошидаги кийими қандай шаклда, қайси рангда эканлигини, оёғида қандай пойафзал борлигини ва ниҳоят Алишер минган от қандай, қайси рангда, кўриниши қандай эканлигини аниқлаш керак бўлади. Лекин қандай қилиб? Фақат ўз тасаввур ва фантазиямизни ишга солиш орқали буни кўз ўнгига келтириш мумкин.

Яъни китобдан ўқиганларимиз, бошқа манбаълардан олинган маълумотлар, расмларда кўрган эшитганларимизни ҳаёлан бир ерга тўплаб уларни бир-бирига солиштириш орқали яхлит манзарани тасаввурда гавдалантириш мумкин бўлади.

Алишер уйқудан уйғониб атрофида бепоён саҳрони қандай кўради? деган савол қўйсақ, яна қатор саволлар пайдо бўлади. Аввало Алишернинг турган жойи қандай кўринишга эга? Ундан сўнг Алишер қаерда эканлигини билиши керак. Унинг кўзи дастлаб нимани кўрди? Шу атрофда оти ўтлаб юрипти дейилган. Ўша отнинг катталиги-ранги устидаги ёпинчиқлари, узангиси, югани, эгари қандай?

Яна тасаввурни ишга соламиз. Агар тасаввуримиз бизга керакли маълумотни тўғри етказиб берса, иш юришади. Борди-ю тасаввуримиз оқсаётган бўлсачи?

Сўнгра, Алишер отни тутишга ҳаракат қилади. Отнинг қайси томонидан яқинлашади. Отнинг муносабати қандай бўлди?

Алишер отга минмоқчи бўлди, Нега мина олмади? Шунга ўхшаш саволлар бирин-кетин режиссёрнинг фикрида туғилиши керак.

Юқорида келтирган мисолларимиздан кўриниб туриптики, романни дастлаб ўқиганимизда ишга тушган тасаввуримиз жуда ҳам ночор ишлар экан. Сабаби бу соҳадаги билимларнинг ўзи ночор экан. Шунинг учун даставвал, тасаввурда воқеа ходисанинг умумий кўринишига алоқадор вазиятлар намоён бўлабошлайди. Саволлар чуқурлаштирилган сари аниқликлар билан бўш жойлар тўлдирилади.

Бадий асар воқеалари ҳақида мана шундай кинолентани тасаввуримизда ярата олсакки, уни бошқаларга гапириб, кўрсатиб беришимиз мумкин бўлади.

Демак режиссёрлик курсининг биринчи ўқув йилида машғулотлар талабанинг тасаввурини, фантазиясини ўстиришга қаратилган бўлиши керак экан. Ўқитувчи ҳар бир талабага маълум бир адабиётни ўқиб чиқиши ундан парча танлаши ва ўша парчани маълум муддат ичида кинолента шаклида гапириб, тушинтириб бериши кераклигини топширади.

Талабанинг ҳикоя қилиб бериши жараёнида ўқитувчи унга турли (уст-боши қанақалиги, об-ҳаво қанақалиги, қайси фасл эканлиги ва шунга ўхшаш) саволлар бериб, гапириб берувчининг тасаввурини китиклаб уйғотиб, фаоллаштириб борса фойдадан ҳоли бўлмайди.

Юқорида тавсия этилган машқни бажариш жараёнида ҳикоя қилиб берувчининг тасаввурини тўғри йўналтириш,мақсад сари етаклаш учун талаба ҳикоянинг мавзусидан четлашиб кетишига,қаҳрамон шаклу-шамойилига,руҳиятига тескари бўлмаган сифатларни беришига,хаётий ҳақиқатдан узоқлашиб кетмасликка,бадий асар жанри ва руҳиятига салбий таъсир кўрсатмасликка ҳаракат қилиши керак.

Шу билан бирга ҳикоя қилиб берувчи ҳикоя жараёнида воқеа-ходисаларга ўз муносабатини ҳам билдириб,сездириб кетиши зарур бўлади .

Кейинги машғулот тасвирланаётган манзара *рўй бергунча* ва *рўй бергандан* сўнг воқеа қандай *давом этиши* керак,деган *кинолента*.

Яъни бирон-бир таниқли рассом томонидан тасвирланган манзарани диққат билан кўздан кечирилади.Сўнгра расмда тасвирланган манзарага қадар қандай ходиса бўлиб ўтган эди,деган саволга тасаввур ва фантазия ёрдамида кўз ўнгида гавдалантириш. Қандай ходиса натижасида расмда акс этдирилган ҳолат пайдо бўлиши мумкинлигини тасаввур ойнасида яратишга уриниб кўринг.Яъни воқеалар ўзлуксиз занжирини тасаввур орқали яратиш натижасида расмда тасвирланган мизансаҳна пайдо бўлиши мумкин экан?

Мизансаҳна деганимизда *қаҳрамонларнинг берилган майдон ва маконда бир-бирига нисбатан ҳамда мавжуд буюмларга нисбатан жойлашуви ҳамда шаклий ҳолати (ракурс)* назарда тутилади.Бу тушунчани янада кенгайтирадиган бўлсак,қаҳрамоннинг шаклий туриши- ҳолати(ракурс) ҳам назарда тутилиши керак.Шундай йўл билан мизансаҳналарнинг олдинма-кетин ўзгариб туриши орқали,манзаранинг пластик таъсирли-нафис ифодавий шакли вужудга келади.

Мана шундай ўзлуксиз ҳаракатлар у ёки бу тасвирий асар-расмни ўрганиб тасаввур ва фантазия қилиш орқали пайдо бўлиши лозим.

Бундай натижага қандай йўл билан эришиш мумкин?

Аввало, мазкур мизансаҳнани унинг мазмун - моҳияти ҳамда шаклини синчиковлик билан ўрганиб таҳлил қилиш талаб қилинади.

Яъни мазкур манзарада акс этдирилган қаҳрамонлар, айна дамда кимлар ҳақида ўйлашмоқда,нималарни кўнглидан ўтказмоқда?

Ўртада турган одам ким?

У қаердан келди?

Қамоқданми?Урушданми?Даладанми?Тогдан тушдимми?

Уни бу хонадонга қандай алоқаси бор?

Рассом шу асрари билан нима демоқчи?

Юқоридаги саволларга жавоб топиш учун рассомнинг ўз асари ҳақидаги фикрлари билан танишиб чиқиш керак.Ундан ташқари мазкур тасвир ҳақида кимлар нималар деган?

Токим кўйилган саволларга тўлиқ жавоб топилмагунча .фантазия мудраб ётаверади.Фантазия билан тасаввур ҳам уйқуда бўлади.

Қачонки расмда тасвирланган қаҳрамоннинг ички дунёси,ҳар бир ҳолатнинг келтириб чиқарган сабаб, қаҳрамоннинг юзи,кўз қарашини чуқур ўрганиш орқали у шу хонага кириб келгунга қадар бўлиб ўтган ҳодисаларни кўз ўнгимизга келтиришимиз мумкин экан.Биз воқеаларни расмда тасвирланган

дақиқаларини ҳаёлан орқага қайтариш орқали, манзарада акс этдирилган ходиса бошлангунга қадар бўлиб ўтган воқеаларни билишимиз мумкин .

Мазкур вазифани кўнгилдагидай бажариб бўлганимиздан кейин уни шундай тасвирлаб бериш керак бўладики, токим уни эшитувчи ҳам кўз олдига келтираолсин. Тасаввурида ўша манзарани аниқ-тиниқ кўраолсин.

Шундан сўнг машғулотлар натижаси ўлароқ шу мавзуда кичик бир новелла шаклида ҳикоя ҳам ёзиб қўйиш керак бўлади.

Кейинги босқичдаги машқлар иштирокчиларсиз амалга оширилади.

Мазкур жойда ҳозир нима воқеа бўлди ёки қандай воқеа рўй беради.

Бу машқ, фақат буюм ва нарсалар ёрдамида бажарилади.

Талаба ихтиёрида маълум буюм ва нарсалар (улар сони 10 дан ошмаслиги керак) бўлиб шу буюмлар ёрдамида шундай бир сахна яратилиши керакки, уни кўрган одам, ***бу қайси жой?***, ҳозир бу ерда ***қандай ходиса бўлди?*** Ёки қандай ***ҳодиса бўлиши керак?*** деган саволларга жавоб топиши лозим. Яъни бу машқда одамлар ўрнида буюмлар тилга кириши керак.

Дастлаб бу вазифани талаба ўз тасавурида яратиб кўриши керак бўлади.

Мисол учун:

“ТУҒИЛГАН КУН” Стол устига ёзилган оқ дастурхоннинг бир чеккасига қизил вино тўкилган. Бокал дастурхон устида ёнбошлаб ётипти. Торт устида ўчирилган шағамлар тутаб турипти. Учига торт санчилган бир санчиқ ерда. Совға ўралган қоғоз парчаси ва қизил лента курси устида ва ерда. Каттакон гулдаста ҳам сочилиб ётипти. Эшикка яқин жойда аёлнинг бир пой туфлиси. Стол устида иккига бўлинган пиёла синиги.

Шу тарзда режиссёр томонидан акс этдирилган манзарада чил-парчин бўлган муҳаббат, севги драмасининг асоратини кўриб турибмиз.

Агар режиссёр ўзи яратган манзарани ўринли ёритишга ҳаракат қилса манзара яна ҳам таъсирли бўлиши мумкин. Яъни столдаги шағам липиллаб ўчай-ўчай деб турипти. Оппоқ дастурхон устига қизил чироқ йўналтирилган.

Шунга ўхшаш этюд манзараларни бошқа мавзуларда ҳам акс этдириш мумкин. Масалан: “Тўйнинг эртаси” , “Байрам олдидан” “ Ийд хайит арафаси”, “Ҳамма ишга кетган”, “Чегарада” ва.х.к.з.

Бўлғувси режиссёр шунга ўхшаш этюдларни қанчалик кўп ўйлаб топса, уни амалга оширса, ёрқинроқ таъсирлироқ, мазмунлироқ бўлишига эришади. Бу эса ўз навбатида режиссёр учун спектаклнинг ташқи безагини яратишда ёрдам беради.

(Кейинги йилги (2 курсада) жараёнида танланган мавзу бўйича ўз тасавуридаги манзарани ўқув устахонасида акс этдиришга ҳаракат қилиш бошланади.)

Талаба томонидан бажарилган машқ- манзара типик ҳолатга мансубми йўқми, мавзу юзасидан таъсирли ва ёрқин манзара яратилдими, муҳит тўғри яратилдими йўқми, ўқитувчи томонидан ҳисобга олиб борилиши керак бўлади.

Кейинги машғулотлар вақтида талаба томонидан ишлатиладиган аксессуарлар-буюмлар сонини камайитиришга яъни улар сонини қисқартиришга ҳаракат қилиш керак. Яъни оз миқдордаги буюмлар билан кўп маъно берадиган манзара яратишлик.

Динамик лаҳза (динамическое мгновение) берилган мавзу юзасидан жонли сахна яратиш бўйича навбатдаги машғулот.

Тасвирий санъатда маълум воқеликнинг энг қизиган нуқтасида, бир лаҳзалик ҳаёт оқими, расмда муҳрланиб қолади.

Ана шундай воқелик **динамик ривожланиш** дейилади.

Қўлига мўйқалам олмаган одам ҳам тасаввурида, маълум фикрни англатишга хизмат қиладиган “**Муҳрланиб қолган**” воқеликни ўз тасаввурида яратиши, кўз олдига келтириши мумкин. Кўпчилик бўлиб ҳордиқ чиқармоқчи бўлган кишилар, “Тоққа чиқмоқчи”, “Чўмилишган бормоқчи”, “Чойхонада ўтирмақчи” бўлганлар ҳали уйдан кўзгалмай туриб олдиндан бўлажак “дам олишни” кўз олдларига келтирадилар. Гарчанд бундай одамлар театр тўғрисидаги тушунчадан узоқ бўлсалар-да, бажариши лозим бўлган ишни ҳар кимнинг лаёқатига қараб аввалдан бўлашиб оладилар. Худди шундай бўлғувси режиссёрлар маълум мавзуларда “қотиб қолган “манзарани-тасвири” бўлғувси актёрлар-режиссёрлар билан бажаришлари мумкин.

Масалар: “Харбий хизматдан қайтиб келган зобит.”, “Муваффақиятсиз жаррохлик”, “Ўғил туғилди”, “Чақирилмаган меҳмон”, “Институтга кираолмади” в.х.к.з. Мана шу мавзуларда кутилмаган ижрочилар, сахна реквизитлари ёрдамида мизансаҳналар яратиш устида машғулот ўтказиш, талабаларда шакл, ритм, муҳит, жанр, мақсад, ғоя тушунчаларини чуқурроқ ўзлаштиришларига катта ёрдам беради. Айтиш мумкин шунга ўхшаш мавзуларда мизансаҳналар яратишликни такомиллаштира бориб умумий тушунчаларга эга фалсафий фикр ва ғояларни илгари сурувчи мавзуларда ҳам этюд-мизансаҳналарга ўтиш керак бўлади.

Масалан: “Номус”, “Севги”, “Ҳиёнат”, “Рашк”, “Бурч”, “Бахт”, “Оналик бахти”, “Гўзаллик”, “Ижодий лаҳзалар”, “Жиноят”, в.х.к.з.

Мазкур машғулотлардан кўзланган мақсад, берилган мавзунинг моҳият-мақсади ғояси, айтилмоқчи бўлган фикрни қандай воситалар ёрдамида тимсолий ёритиб бермоқчи эканлигини амалда кўрсатишга ҳаракат қилади.

Шу усул билан **жонли расмлар** ёрдамида режиссёрнинг дунёкарашини шакллантиришга ўргатади. Масалан “Бахт” деганда режиссёр нимани тушунади? уни қандай тасаввур қилади? Тўғри биров “Бахт” деганда лотореяга ютуқ чиқишини тушунар, бошқаси янги машина сотиб олишни тушунар. Бундай тушунчалар маиший аҳамиятга эга бўлиб, унда режиссёрнинг тор доирадаги тушунчага эга эканлиги аён бўлади. Аслида “Бахт” тушунчаси фалсафий фикр билан уйғунлашган бўлиши билан бирга умум инсоний муаммолар, қадриятлар, сиёсий тушунчалар билан боғлиқ бўлиши керак.

“**Динамик ривожланиш**” туркумидаги “жонли расм” машқларда масаллар, маталлар, мақоллардан ҳам фойдаланиш мумкин. Бунда албатта қиссадан хисса бўлиши, яъни шу асар орқали муаллиф нима демоқчи бўлганлиги очиқ ойдин акс этдирилиши ва айтилмоқчи бўлган ғоя аниқ-тўлиқ ифодаланиши зарур.

“Кескин ҳаракат” мавзусидаги машқларни таҳлил қилишда албатта танқидий ёндошув керак бўлади. Биринчидан унинг мавзуси ва тўқимаси, ғояси танқидий руҳда муҳокама қилиниши лозим.

Иккинчидан унда акс этдирилган воқеа ёркин, таъсирчан, тушунишга осон бўлмоғи керак. Ана шундай танқидий муҳокамадан сўнг ўқитувчи албатта талабалага ютуқ ва камчиликларини бирма-бир тушинтириши лозим бўлади. Тушинтириш жараёнида кўзланган мақсадга қанчалик эришилган эришилмагани, нима учун эришилмагани камчиликлар нималардан иборат, қайси ифода воситалари тўғри танланган, қайсилари нотўғри эканлигини кўрсатиб ўтиши шарт. Машғулотларнинг худди мана шу босқичида бўлғувси режиссёрлар “**таъсирли мизансаҳна**” билан “**ифодали-пластик мизансаҳна**” ҳамда “**фақат ташқи кўринишга эга намойишкорона**” мизансаҳналар ўртасидаги фарқ нимада эканлигини тушиниб етиши керак. Агар режиссёр томонидан яратилган **жонли расм** ҳеч бир изоҳсиз тушинарли бўлса мақсадга эришилган дея ҳисоблаш мумкин.

Буюмлардан фойдаланиш. Саҳнага шундай бир буюм қўйилиши керакким токим у актёр руҳий ёки жисмоний алоқага киришсин деган театр қонунияти бор. Режиссёр саҳнада ана шундай муносабатларни яраталиши керак. Шунинг учун ўзи фойдаланмоқчи бўлган ҳар бир буюмни яхши ўрганган бўлиши лозим.

Дейлик, бир режиссёр саҳнага санокли буюмларнигина чиқаради ва ундан ҳар томонлама унумли фойдаланади. Иккинчи бир режиссёр эса саҳнани буюмлар билан тўлдириб ташлайди, аммо улардан унумли фойдаланишни билмайди. Яъни буюмлар иштирокчи актёр билан руҳий-жисмоний муносабатга киришади. Бошқача қилиб тушинтирадиган бўлсак, саҳнада “жонли ва жонсиз” буюмлар пайдо бўлади.

Мисол учун, ҳаммамиз яхши биладиган ва кундалик турмушимизда фойдаланадиган оддий курси-стулни олиб кўрайлик. Бир қарашда курси фақат унда ўтириш учун мўлжаллангандек кўринади. Аслида ҳам шундай кундалик турмушда ундан асосан ўтириш учун фойдаланилади. Лекин унда ўтирган одам ҳеч бир ҳаракатсиз ўтирмайдику. Хатто унда ҳаракатсиз ўтирган одам ҳам дам олиши, орзу-хаёлга берилиши, ёки бирон муаммо устида бош қотириши, бирон нарсани эслашга уриниши, ёки бирон ишга тайёргарлик кўриши мумкин бўлган ички ҳаракатни амалга оширади. Мазкур ҳаракатларга монанд ички ва ташқи ҳолатлар (кайфият) кўзга ташланиши муқаррар. Бу кайфият ёки ҳолат унинг ташқи кўринишида, гавдасини тутишда ўз аксини топади. Ички руҳий ҳолатдан келиб чиқиб одам курсида ҳар турли шаклда ўтириши мумкин.

Масалан:

-стулнинг бир чеккасида оёқларини жипслаштириб, тиззасига қўлини қўйиб, ғоз ўтириши мумкин.

-курс суянчиғига бутунлай ястаниб қўлларини икки томонга ёйиб, оёқларни узатиб ўтириши

-юзини кафтлари орасига олган ҳолда тиззасига тирсагини тираб икки букилган ҳолда ўтириш

мириқиб суҳбатлашиш учун туфли пошнасини ўтиргичнинг четига қўйган ҳолда иккала қўли билан тиззасини кучоқлаб олган ҳолда ўтириш.

-оёқларини узатиб бир-бирининг устига қўйиб қўлларни ёзиб ўтириш

-бир оёғини курси остига букиб ниманидир ўйлаш.

-иккала оёғини курси тагида бир бирига чалиштириб,қўлларини кўкрагида чалиштириб ўзини курси суянчиғига ташлаб сухбатдоши гапларига истехзо билан кулоқ солиш.

-курсига тескари ўтирган ҳолда қўлларни унинг суянчиғига қўйган куйи сухбатдошига куйиниб нимадир тушинтиш.

-ўриндан туриб бир қўли билан курси суянчиғини ушлаб нимадир уқдириш.

-курсига бир оёғини қўйган ҳолда ўзи тик туриб бирон нарсани исботлашга ҳаракат қилиш.

Бу ҳаракатлар инсоннинг биргина курси ёрдамида ўзининг ички хис ҳаяжони изтироби ва хурсандчилигини изхор қилиши мумкинлигини исботлаб турипти.

Худди шу мисолдан келиб чиқиб ўқитувчи талабларга қуйидагича машғулотни таклиф қилиши мумкин.:

-Биргина курси-стул ёрдамида турли этюд-машқлар бажариш.

Бунда курсидан ўз вазифаси атрофида фойдаланиш керак бўлади.Курсидан бошқа буюм сифатида фойдаланиш мумкин эмаслигини ўқитувчи талабаларга аввалдан тушинтириши керак.Гарчанд курси ёрдамида одамни ўлдириш,дераза пардасидан кафанлик ўрнида фойдаланиш,ястикни ичига қимматбаҳо буюм яшириш каби этюдларни ҳам бажариш мумкин.Аммо биринчи курс талаблари учун бундай талаб қўйиш учун ҳали вақт эрталиқ қилади.Бундай этюдларни иккинчи курсда бажаришлиқ тавсия этилади.Чунки бу вазият ва шарт-шароитлар талабалар табиатидан анча йироқ .Уларни ишониш ва ишонтириш бир оз мураккаброқ.

Биринчи курсда асосий диққат эътибор турли-тумиан , ифодали ҳаракат ва мизансаҳналар яратиш бўлиб, бу ҳаракатлар олдинма-кетин мантикий тарзда пайдо бўлиши мақсадга мувофиқ ҳисобланади.

Тавсия этилган машқларни бажаришлиқдан кўзланган мақсад,талаба оз миқдордаги буюмлардан кўп сонлит ҳаракатлар шаклини мизансаҳналарни яратаолишлиқ салоҳиятини тарбилашдан иборатдир.

Худди курси каби талаба шкафдан,ойнадан,деразадан ҳам турли кайфият ва ички ҳолатларни акс этдиришлиқдан фойдаланиши мумкин.Шунингдек.бош кийим,хасса,чойнак-пиёла, қошиқ,кетмон,ўроқ,теша,болта,арра каби буюмлардан ҳам фойдаланиш тавсия этилади.Саҳнага чиқариладиган бундай буюмлар-**реквизит** дейилади.

Бир тимсол учун зарур бўлган хасса, кўз ойнак,тасбех,қамчин,гувоҳнома каби буюмлар **шаҳсий реквизит** деб аталади ва ундай реквизитлар актёрнинг костюми билан бирга актёр кийимҳонасида бўлади.Умумий фойдаланиш учун мўлжалланган реквизитлар саҳнага чиқариб қўйилади.бундай реквизитларни **саҳна аксессуари** ҳам дейилади.

Саҳна аксессуарларидан ҳам саҳнада ўрнида унумли фойдаланилса таъсирчан восита ҳисобланади.Улар ёрдамида томошабинга кўп нарсаларни сўзсиз гапириб бериш мумкин.

Мисол учун: сўзлашиб туриб бирон-бир буюм,курол ёрдамида маълум жисмоний ҳаракат қилаётган актёр,қўлидаги буюм,курол ёрдамида ажойиб ҳаракатлар,таъсир воситалари топиши мумкин.

Мисол учун уй супираётган қиз, онасининг ўзи севмаган йигитга турмушга бермоқчи бўлганига шу супирги ёрдамида ўз норозилигини тушинтиришга, онасининг таклифини қабул қилаолмаслиги, мутлақо қаршилигини билдириши мумкин. Бунда шу оддий супурги унга ҳамфикр сифатида таъсирли ифода воситаси бўлиб хизмат қилади. Ёки бошқа бир мисол. "Бой ила хизматчи" асаридаги Солиҳ бой билан Ғофир ўртасидаги мунозарада оддий чўт қандай ўрин эгаллашини синаб кўриш мумкин. Бундай мисолларни театр санъати тарихидан жуда кўплаб келтириш мумкин.

Вс. Мейерхольд А. Островскийнинг "Ўрмон" спектаклини сахналаштириш жараёнида Аксюшанинг характерини унинг катъийлиги, мардлиги, иродаси мустаҳкамлиги, жасурлигини ёрқинроқ намоён этиш учун Буланов билан гаплашиш сахнасида унга кирларни дорга ёйиб туриб гаплашиш вазифасини юклайди. Натижада Аксюша кир ёяр экан Булановга нисбатан муносабатини уни менсимаслигини, кўркмаслигини хўл кирларни силкитиб, жаҳл билан қоқиб, бепарво дорга илган ҳолда акс этдиради.

Шу спектаклнинг бошқа бир сахнасида Аксюша Гурмижская билан кирларни ёғоч тўқмоқда текислаш билан биргаликда гаплашади. Натижада ёғоч тўқмоқни гурсиллаши, уни жаҳл билан ишқалаш орқали Аксюшанинг меҳнатсеварлиги, бу хонадонда ҳечкимга боқиманда эмаслигини акс этдиради.

Бундай усулни Мейерхольд **"буюмлар билан ўйнаш"** деб атайди.

Бундай

усулдан

К. С. Станиславский, Е. Б. Вахтанговлар, М. Уйғур, Я. Бобожонов, Т. Хўжаевлар ҳам унумли фойдаланганлар.

Сахнадаги буюмлар билан муомила қилиш маҳоратини ошириш учун куйидаги машқларни тавсия этамиз.

Аксессуарлар билан муомила қилиш.

Ўқитувчи талабанинг кўлига биронта буюмни бериб, ундан қандай ўринларда фойдаланиш мумкинлигини яхшилаб ўрганиб чиқишликни, сўнгра шу буюм билан боғланган бирон-бир этюд тайёрлаб намоёиш этишликни тавсия этади.

Мисол учун оддийгина аёллар ўрайдиган рўмолни олиб кўрайлик.

Икки севишган, илк учрашувга чиққан ойдин кечада, шу рўмол орқали қанчадан қанча дил изҳори, изтиробларни, шарм-хаё, уят ва андишани, нафрат ва муҳаббатни акс этдириш мумкин.

Қиз юзини рўмол билан ним тўсиш орқали шарм-хаёсини кўрсатади... рўмолининг учини ўйнаб бошини эгган ҳолда ер чизиши иккиланаётганлигини билдиради... рўмолини варрак қилиб учирмоқчи бўлиб боши узра ҳилпиратиши бахтиёрлигини билдиради. Рўмолини жаҳл билан бошига ўраб пешонасидан ёки томоғидан тез боғлаши аччиқланганлигини билдиради ва х.к.з.л.

Ўқитувчи шунингдек талабага гугурт, сигарета, пол латта, қошиқ, чойнак пиёла каби аксессуарларни ҳам бериб улар билан муносабатга киришишликни вазифа қилиб юклаши ҳам мумкин. Бундай машқларни дарсхонада шунингдек уйда мустақил равишда мунтазам равишда бажариб бориш керак.

Дарсхонада ўтқазиладиган машқларни, бир неча иштирокчи билан кичик воқеага боғланган ҳолда диққат марказида сахна аксессуарлари иштирокида этюд ўйлаб топиш орқали бажариш мумкин.

Лекин буюм билан ўйнаш фақат буюмни ўйнатиш маҳоратини намоёништиришга ўтиб кетмаслигини алоҳида таъкидлаб ўтмоқчимиз. Сахнадаги аксессуар актёрнинг ички хис-туйғусини, кечинмаларини қувонч-изтиробини ёрқинроқ, таъсирлироқ акс этдиришга кўмаклашиши асосий мақсад бўлиши шарт.

Жанр билан боғлиқ машқлар

Ўқитувчи талабалга икки-тўрт жумладан иборат сўз тавсия этади. Бу жумлалардан икки киши фойдаланган ҳолда кичик этюд ўйлаб топиши керак бўлади.

Этюдда таклиф этилган жумлалардан турли жанрларда, турлича фойдаланиш керак бўлади.

Яъни:

1. маиший драма

2. комедия жанри

3. водевил-музикавий комедия

4. трагедия-фожеа жанри.

Талабага шундай жумлалар таклиф этилади:

Йигит-Мен сизни севман

Қиз-Ёлгон, сиз мени севмайсиз...

Талаба ўзи танлаган қиз билан шундай бир этюдни ўйлаб топиши керакки мазкур шарт-шароитда жанрдан келиб чиқиб берилган жумлаларни гапирсин. Жанрдан келиб чиқиб шароит ўзгармаслиги ҳам мумкин.

Шекспирнинг “Ромео ва Джульетта” асарида икки севишганларнинг қовушишларига тўсқинлик қилган нарса икки оила ўртасидаги ўз аро душмалиқдир. Шекспир ўз фожеавий асарини шу асосга қуради. Айни ҳудди шундай вазият комедия учун ҳам асос бўлиши мумкин.

Бу ерда масала шароитдан ҳам кўра театр ва режиссёр актёрларнинг берилган мавзуга қандай муносабатда бўлишига боғлиқ. Агар пьесанинг жанрига нисбатан унда акс этдирилган ҳаётга театрнинг муносабати ўзгача бўлса спектакль билан пьеса ўртасида жанр ўзгариши рўй бериши мумкин.

Ўзбек миллий театри тарихида бундай ҳолатлар кам учраса-да, лекин рус театри тарихида бундай ҳолатлар тез-тез учраб туради.

Мисол учун таниқли режиссёр Н.П.Акимов ижодининг дастлабки йилларида Евг.Б.Вахтангов театрида Шекспирнинг “Гамлет” фожеасини комедия жанрида талқин этган эди.

Гап бу ерда пьесанинг тўқимаси, шарт-шароитида эмас экан. Энг муҳими пьесада акс этдирилаётган воқеа ва ҳодисаларга театр ва ижодий жамоанинг ёндошуви муносабатидир.

Мисол тариқасида Хамзанинг “Майсаранинг иши” комедиясини драматик жанрда талқин қилиш ёки Ш.Бошбековнинг “Темир хотин” комедиясини драма жанрида талқин этиш мумкин.

Одатда “актёр” деганимизда кўпчилик рол ижро этувчи дея тушунади. Аслида бу жуда ҳам тўғри эмас. Актёр сахнада икки кўринишда ҳаракат қилади.

Яъни:

Актёр-яратувчи

Актёр-тимсол (образ)

Актёр –яратувчи, ўз юртининг фуқароси сифатида, ижодкор шахс сифатида, фикрловчи инсон сифатида ҳаётда рўй бераётган воқеаларни кузатар экан унга муносабат билдиради, ҳамдард бўлади.

Актёр-тимсол сифатида образ қиёфасида қаҳрамоннинг муносабатлари билан яшайди унинг фикри ва мақсади билан ҳаракат қилади.

Масалан К.Яшиннинг “Нурхон” спектаклида Нурхоннинг отаси ролини ижро этган Анвар Юсупов, *Хожининг хатти-ҳаракатларидан газабланаман Нурхоннинг онасига раҳмим келади* “деган эдилар.

Актёр-яратувчи сифатида раҳм шафқатли бўлиши, оддий инсонларга хос ҳамдардлик муносабатида бўлиши, беозор кулги ёки захарханда кулги билан қараши, ғазабнак бўлиши, ёки бутунлай ундан ҳазар қилиши, фахрланиши ёки нафратланиши, қаҳри келиши ёки мазах қилиши, қўйингчи, бу ерда турли-туман муносабатлар билдириши мумкин. Аммо иккала муносабат ҳам ижодкор актёр ва яратувчи актёр бир-биридан ажралмаган ҳолда ёнма-ён ҳаракатда бўлади. Иккала муносабат бир-бирини тўлдирган ҳолда бир-бирига таъсир ўтказиш орқали бир бутун яхлит, жанрга муносабатни ҳамда ижро усулини вужудга келтиради. Албатта комедия билан фожеа жанрини бир ҳил шаклда ижро этиб бўлмайди. Ҳар бир жанр учун актёрнинг алоҳида ижрочилик усули, ички ва ташқи аъзолари шу жанрга мос равишда созланган бўлиши зарур. Ҳаммага маълумки берилган шарт-шароит ва ролга сахнадагидек эмас ҳаётда қандай тўқнаш келса худди шундай муносабат билдирмоғи лозим. Худди мана шу жараёнда актёрнинг “*агарда*” (К.С. Станиславский) деган вазиятни тасаввур қилаолиши яъни тўқиб чиқарилган шарт-шароитга қанчалик ишониш ва ишонмаслиги намоён бўлади. Актёрнинг хақиқий ижодкор эканлиги, лаёқати қобилияти ва маҳорати аён бўлади. Бироқ актёрнинг бу лаёқати, қобилияти турли жанрларда турлича бўёқларда акс этади. Комедия жанридаги *жиддийлик*, трагедия жанридаги *жиддийликдан* фарқ қилади. Яратувчи актёрнинг ҳам сахнада рўй бераётган воқеаларга, шунингдек ўзи яратаётган образга муносабати ўзини сахнада қандай тутиши берилган спектаклнинг жанридан келиб чиқиб турлича бўёқларда акс этиши мумкин. Ҳар бир жанрнинг ўзга хос ички ҳиссиёти бўлади. Ана шу ички ҳиссиётсиз комедияни ҳам фожеани ҳам ўйнаш мумкин эмас.

Тўғри комедия жанрига актёр ўта жиддий ёндошмоғи зарур аммо шу ижро этилаётган ролга актёрнинг шахс сифатида ўз муносабати, ички кулгиси ҳам бўлиши керак. Буни баланд дор устидаги дорбознинг ўйинига муқояса қилиш мумкин. У баланд дор устидан туриб пастдаги томошабинларни ҳар турли ўйинлар билан ҳаяжонга солиши, ваҳима кўзғатиши, ўзини гўё ҳозир қулаб тушадигандай қилиб кўрсатиши, шу билан бирга бир вақтнинг ўзида томошабинларни кузатиши ҳар бир босаётган қадамини ўйлаши, ҳаракатларини ҳисобга олиб дор устидаги мувозанатини ушлаб туриши керак бўлади.

Шунингдек драма ва трагедия-фожевий спектаклда ўйнаётган актёр ўзини мутлақо бошқача ҳис этиши лозим. Ўзи акс этдираётган қахрамоннинг ички изтироблари, ҳис-хаяжонига ҳамдард бўлиши, раҳми келиши мумкин. У сахнада кўз ёши тўкар экан, қахрамоннинг кўз ёши билан ижрочи актёрнинг кўз ёшини бир-биридан ажратиш мумкин эмас. Ижрочининг ҳам яратувчининг ҳам ҳис-хаяжони, армон ва қувончлари бир-бири билан қоришиб, бир бутун яхлит қахрамон қиёфасида намоён бўлади, кўз ўнгимизда гавдаланади. Тажрибали актёрлар ҳар бир спектаклда сахнага чиқишдан олдин ўзларини шу ролга тайёрлайдилар.

Масалан, машҳур трагик актёр Аброр Ҳидоятлов “Отелло” спектакли ўйналадиган кун театрда, гарчанд спектакль кеч соат саккизда бошланишига қарамай, соат уч-тўртданок театрда келар ва ўз роли тўғрисида ўйлар шу билан бирга асар қахрамони қиёфасига кириш, ролнинг руҳий кайфиятини ҳис этиш учун ҳаракат қилар эди. Театр ходимлари, асар иштирокчилари билан спектакль бошланишидан олдин Отелло қиёфасида суҳбатлашар, ҳазил-мутойиба қилар эди. Худди шундай Шукур Бурҳонов ҳам ҳар спектаклга асар бошланишидан камида уч соат олдин келар ва таёргарлик кўрар театр ходимлари билан бугун ўзи ижро этиши керак бўлган қахрамон қиёфасига кириб суҳбатлашар эди.

Актёрни ҳар жанрнинг ўзидан келиб чиқиб руҳий ва ҳиссий таёргарлик кўришда режиссёрдан кўра бошқа ҳечким тўғри ва самарали ёрдам бераолмайди. Шу мақсадда актёрга керакли бўёқларни топишда, ҳис-туйғуларни жанрга мос тарзда кўзғатишда, актёр қахрамоннинг дунёсига кириб боришига, берилган шарт-шароитда қандай ҳатти-ҳаракатлардан фойдаланиш, жанр қонунлари асосида мақсад сари интилишда режиссёрдан кўра бошқа одам актёрни тўғри йўл сари етаклаб бораолмайди.

Актёрни ролга тайёрлашда режиссёр икки томонлама ҳаракат қилади. Ички ва ташқи таъсир воситаларини топишда актёрга ёрдам бериши мумкин.

Мазкур жанрга тегишли ранглар ва бўёқларни актёрга уқдириш орқали унинг ҳис-туйғусига таъсир ўтқазади. Ўз навбатида ҳис-туйғусига таъсир ўтқазиш орқали, актёрнинг сахнавий ҳатти-ҳаракати учун турли мосламаларни топишига кўмаклашади.

Тавсия этилган машқлар ўқувчиларни турли жанрларнинг ўзига ҳос қонунлари ва ижрочилик йўллари амалда синаб кўриш, ҳар бир ўқувчида жанрни ҳис этиш туйғуларини тарбиялаш, ҳар бир жанрда ижро этиладиган рол учун актёрга тўғри ҳиссиётларни топишда кўмаклашиш, мазкур жанрга ҳос бўлган хусусият ва сифатларни ўз вақтида актёрга айтиб туриш, жанрга мос сифат ва хусусиятларни танлаш, танланган жанр бадиийлигини ошириш, янада таъсирли бўлишига ёрдамлашишдан иборатдир.

Сўзсиз ҳатти-ҳаракат учун машқлар

Кундалик турмушимизда гоҳо **кўриб қотиб қолди, эшитиб қотиб** қолди деган сўзларни эшитиб қоламиз. Яъни бирон ходиса ёки сўз таъсирида ҳаяжоннинг энг юқори ҳолати назарда тутилади. Бунда мийя қобиғида қабул қилиш рўй

беради, мушоҳада юритиб бирон қарор қабул қилиш учун бир муддат тўхтаб қолади.

Мазкур машғулотдан кўзланган мақсад, бўлғувси режиссёрларда баъзи спектаклларнинг айрим кўринишларида рўй бердиган ходисаларга нисбатан қаҳрамонларнинг муносабатини англаувчи мизансаҳлар яратишлик салоҳиятини ўстиришдан иборатдир. Режиссёр ҳар бир пьесани таҳлил этиш жараёнида катта - кичик воқеа, воқеачалар мавжудлигини кўради. Одатда катта воқеалар пьесадаги узлуксиз ҳаракатнинг бурилиш нуқтаси ҳисобланади. Шундай катта воқелар асар иштироқчиси учун қутилмаган ходиса бўлса, қаҳрамоннинг ҳиссиётига сўзсиз кучли таъсир ўтказди. Гоҳо бундай ходисалар қотиб қолишга ёки асаблар таранглашувига сабабчи бўлади. Бундай ходисаларни қабул қилгандан сўнг то қаҳрамон ўзига келгунча маълум муддат ўтиши табиийдир. Сўзсиз сахна (пауза) ёки ҳаракат, шу сифатда тўхтаб қолади. Лол қолиб, қўл оёқ бўшашиши жонсиз бўлиб қолиши шундандир. Ходиса қанчалик кучли таъсир этишига қараб **қотиб қолиш** ёки **ҳаракатдан тўхтаб қолиш** шунчалик чўзилиши мумкин.

Мисол тариқасида Н.В. Гоголнинг “Ревизор” пьесасидаги сўзсиз сахна (немая сцена) муаллиф томонидан маҳорат билан ишлаб чиқилганлигининг ёрқин исботидир.

Деярлик ҳар бир пьесада ана шундай **сўзсиз тўхтаб** жойларини исталганча топиш мумкин.

Бундай вазиятларда режиссёр, керакли тўхтабларни топиб улар устида ишлашни бир неча босқичда олиб бориши керак.

Сахнада ана шундай **қотиб, анграйиб, ташқи ҳаракатдан тўхтаб қолиш** каби мизансаҳналарни яратаолишлик режиссёр салоҳияти ва иқтидорининг бир белгиси эканлигини эътироф этган ҳолда, машғулотларни этюд шаклида ўтказишлик мақсадга мувофиқдир.

А). Қутилмаган ходиса рўй бериши мумкин бўлган мизансаҳнани олдиндан тайёрлаш;

Б). Иштирокчиларни ана шундай қутилмаган ходисаларга руҳий жисмоний, овозли муносабатини топиш ва ташкиллаштириш (ҳаракат, бақирик, қичқириниш, хайқириниш, қотиб қолиш, кўп нуқтали пауза)

В). Бўлиб ўтган ҳодисани қабул қилиб, тафаккурдан ўтқазиб, муносабат билдириш учун қотиб, қимир этмай туриб қолишнинг муддати (пауза-тўхтаб)

Г). Қотиб тўхтаб қолишдан кейинги, хатти-ҳаракат қандай давом этдирилиши (кейинги ҳаракатга ўтишни топиш)

Машғулотдан кўзланган мақсад, талаба пьеса танлаб ундан иштирокчиларнинг ҳаётида муҳим ўрин эгаллайдиган ахборот ёки ходисани қандай қабул қилиши ва унга муносабат билдириши керак бўлган кўриниш-воқеача аниқлади.

Режиссёр-талаба **кескин вазият** га этюд топганидан сўнг курсдошлари орасидан ижрочилар танланади. Ўзи тасаввур қилган кўринишни ижрочилар билан **амалга оширишга ҳаракат қилиш зарур.**

Мазкур машқ-этюдни бажариш жараёнида режиссёр-талаба ҳар бир иштирокчи билан талқин этмоқчи бўлган тимсол тақдирида мазкур ходиса-ахборот қандай ўрин эгаллаши ва унинг таъсир кучи алоҳида-алоҳида ҳолда ишланади. Шундан кейин барча ижрочилар биргаликда сўзсиз сахнани акс этдиришлари лозим бўлади. Бу ерда энг муҳим масала, сўзсиз сахнани шунчалик механик тарзда акс этдирибгина қолмай, табиий тарзда қахрамоннинг ички дунёсига қанчалик таъсир ўтказганлини намойиш этаолишликдан иборат бўлмоғи лозим. Режиссёр-талабалар олдига қўйилган вазифа айна шу мақсадни кўзлайди.

Талабалар юқорида келтирилган машқларни қанчалик кўп ишласалар, ундан тўғри хулоса чиқаришга одатлансалар шунчалик тажрибалари ортади, бу эса кейинги ижодий ҳаётларида ўз самарасини кўрсатади.

**Қуйидаги машқлар режиссёрларда
“актёрлик маҳорати”ни ўстириш
учун тақдим этилмоқда.**

Саҳнавий диққат учун машқлар

“Актёрлик маҳорати” ўқитувчисининг асосий вазифаларидан бири ҳар бир талаба ўз диққатини сахнада изчил тўплашликни, бора-бора бу изчиллик кундалик табиий эҳтиёжига айланиб қолишини ўз ўқувчиларига сингдира билишдан иборатдир. Талаба сахнага чиқиб ўз диққатини тўплашга ҳаракат қилар экан, вазифаси *диққатни жамлаш* эканлигини ҳар лаҳза ёдда тутиб турмоғи, ўқитувчи томонидан берилган вазифани уддалашга интилоғи зарур. Қачонки талабада саҳнавий диққат, кундалик беихтиёрий заруриятга айланмас экан, бу борадаги иш давом этиши керак. Саҳнага чиқиб келган актёр диққат манбасини танлаб, фикрни ўша манбада тўплашга тайёр бўлиши шарт. Актёр саҳнага чиқиб келишидан оқ диққат манбаи бўладиган объектни кўз остига ола билиши ва шу манба билан ўзини қизиқтира олиши лозим. Агар талаба саҳнада туриб ўзига берилган манбани дарҳол илғаб, ўзини ўша манба билан қизиқтираолса мақсадга эришилган дейиш мумкин. Яна ҳам аниқроқ қилиб тушинтирадиган бўлсак, талаба диққат манбасиз саҳнада туришга ҳаққи бўлмаслиги керак.

Бироқ театр мактабида *диққат* учун ажаратилган қисқа вақт ичида талаба барча машқларни тўла тўқис ўзлаштириб олиши керак деб ўйлаш мутлақо нотўғридир. Одатда бундай машқлар билан ўқув жарёнининг биринчи йилида бир ойга яқин вақт ажартилган бўлади. Табиийки бу қадар қисқа вақт ичида талабалар “диққат” учун қўйиладиган барча талабларни ўзлаштириб олишлари мумкин эмас. Қачонки актёрлик санъатининг *ички техникаси* тўғрисидаги машғулотлар тўлалигича ўзлаштирилмагунча бундай талабларни ўзлаштириб бўлмайди. Ўқув йилининг биринчи йилида талабалар олдига қўйиладиган талаблар “*саҳнавий диққат*”нинг дастлабки босқичи бўлиб, бу диққат тушунчасининг асоси ҳисобланади. Шунинг учун ўқитувчининг бу босқичдаги асосий вазифаси саҳнага чиққан талаба олдиндан белгиланган манбага ҳақиқий диққатини тўплашни ўзлаштириши лозим. Ҳали олдинда

сахнага чиққан қахрамон берилган шарт-шароитда тимсол мақсадидан келиб чиққан ҳолда унга зарур бўлган манбани қандай қидириб топиши кераклиги тўғрисидаги тушунчалар бор.(чунки тимсол тўғрисидаги машғулотлар ҳали олдинда.Лекин диққат тўғрисидаги дастлабки тушунчалар ва уларни ўзлаштиришнинг аҳамияти жуда каттадир.Бу тушунчалар театр санъатининг асосий таг- заминини ташкил этади.Бу машқларни қанчалик ўзлаштирилганига қараб кейинги машғулотлар натижали бўлиши мумкин.

Талабалар берилган машғулотларнинг мақсад ва моҳиятини ўқув жараёнининг дастлабки кунлариданоқ яхши тушиниб олишлари учун кичик бир тажриба ўтқазиб кўриш фойдадан холи бўлмайди.

Бунинг учун ўқитувчи гуруҳ талабаларини навбати билан сахнага таклиф этади.Талабани икки-уч дақиқа курсдошлари кўз ўнгида ўз ихтиёрига ташлаб кўйиш керак бўлади.Яъни кўнгли нимани хоҳласа шуни қилсин.

Ҳеч бир муболағасиз айтиш мумкинки,талаба сахнага чиқиши билан ўзини йўқотиб, нима қилишини билмай қолади.Бирлари кўлини қаерга кўйишни билмай, у ёқдан, бу ёққа юрабошлайди,бошқалари эса гўё ўзини эркин ҳис этаётган қилиб кўрсатиш мақсадида турли қилиқлар қила бошлашади.Ҳар икки гуруҳдаги талабалар ҳам сахнадан тушиш вақтида терлаб-пишиб,бу азобдан қутилганларидан енгил нафас олгандай бўлишади.

Бу синовдан барча талабалар ўтиб бўлишганидан сўнг улар орасидан ўзини сахнада энг **эркин тутмоқчи бўлган** талабани яна сахнага таклиф этиш керак бўлади.Сахнага чиққан талаба яна бир неча дақиқа давомида жуда оддий бўлган вазифани бажариши керак бўлади.Мисол учун ўзининг кафтидаги чизиқларни санаб чиқсин,ёки сахнага тўшалган тахталар сони нечта эканлигини ҳисоблаб чиқсин.Ўқитувчи талаба токим ўз диққатини бир жойга жамлаб ўта жиддий равишда топширилган вазифани бажаришга киришмагунча, кўплаб турлича вазифалар бериб бориши керак бўлади.Хўш талабани ўзини босиб олганлигини қандай билиш мумкин?

Ўзини босиб олган талабанинг нафас олиши равонлашади,мушаклар бўшашиб,кўл ва оёқлари, қарашлари табиий ҳолга келади.Ҳеч бир соҳталиқ ва носамиймийликка ўрин қолмаслиги керак.

Мазкур машқни, токим курснинг ҳар бир талабаси сахнага чиқиб ўзини санаб кўрмагунча давом этдириш керак.

Бу амалий машғулот тугаганидан сўнг, ўқитувчи актёр учун сахнавий диққатни бир жойга тўплаш қанчалик аҳамиятга эга эканлигини тушинтириб бериши зарур бўлади.Чунки ҳар бир ўқувчи сахнада туриб диққатни тўплаб, маълум бир вазифани, борингки бу вазифа жуда оддий ва содда бўлсин,бажарса ўзига нисбатан ишончи ортади.

Бу ҳақиқатнинг исботи ўлароқ сахнада ҳаракат қилаётган курсдошининг хатти-ҳаракатидаги ўзгаришларни кўзатган талабалар ўқитувчининг гапи ҳақ эканига яна бир бор иқроп бўладилар.

Тавсия этиладиган машқларни икки гуруҳга ажратиш мумкин.

А)кундалиқ ҳаётда диққатни бир жойга тўплаш.

Б) сахнавий диққатини бир жойга тўплаш.

Машқларни шундай ажратишликдан мақсад, талабада **сахнавий диққатни** бир ерга тўплашликка кўникма ҳосил қилишдан аввал, **кундалик турмушда** диққатни бир жойга тўплашни ўрганиши керак .

Биринчидан, талаба **диққатини ўзи танлаган манбада** ушлаб туриши,

Иккинчидан, диққатни **узок ушлаб турган ҳолда** , аста- секинлик билан **фикр юритишга ўтиши** ва ниҳоят уни **изчиллаштириши**,

Учинчидан, **ихтиёрий фаол диққатни** энг юқори поғонасига кўтариш орқали **ихтиёрий диққатни беихтиёрий диққат** даражасига олиб чиқиш талаб қилинади,

Тўртинчидан, диққатни осонлик билан **бир манбадан иккинчи манбага** ўказиши, **ихтиёрий диққатни беихтиёрий диққатга** айлантира олиши, диққат доирасини **кенгайтириш ва торайтира** олиши зарур.

Юқорида санаб ўтилган вазифалар амалда қўлланилиб, талаблар томонидан қониқарли даражада ўзлаштирилганидан сўнг ,сахнада этюд кўринишида амалиётда қўллашга ўтиш тавсия этилади.

Биринчи босқичдаги машқларни бутун гуруҳ бирлан биргаликда ўтқизиш ҳам мумкин. Бу машқларни уч гуруҳга ажратса ҳам бўлади.

1.Ўқитувчи дарсхонада мавжуд бўлган бирон-бир буюмни биргаликда кўздан кечиришликни таклиф этади: курси, эшик, стол, ширма ва шунга ўхшаш буюмлар. Ҳар бир талаба то **“етар”** деган кўрсатма берилмагунча ўз диққатини таклиф этилган буюмда ушлаб туриши зарур.

Орадан бир-икки дақиқа ўтиб, ўқитувчи машқни тўхтатиб, талабаларнинг ҳар бири топшириқни қанчалик бажаролганлигини синаб кўриши керак.

Одатда талабалар таклиф этилган манба кўп ҳам қизиқ эмаслигини , шунинг учун диққатни узок ушлаб туриш мумкин бўлмай, ўз-ўзидан диққат бошқа томонга кетиб қолаётганлиги тўғрисида шикоят ҳам қилишлари мумкин. Бундай жавобга нисбатан ўқитувчи ўқувчилардан бирини таклиф этилган манба ҳақида кўрганларини батафсил гапириб беришликни таклиф этади.

Натижа дарҳол ўзини кўрсатади. Таклиф этилган манбадаги жуда кўп жихат ва сифатлар талабанинг диққатидан четда қолганлиги маълум бўлади.

2.Сўнгра ўқитувчи талабаларга яна ўша буюмни кузатишни, ундан иккинчи, учинчи манбаларга ўтишни ва кузатиш учун белгиланган вақт оралиғини ошириб боради. Машғулот бир карра қайтарилганидан кейин ўқитувчи талабалардан нималарни кўрганини сўрайди. Талабалар кузатиши лозим бўлган манбани қанчалик узок кузатсалар, аввал кўрмаган нарсалар сони шунчалик кўпайиши керак бўлади. Кузатганлари аниқ ва яққол кўз ўнгида гавдаланиши керак бўлади. Демак ўқувчилар ўз диққатларини таклиф этилган манбада ўзок ушлаб туришга ўрганабошлайдилар.

3.Навбатдаги машқдан кўзланган мақсадни аввал ўқитувчи талабаларга тушинтириб беради. Яъни диққат билан кузатув жараёнини фикрлаш билан ёнма-ён олиб бориш керак бўлади. Мисол учун диққат билан кузатиш учун танланган манбани кузатиш жараёнида, шу буюмнинг ташқи кўриниши қандай, у қайси хомашёдан тайёрланган, ундан қандай мақсадларда фойдаланиш мумкин, унинг ранги қандай рангда, уни тайёрлаш жараёни қандай кечган, у нечта бўлакдан иборат, шу буюмни таёрлашда яна қандай хомашёлардан

фойдаланилган,мазкур буюмнинг фойдали ва зарарли томонларни нималарда акс этган?

Диққат билан кузатиш учун белгиланган вақт тугаши билан ўқитувчи юқоридаги саволларга ҳар бир ўқувчидан жавоб талаб қилади.

4.Навбатдаги машқ учун ўқувчилар манбани ихтиёрий танлаб ўзлари режа тузадилар.Шу тариқа талабаларнинг бир манбада ушлаб туришлари керак бўлган диққатлари машқдан -машққа ўтган сари мустаҳкамланиб бориши ҳамда кўзланган мақсад аниқ ва самарали бажарилишига эришилди.Ўқувчи ўзи ўрганиши керак бўлган манбадаги диққатини ўз ихтиёри билан бошқаришга ,ундан ўзига керакли маълумотларни тўлиқ олмагунча диққат бошқа манбаъга ўтиб кетмаслиги керак.Бу машқлар кўпроқ кўриш орқали қабул қилинадиган машқлар сирасига киради. Худди шундай машқларни бошқа сезги аъзолар учун ҳам яъни эшитиш, таъм билиш,ҳид билиш учун ҳам бажарилиши керак.

5.Эшитиш аъзолари учун бир неча машқларни кўриб чиқиш мумкин.Яъни ўқувчилар эътиборини машғулот ўтқазилаётган синфдан ташқарида бўлган товушларни ,йўлакда, ховлида юқори қаватда,пастки қаватда,кўшни синфдан эшитилаётган товушларга диққат қилиш орқали уларни тавсифлаб бериш.Мазкур машқни бажариш жараёнида талабалар кўплаб товушлар орасидан айнан ўзига керакли товушни ажратиб олабилиши,уни бошқалардан фарқ қилувчи жиҳатларини аниқлаши лозим бўлади.Бу машқ ҳам худди кўриш орқали бажарилиши лозим бўлган машққа ўхшаш бўлиб, аввалига фақат эшитиш аъзолари ишга тушади сўнгра аста -секин эшитилган товуш ҳақида фикр юритилиб,товушни тавсифлаб бериш талаб этилади.

Машқ бажаришнинг дастлабки босқичида ташқаридан эшитилаётган барча товушлар аниқланади,сўнгра уларнинг ҳар бири алоҳида –алоҳида ажратилиб тингланади.Бу ташқи қабул бўлиб,кейинчалик ички қабул яъни товушни ички эшитиш аъзолар орқали қабул қилиниб, шу товуш тўғрисида фикр юритилиб тавсифланади.Яъни бу жараёнда ташқи эшитиш ва тасаввур орқали фикр юритилади.

Юқорида келтириб ўтилган барча машқларда диққат қаратилиши, кўрилиши ва эшитилиши лозим бўлган манбаъ биздан ташқарида эди.Уни ташқаридан кузатилиб ички фикрлаш орқали унга тавсиф берилган.Демак бу жараёнда **ҳам ташқи, ҳам ички диққат** иштирок этган .

Навбатдаги босқич машқларини фақат ички диққатни ишга солиш орқали бажарилади.

6.Ўқитувчи айни чоғда синфда мавжуд бўлмаган нарсанинг номини айтади.

Мисол учун “ мажнун тол”,”қизил мармар тош”,”пахса девор”.Ўқувчилар ҳаёлан ўз диққатларини номлари келтирилган буюм ва ўсимликларга жамлаши керак бўлади.Машқ бажаришнинг дастлабки босқичида ўқувчилар номлари зикр этилган буюмларда ўз диққатларини узоқ ушлаб тураолмасликлари мумкин.

Бир нарса тўғрисида ўйлаб туриб ҳаёл бошқа томонга кетиб қолганини киши гоҳо сезмай қолади.Яъни мажнун тол тўғрисида ўйлар экансан,беихтиёр ариқ ёки анҳор ҳаёлга келади.Сўнгра унда шилдираб оқаётган сув тўғрисида ундан

анҳорга қуйиладиган жилғалар,жилғалар ҳосил бўладиган тоғдаги қорлар бирин-кетин ҳаёлни олиб қочиб ,охир-оқибат бошлаб нима тўғрисида ўйлаётганимиз ҳам эсдан чиқиб кетиши мумкин.Шунинг учун ўқитувчи ўқувчилар билан зикр этилган машқ устида ишлар экан, энг аввало ўқувчилардан ички диққатни бутунлай бир жойга тўплашликни талаб қилиши ва шунга эришиши керак. Бунинг учун машқларнинг дастлабки босқичида ўқувчиларнинг эркин фикрлашига йўл қўйиб бериш лозим.Шу тариқа аста-секин ўқувчилар ўз диққатларини маълум бир тартибга солабилишни ўрганишлари ва уни назорат қилишга ўтишлари лозим бўлади.Демак ўқувчи номи зикр этилган нарсани **ички диққат** билан назорат қилиб турар экан, ўзини фақат ўша нарса тўғрисида ўйлашга ўргатиши ,гарчанд фикр бошқа томонга чалғиб кетган тақдирда ҳам уни яна ўша нарсага қайтара билишликни ўзлаштириши зарур.Бу машқни узлуксиз такрорланиши натижасида талаба ўз фикрини маълум бир манбаъ,нарсa,муаммо устида тўхтамай бош қотириб ўйлашга,фикрлашга ўрганиши керак.Бора-бора талабада берилган мавзу,буюм,манбага қизиқиш уйғониши,сўнгра ўқувчининг ўзи танлаган белгилаган манбага қизиқишини уйғотиш йўли ўзлаштирилади.

Демак диққатнинг даражаси.қизиқиш даражасига боғлиқ бўлса,ўз навбатида қизиқиш даражаси ҳам диққат қилиш даражасига боғлиқ бўлиб қолади.

7.Навбатдаги машқ изчил қизиқишни сусайтирмаган ҳолда бир манбадан иккинчи манбага диққатни энгиллик билан изчил ва фаол кўчиришлик.Ана шу фаоллик бу ерда асосий мақсад ҳисобланади.Диққатнинг сустиги,фикр тарқоқлиги,актёр учун энг катта тўсиқлардан бири ҳисобланади.Шунинг учун ҳам актёрнинг асосий курулларида бири, диққатнинг ҳамиша фаоллигини оширишдан иборат бўлиши лозим.Яъни актёр томонидан ихтиёрий танланган манбада бўлган диққатни тезлик билан бошқа манбага ихтиёрий равишда кўчира билишдан иборат бўлиши зарур

Агар юқорида келтириб ўтган машқларимизда актёрнинг диққатини бир манбада узоқ ушлаб туришга ҳаракат қилган бўлсак ,эндиликда ўша манбада маҳкам ушлаб турилган диққатни ажратиб бошқа манбага энгил ўтқазилган одатланиш керак бўлади.Актёр диққатини ўзгарувчанлиги, унинг фаолияти билан боғлиқ бўлган иккинчи хусусияти яъни ҳаракатчанлик шиддати билан узвий боғлиқдир.

8.Бу машғулот тахминан қуйидагича бўлиши мумкин:

Ўқитувчи талабаларга ўзларидан узоқроқда бўлган манбага,(эшик дераза,девордаги расм) диққат қаратишликни тавсия этади.Талабалар мазкур вазифани бажарганларидан сўнг, ўқитувчи бошқа манбани, яъни яқин масофада бўлган кўлнинг кафтлари, эгнидаги кийимнинг тугмачаси,оёқ кийимнинг ипи,кўл соатга диққатини кўчириш кераклигини тавсия этади.Бу вазифа бажарилганидан сўнг орадан маълум вақт ўтиши билан, ўқитувчи ўқувчилар диққатини яна эшикка,ундан тугмачага,яна эшикка ва яна тугмачага кўчиришликни тавсия этди.Бу машқ бажарилиши давомида диққатни кўчириш учун берилган вақт борган сари қисқариб бориши керак бўлади.Тоқим талабалар,ўз диққатини бир манбадан иккинчисига энгиллик билан кўчиришга

одатлансинлар.На фақат кўчириш, шу билан бирга ҳар сафар ўзлари диққат қаратган манбаларида, янги-янги жиҳатларни, унсурларни топишга ўрганишлари зарур.

Худди шундай машқни *эшитиш* учун ҳам бажариш керак. Бунда ўқитувчи аввал кўчадан эшитилаётган овозга диққат қаратишни, сўнгра диққатни хона кўшни хонадан эшитилаётган товушга кўчириши лозим бўлади.Сўнгра ўқитувчи машқни такрорлаш жараёнида ораликдаги вақтни қисқартира бориб “Кўча”.”Хона”дея буйруқ берабошлайди.

Ушбу машқларни яна ҳам мураккаблаштириш мумкин.

Масалан:

-кўриш учун :-манба ўзоқда.(*эшик,дераза*)

-эшитиш учун:- манба яқинроқда(*хона ичи,тугма,туфли*)

-кўриш учун:- манба (*олисда кўчада,деразадан ташқарида..*)

-хид билиш учун:- манба (*яқинда,костюм ёки кўйнакнинг ҳиди..*)

-эшитиш учун:- манба(*кўчада...*)

-кўриш учун:- манба яқинда (*қалам,ручка...*)

-хид билиш учун:- манба (*хона ичи...*)

-кўриш учун:- манба яқинда(*стол усти,китоб...*)

-сезиш учун:- манба (*ердаги полнинг тахталари....*)

Табий бундай машқларни исталганича бажариш мумкин.

Биз юқорида актёрнинг *умумий диққати* тўғрисида, уни тарбиялаш учун машқлар тавсия қилдик.

Эндиги босқичда актёрнинг *сахнавий диққатини* тарбиялаш учун машқлар тавсия этилади.

Бу машғулот жараёнида юқорида тавсия этилган вазифалар ўзгармайди.Агар олдинги машқларни гуруҳ бўлиб бажаришга ҳаракат қилинган бўлса, эндиги машқларни ҳар бир талаба якка тартибда ўзи бажариши зарур бўлади.Фақат машқлар сахнада ўтқазилиши талаб қилинади.Агар машқлар аудитория шароитида ўтказилса “актёр” олдинга чиқади қолганлар эса бир тарафга ўтиб машқ бажарувчини томошабин бўлиб кузатадилар.

Кўпинча талабалар машқларни гуруҳ бўлиб бажарганда ўзларини эркин ҳис этадилар.Қачонки якка тартибда сахнага чиқсалар-у,бошқалар томошабин бўлиб уни кузатишга ўтсалар дарҳол эркинлик йўқолиб,диққатнинг кучи сусаяди.

Эндиги вазифа ана шу *йўқолган* диққатни *қайта тиклашдан* иборат бўлади.Бунинг учун юқорида такрорланган машқларни яна бошидан бошлаш зарур.Фақат энди уларни якка тартибда,сахна шароитида бажариш керак .

Албатта сахна билан кундалик ҳаёт шароити ўртасида катта фарқ бор. Талаба ана шу сахнавий шартлилик шароитида ҳам ўз диққатини белгиланган манбада ушлаб тураолиши учун яна бир қатор машқлар бажаришга тўғри келади.Бунинг учун бутун гуруҳ талабаларига соддароқ математик масала ечишлик тавсия этилади.Талабалар орасидан масалани ким биринчи бўлиб ечса,дарҳол бу ҳақда ўқитувчини огоҳлантириши керак бўлади.Ўқитувчи эса масалани ечишга сарфланган вақтни дарҳол белгилаб қўйиши зарур.Сўнгра ўша талаба сахнага таклиф этилади ва мураккаблиги аввалгиси даражасида бўлган бошқа масалани

тавсия этилади. Қолган талабалар сахнадаги талабанинг хатти- ҳаракатини диққат билан кузатишлари керак. Натижа куйидагича бўлиши мумкин. Сахнада турган талаба масала ечишга сарфлаган вақти ёки чўзилиб кетади, ёки масала нотўғри ечилади. Худди шундай тажрибани яна бошқача усулда синовдан ўтказиш мумкин.

Масалан: Гуруҳдаги талабаларнинг ҳар бирига алоҳида-алоҳида китобдан бирикки саҳифани ўқиш тавсия этилади. Китобдаги саҳифани ким биринчи бўлиб ўқиб чиқса, сарфлаган вақт белгилаб қўйилади, ва ўқиганларини гапириб беришлик таклиф этилади. Сўнгра ўша талабани сахнага таклиф этиб яна аввалги миқдордаги саҳифани ўқиб, гапириб беришликни таклиф этинг. Талабага, биринчи сафар ўқиган саҳифаларга сарфланган вақт тугаши билан уни тўхтатиб ўқиганларини гапириб беришликни таклиф этиб кўринг. Яна олдинги кўрганимиздек, саҳифани ўқишга сарфланган вақт кўпайиб кетиши ёки ўқиганларини тўлиқ гапириб бераолмаслик ҳолати такрорланади.

Бу машқни синов машқи ҳам дейиш мумкин. Чунки мазкур тартибдаги машқ ёрдамида талаба диққат тўплашда қанчалик натижага эришганлигини аниқлаш мумкин.

Шу тариқа талаба ҳаётий машқларда диққат тўплашни аста-секинлик билан ўзлаштирган бўлса, сахнавий диққатни тўплашда ҳам шошилмасдан “диққат тўплаш” машқини ўзлаштириб олишига ишончимиз комил. Қачонки талаба топширилган топшириқни ҳаётий шароитда қай даражадаги тезликда ечган бўлса, сахнавий шароитда ҳам ўша тезликда топшириқни ечишга эришса, мазкур машқлардан кўзланган мақсад қўлга киритилган деб ҳисоблаш мумкин.

Шуни ҳам эслатиб ўтиш жоизки, талаба бу машқарни қанчалик ўз курсдошлари орасида бажарса у шунчалик ўз аудиториясига кўникиб ўз дўстларини ҳис этмай қўйиши мумкин. Ўз дўстлари даврасида диққатни бир ерга тўплаш борган сари осонлашади, ҳаётий диққат билан сахнавий диққат орасида тафовут сезилмай қолдади. Лекин ўқитувчи талаба, ушбу машқларни қанчалик пухта ўзлаштирганликларини синаб кўриш учун тажриба ўтқазиб кўриши мумкин. Яъни машғулот чоғида аудиторияга бошқа курс талабалари ёки ўқитувчиларини таклиф этиши ва улар кўз ўнгида мазкур машқларни такрорлаб кўриши мумкин.

Ёки бошқача йўл тутиш мумкин. Аудиторияга ташқаридан одам таклиф этмай талабага сахнага чиқиб газета ўқишликни топширинг. У газетани ўқиб бўлганидан кейин сарфланган вақт ва ўқиганидан хотирада қолганларини белгилаб туриб, шу машқ яна такрорланади. Энди аудиторияда ўтирган бошқа талабалар сахнадаги газета ўқиётган талабага халақит бериш учун, бор овозлари билан гапирадилар, ўз аро бахслашадилар, унга саволлар берадилар, бир сўз билан айтганда уни чалғитишга уринадилар.

Натижа текшириб кўрилади. Агар талаба сахнада ўзини йўқотмай белгиланган муддатда газетани ўқиб, хотирада қолганларини гапириб берса ва машқни сарфланган вақт ҳаётий вақт ўртасидаги тафовут камайган бўлса, натижадан қониқиш мумкин. Акси бўлса, машқларни кўпроқ такрорлашга тўғри келади.

Машқларнинг навбатдаги босқичида сахнавий диққатни тўплаш жараёнига *тасаввурни* ҳам қўшиш керак бўлади. Шу вақтга қадар биз талабадан ички

диққатни айни дамда мавжуд бўлган манбада тўплашликни талаб қилган эдик.Эндиликда диққат тўпланиши керак бўлган манбага ҳаёлан бошқа сифатларни яъни хозирда унда бўлмаган сифатиларни ҳам менгазошлаймиз.Шу тариқа биз диққат тўпланиши керак бўлган манбага талабанинг қизиқишини ,уни атрофлича ва чуқурроқ ўрганишга уринишини бир неча карра орттиришга ҳаракат қиламиз.

Яна энг муҳим нарсалардан бири,бу талабларни мустақил ишлашга одатлантиришдан иборатдир.

Агар машғулотлар фақат аудиторияда ўқитувчи раҳбарлигида ўтказилиш билан чегараланса,кутилган натижага эришиш жуда мушкул бўлади.

Ҳар бир талаба асосий дарслардан ташқари, ҳар куни камида 20-30 минут мустақил равишда ўз **диққатини тўплаш** устида ишлаши керак бўлади.Мустақил машғулотнинг афзаллик томони шундаки ,машқ ўтказиш жараёнида бегона одамлар бўлмайди.Диққат тўплаш керак бўлган манбани ўқитувчи эмас талабанинг ўзи танлайди.Талаба ўзига ўзи вазифа юклайди ва ўзини-ўзи назорат қилади.Бундай машқларни ўтказиш учун махсус жой бўлиши шарт эмас.Талаба йўлда,автобус,метрода, ёлғиз қолганида ҳам юқорида келтирилган машқларни такрорлаши мумкин. Тасодифий учратиб қолган чиройлик қизнинг чехрасини эслаб қолишлик,нотаниш кўчани қаерда жойлашганини,автобус ёки трамвай номерини,биронинг ёмғирпўши, ранги бошқасининг костюм рангини,бозорда кўрган мевалар ранги ва ҳидини эслаб қолиш ҳам юқорида тавсия этилган машқлардан ҳисобланади.Талаба шу йўл билан беихтиёрий диққатни тарбиялаш билан бир қаторда, кузатувчанлик салоҳиятини ўстириш ва тарбиялаш имкониятига эга бўлади. Талабалар билан бўладиган ҳар сафарги машғулот чоғида,актёр узлуксиз ўз маҳоратини - техникасини ошираборишлигини уқдириб туриш зарур.Агар тинимсиз машғулот ва машқлар бўлмаса.унинг ижоди бир жойда тўхтаб қотиб қолиши ҳеч гап эмас.Созанда,ашулачи,рассом тинимсиз равишда машқ қилиб турмаса ўз маҳорати ва қобилиятидан ажралиб қолиши мумкинлигини яхши билади.Худди шундай актёр ҳам тинимсиз машқ қилиб туриши талаб қилинади.Бу машғулот ва машқлар орасида **диққат** биринчи ўринда туради.

Талабада диққатни тарбиялашга қаратилган машқлар тўғрисидаги сўзимизни мухтасар қилишдан аввал, ўқитувчи этиборини яна бир нарсага қаратмоқчимиз.Яъни ҳар бир талаба ўзи бажарган машқлар тўғрисида ўқитувчининг ҳолисона фикрини билиши керак бўлади.Ўқитувчининг баҳоси,талаба диққатини **тўғри** тўплайолдими **йўқми**,вазифа **тўғри** бажарилдими ёки **бажарилмадими**?Агар талаба ўқитувчининг баҳосидан қониқмаса,уни саҳнага таклиф этиб янги вазифа бериш керак.Вазифа бажарилганидан кейин томошабин бўлиб ўтирган талабаларга сўз бериш ва бажарилган вазифа юзасидан ўз фикрларини очик-ойдин билдиришликни таклиф этиш керак.

Саҳнавий эркинликни тарбиялаш машқлар

Юқорида кўриб ўтганлармиздан маълум бўладики, берилган манбага диққатни тўплаш ва уни берилиб ўрганишга киришиш ички эркинликни пайдо қилади, ички эркинлик эса ўз навбатида ташқи жисмоний эркинликни туғдиради. Лекин актёрда мушаклар эркинлиги бўлмай қотиб қолса, ҳеч бир куч, диққатни берилган манбага тўплашга ёрдам бераолмайди. Шунинг учун кўпинча саҳнадаги актёр диққатини тўплаш ўрнига, қотиб қолган мушакларни бўшатиш билан овора бўлиб қолади. Айрим ҳолларда актёр ички эркинликни пайдо қилаолган бўлса ҳам мушаклар қотиб қолишидан сира ҳалос бўлаолмайди. Агар бадан аъзоларидаги тарангликни бир оз бўлса ҳам бўшатишга эришилса, қолган аъзолар ҳам ўз-ўзидан бушашади, ички эркинлик диққатни бир жойга жамлашга ёрдам берабошлайди.

Лекин ички ижодий эркинликни тарбиялаш кўп вақт талаб қиладиган мураккаб жараён дир.

Буни у ёки бу курсда олиб бориладиган машғулотларнинг ўзи билангина тарбиялаб бўлмайди. Актёр амалий машғулотлар натижасида ички ва ташқи техник унсурларнинг барчасини мукамал эгаллаб олганидан сўнггина ички эркинликни қўлга киритиш мумкин. Бироқ талабаларда ортиқча тарангликдан ҳалос бўлишнинг оддий йўллари кўрсатиб бериш унча кўп бўлмаган вақт талаб қилади. Навбатдаги машғулотларимиз айнан шу мақсадни ўз олдига қўйган.

Мазкур мушакларни бўшатиш машқларини саҳнавий диққатни тўплашда қийинчилик туғдирадиган манбалардан бошлашни мақсадга мувофиқ деб ўйлаймиз. Одатда кўпчилик ўртасида ўзини йўқотиб қўядиган, диққатини сира бир жойга тўплайолмайдиган бир неча ўқувчи бўлади. Бундай талабаларда ижодий ва жисмоний таранглик даражаси шу қадар кучли бўладики, диққатни тўплаш учун берилган машқлар ҳам уларга фойда бермайди. Бундай кезларда ўқитувчи аввало уларнинг мушаклар таранглигидан ҳалос бўлишига ёрдам бериши керак. Бунинг учун ўқитувчи ўша талаба танасининг қайси аъзоларида таранглик ўта кучли бўлса, талабага ўша ерни бўшатишликни тавсия этиши лозим бўлади. Шу йўл билан шошилмасдан бирин-кетин таранг мушаклар бўшатилиши зарур.

Бу машқлар давомида ижобий натижа қўлга киритилганидан сўнг, **саҳнавий диққат** машқларини бериш мумкин. Агар бу сафар ҳам яна мушаклар таранглашадиган бўлса тарангликни бўшатиш машқларини яна бошидан бошлаш керак. Бу машғулот, талаба берилган манбага ўз диққатини тўплашга одатлангунга қадар давом этиши керак. Агар берилган машқлар изчиллик билан олиб борилса албатта ижобий натижага эришилади.

Шундан сўнггина талабалар мушакларни бўшатиш машқларини бажаришга ўтишлари мумкин.

1Машқ. Навбат билан тана аъзоларини: қўл, оёқ, бўйин, бел умуртқаларини, гоҳ таранг тортиб, гоҳ бўшатиш машқларини бажаришга ўтилади. Мазкур

машқлар давомида талабаларнинг таранглашуви ва ундан ҳалос бўлиши, мумкин қадар тўқис бўлиши зарур.

Ушбу машқлар ёрдамида талабалар ўз тана аъзоларининг қайси қисмида таранглик борлиги ва қайси қисми бўшатирилганлигини назорат қилишни ўрганадилар.

2Машқ. Ўқитувчи талабларни курсида қулай ўтириб олишга таклиф этади. Сўнгра сира шошилмай юқоридан пастга ёки пастдан юқорига қараб навбатма-навбат тана аъзоларини бўташни буюради. Яъни, оёқ бармоқларидан бошлаб то бош қисмининг қулоқ учларигача навбати билан бўшатиб чиқиш керак бўлади. Тана аъзолари шу даражада бўшашлиги керакки, фақат танани ушлаб турадиган умуртқадан бошқа аъзолар бўшлигидан гавда йиқилиб тушиш даражасигача келиши лозим. Айниқа юз мушакларига алоҳида эътибор бериш керак бўлади. Агар талаб қилинган даражадаги бўшликка эришилса, бош кўкракка осилиб тушиши, оғиз очилиб, пастки жағ осилиб қолади, пешона мутлақо бўш бўлиши керак. Қошлар умуман чимирилмаслиги керак. Машқни нечоғлик тўғри-нотўғри бажарилаётганлигини текшириб кўриш учун ўқитувчи талабанинг кўлини кўтариб ташлаши, бошини чайқатиб кўриши мумкин. Агар тана аъзолари тўғри бўшатирилган бўлса кўтаририлган кўл ўз-ўзидан аввалги жойига тушиши, бош эса чайқалиши муқаррар. Агар ўқитувчи талабални туртиб юборса у худди қум тўлдирилган қопдек енгил ва эркин ағдарилиб тушади. Талабаланинг шу ҳолатдаги танаси ухлаётган ёш боланинг танасига ўхшайди. Ҳечким ухлаётган боладек эркин бўлмайди..

К.С.Станиславский бола уйқусини қуйидагича таърифлайди.” *Агар бола қум устига ётқизилиб уни тинчлантирилса, ёки ухлатилса, сўнгра уйғотиб юбормасдан аста қумдан кўтарса, қум устида тўлалигича бола танасининг изини кўриш мумкин. Шу машқни катта одам билан бажариб кўрилса қум устида уч-тўрт ботиб қолган изларни кўриш мумкин. Бу унинг елка ва бел суяқларининг изи бўлади. Қўм устида ётган боланинг қолдирган изига ўхшаш из қолдириш учун тана аъзоларини бутунлай эркинлиги ва бўшлигига эришиши зарур. Мана шундай ҳолатда инсон беш-ўн дақиқа ухласа ёки дам олса бир кеча-кундуз ухлагандек ором олиши мумкин.*”

Юқорида келтирилган машқнинг биринчи босқичи ўзлаштирилгандан сўнг машқнинг иккинчи босқичини бажаришга киришилади. Бунда тана аъзоларини юқорида келтирилган тартибда бўшатиб яна ўша тартибда таранглашувига ҳаракат қилиш керак.

Учинчи босқичда мушаклар мумкин қадар таранглашади сўнгра кундалик ҳаёт талаб қиладиган нормал даражада бўшатилади.

Нормал ҳолатда мушакларнинг қувват даражаси инсон аъзоларининг ҳаётий фаолият кўрсатиши учун етарли миқдорда таъминланган бўлиши зарур. Бу аъзолар зарур бўлиб қолган замоноқ, ҳотиржамлик ҳолатидан изчил ишчанлик ҳолатига ўтишга тайёр бўлади.

Ишчанлик ҳолати деганимизда икки нарсани назарда тутиш керак: **сафарбарлик** ва **ҳотиржамлик**.

Бир томондан сиқикликни йўқлиги,

Иккинчи томондан лоқайдлик ва бўшанглик ҳолати.

Тани –жони соғ одамнинг ҳамиша тийрак ва тетик бўлиб, ҳар қандай вазифани бажаришга доимо шай бўлиб турган вазияти назарда тутилади.Бундай вазиятда унинг биронта ҳаракати ортиқча,ёки зое кетмайди.

Таклиф этилган машқларнинг моҳиятини ўзлаштириб олинганидан сўнг машқлар ўқитувчининг саноғи остида бажарилади.

Мисол учун: ***1-10 гача мушакларни мутлақо бўшатиш,***

10-20 гача мушакларни мумкин даражада таранглаштириш,

20-30 гача мушакларни нормал ҳолатга келтириш.

3Машқ.Ўқитувчининг буйруғи билан барча талабалар ўз тана аъзолари ҳолатини ўзгартирадilar.Шундан сўнг тананинг бирон ерида таранглик ушланиб қолган-қолмаганлиги текшириб кўрилади.

4Машқ. Юриб туриб, мушаклар таранглигини сезиш орқали аниқлаш.

5Машқ.Вазмин бир буюмни бир жойдан иккинчи жойга олиб кўйиш, сўнгра танадаги мушаклар таранглигини олиб ташлаш.

6 Машқ.Кўл ёки оёқ билан кескин ва кучли ҳаракат қилиш(столга муштлаш,ер депсиниш) шундан сўнг дарҳол танадаги тарангликни олиб ташлаш.

7Машқ.Ўқитувчининг буйруғи билан тўсатдан танадаги барча тарангликлардан холос бўлиш.Натижада енгил ва эркин ерга йиқилиш рўй бериши керак. Мазкур машқни тик турган ёки юриб туриб бажариш тавсия этилади.

8Машқ.Тана аъзоларидан бир қисмини ишчи ҳолатга келтириш айна шу дамда тананинг бошқа аъзолари мутлақо бўш бўлиши керак .

9 Машқ Бирон бир жисмоний ҳаракат бажариш ва айна чоғда бу вазифани бажаришда қатнашмаган мушаклар бўшлиги сақланиб қолиниши керак бўлади.

Юқорида келтирилган машқларни такрорлаш жараёнида талабалар ўз тана аъзоларида жойлашган мушакларни,уларнинг фаолияти ва вазифаларини тўлиқ ўрганиб олишлари лозим . Кундалик иш жараёни ёки саҳнавий фаолият даврида тананинг қайси аъзосида сиқиклик пайдо бўлса, дарҳол ўша қисмни бўшатиб, эркин ҳаракат ҳолатига келтиришни ўрганадилар.Бир сўз билан айтганда ўз тана аъзоларини мунтазам назорат қилиб туришга одатланадилар.Аввал бундай назорат ихтиёрий равишда рўй бериши табиийдир.Айрим ҳолларда доимий назоратдан айрим мушакларда сиқиклик пайдо бўлиши ҳам мумкин.Лекин бундан кўрқмаслик керак.Аста- секин бундай сиқиклик йўқолади.Аввал бошда ихтиёрий равишда олиб бориладиган назорат, бора-бора беихтиёрий назоратга айланиши зарур.

Саҳнавий диққат каби, мушакларни бўшатиш ҳам ўз-ўзидан рўй бериши керак. Талаба саҳнага чиқиб ўз танасидаги мушакларни бўшатиш тўғрисида мунтазам ўйлар экан,олдинга кўйилган мақсадга тўлиқ эришилди деб бўлмайди.Қачонки талаба мушаклар сиқиклигини ўйлашдан ўзини халос этса,фикри чалғимаса мақсадга эришилган дейиш мумкин.Булардан ташқари талаба саҳнага чиқиши билан унинг мушаклари ўз-ўзидан бўшаб, ишчан ҳолати пайдо бўлиши зарур.Тананинг қайси қисмида таранглик пайдо бўлса, ўз-ўзидан автоматик тарзда ўша жой бўшатилиши керак.Бундай фаолият, кундалик беихтиёрий одатга айланиб кетиши учун талаба, дарслардан ташқари мустақил

машқ қилиши мақсадга мувофиқдир.Кўчада,уйда,жамоат жойларида,транспортда,танаффусда ,борингки талаба керда бўлмасин, доимо ўз мушакларини назорат қилиб туришга одатланмоғи лозим. Бундай машқларни кечқурун уйқуга кетишдан олдин ёки эртлаб уйқудан уйғонганда бажаришлик ўта фойдали ва самарали бўлади.Агар уйқудан олдин мушакларни бир қатор назоратдан ўтказиб,уларни тамоман бўшатишга эришилса,тунги уйқу тинч ва чуқур бўлиб, киши танаси ва мийяси яхши дам олади. Булардан ташқари талабалар бошқа ёндош фанлардан (*ритмика, пластика,рақс, саҳна ҳаракати*)ўтказиладиган машғулотлар вақтида ҳам ўз тана аъзолари,мушакларини доимо назорат қилиб туришлари керак.

Саҳнавий ишончни тарбиялаш машқлари

Актёрда саҳнадаги тўқима ҳаётга бўлган ишончини тарбиялаш учун саҳнада рўй бериши эҳтимоли бўлган воқеа ва ҳодисаларга нисбатан ишончни туғдириш унинг тасаввурини ўстириш борасида тинимсиз олиб бориладиган машқ ва машғулотларга боғлиқдир.Бирон-бир нарсани, буюмни,ходисани оқлаш,(оправдать) актёр тасаввурини машқ қилдириш ҳамда саҳнавий ишончини ўстириш демакдир.Саҳнада нимаики рўй берадиган бўлса унга ишониш актёрнинг табиий онгига сингиб кетиши керак.Агар талаба саҳнада ниманидир оқлашим керак деб, ўзлуксиз ўйлайдиган бўлса ҳали мақсадга эришилмаган бўлади .Саҳнада рўй берадиган барча воқеа ва ходисаларга ҳамisha ишонишга одатланиш унинг табиатига сингиб кетиши керак.Лекин бу ҳали ҳамма нарсага эришилди деган гап эмас.

Бунга эришишлик учун қатор машқлар,машғулотлар ўтказиш керак . Машқлар эса оддийликдан муракабликка, енгилдан қийин машқлар томон, аста -секинлик билан талабанинг ўзига сездирмаган ҳолда олиб бориш мақсадга мувофиқдир.

Аввал бошда талабалар хона ичида бўлган буюмларни оқлаши керак.

Оқлаш деганимизда ҳар бир талаба ўзи танлаган буюм, нарсани ***нима учун томоша қиляпман,мусиқани нима учун тинглаяпман,нега шу буюм ёки мусиқа тўғрисида ўйлаяпман***,деган саволларга ўзи жавоб топишга ҳаракат қилиши назарда тутилади. Юқорида келтирилган машқ шунчаки бир диққатни ва ишончни оқлаш учун бажарилиши зарурий бўлиб,унда ҳақиқий мавжуд нарса, буюм ,товушдан ташқарига чиқилмайди.Талабаларнинг нима деб жавоб бериши ҳам тахминий маълум.

Мен бу нарсани ўқитувчи топширгани учун оқлаяпман ҳамда ўз диққатимни тарбиялаяпман,деб айтиши эҳтимолдан холи эмас.

Навбатдаги машғулотда ***нега,нима учун*** деган саволларга жавоб топиш учун ҳақиқатдан узоқлашиб,***тасаввур ва фантазия*** босқичига ўтишлик талаб қилинади. Талаба юқоридаги саволга жавоб топиш учун ўзи бирон нарса тўқиши,тўқиганда ҳам ўзи ва бошқалар учун қизиқроқ вазиятни тўқиб чиқариши керак бўлади.Тўқиб чиқарилган ходиса ёки воқеа қанчалик қизиқарли бўлса,диққат жараёнига ижобий таъсир ўтказмай қўймайди.Агар хикоя қизиқарли бўлса ўқитувчининг ***нима учун*** деган саволиига ҳам ҳожат

қолмайди.Мазкур машқни барча талабалар ўтиб бўлганидан кейин ўқитувчи талабадан нима учун воқеа ходисани, шу тарзда оқлаганлиги сабабини сўраши мумкин. Бундай усул ёрдамида қайси талаба вазифани яхши бажарди-ю, қайсиниси бажараолмаганлигини аниқлаб олади.Иккинчидан мазкур машқни бажаришга эътиборсизлик қилган талаба аниқланади.

Икки талабаланинг ҳикоясини бир-бирига солиштириш орқали ҳам кутилган натижага эришиш мумкин.

Иккала талабанинг ҳикоясини бир-бириги қиёслаш орқали:
а.)саҳнадаги изчил диққат билан саҳнавий оқлаш ўртасида ўзвий боғлиқлик мавжудлиги,

б)саҳнавий диққат билан саҳнавий фантазияни ўзвий боғлиқлигини;

в)актёрнинг тасаввури қанчалик яхши ишласа унинг диққати ҳам шу даржада бўлиши,

г. актёрнинг диққати қанчалик изчил ва чуқур бўлса унинг тасаввури шунчалик кучли бўлишини исботлаш керак бўлади.

Саҳнавий оқлаш учун навбатдаги машқлар қўйидагича бўлиши мумкин:

Ўқитувчининг кўрсатмасига биноан ўқувчилар хона бўйлаб юра бошлайдилар.Кутилмаганда ўқитувчи уларни тўхтатади.Ким қайси ҳолатда тўхтаган бўлса ўз шаклини ўзгартирмай бир неча сония шундай турадилар.Сўнгра ҳар ким ўзи турган ҳолатни оқлайди.Бу албатта ташқи жисмоний ҳаракат билан боғлиқ бўлади.

Кейинги машқ.Ўқувчи курсида ўтирган ҳолда бирон бир жисмоний иш бажаради.Тўсатдан ўқитувчи уни тўхтатади ва ўз ҳолатини оқлашликка ундайди.

Яна бир машқ.Ўқитувчи бир-бири билан боғлиқ бўлмаган турли вазиятларни гапирабошлайди.

Масалан:Уйга кириб кўрпачага чўзилади.Ўрнидан туриб китоб жовонини кавлайди.Эски китобни олиб бир бетини очиб кўздан кечиради.Дераза олдида бориб ташқарига қарайди,хонтахтага ўтиради.Чой ичади,қўлига қалам олиб қоғозга нимадир ёзабошлайди.

Мана шу бир-бири билан боғлиқ бўлмаган ҳаракатлардан яхлит бир воқеа тўқиб чиқариш керак бўлади.

Биз келтириб ўтган машқлар талабаларнинг ижодий тасаввурини тарбиялашдан ташқари яна бир муҳим аҳамияти бордир.Агар талаба ўз тасаввури ёрдамида **берилган шарт-шароит** яратишни у ёки бу вазиятни оқлашни ўрганса,кейинчалик пиесада, берилган шарт- шароитда ўз ролининг ички ва ташқи ҳаракат чизигини яратиши ўзи яратаётган тимсол тушиб қолган шарт – шароитда қандай руҳий ва жисмоний хатти-ҳаракат топишликни яхши биладиган бўлади.

Актёрни рол устида ишлаш жараёнида **пиесада берилган шарт-шароитдан ҳамда ўзи яратаётган қаҳрамоннинг хислат ва хусусиятларидан келиб чиқиб жисмоний хатти-ҳаракат чизигини яратаолишлик салоҳияти жуда ҳам муҳим** аҳамиятга эгадир.

Навбатдаги машқ номаълум одамнинг расмига қараб унинг кимлиги,ёши нечада,нима иш билан машғул бўлганлиги,хаётда нималарга қизиқиши,оилавий

шароити қандай деган турли саволларга жавоб кидириш орқали, талабанинг тасаввурини ва фантазиясини ривожлантириб ўстиришга катта ёрдам бериши мумкин.

Худди шундай машқни кўчада, трамвай, троллейбус, автобус, метрода, хиёбондаги тўғри келган одамни кузатиб ҳам ўтказиш мумкин. Саволлар эса ўша-ўша ёки бир оз ўзгарган шалқда бўлиши мумкин. Бундай машқлар талабанинг кузатувчанлик қобилиятини, хотирасини, хусусият ва ҳислатларни фарқлашини, берилган шарт-шароитни аниқлашда талабага катта ёрдам беради.

Муносабатлар ва рўй берган воқийликни баҳолаш

Актёрнинг сахнавий вазифасини уддалашида, сахнада рўй берган ёки берадиган ходиса ва воқеани баҳолашга муносабатини билдиришга ўрганиши, унинг келажакдаги фаолиятида катта аҳамиятга моликдир. Муносабат ва рўй берган ходисани баҳолаш билан боғлиқ навбатдаги машқлар ана шу мақсадни кўзлаб тавсия этилмоқда.

Мазкур машқларни бажаришга диққат билан боғлиқ машқлар орқали ўтишлик мақсадга мувофиқдир.

Диққатга бағишланган машқларга тасаввурни ҳам қўшадиган бўлсак, ижрочи на фақат тавсия этилган манбани диққат билан ўргана бошлайди, балким ўз тасаввурини ёрдамида ўрганилаётган манбага, аслида бўлмаган сифатларни менгазишни ўрганади. Шу тариқа диққат учун бажарилиши керак бўлган машқ, ўз-ўзидан муносабатга бағишланган этюдга айланиб қолади. Лекин шу билан бирга диққатга бағишланган вазифасидан озод бўлиб қолмайди. Аксинча диққат билан ўрганилган манбага тасаввур ҳам қўшилиши орқали шу манбага бўлган қизиқиш бир неча карра ортади. Натижада тасаввур шунчаки бир тасаввур бўлибгина қолмай у **ижодий тасаввурга** айланади.

Мисол учун талабаланинг қўлига дўппи. ёки қалпоқни бериб, уни диққат билан ўрганиб чиқишликни тавсия этамиз. Талаба манбани диққат билан ўрганиб чиққанидан сўнг, унга бу **дўппи эмас**, кучук, мушук, куённинг боласи деймиз. Агар талаба топшириқни эшитган замони, манбанинг ташқи кўринишини акс этдира бошласа, машғулот нотўғри йўлдан кетган бўлади. деган савол ҳам туғилиш даражасида бўлиши керак.

Моҳиятан қараганда талаба “бу кучук, мушукча” деган топшириқни эшитиши билан ундаги иждодий тасаввурини ишга тушиши ҳамда фикран иждодий фаолиятини бошлаб юбориши керак бўлади.

Ички иш фаолияти дейилганда нима назарда тутилади?

Бу шундан иборатки, талаба ўз диққатини берилган манбада тутиб турган ҳолда ўз тасаввурини ёрдамида, шу манбага унда бўлмаган сифатларни менгаза бошлайди. Яъни қўлидаги гўё дўппи эмас, кучукча эканига бизни ишонтириши лозим бўлади.

Шу тариқа ички фаолият ёрдамида талабада берилган тўқима шарт-шароитга ишониш ҳиссиёти уйғонади ва ишонч ҳосил бўлиши орқали, муносабат ҳам ўзгаради. Яъни хатти-ҳаракатнинг дастлабки босқичи- **муносабат** туғилади. Бу эса ўз навбатида **ҳаракатга** туртки беради.

Машқ давомида талаба ўзи бажараётган ҳаракатларга берилиб кетиши, хатто тасаввурдаги кучукча билан ўйнаши, эркалатиши,ухлатиши, силаши мумкин.Бироқ ўқитувчи машқнинг энг қизиқ жойида талабани тўхтатиб қолиши керак бўлади.Сабаби актёр ана шу ҳаракатнинг дастлабки босқичи ички техникани яхши ўзлаштириб олиши керак .Яъни **ҳаракатнинг туғилиши** жараёни рўй бериши зарур.

Актёр ана шу дастлабки **ҳаракатга чорловчи** дақиқаларни табиий даражада туғилишини англаб етиши,уни ўзи ҳам ёқтириб қолиши, тасаввури ёрдамида ана шундай ички руҳий ҳолатни ҳаракатга ундовчи **даъватни** ҳис этишга одатланиши зарур.

Дўппи билан боғлиқ машқарни бошқа буюмлар билан ҳам давом этдириш мумкин.

Масалан арқон эмас-илон,гугурт қутиси эмас-граната,стол эмас- тикув машинси,эски туфли эмас-биринчи бор кийилаётган туфли ва.х.к.

Шуни ҳам назардан қочирмаслик керакким, таклиф этилаётган буюмларнинг ташқи кўриниши тасаввур қилиниши керак бўладиган буюмларникидан тубдан фарқ қилмаслиги лозим.

Навбатдаги машқлар **қароргоҳ,манзил, жой** билан боғлиқдир.

Яъни аудитория эмас-касалхона,параход,вагон ичи,сув ости кемаси,кутубхона музей,ҳаммом,масчит,қабристон ва.х.к.

Мазкур машқлар билан ишлашда ҳам олдинма-кейинлик аввалги машқларга ўхшаш бўлиши керак.

Талаба бундай машқларни бажаришга киришишидан аввал яхшилаб ўйлаб олиши,ўзи ҳаракат қилиши керак бўлган жой қандай даргоҳ эканлигини **ички кўз билан тасаввур ойнасида** пайдо қилиши керак бўлади.Сўнгра бир неча саволларга жавоб ҳам топиши зарур.

Яъни:

-бу ерга қачон келдим?

-бу ерга келишдан аввал қаерда нима иш билан шуғулланган эдим?

-бу ерга нима мақсадда келдим ва ҳозир нима қилмоқчиман?

-бу ердан чиққанимдан кейин нима иш қиламан?

Талабада ўз **тасаввури** ёрдамида юқоридаги саволларга жавоб топиши орқали айни дамда ўзини қуршаб турган маконий борлиққа муносабат пайдо бўлади ва хатти-ҳаракат бошлашга ички даъват туғилади.Ўқитувчи талабанинг ҳаракатларида ҳаққонийлик ва ишонч пайдо бўлганини сезса, машқни тўхтатиш мумкин.

Агар талаба сезмаган нарсасини сезяпман,кўрмаган нарсасини кўряпман дея мўғомбирлик йўлига ўтса,хатти -ҳаракатларда сохталик устивор бўлса, машқни тўхтатмаслик керак.Токим талаба ўзининг сохта ҳаракатларини маҳорат ўрнида ўтқазмоқчи бўлаётганини бошқа талабалар ҳам кўрсин.Чунки машғулотлар сўнгида ўқитувчи бундай хатти-ҳаракатни таҳлил қилиб қоралаши ва сабабаларини кўрсатиб бериши керак,бу бошқалар учун ҳам яхшигина сабоқ бўлади.

Ички техника борасидаги машқларни ўтказишликдан кўзланган масқад,талабаларда **ҳаққонийлик сезгиларини** тарбиялашдан

иборатдир. Бунинг учун эса **тўғрини нотўғридан, сохталикни ҳаққонийликдан** фарклашга талабаларни ўргатиш керак. Кўпинча кўз ўнгимизда актёр сахнада ёлғондакам ҳиссиётларни, сохта ох -воҳларни намоёиш қилабошлайди. Энг ёмони у ўз ишидан мамнун ҳам бўлиб кўяди. Демак бу актёр ёлғон билан ҳаққонийликни, сохталик билан самиймийликнинг фарқига бормайди. Лекин ижродаги иккала сифатни фарқига бориш учун талабага иккала имкониятни ҳам яратиб бериш керак. **Ёмон ижрони** охиригача ижро этсин. **Сохта** ўйин кўрсатсин. **Ёлғонни рост** деб бизни ишонтирмоқчи бўлсин. Тоқим талабанинг ўзи сохталик билан ҳаққонийликнинг фарқини тушиниб етсин.

Навбатдаги машқларда жойг, макон ёки майдонга муносабат ҳамда шарт-шароитни ўзгарттиш каби шартлар қўйилади.

Мисол учун: одам ёзда тоққа чиқмоқда (ҳаво иссиқ). Ёки қишда тепаликка кўтарилмоқда (ҳаво совуқ.) Ошхона ёнида (хаддан ташқари очлик) Автобус бекатида (кечикяпти, автобус кўпдан бери йўқ.) Хонага киради. (оғир бемор ётипти). Ер қимирлаш натижасида войрон бўлган ўз уйи олдида. ва. х. к.

Юқоридаги машқлардан кўриниб туриптики уларнинг кўпчилиги **хиссий хотира** билан боғлиқдир. Бундай вазиятда ёлғондакам ижро учун шароит мавжуд. Кўпчилик **совуқ** сўзини эшитишлари билан дарҳол бир жойда сакраб, кафтига пуфлаб, кулоқни ишқалашга тушадилар. Бундай хатти-ҳаракатлар ўта юзаки бўлиб тайёр усулларни қўллашдан нарига ўтмайди.

Аслида талаба энг аввало ўз тана мушакларини обдон бўшатиши, сўнгра ўз диққатини аниқ бир манбага тўплаши, ундан кейин ҳаракат қилаётган майдон-маконда ўзини эркин сезиши ва бу жой айни белгиланган макон эканига ўзи ва бизни ишонтириши, ана ундан кейин берилган шарт-шароитга муносабати акс этдириши лозим бўлади.

Масалан, *йигит қиз билан учрашувга келган, ҳиёбондаги скамейка устида кўпдан бери уни кутиб ўтирипти. Келишилган вақтдан анча ўтиб кетган бўлишига қарамай қиздан ҳамон дарак йўқ. Кетишининг иложи йўқ. Қизга муҳим гапни айтиш керак. Унинг устига совуқ авжига миняпти. Оёқдан совуқ ўтабошлади. Айниқса ўнг оёқнинг катта бармоғи совуқдан қотабошлади. Оёқни совуққа олдирмаслик учун уни қимирлатиб туриш керак. Мана учи йиртилган қўлқоп ичидаги кўрсаткич бармоқ ҳам совуқдан қотаяпти. Яхшиси қўлни қўлқопдан чиқариб бир –бирига ишқалашган маъқул. Совуқдан бурундан сув келабошлайди. Аксига олиб дастрўмол қургур қайси чўнтакда қолдийкин? Ҳа, шошилганда дастрўмол эсдан чиқипти.*

Бошқа машқларни ҳам шундай йўл билан бажаришга киришилса ўзи сезмаган ҳолда вазият, ҳолат, шакл, сифат пайдо бўлабошлайди. Унда хиссий хотира ишга тушади. Қачонлардир совуқда қолгани, йиртиқ қўлқопи, совуқдан тинимсиз бурундан сув келиши **хаёлий хотирада** намоён бўлиб уни ҳаракат ҳолатига келтирабошлайди. Яъни ҳаётий ҳақиқат юзага чиқади.

Навбатдаги машқлар.

Бу машқда жонсиз буюмлар ўрнида жонли йўлдош-партнёр иштирок этади. Сахнага иккита ижрочи таклиф этилади. Воқеа кечадиган жой аниқланади. Уйнинг ичи, автобус, ҳиёбон, ва. х. к.

Ижрочилар ёнма-ён ўтирадилар.Ўқитувчи улар ўртасидаги муносабатни белгилайди

а).Эр-хотин.

б).Дўстлар.

в).Ака-сингил.

г).Бир-бирига ёқиб қолган нотаниш одамлар.

Машқдан мақсад ташқаридан кўриб ўтирганлар уларнинг кўз қараши,бир-бирини кузатиши орқали уларнинг бир-бирига қандай алоқаси борлиги улар кимлигини тушиниб олсинлар.

Икки кишининг ҳар бирини айтадиган гапи бор.Аммо биринчи бўлиб ҳеч бири сўз бошлашга ботинмайди.

Мазкур машқни бажаришда аввалгиларига ўхшаш,олдин мушаклар бўшатилади,диққат тўпланади,вазиятни оқлаш керак бўлади,муносабат аниқланади.Шундан сўнггина ички даъват орқали ҳаракат бошланади.

Буюк рассом Карл Брюлов санъатда “*сағал*” деган иборага катта эътибор билан қараган эди.”**Сағал**” ёруғроқ,”**сағал**” қоронғироқ,”**сағал**” юқорироқ,”**сағал**” пастроқ,”**сағал**” кичикроқ,”**сағал**” каттароқ.Санъатда айниқса ана шу “**сағал**”нинг аҳамияти беқиёсдир.Кичик бир ҳаракат билан катта натижаларни қўлга киритиш барча санъатнинг,айниқса театр санъатининг асосий вазифаларидан бири ҳисобланади.

Навбатда машқ:***Саҳнавий ишонч,борлиқни баҳолаш.***

Мазкур машқлардан кўзланган мақсад талабаларда ***олдиндан маълум бўлган нарсаларни, саҳнада худди ҳозир кўриб билиб тургандай қабул қилаолиш кўникмасини тарбиялашдан иборат.***

Бунинг учун талабани саҳнага таклиф этиб унинг қўлига газетами,китобми,дафтарми берилади.Сўнгра мақсад тушинтирилади.

Яъни дейлик, қўлингизга берилган ашё ўта зерикарли,ёки қизикарли,ёки кутилмаган янгиликларга бой.

Ушбу машқни бажариш учун энг аввал уни қандай ёзилган бўлса шундай ўқиш керак бўлади.Сўнгра ўқиганларни берилган вазифадан келиб чиқиб,мақсадли ўзгартириш керак бўлади.Бунинг учун талаба ўзи учун керакли вазиятни ўзи яратиши,пайдо қилиши керак. (кулгили,таъсирли,хаяжонли ва.х.к .)

Юқоридаги машқни бажариш учун **тасаввур** ривожланган бўлиши керак. **Тасаввур актёрнинг бебаҳо ҳазинаси**.Сабаби, тез хулоса чиқариш ва шу заҳоти ҳаракат қилишга тўғри келади.Бунинг учун эса талабада тасаввур қилиш қобилияти обдон машқ қилдирилган,ҳар қандай вазифани дарҳол бажараолиш даражасида тарбияланган бўлиши зарур.

Машқларни мавзуларга боғлаб,воқеа тўқиш ва этюдлар бажаришга ўтиш керак.

А)Кўчадан уйига кирган талаба стол устида телеграмма турганини кўради.Телеграмма хурсандчилик,қайғу,хушхабар бўлиши мумкин.

Б) Ишхонада тасодифий эшитиб қолган гапидан маълум бўлишича,жонажон дўсти,аслида унинг душмани экан.

Ёки ўзи севган қизи, бошқа йигит билан ҳам учрашар экан.

В)Магазиндан қимматбаҳо соатни олиб пулини тўламоқчи эди,лекин пули ғойиб бўлипти.

Г)Яхши кўрган қизнинг расмини чизиб қизга совға қилиш учун қоғозга ўраётган эди,беихтиёр расмнинг устига сиёх тўкилиб кетди.

Д)Газетани олиб шошиломай танишаётган эди,ногаҳон ўзига мукофот берилагнини кўриб қолади.

Юқоридагига ўхшаш этюдларни исталганча топиш мумкин.Лекин уни барча талабалар бажаришлари шарт.Бир талаба этюд кўрсатаётган вақтида иккинчиси этюдга тайёргарлик кўриб турса вақтдан ютилади.

Саҳнада рол ижро этилаётганда, актёр учун энг масъулиятли ,энг мураккаб саҳна бу кутилмаган ходиса,воқеа,мавжудликни қабул қилиш онларидир.Айни ана шу қабул қилиш даражасига қараб, актёрнинг иқтидорли-иқтидорли эмаслиги тўғрисида хулоса чиқариш мумкин.

Томошабин, актёрни аввалдан қабул қилишга тайёр турганлигини сезиб қолмаслиги учун ,диққатни мутлақо бошқа нарсага тўплаш керак бўлади.Сиз диққат қаратган нарсага, томошабин ҳам диққат қаратади.Демак сиз томошабинни ўз ортингиздан эргаштиришга муваффақ бўлгансиз.Шу вазиятда тўсатдан сиз кўриб, билиб,сезиб қолган нарсани томошабин ҳам тўсатдан кўриб билиб сезиб қолган бўлади.

Ана шу саҳнада “**тўсатдан**” кутилмаган ходисага актёр қандай тайёргарлик кўриши керак?”**Тўсатдан**”рўй берадиган ходисани актёр қандай кутиб олиши керак?Аслида олдиндан бўладиган, сизга маълум ходисани қанчалик ўйламасликка ҳаракат қилсангиз, шунчалик ўша нарса тўғрисида кўпроқ ўйлай бошлайсиз.Бунини хатто ўзингиз сезмай ҳам қоласиз.

Ўша олдиндан бўладиган ходиса ва воқеани ўйламасликнинг йўли фақат битта.У ҳам бўлса **ўз диққатингизни мутлақо бошқа нарсага тўплашингиз,фикрингизни бошқа нарса билан банд қилишингиз зарур бўлади.**У қандай манба бўлишидан қатъий назар фикрингизни чалғитишга ёрдам берадиган, дуч келган нарса билан актёр ўзини чалғитиб туриши керак .

Юқоридаги келтирган далилларимиздан яна шу нарса аён бўладики,актёрнинг ижодий фаолиятида **диққатнинг** ўрни ниҳоятда бекиёсдир.

Биз актёрлик маҳорати машқларига қайта-қайта мурожаат қилишимизнинг боиси,**токим режиссёр актёрлик маҳорати сирларини пухта эгаллаб олмас экан, у ҳечқачон яхши режиссёр,яхши мутахассис бўлаолмайди.**

Шунинг учун ҳам санъат олий ўқув юртларида режиссёрлик бўлими талабалари учун **режиссурадан** алоҳида, **актёрлик маҳорати** фанидан алоҳида ўқитувчи тайинланади.Ва бу ўқитувчининг асосий вазифаси ўз талабаларини “**актёрлик маҳорати**” фани юзасидан пухта билим билан қуроллантира билсинлар.Бу уларнинг асосий вазифаси ҳисобланади.

РЕЖИССЁРНИНГ АДАБИЙ МАНБА ПИЕСА УСТИДА ИШЛАШИ

Режиссёрлик бўлими талабалари учун иккинчи ўқув йилида бир пардали пиеса устида ишлаш ва уни сахналаштиришлик албатта пухта тайёргарлик талаб қилиади.

Ўқишнинг иккинчи босқичида пиесадан олинган парча устида ишланар экан, энг аввало, яхлит асарга қай йўсинда ёндошмоқликни билиш лозим.

Пиеса бўлажак спектаклнинг асосий хом-ашёси ҳисобланади. Агар пиеса ижрочиларни қизиқтираолмаса, унинг бадиий-ғоявий жиҳатлари режиссёр қалбини ғулғулага солаолмаса, бундай асарнинг сахнавий муваффақияти бўлмайди. Шунинг учун пиеса билан дастлабки танишув онлари муҳим аҳамиятга эгадир. Асар билан танишув жараёнида ижодий туртки уйғонадими, йўқми? Бироқ ана шу ижодий турткини уйғонишига тўсқинлик қиладиган бир неча омиллар бўладики, уларни кўриб чиқишлик навбатдаги вазифа ҳисобланади.

Аввало ҳар қандай янги пиеса билан дастлабки танишув жараёнида ўқувчи бетараф бўлишлиги ўта муҳимдир. Шунинг учун дастлабки танишув жараёнида режиссёрга ҳеч нарса халақит бермаслиги керак.

ДАСТЛАБКИ ТАЪСУРОТ

Агар пиесани сахналаштириш ёки сахналаштирамаслик масаласи кўндаланг турган бўлса, ақлий ёки жисмоний чарчаган вақтда, асабийлашган, ёки бўшашган ҳолатда асар ўқилмаслик керак.

Асар ўқиладиган бўлса бир ўтиришда ўқиб чиқишга имкон берадиган вақт ажратилиши керак. Ўртада қисқа танаффус бўлиши мумкин. Пиесани йўл-йўлакай, бўлиб-бўлиб ўқишликдан зарарли нарса йўқ. Пиеса ўқиладиган вақтда биров сизни безовта қилмасин, бошқа нарсалар чалғитмасин. Бемалол ўтириб олиб, шошилмасдан ўқишни бошлаш керак бўлади. Дастлабки танишув жараёнида сиз ўзингизни режиссёр, шу асарни қўйиш керак деган ҳаёллардан мутлақо узоқ бўлишингиз зарур. Болаларча, худди бир эртақ ўқиладигандек қизиқиб, берилиб ўқиш керак. Ўз-ўзингизга бирон-бир шарт қўйманг. Зерикарли бўлса зерикаб, қизиқарли бўлса қизиқиб ўқиш тавсия этилади.

Пиеса билан дастлабки танишув жараёнидаги бу ҳил вазият нима учун керак? Негаки дастлабки ўқиш чоғида асар тўғрисида, фақат шу асарга хос бўлган жиҳатлар тўғрисида, уларни сизнинг руҳиятингиз ва кайфиятингизга таъсири тўғрисида энг одилона таъсурот туғилиб, хулоса чиқарилади.

Асар тўғрисида мушоҳада юритиш, таҳлил қилиш учун олдинда вақтингиз етиб ортади. Агар бошиданок ҳаётий ва бевосита таъсурот ҳосил қилаолмасангиз, кейинчалик бунинг сира имкони бўлмайди. Эртасига асарни

қайта ўқишга ўтирганингизда сизнинг уй-фикрингиз пиеса тўғрисидаги бошқа нарсалар билан банд бўлади.

Ҳали бўлғувси спектакль учун ижодий режалар тузилмасидан ,усул ва йўллар ихтиро қилинмасидан аввал пиеса тўғрисидаги илк таъсуротларни ёзма равишда қайд қилиб қўйиш керак.Асар устида иш бошланиб кетганидан сўнг,пиесанинг ўзида нималар бор,нималарни режиссёр ўйлаб тоганлигини аниқлаш қийин бўлиб, қайсиниси муаллифга тегишли-ку,қайсиниси режиссёрга тегишли эканини ажратиш мушкуллашади.

Пиесадан олган илк таъсуротимизни қоғозда қайд қилишга тушганимизда аввало унинг мавзуси аниқ белгиланиши зарур.Мисол учун асар ижтимоий ҳаёт тўғрисида бўлиб, унда тетик кайфият, шодлик билан бирга маҳзунлик,тушқинлик ёнма-ён акс этдирилган бўлиши мумкин.Асарни тетиклиги ва шодлиги бу ижобий ҳолат.Маҳзунлик ва тушқунлик салбий ҳолат. Тетиклик ва шодлик,жамият ҳаётидаги ижобий ўзгаришлар бўлса,тушқунлик ва маҳзунлик шу йўлдаги қийинчиликлар ва муаммолар бўлиши мумкин.

Шунинг учун пиесадан олинган илк таъсурот катта аҳамиятга эга.Шундай ҳам бўлиши мумкин.Илк танишув чоғида пиеса сизни нимаси биландир қониқтармай,бефарқ қолдириши мумкин.Шунга кўра, дарҳол пиесани сахнаштиришликдан воз кечиб юбориш керакми деган ,катъий ҳулоса чиқаришга шолмаслик керак.Ўқилишида зерикарлироқ бўлиб туюлган асар уни тўғри талқин этилиши натижасида сахнада жуда ҳам қизиқ бўлиши мумкин. Кейинчалик пиесани диққат билан ўқилиши оқибатида,дарҳол кўзга ташланақолмайдиган, аммо асарнинг моҳиятига сингдирилган сахнавий имкониятларни кўриш мумкин.Биринчи ўқилишида зерикарли туюлган асарнинг оғзаки сўзлашув матни,томошабинни дарҳол ўзига жалб қилаолмаслик хусусиятига эга эканлигида.Бундай ҳулоса билан ҳисоблашмаслик мумкин эмас. Сахналаштириш жараёнида асарнинг қуруқ матнига суяниб иш кўрмаслик лозим бўлади.Бутун куч-ғайратни ана шу матн остига яширинган манони,асарнинг ички ҳаракатини очиб беришга сафарбар этмоқ лозим.Агар матн остида ҳам маъно ва ички ҳаракат бўлмаса ,унда вақтни беҳуда ўтқазмасдан асардан воз кечган маъқул.Мисол учун Шекспир комедиялари ўқилганида кулги кўзғатмайди.Лекин уни сахнада ҳаракатга келтирилса,томошабин мазза қилиб кулади.

Яна бир мисол: К.С.Станиславский Чеховнинг “Чайка” асарини ўқиганида бу асарни яхши тушинмайди.Иштирокчилар қандайдир чалажонга ўхшаб туюлади.Сўзлар ҳам ўта жўн,актёрлар учун илҳом манбаи бўлишига кўзи етмайди.

Горькийнинг “Егор Буличов ва бошқалар” асари ўқилганида Вахтангов бошлиқ барча талабалар асарни тушинишмайди. Ягона сюжет кўзга ташланмайди.Фақат гап кўпдек туюлади.

Шунинг учун асар билан биринчи танишув чоғидаёк катъий ҳулоса чиқаришга шошилмаслик керак.

Баъзан шундай ҳам бўлиши мумкин.Асар адабий жанр сифатида сизни ўзига мафтун этиб қўяди.Тили жонли ва ширали бўлиб,матал ва мақолларга

бой,юмор билан тўйинтирилган бўлиши мумкин.Аммо қаҳрамонлар характери аниқ эмас,воқеалар ривож. ўта ноаниқ .Чунки асар билан дастлабки танишув чоғида ,унинг нуқсонларини адабиётга хос томонлари яширган.Бироқ асар устида амалий иш бошланиши билан чиройли сўзларга учиб қолганингизни сезасиз.

Асар хақидаги дастлабки таъсуротни қандай йўл билан аниқлаб қайд қилиш мумкин?

Бунинг учун асарни ўқиб, ёки эшитиб бўлиш билан уни таҳлил ,муҳокама ва мушоҳада қилишга тушмасдан,асардан олинган илк таъсуротни сўз билан белгилаб олган маъқул.Бу ишни кейинга сурмасдан дарҳол сўзларни қоғозга тушириш керак.

Мисол тариқасида куйидагича:

<i>зимистон</i>	<i>ёки</i>	<i>ёруглик</i>
<i>паст</i>		<i>баланд</i>
<i>тор</i>		<i>кенглик</i>
<i>ифлос</i>		<i>покиза</i>
<i>вазмин</i>		<i>енгил</i>
<i>димлик</i>		<i>енгил шаббода</i>
<i>Қийин</i>		<i>осон</i>
<i>изтироб</i>		<i>хушчақчақлик</i>

Агар ана шу икки аниқловчи сўзни бир-бирига таққосласак,улар бир-бирига қарама-қарши тушунчаларга эга эканлигини кўрамиз.

Ҳар бир устун асар ўқилаётган вақтда кўз олдимизда гавдаланган биринчи таъсуротимиздур.Кўриниб турипдики, бу ерда на ғоя, на мавзу ва на сиёсий йўналиш кўзга ташланмайди.Биз ёзиб чиққан атамалар дастлабки ҳиссий таъсурот холос.

Қандай асар устида ишламанг,биринчи таъсуротингиз ҳамиша бошланғич нуқта бўлиб хизмат қилади.

Дастлабки таъсуротдан алданиб қолмаслик учун ўзингиз асар билан танишиб чиққанингиздан сўнг ижодий жамоа билан ҳам ўқиш керак.

Режиссёр- ижодий жамоа фикрини ифодаловчиси,сафарбар этувчиси ҳамдир.Унинг шахсий фикри умумий қозонда қайнаши,жамоа томонидан қабул қилиниши керак.Ижодий жамоа билан пиесани қанчалик кўп ўқиб муҳокама этилса, шунчалик яхши.

Жамоа фикри билан ўз фикрини бир томонга йўналтира олинганидан сўнг, таъсуротни янада аниқлаштириш ва ёзиб қўйиш зарур.

Пиеса сахнаштириш учун қабул қилинганидан сўнг маром,макон,майдон,ва мизансахнани ҳаракатга келтирадиган айрим сифатларни қайтадан ён дафтарга ёзиб чиқилса фойдадан ҳоли бўлмайди.

Мисол учун:

Қаҳратон совуқ
Қашиқлик
Матонат
Хавф-ҳатар
Тўйинган тоза ҳаво

Кулранг осмон
Кулранг ер
Оғир меҳнат
Ўлим нафаси

Кейинчалик асар устида ишлаш жараёнида,рассом, композитор билан ижодий мулоқат чоғида ёзиб чиқилган хиссиётлар, сахнама-сахна сезилиб туриши,режиссёр ва актёрлар ҳис этиб туришлари зарур.

Адабий манба, пиесанинг мавзуси,ғоя ва олий мақсадини аниқлаш

1.Мавзу деганда нимани тушинмоқ керак?

Мазкур асар нима ҳақида деган саволга жавоб, асарнинг мавзуси ҳисобланади.Бошқача тушинтирилса шу пиесада акс этдирилган воқеа ва ходисаларнинг бадиий ифодаси нималарни ўз ичига олган ?

2.Акс этдирилган манба орқали муаллиф нималарни таъкидламоқчи бўлган?

Ғояда муаллиф- акс этдирилган манба орқали ўз хиссиёт ва фикрларни ифода этади.

Мавзу ҳамиша аниқ бўлиши мумкин.У ҳаётнинг қайноқ бир парчаси.

Ғоя эса-мавҳум қиёсий тушунча У хулоса ва умумлаштирилганидан кейин равшанлашади.

Мавзу асарнинг объектив кўриниб турган томони. Ғоя эса субъектив-ботинийдир.Ғоя-муаллифнинг ўзи акс этдираётган манба орқали томошабинга етказмоқчи бўлган **фикридир..**

Ҳақиқий санъат асарида мавзу ва ғоя бир мақсадни кўзлаган бўлади.

Бадиий асарда ҳаётийлик, кузгуда акс этганидек, онгимизда акс этмайди.У онгимиздан ўтар экан,уни бор бутунича қабул қилган ҳолда,ҳаётда юз беран воқеаларни мушоҳада қилиб,шахсий фикр билан бойитилган тарзда бадиий асар даражасига кўтарилади.Бадиий асар ижодкор фикри, орзуси,ҳаёл ва тасавури билан суғорилган шаклда,ижодкорни ўзи акс этдирмоқчи бўлган мавзуга муносабати ҳамдир.Бадиий асар фақат шундагина бадиий тимсолга-образга айланиши мумкин .Бадиий асарнинг бир бутунлиги шундаки ,у акс этдирилган ҳаётни айни ҳақиқийга ўхшашлиги билангина эмас,ижодкорнинг бадиий шуури тафаккури билан ёритилган,қалб ҳарорати билан иситилиб,чуқур маъно касб этган қиёфада бизга етиб келади. Ижодкор ҳаёт қандай бўлса шундайлигича, уни мушоҳада қилмай,янги маъно бермай,яхши-ёмонни фарқламай ижод қилади деган фикр мутлақо нотўғридир.Ижодкор кузатган ҳаётий воқеаларга нисбатан ўз дунёқарашини ,ҳаётий тажрибасини,биз билан ўртоқлашар экан,акс этдирилган воқеа ва ходисалар орқали эзгуликка етаклайди,гўзаллик сари чорлайди.

Театр санъати иккиламчи санъатдир.У пиесанинг ижобий томонларини акс этдириши ёки уни йўқ қилиб юбориши ҳам мумкин.Шунинг учун ҳар бир режиссёр янги пиесани кўлига олар экан,уни сахнада куруқ ахборотлар билан тўлдирилган, мавҳум нарсага айлантириб қўймаслиги муҳимдир.Бундай янглиш йўлга кириб қолиш жуда ҳам осон.Агар асар мавзуси ҳаётий

хақиқатдан факт ва ходисалардан ажаралиб қолса шундай ҳолат юз бериши мумкин.

Асар билан дастлабки танишув чоғидаёқ унинг мавзусини аниқ белгилаб олиш ўта муҳимдир. Мавзулар жуда кўп. **Севги, қотиллик, ўлим, яхшилик, раишк, номус, дўстлик, бурч, одабийлик, адолатпарварлик** ва.х.к.

Демак, аввало ишни аниқ нарсдан, асарнинг мавзусини белгилашдан бошланиши тўғри йўл ҳисобланади. Ундан кейин, муаллиф ушбу асар билан нима демоқчи? Яъни асар ғояси. Мазкур ишлар тўғри бажарилганидан кейингина режиссёр, **шу спектакль билан нима демоқчи** деган саволга жавоб излаш керак бўлади.

Хар бир мавзу вақт ва маконда мужассамлашган ҳаётнинг бир бўлаги бўлиб, асарда ана шу ҳаёт бўлаги аниқ бўлиши зарур.

Дастлабки туғиладиган савол **“ҚАЧОН?”**

Асар воқеаси қайси асрда, даврда, йилда содир бўлган деган саволга жавоб топиш керак бўлади. Ундан кейин **“ҚАЕРДА?”** деган саволга жавоб топиш керак. Қайси давлатда, қайси жамиятда, қайси муҳитда қайси даврда, ҳатто қайси минтақада содир бўлади, деган саволга жавоб топиш керак.

Мисол учун Хамзанинг “Бой ила хизматчи” пиесасига мурожат этиб кўрайлик:

Асар воқеалари “Қачон” кечади?

1916 йилда. Яъни чор Россияси Ўрта Осиёни босиб олганидан сўнг, ўз хукмронлигини тўла амалга оширган даври. Куз палласи. Одатда Ўрта Осиёда тўйлар ҳосил йиғиб-териб олинган ташкил этилади.

Қаерда? Ўзбекистон ҳудудида. Аниқроғи Тошкентда, Эски шаҳар ҳудудида.

Воқеалар қайси бир жамиятда бўлиб ўтади? Бой хонадониди. Бойлар ва камбағаллар орасида.

Худди шу тариқа Шекспирнинг “Гамлет” асарини кўриб чиқайлик.

Асар воқеалари қайси маконда содир бўлади?

Шу ўринда бир нарсани ёдда сақлаш керак. Шундай адабий асарлар бўладиким, уларда вақт ҳам макон ҳам муаллиф томонидан тўқиб чиқарилган. Афсонавий, фантастик, утопик, идеаллаштирилган асарлар, шу жумладан муқоъасавий пьесаларда ҳам жой ва макон тўқима бўлади. Лекин фантастик хусусиятга эга асарларда режиссёрлар яна ҳам аниқ жойларни (тасаввур орқали) белгилаши лозим бўлади

Шекспирнинг “Гамлет” асарини фантастик асар дея олмаймиз. Гарчанд унда фантастик унсурлар (Арвоҳ билан боғлиқ сахналар) мавжуд бўлса ҳам. Бироқ шундай бўлсада, Дания тарихи ва шахзоданинг ўлган вақтининг аниқланиши ўта муҳим бўлмаса керак. Шекспирнинг мазкур асари унинг тарихий асарлари қаторидан жой олмайди. Бу асар шоирнинг поэтик ривояти бўлса керак. Машҳур шахзода **ХАМЛЕТ** 13-14 асрда яшаган бўлиб, бу ҳақда тарихшунос олим Саксон Грамматик (1200 йил) ёзиб қолдирган. Шекспир асарида тасвирлаган даврга мансуб бўлиб, бу давр тарихда “Уйғониш” даври деб юритилади. Шундан хулоса чиқариш мумкинким, Шекспир асарни ўзи яшаган даврга мослаб ёзган. Хулоса қилиб айтадиган бўлсак “Гамлет” пиесасининг воқеалари Уйғониш даври яъни 16-17 асрларга тўғри келар экан.

“ҚАЕРДА” деган саволга келсак Дания Шекспир томонидан шартли равишда асарга берилган макондир.

Пиесада рўй берадиган воқеалар, ундаги муҳит, урф-одатлар, иштирокчиларнинг феъл-атвори бошқа давлатларга нисбатан кўпроқ Англияга хосдир. Шунинг учун воқеалар кечадиган макон Англия (шартли Дания)нинг Елизавета даврига мансубдир.

Хўш мазкур фожеа нима тўғрисида экан?

Асар марказида шахзода Гамлет тимсоли ётади. Унинг ўзи ким? Шекспир бу тимсол орқали кимни саҳнага олиб чиққан? Аниқ тарихий шахсими? Балки ўзини акс этдирмоқчи бўлгандир? Қисман шундай бўлиши ҳам мумкин. Лекин яхлит олиб қаралганда Гамлет Шекспир даври зиёли ёшларининг йиғинди тимсолидир.

“Гамлет” фожеасидаги “Ё ўлиш, ё қолиш” монолоғи ўша давр зиёли ёшларининг кўпчилигининг ҳаёлидан кечган руҳий ҳолат эди.

Хўш машҳур асарнинг мавзуси нимадан иборат экан?

Адолатпарвар ёш зиёлининг уйғониш давридаги ҳаёт қонунларини ўзлаштириб, илғор фикрли кишилар қатори ўзини қуршаб турган замона зулмига қарши тенгсиз қурашга киришишдан иборат экан.

Мазкур асар орқали муаллиф, қайси ҳақиқатни очиб бермоқчи бўлган? Ўз даврига қараб ҳар бир режиссёр бу саволга ўзича жавоб топишга ҳаракат қилган. Лекин шу нарса аниқки, уюшган жамиятга қарши яқка ҳолда қурашга чиққан қаҳрамоннинг енгилиши муқаррардир.

Агар асарнинг ғоясини шундай белгилайдиган бўлсак унда муаллифнинг бутун пиеса бўйлаб ўтадиган олий мақсади нимадан иборат?

Гамлетнинг ўлими унинг ҳаётини йўли ва қурашининг якуний нуқтасидир. Лекин бу қураш самарасиз, бефойда қураш эмас. Инсоният ҳамиша саноқсиз қурбонлар эвазига қўлга киритишга интилиб келган, адолат тантанаси учун қураш тўхтовсиз давом этиб бораверади. Гамлет интилган идеаллар учун қураш тинмайди. У тинмай инсонларни адолат, мардлик, фаоллик, метиндек мустаҳкам бўлишга қорлашда давом этади.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, асар мавзусини аниқлашда муаллиф акс этдирмоқчи бўлган ҳаётини вазиятни аниқ белгилаб олиш ўта муҳим ҳисобланади.

Лекин бу, биз ўйлагандек жўн иш эмас. Бунинг учун ҳаётни яхши билиш, на фақат билиш балки ҳаётини ҳодиса ва воқеалар қонуниятини яхши ангалаган бўлишимиз зарур. Бунинг учун эса ижодий қузатувчанликни ўстиришимиз керак бўлади. Демак саҳналаштирувчи режиссёр ўзи акс этдирмоқчи бўлган воқеалар ичига қира билиши шарт. Таъсурот ва тушунчалар ҳосил қилувчи манбаъларни қидириб топиши ўрганиб ўзлаштириши муҳимдир. Бунинг учун эса шахсий қузатувлар ва хотирлардан ташқари бошқа соҳа мутахассисларини ёрдамга чақариши лозим. Агар пьеса воқеалари билан бизни ўртада бир неча аср ажартиб турган бўлса иш яна ҳам мураккаблашади. Мумтоз ва тарихий асарлар шулар жумласига қиради. Айниқса асар ва қаҳрамоннинг ташқи тавсифига алоқадор манбаъларни (пластика, ритм-маром, хулқ атвори, юриш-туриши, муомила усуллари) ёзма ва тасвирий асарларни ўқиш ўрганиш орқали

билиш мумкин. Тўпланган маълумотлар ёрдамида, ўша даврда одамлар қандай яшаганлиги, нималар хақида ўйлашган, нима учун ва қандай муаммолар туфайли бир-бирлари билан курашгани, нималарга қизиқишгани, табиати қандай бўлган. Қандай қонунлар асосида яшашгани, нима еб нима ичишгани, қандай кийинишгани, урф-одатлари, туриш-турмуш тарзлари қандай кечган, қандай иншоатлар куришган, уйлари қандай безаклар билан безатишган, уларни ижтимоий, табақавий жиҳатдан нималар бир-биридан фарқлаган?

Булар хақида аниқ тасаввурга эга бўлиш зарур. Яна бир нарсага эътибор қилиш лозим. Ижодий изланишларнинг бу жараёнида режиссёр, ходиса ва воқеаларни ҳолат ва сифатларни юзаки умумлаштирмасдан, аниқ маълумотлар тўплаши зарур. Хўш бундай маълумотларни тўплаш ва ўрганиш қачонгача давом этиши мумкин?

Бу иш Режиссёр кўз ўнгида ўша давр хақида, одамлар, уларнинг туриш-турмуши тўғрисида тўлиқ маълумот тўплаб, бу маълумотлар яхлит шакл ҳосил қилгунга қадар давом этиши керак. Бу жараёнда гўё режиссёр, ўша даврда ўша одамлар орасида яшагандай хис қилиш даражасига бориб етиши керак. Режиссёр ўзи сахнада акс этдирмоқчи бўлган воқеаларни беш кўлдай билиши шарт. Шу тариқа иш жараёнида пайдо бўладиган ҳар қандай саволга ҳеч бир тutilмай жавоб топаолади.

Агар биз “Гамлет” пиесасини сахналаштирмоқчи бўлсак, уйғониш даври адабиёти, ижтимоий курашлар, фалсафа, маданият ва санъат, тасвирий санаът ҳамда илмий асарлар билан танишиб чиқишимиз ўта зарурдир.

Яхшиси бундай кезларда ўрганилиши ва ўзлаштирилиши зарур бўлган манбаъларни аниқлаш учун тахминий режа ишлаб чиқилиши, ишни осонлаштиради.

Масалан “Гамлет”ни сахнаштириш учун тахминий қуйидагича иш режаси тавсия этилади:

1. 16 асрда Англияда монархия тузумининг сиёсий тизими;
2. 16 асрда Англия ва Данияда ижтимоий-сиёсий ҳаёт;
3. Уйғониш даврида фалсафа ва илм-фан, (Гамлет Виттенберг университетида нималарга ўқиган)
4. Уйғониш даври адабиёти ва шеърляти (Гамлет нималарни ўқиган)
5. 16 асрда тасвирий санъат ва хайкалтарошлик. (Гамлет ўз атрофида нималарни кўрган)
6. Уйғониш даврида мусиқа. (Гамлет қандай мусиқаларни эшитган)
7. 16 асрда Англия ва Дания қироллигида сарой этикети
8. 16 асрда Англия ва Данияда аёллар ва эркаклар кийими.
9. “Гамлет” тўғрисида жаҳон адабиётининг йирик намоёндалари томонидан билдирилган фикрлар ва танқидий мақолалар.
10. “Гамлет” асари ёзилганидан то шу кунга қадар уни сахналаштирилиши тарихи.

Спектакль сахналаштириш учун ажаратиладиган вақтнинг қисқалиги сабабали, юқорида қўйилган саволларни сахналаштирувчи гуруҳ, ўз-аро келишилган ҳолда, манбаларни қидириб топиши, ўрганиши ва ўртоқлашиши мақсадга мувофиқдир.

Режиссёрлик бўлими талабалари учун белгиланган ўқув режасига асосан, иккинчи курсда нисбатан мураккаброқ вазифаларни бажаришга ўтилади. Яъни агар биринчи курсда,эпюдлар мавзуси талаба томонидан эркин ўйлаб топилган бўлса эндиликда талаба *берилган шарт-шароитда* ижодий изланишга ўрганиши лозим. Бунинг учун иккинчи курснинг биринчи ярим йиллигида тасвирий санъат асарларига мурожат этишлик мақсадга мувофиқдир.Шу курснинг иккинчи ярим йиллигида эса бадий адабиётга мурожат этилиб, роман ҳикоя ва новеллалардан инсценировка қилинади ва ижрочилар билан биргаликда сахналаштирилади. Ҳар иккала ижодий жараёнда ҳам бўлғувси режиссёрлар сахнада ишлашга, мизансаҳна яратишга ҳаракат қиломқлари зарур.Тўғри тасвирий санъат асари билан ишлашда мизансаҳна, рассом томонидан ўйлаб топиллиб, тасвир шаклида акс этдирилган бўлади.Режиссёр талабанинг вазифаси ана шу мизансаҳнани воқеаси ҳамда мантиқий ривожидан четлашмаган ҳолда ижодий давом этдириши керак бўлади. Модомики, мизансаҳна режиссёрнинг сахнавий дастхати ҳисобланар экан, демак машғулотларнинг аксарияти режиссёрни мизансаҳна яратиш салоҳиятини ривожлантиришга бағишланган бўлиши керак.

РЕЖИССЁР ВА МИЗАНСАҲНА

Мизансаҳна (мизансцена) сахнавий макон,замон ,муҳитда декорация ва актёрлар жойлашувидир.

Машҳур француз режиссёри А. Арто иборасибилан асатасак, мизансаҳнани "сахнадаги майдон ва макон тили"дир .

Агар бу иборани театр санъати моҳиятидан қаралса, сахнадаги спектаклнинг *шаклий мазмунидир*.

Режиссёр ва мизансаҳна тушунчалари миллий театримизга Маннон Уйғур бошлиқ бир гуруҳ Москва театр студиясининг битирувчи талабалари билан бирга кириб келган. Бу даврга қадар жаҳидлар томонидан сахналаштирилган "Падаркуш" (Бехбудий), "Адвокатлик осонми?" (Авлоний), "Заҳарли ҳаёт" (Ҳамза) каби спектаклларда режиссёр вазифасини муаллифнинг ўзи ёки саводли ҳаваскор бажарган бўлиб, роллар тақсимоли, актёрларга қаердан чиқиб, қандай гапириш ва ҳоказоларни ўргатган. Аксарият ҳолларда актёрларнинг ўзи пиеса сўзларини ёд олиб, томоша кўрсатишган. Иш боши (режиссёр) эса ким қандай кийим кийиши, қаерда чироқ ёқиб, қаерда мусиқа чалинишини назорат қилиб турган.Декорациялар жойлашуви хусусида ,шуни эслатиб тишимиз мумкин, у даврларда спектакль учун махсус декорация ясаиб уни сахнада жойлаштиришг учун на имкон ва на шароит бўлган.Кўпинча, тўғридан-тўғри кундалик уй-рўзғор буюмларидан фойдаланилган.Актёрларни сахнадаги жойлашувига келсак,қаҳрамон ҳамиша сахнанинг олдинги қисмидан ,қолган иккинчи,учинчи даражали иштирокчилар орқароқдан туриб гапиришган.Энг муҳими қаҳрамонни ҳечким ва ҳечнарсга тўсиб қўймаслиги назорат қилинган.У даврда театр асосан ташвиқот-тарғибот курали вазифасини ўтаган.

Театрнинг профессионаллик даражаси ортган сари спектакльнинг бадийлиги ,режиссурасига ҳам эътибор кучая боради.

Биз ҳам эътиборимизни режиссёрда ана шу профессионалик даражасини оширишга, ривожлантиришга қаратмоғимиз лозим.

Агар , **режиссёр** "у нима иш қилади?" деган савол қўйилса, ҳеч иккиланмай "спектакль сахналаштиради", деган жавоб олинади.

Лекин **сахналаштириш** дейилганида нималар назарда тутилади, деган саволга ҳар ким ҳам аниқ жавоб топа олмаса керак.

Аввало, режиссёрнинг вазифаси фақат рол тақсимлаш ва уни қандай ижро этишликни актёрларга ўргатиш билангина чегараланмайди. Чунки режиссёр мизансаҳна яратади. Яна ҳам аниқроқроғи, мизансаҳна ихтиро қилинади.

Кўпинча **хавскорлик даражасидаги** ва **профессионал даражадаги** режиссёр деган ибораларни эшитиб қоламиз. Хўш, бу ибораларни қандай тушунмоқ керак?

Биринчи навбатда, профессионал даражадаги режиссёрнинг спектаклида тасодифийлик бўлмайди. Яъни тасодифий юриш туриш, кириб-чиқиш, тасодифий мусиқа, тасодифий декорациялар бўлмайди. Саҳнадаги ҳар бир қадам, мусиқа, буюм, ашё ва декорация маълум мақсад ва ғояга бўйсундирилган бўлади.

Ҳаваскор режиссёрнинг спектаклида бунинг аксини кўриш мумкин.

Биринчиси мизансаҳна техникасини яхши эгаллаган бўлса, иккинчиси бундай тушунчадан мутлақо беҳабар.

Одатда, рассом, бастакор, созанда композиция илмини чуқур ўрганadi. Композиция назарияси номли махсус фан бор. Ҳатто шундай дарсликлар ҳам мавжуд.

Бироқ мизансаҳна бўйича қўлланма бўлмаган ва ҳозирда ҳам йўқ. Чунки режиссёрлик касбининг ўзи, ҳали нисбатан жуда ёш ҳисобланади. Бу биринчи тарафдан. Иккинчи тарафдан, **мизансаҳна** деганда қандай илмларни эгаллаш керак, деган саволга, ҳануз аниқ-тўлиқ жавоб топилган эмас.

Мисол учун, 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 тўғрилайди. Сўнгра дераза ёнига келиб, кўчага тикилди.

Шу ҳаракатларни мизансаҳна дейиш мумкинми?

Йўқ, албатта!

Мизансаҳна, саҳнадан томошабинга нисбатан жойлашишлик, кўринишлик 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 бирон бир рол бажаришга ўтиб, хона бўйлаб ҳаракат қилар экан, **содда мизансаҳналар** ихтиро қила бошлайди.

Демак, мизансаҳна хатти- ҳаракатларни ҳам шаклий ҳам 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 режиссёр мизансаҳна ихтиро қилишда ўзига яқин бўлган тушунчалар, имкониятларига таянади. Тўғри, ёш режиссёрлар тушунча ва хоҳиш билан ижро ўртасидаги фарқни илмий жиҳатдан чуқур ўрганиб, ўзлаштирмаганликлари натижасида, дастлабки жараёнда хатоларга йўл қўйиши табиийдир. Бироқ йиллар ўтган сайин бу соҳадаги тажриба ортиб, мизансаҳна ихтиро этишда ўз услуби, ўз ижодий йўлига эга бўлишига ишонамиз.

ОДДИЙ МИЗАНСАҲНА ВА КУЗАТИШ БУРЧАГИ

(Азимут простейшей мизансцены)

Мизансаҳна мураккаб композицион қурилма бўлиб ,режиссёрнинг дастхати ҳисобланади. Бурунг сабаби нимада?

Қоғоздаги композиция икки вертикал-тик, ва горизонтал-ётиқ кўринишда ифодаланиб, қолгани бадиий таъсирга боғлиқдир.

Саҳнада эса бу кўриниш уч ўлчовдан иборат бўлади. Бунинг устига саҳнадаги шаклни ҳам ҳаракатсиз, ҳам ҳаракатдаги ўзгариши назарда тутилади. Мизансаҳна нафақат маконда, балки замонда ҳам яшаши шарт. Яъни саҳналар алмашуви эътиборда бўлади.

Келинг, яхшиси ишни оддий, бўм-бўш саҳнадан бошлаб кўрайлик.

Хўш, бўм-бўш 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.

Одам саҳна олдининг ва ўртасида туриши ҳар томондан яхши кўринишга эга. Шунинг учун мизансаҳна **маркази саҳнанинг биринчи қисмидаги одамнинг бўйи баробаридаги баландлик**, деб қабул қилинган.

Режиссёр ҳамиша мана шу **композиция ўқи** ўтган бўшлиқни назарда тутиши керак.

Агар режиссёр саҳнанинг бир томонини ҳаддан ташқари тўлдириб юборса, томошабинни ўзидан қочирадиган номутаносиблик вужудга келади. Ёки саҳнанинг бир тарафи бўртиб қолипти дейилади. Концерт вақтида кўшиқчини ўртага турғизиш керак, деган хулосага келиш мумкинми? Агар саҳна бўшлиғини ҳисобга олинса, кўшиқчи ёки нотик ўртада тургани маъқул. Негаки, у бир четда туриб кўшиқ айтиши, маъруза қилиши кулгили ҳолдир. Лекин саҳна фақат макондан иборат бўлиб қолмай замонда ҳам акс эттирилса, унинг устига ижрочи ижро давомида айрим жузъий мизансаҳналардан фойдаланса,

ижрочини ўнг тарафдан бошлаб, 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.

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

Дейлик, иккала актёр турган жойларини ўзгартириши керак. Композиция марказидан қандай йўл билан уларни бошқа-бошқа жойга кўчириш мумкин?

Юқоридаги тажрибадан маълумки, композициянинг асосий ўқи сахна олдини 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 алмашуви туфайли таъсирот ўзгарган.

Агар томошабиннинг кўзи композиция марказидан ҳар икки томонга бир хилда қараб, бир хилда кузатса эди, ёки иккала четдан ўртага қараб бир хилда юрса эди, расмдан олган тасурот ўзгармас эди. Аммо бизнинг кўзимиз одатда, ўзининг тузилишига кўра, ташқи оламни чапдан ўнга қараб кузатар экан. Демак, кўпгина режиссёрлик 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. Чап тарафдаги макон, ўз-ўзидан 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 маъқул?

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. Чунки томошабиннинг кўзи тасаввурдаги шамолни ўнга қарши ҳайдади ва хаёлий қаршилиқ ортади.

Яна бир мисол.

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

Бундай ҳолатда уларни қайси тартибда жойлаштирган маъқул?

Гап уқтираётган кишини чап томонга, гап эшитаётган кишини ўнг томонга қўйиш керак. Чунки томошабиннинг кўзи гапираётган одамнинг гапини

эштаётган одам томонга йўналтириб, якуний хулоса чиқарувчи кишида тўхтайди. Агар гаплашиб турган икки кишидан биринчиси, яъни гап уқтираётгани бизни қизиқтирса, уни ўнг томонга қўйиш керак. Борди-ю, гап уқтираётган одамнинг ўзи янглишаётган бўлиб, унинг гаплари иккинчидан қайтиши зарур бўлса, гапираётган гапи ўзига қайтади ва у ўзининг ноҳақ эканлигини тан олади. Энди сахнани кўндалангига иккига бўлиб кўрайлик. Иккига бўлинган сахнанинг ҳар икки томонини диққат билан кўздан кечирав эканмиз, унинг ютуқ ва камчиликлари дарҳол сезилиб қолади. Боринг ана, уч (планга)қисмга 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 сахна олдидаги ҳаракатларга кўз юмиб бўлмайди.

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

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

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

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

Тасаввур қилиб кўрайлик:

Бирон бир адабий кечада томоша залига кириб, тахминан 5-чи қаторга ўтирамыз. Мана, парда очилди. Ҳозирча сахна бўм-бўш. Сизнингча, ижрочи қаерда тургани маъқул?

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

Шунинг учун режиссёр актёр билан биргаликда сахнадаги ҳар бир ҳолатни, томошабини толиқтирмайдиган, ҳар томондан актёрнинг юз-кўзини кўриш қулай бўлишлигини ҳисобга олиши керак.

Одатда, сахнани спектакль учун режалаштиришда кулислар (сахнанинг икки тарафидан туширилган нимпардалар) ҳисобидан келиб чиқилади. Баъзан "сахна олди" деганимизда парда олди ҳам тушунилади.

"Қизил чизик" бу сахнанинг олдидаги чизик бўлиб, асосий парда ҳамда ёнғинга қарши тепадан тушадиган темир парда назарда тутилади.

Парда ёпиладиган қизил чизикдан то биринчи кулисгача бўлган масофани биринчи қисм деб оламиз.

Биринчи қисм, тажрибадан маълумки, кўпроқ истеъмолда бўлади. Биринчи қисмда актёр ижросининг барча нозиклиги, маҳорати яққол кўзга ташланади. Шу билан бирга умумий композиция яратишда қатор қулайликларга эга бўлиб, режиссёр томонидан яратилган композицияни тўлалигича томошабинга етказиш имконияти мавжуд. Саҳна олди ҳаракатларини бироз жиловлаш, томошабинни ҳаддан зиёд толиқтириб қўймаслик учун ҳам биринчи қисмда ишлаш қулайроқ. Актёрлар ижроси учун биринчи қисм энг қулай майдон ҳисобланади.

Энди иккинчи ва учинчи қисмларнинг вазифасини аниқлаш керак.

Иккинчи қисмдаги мизансаҳналар актёрни бўйи-басти билан кўриш имконини беради. Шунинг учун саҳнага кириш-чиқишлар, 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, кириш -чиқишни томошабиндан узоқроқ масофага жойлаштирган маъқул.

Шу нуқтайи назардан иккинчи қисм "оилавий қисм" ҳам дейилади. Иккинчи қисмда оила аъзоларини, яъни кўпчиликни 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 қолиб, эътибор кўпроқ ташқи хатти-ҳаракатларга тортилади.

Учинчи ва тўртинчи қисмларчи?

Қолган 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, яхлитликни тақозо этувчи режиссёрлик ечимлари ҳам орқа қисмда намоён бўлиши кўзланган натижани беради. Чунки олисдан инсон гавдасининг ҳажми кичраяди. Комедия, қаҳрамонлик дostonлари асосидаги жанрларда тўртинчи ва бешинчи қисмдан фойдаланиш умумий манзарани яхлитлигича кўриб, қабул қилиш имкониятини вужудга келтиради.

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

Энди биз кузатиш бурчак нуқтаси орқали сахнанинг алоҳида бўлакларга 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. Бу ишларни қанчалик тасаввурда яратишга ўргансак иш шунчалик осон кўчади. Саҳна мувозанатини сақлашни ўрганиш кўп ҳам мураккаб иш эмас. Ахир деворга осилган расмни тўғри ёки қийшиқлигини узокдан туриб дарҳол аниқлаш мумкинку!

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

Баъзан режиссёр билан рассом саҳнада, супачалар (станок) керакми, деган масалада баҳслашиб қолиши мумкин.

Албатта, спектаклни текисликда ижро этганга нима етсин. 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 мурожат қиламиз. Актёр саҳна олдида салобатли кўринадди. Шунинг учун ҳам саҳна олдини супалар билан кўтаришнинг мутлақо зарурияти йўқ. Аммо биринчи қисмда унча баланд бўлмаган супачадан фойдаланиш мумкин. Романтик ёки фожиавий жанрлардаги спектаклларда эса биринчи қисмда бир икки зинадан ҳам фойдаланиш зарурияти туғилиши мумкин. Аммо кундалик ҳаёт воқеаларини, руҳий жараёнларни акс эттирувчи пьесаларда, биринчи қисмда супачалардан фойдаланиш спектакль бадийлигига путур етказди. Актёрлар эса оддий овозда ифода этиш мумкин бўлган сўзларни бақариб гапиришга мажбур бўлиб қолади.

Бироқ воқеаларни сахнанинг иккинчи қисмда бўрттириш режиссёр учун кенг 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, саҳна сирларини билган режиссёр ҳар сафар янги спектакль устида иш бошлар экан, берилган майдон, макон ва замонда "очилмаган кўриқлар" ихтиро қилишга интилиши лозим. Ана шу янги топилмаларни кашф этишда саҳна сатҳига ўрнатиладиган паст-баландликлар муҳим ўрин эгаллайди.

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

Дейлик, текис жойда ҳаракат қилаётган актёрнинг гавдаси ўрмондаги сўқмоқдан бораётган одамнинг гавдасига ўхшайдими?

Шунга ўхшаш инсон тўғри йўлдан боряптими ёки эгри-бугри сўқмоқдан тепаликка кўтариляптими, дарахт шохида юриптими, зинадан иккинчи қаватга кўтариляптими, анҳор устига ташланган якка чўпдан ўтяптими, ҳар сафар у бошқа-бошқа кўринишга эга бўлади. Шунинг учун ҳар бир спектакль учун майдон ва маконда қурилажак иншоотлар ҳар турли суюқликлар солиш учун мўлжалланган идишларга ўхшаш турлича кўринишга эга бўлиши керак.

РАКУРС

1.

Ракурс — буюм ва одамнинг ҳар хил томондан кўриниши.

1. Олд томондан кўриниш “**фас**” дейлади. Актёрнинг гавдаси, юз-кўзини очиқ-ойдин кўрсатибгина қолмай, унинг афзаллиги-ю нуқсонларини ҳам қафтдек намоиш этади. Шунинг учун тажрибали режиссёр ҳар сафар мизансаҳнани белгилашда актёрни юз томонидан эмас, балки ҳамроҳига нисбатан рўба-рў кўйишга ҳаракат қилади.

Сахнада ҳамроҳи билан гаплашаётган актёр томоша залига қараб (фас) тўрт хил кўринишда намоиш этиши мумкин:

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

б) эҳтимолий манба томоша залида бўлгани учун ҳар иккала суҳбатдош ўша томонга қараб суҳбатлашяпти;

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

г) томоша залига ўгирилишга ҳаракат қилаётган ҳолатдаги кўриниш.

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

Тажрибали актёр ҳеч қачон томошабинга рўба-рў турмайди. Чунки, бундай ҳолатни аксарият ҳолларда фойдадан зарари кўпроқ.

Томошабинга рўба-рў туриш чиройли бўлишига қарамай фақат бир-икки фикрни ифода эталиши мумкинлигини, томошабиндан хиёл бурилиб туриш эса ҳали айтилмаган гаплар борлигини, фикр тугалланмаганлиги, ҳаракат давом этаётганлигини билдиради.

Томошабинга рўба-рў туриш, қаҳрамонни ожиз, ношудлиги, ёлғизлиги, шу билан бирга фариштадек покиза эканлигини 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 бирон-бир муҳим хабар эшитилса керак, деб ўйлаймиз. Сахна ичкарасидан томошабин томонга чиқиб келаётган актёрнинг гавдаси борган сари катталашиб, маълум маъно касб этади.

Томоша залига нисбатан қиялаб чиқиш актёрлик ижросининг мумтоз усулларида бири ҳисобланади. Шунингдек, қахрамоннинг 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 юзини бурмай ортга тисарилиш, бадий тасуротни сусайтириши мумкин. Бундай кўринишлар Европа сарой театрларида удум бўлган. Бироқ айрим ҳолларда бундай кўринишлардан ҳам фойдаланиш фойдадан холи 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 диогонал-қиялаб юришга ўтиш саҳна санъатидаги энг жозибадор ҳаракатлардан саналади.

Сабаби, диогонал 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. Залнинг бурчакларидан эса гавдасининг ярми кўринади. Бу хилдаги икки кўриниш айрим мақсадлар учун фойдаланилиб, ўзига яраша таъсир кучига эгадир. Саҳна ўртасидаги одамни ярим бурилган ҳолда қандайдир тик туриши уни кўрқувдан, ҳаяжондан қотиб қолганлигини англатади.

Бироқ аксарият ҳолларда уни биров ўзгартириб фойдаланиш мумкин.

Масалан, юриб кетаётган одамни тўсатдан ярим бурилган ҳолда қотиб қолиши ҳамроҳи томонидан нохуш хабарни қабул қилганлигини англатади.

Ярим ўгирилган ҳолдаги ҳаракатнинг таъсир кучи ўзгача бўлади. Масалан, бир спектаклда хўжайиннинг малайлари залга ярим бурилган ҳолда тез-тез бориб-келиб ҳаракат қилмоқдалар. Бундан чиқадиган хулоса, бу уйда қатъий тартиб-интизом ўрнатилган бўлиб, хизматкорлар хўжайиннинг буйруғини бекаму кўст

бажармоқдалар. Лекин бошқа бир спектаклда икки севишган — қиз билан йигит томошабинга ярим ўғирилган 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 бир-бирига қаратилган 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 кўяди. 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 ёки ярим ўгирилиб туриши мизансахна яратиш учун бой имкониятлар вужудга келтиради. Чунки, сахнадаги одамнинг томошабинга орқа ўгириб туриши бир олам маънога эга. Ярим ўғирилган ҳолдаги шаклдан кўп фойдаланилади.

Бундай ҳолда турган актёр томошабин учун суҳбатдошининг юзини кўриб туриш имкониятини яратса, иккинчи томондан, гапираётган одамнинг сўзини аниқ-тиниқ эшитади. Гарчанд, шу шаклда актёрнинг юзи кўринмасда, унинг хатти-ҳаракатларини, мақсадини тушуниб етиш мумкин. Кўшимча тарзда шуни айтиш жоизки, гавдани бир ҳолатдан иккинчи ҳолатга равон ўзгариши сирли вазиятни вужудга келтириш билан бирга ўта назокатли кўриниши мумкин. Томошабин эса ўзидан яширинган актёрнинг чехраси ва кўзида айна фурсатда нималар акс этаётганини тасаввур қилиш имкониятига эга бўлади.

Актёрнинг 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 биров олдинга энгашиб турипти. У бирон нарсага суйанган ёки бирон аъзоси оғриб қолган. Лекин унинг боши 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, орзу-умидлари худди ёзилган қоғозга ўхшайди. Юриб бораётган одамнинг бизга орқа ўгириб тўсатдан тўхтаб қолиши ёки ярим ўгирилган ҳолда тўхташи маълум тўсиқларни енгиб ўтишга ҳозирланаётганини билдиради. Масалан, чарчок, оғриқ, кўрқув ва ҳоказо. Актёрнинг томошабинга орқа ўгириб узоқлашиши сахна ҳаракатидаги энг таъсирли кўринишлардан бири. Гарчанд, у биздан узоқлашар экан, гавдаси борган сари кичрайишига қарамай, маълум бир воқеага нукта қўйганликни билдиради.

Инсон биздан узоқлашиб борган сайин, табиат қўйнига сингиб кетаётгандек туюлади.

6.

Актёрнинг орқа ўгириб туриши *парда туширилган*, деган маънони ҳам билдириши мумкин экан.

Пантомима жанрида актёрни маълум бир ҳаракатни яқунлаб орқа ўгириб туриб олиши "томошани бу қисми тугади", деган маънони билдиради. Ёш болалар ўйнаб туриб "мен йўқман", дегандек орқа ўгириб туриб олишади. Шу боисдан режиссёрлар тилида актёрни "очиш", "ёпиш" деган иборалар ишлатилиши мана шу мизансаҳна билан боғлиқ. Агар ижрочини томошабинга қараб туриши нафис сўзларни томошабинга яхшироқ етказиб бермоқчилигидан бўлса, унга орқа ўгириб олиши нафас ростлаш, бошқа парчага ўтиш каби маъноларни аңглатиши мумкин. Иккинчи томондан, томошабинга орқа ўгириб турган актёр оддий бир ижрочи сифатида куч тўплаши, нафас ростлаб олиши учун пайдо бўладиган заруриятдир.

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

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

7.

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

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

Мисол учун бир одам сўқмоқдан бораётиб, офтобда исиниб ётган илонни кўриб қолади. Илон қаерда? Режиссёр уни қаердалигини кўрсатиб бериши керак. Агар актёр сахна ичкарисига қараб ўнг томонга тисарилса, демак, илон чап тарафдаги кулисда бўлади.

Шу ҳолатда, мантиқдан келиб чиқиб, актёрга сакрашни топширсак, демак, илон катта ва хавфли. Агар актёр оёқ учида аста ўша ерга яқинлашиб, қўлини узатса — капалак экан. Агар ўша нуқтага тикилиб туриб, бирдан енгил нафас олиб, мускуллари бўшашиб кетса, демак, илон ўрнида арқон парчасини кўрган бўлади. Яна бир мисол. Актёр бир томонга қараб боряпти. Унинг эътиборини тортган нарса қарама-қарши томонда жойлашган дейлик. Мана, актёр сахна ичкарисига қиялаб боряпти. Бирдан шовқинни эшитиб тўхтади. Унинг гавдаси ва оёқлари ўнг томонга қараган, боши эса чап томонга бурилади. Бундан чиқадиган хулоса шуки, ҳар қандай ракурсни мантиқий оқлаш мумкин экан.

Мизансаҳна ва тасаввурдаги қиёслашлар (ассоциация)

1.

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 чизиқ 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 хос 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 Цезар" пиесасини саҳналаштирувчи режиссёр мизансаҳналарни "тўғри чизик" асосида яратиши керак. "Антоний ва Клеопатра" спектакли ўткир учбурчаклар, синиқ чизиклар шаклида бўлишлигини тақозо этади. Борди-ю Мольер асарларини саҳналаштирадиган бўлсак, узлуксиз доира, ярим доира шаклидаги мизансаҳналардан фойдаланиш мақсадга мувофиқдир.

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

Агар ижрочининг гавдаси узлуксиз синиқ чизиклардан ташкил топган бўлса, либоснинг тўғри чизиклар асосида тикилиши унинг қоматини тўқис ва жозибали қилиб кўрсатади ҳамда тўғри чизикли декорациялар қаршисида унинг ҳар бир ҳаракати маъно касб этиш билан биргаликда, нафис уйғунликни вужудга келтиради.

Доира шакли яширинган текис чизикдан 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 мусиқавийлигини оширади. Доира шаклининг учинчи хусусияти инсон гавдасининг турли ҳолатларини намоён этиш билан бирга, унинг мусиқавийлигини 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. Чунончи, тўқатдан бўладиган ўзгаришлар кўзга яққол ташланиши керак бўлган саҳналарда ҳаракат синиқ чизиклар бўйлаб бажарилса, таъсирчанлик кўпаяди. Аммо уларни ҳаддан зиёд ишлатилиши режиссёрнинг майда гаплиги ва ивирсиганлигидан нишонадир.

2.

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

Шундай қилиб, геометриядан шъер тўқишга келиб қолдик. Мизансаҳналарнинг қофиядошлиги, воқеаларнинг вақт ва макондаги

ивожини эслатади. Актёрларнинг сахнада туриши, муносабатларнинг такрорланиши орқали назарда тутилган қофиядошлик вужудга келади. Симметрия шаклидаги мизансаҳналар композицион мутаносибликни яратади. Яъни бир актёр томонидан бажарилган хатти ҳаракатни 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.

Симметрия шаклига баъзи бир сахнавий ечим учун техник восита сифатида қаралса, бу шаклнинг имкониятлари бой эканлигини кўриш мумкин.

Симметрия сатҳида арзимаган ўзгаришлар, ўрин алмашинувлар, кириш чиқишлар, гарчанд, улар жўрттага ишлатилмаган бўлсада, ўзгача таассурот пайдо қилади.

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

Ҳозир эса мизансаҳнанинг яна бир "тасвир акси" шакли тўғрисида тўхталамиз. "Тасвир акси" — унсурнинг кўзгудан кўринишига ўхшаб, сахнадаги ҳаракат тасвирини англатадиган мизансаҳна шаклидир. Мисол учун, сахнада бозор кўринишини акс эттириш керак. Одатда, бундай кўринишлар катта кичик дўконлар, хужрачалар, устахоналар, бакқоллар, харидорлар, бекорчилар, шовқин сурондан иборат бўлади.

Мана шу кўринишнинг асосий қаҳрамони — воиз, атрофдаги воқеаларга ўз муносабатини билдириши керак. Унинг гапини ҳамма эшитсин учун бор овоз билан бозордагиларга мурожат 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 ижрочи, гўё томоша зали бозор бўлиб, у ердагиларга мурожат 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 чехрасидаги ҳар бир имои шора, ўзгаришни томошабин бемалол кўриб туради. Бундай усулни "тасаввур акси" дейилади.

4.

Сахнада сўз ва ҳаракат уйғунлигини мувофиқлаштириш.

Бир режиссёр 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 режиссёр актёрдан шундай вазиятни талаб қилса, унда гапираётган одам томошабин диққатини 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 эътибор, ҳаракатга кетиб, сўз унутилиши мумкин. Бундай вазиятда сахна қонуниятига риоя этиш шарт. Хусусан, бир вақтнинг ўзида турган жойдан қўзғалиш ва гап бошлаш мумкин эмас. Аввал жойдан қўзғалиш, сўнг ҳаракатга мослаб гап бошлаш керак. Ёки юриб туриб тўсатдан тўхташ ва гап бошлаш нотўғри. Аввал тўхтаб нафас ростлаш, сўнгра гапириш керак. Чунки, ҳар қандай ҳаракат сўзга нисбатан таъсирчанроқдир. Агар сўзнинг қийматини эътиборга олмай ҳаракат ва сўз баравар 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. Агар асар воқеаси шундай мизансахна тизимини талаб қилса, унда сўз таъсирини иккинчи шахснинг ҳаракатлари орқали томошабинга етказиш керак. Ҳар бир пиесада сўзларни жиддий, кинояли, ҳазил билан, жаҳл билан ифода этадиган нуқталар бўлади. Бундай вазиятда муаллиф (спектакль, пиеса) шу сўзлардан кўзланган мақсад юзасидан ифода этилишини таъминлаши зарур. Яъни бундай вазиятда мизансахнани гапирилаётган 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, мазмун маъноли бўлмасин, уни ҳаракат билан қўшиб юборилиши сўз қудрати ва таъсирини сўндиради. Сахнанинг бундай қонуниятини инкор этиб бўлмайди, чунки, бу қонуниятлар сахна хатти- ҳаракатлари мантиғига асослангандир.

Дейлик, суҳбатдошлардан бири сўнги сўзни гапирди. Шундан кейин иккинчиси сахнадан чиқиб кетади. Чиқиб кетаётган одам гапираётган одамнинг сўзларини қабул қилиб, унинг фикрига қўшилган бўлиши мумкин. Ёки гапираётган одамнинг сўзини эшитиб бўлиб, унинг олдидан ўгирилиб ўтиб кетса, демак гапирувчининг гапини қабул қилмай, унинг фикрларини инкор этиб чиқиб кетади.

5.

Воқеалар таъсирида рўй берадиган ўзгаришни ҳам мизансаҳна қонуниятлари таркибига киритиш мумкин. Шунинг учун, бирон бир хабар, воқелик, янгиликни қабул қилиб олувчи ижрочи учун режиссёр аввалдан ҳаракат майдонини яратиб бериши зарур. Демак, қабул қилиб олувчи бирон бир хабарни қабул қилиш чоғида ҳаракатсиз вазиятда бўлмай аксинча, тугалланмаган ҳаракат устида бўлиши керак. Бу ҳаракат қилувчи учун таъсирчан мизансаҳналар яратиш имконини беради.

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

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

Агар режиссёр 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 ҳаракат жараёнида ёки ноқулай ҳолатларда бўлиши ифодавийроқ ҳаракат ҳисобланади. Бундай мисолларни кўплаб келтириш мумкин. Бир ҳолатда эшитувчи ўтирган жойдан чироқ ёкиш учун қўл узатаётган вақтда хабарни қабул қилса, иккинчи бир вазиятда курсида бемалол ўтирган ҳолда ноқулай ҳолатга ўтиш орқали қабул қилиши мақсадга мувофиқдир. Ҳар икки ҳолатда ҳам сўз муҳимми ҳаракат муҳимми деган саволга тўғри жавоб топилган бўлади.

6.

"Рад этиш" мизансаҳнаси.

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

Саҳнадаги актёр ҳам биронбир хунук хабар, ҳодисани эшитиб, қабул қилишдан олдин "йўқ", "бўлиши мумкин эмас", "ишонмайман" қабилдаги фикрни миясидан ўтказиши, сўнгра воқеликнинг рўй берганига ишонч ҳосил қилиши ва ниҳоят унга нисбатан ўз муносабатини изҳор этиши керак. Шундай кезларда режиссёр 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 бир бирига юзма юз келиб қолади. Ҳар иккиси учун ҳам бу учрашув қутилмаган 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 бир бирининг кучоғига отилади.

"Йўғе, нахотки 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 режиссёр чизиб берган чизиқдан чиқмай, механик тарзда бажаришса.

Лекин ҳар сафар актёр бундай ҳаракатларга ижодий ёндошиб, уни қалб кўри билан тўлдирса ва ўзининг инсоний ҳис туйғусини кўшса, ҳар сафар бундай сахналар жонли ва ишонарли чиқади.

7.

"Рад этиш" ҳаракати 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 бахтсизликни дарҳол қабул қила олмаслигидан унда ҳимоя реакцияси 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 намоёиш этишдан аввал ўз имкониятларини чамалаб кўриши керак экан.

"Хозир бир ураман" кўнглимиздан ўтади.

"Мана бўлмасам", — жисмоний куч ишга тушади.

Актёр сахнада 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 тисариламыш.

Бу ҳолатни кенгроқ маънода сахна хатти-ҳаракатига кўчирадиган бўлсак, Отелло Дездемонани бўғишдан аввал унга бўлган чексиз муҳаббатини намоёиш этиши керак бўлади. Шундай қилинган тақдирдагина Отеллонинг Дездемонага бўлган чексиз муҳаббатини кўриб турган томошабин "йўқ, йўқ, у уни бўғмайди", дея ичидан хитоб қилади ва фожеавий вазият кескинлашиб таъсир кучи ортади.

8.

Энди "рад қилиш" тушунчасига қандай "қарши ҳаракат" бўлиши мумкинлигини кўриб чиқайлик. Ҳаракат орқали "йўқ" деган иборага нисбатан

"ҳа " ибораси қай тарзда бўлиши мумкин? Бу ҳаракат олдинга интилиш орқали ифода этилади.

Ўз ўлжасини кўриши билан унга отилган мушукни, овқатни кўрган вахший хайвонни унга ташланишини кўз олдимизга келтириб кўрайлик. Инсон ҳам табиатнинг бир бўлаги. Шу нуқтайи назардан ёндошадиган бўлсак, учиб келаётган коптокка ташланган дарвозабоннинг тезкор 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 соддалик 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 этса бўлади. Лекин учала кўринишда ҳам "ҳа" деган маъно чиқади. Бу усуллардан қайси бири таъсирли чиқишини белгилаш режиссёрнинг тафаккурига боғлиқ.

9.

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

Узоқ вақт кўришмаган дўстлар тўсатдан учрашиб қолишади. Бу кутилмаган қувончдан ҳар иккисининг ҳам қўл оёғи бўшашиб, бир муддат кимир этмай туриб қолишади.

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

Яна бошқа бир ҳолат.

—Мен билан кетасанми? сўрайди биринчиси.

Иккинчиси жавоб бериш ўрнига безрайиб қотиб қолади.

Бундай ҳолат шу дақиқагача кутилган таклифдан бироз эсанкираб, на "йўқ" ва на "ҳа" деб жавоб беришга иккиланиб 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 билдира олмай қотиб қолади. Бу ҳам инсон тафаккурида кечадиган руҳий жараённинг бир кўринишидир. Шунинг учун бу кўринишни *хаёли идрок муносабат* дейишимиз мумкин. Ҳар хил шароитда инсон воқеликка турлича муносабат билдириши мумкин. Шунинг учун режиссёр ҳар бир репетициядан сўнг бажарилган ишларни бирма бир таҳлил қилиб ўтар экан, актёрларнинг воқеликка нисбатан муносабат билдиришида тўғри ва нотўғри бажарилган амалларни кўрсатиб ўтиши муҳим аҳамиятга эга. Ҳаракат орқали муносабатни баъзан кутилмаган тарзда ифодалаш унинг таъсирчанлигини оширади.

10.

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 жумлага қиёсласак, унинг турли тиниш белгилари бўлиши керак. Бадий адабиётда **нуқта** энг *сермазмун* белги деб ҳисобланади.

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

Худди мусиқанинг 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 бир-бири билан боғлашга хизмат қилади.

Энди **вергул** белгиси хусусида ҳам бир-икки 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 бўлсак, вергул белгиси орқали саҳна ҳаракати ўсиб бориши натижасида иккинчи саҳнага ўтилади. Шунга қарамай катта вергул воқеа интиҳосини ҳам билдиради.

Агар воқеалар ўртасига икки нуқта қўйсак, фикр ҳали яқунланмаганлигини, 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 ифодалаш орқали **ундов** мизансаҳнани ўрнида ишлатишлик таъсирчан ва саҳनावий ҳақиқатга мос тушади.

Шунингдек, айриш белгиси ўта таъсирчан белгидир.

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

ТОМОША ВА ТОВУШ

1.

Кадрлар остида ёзувли кинофилмни қандай қабул қиласиз? Мазкур ёзувлар қанчалик тез ўқиманг, барибир кўзингиз ҳаракатдаги расмлардан чарчамай иложи йўқ. Ёки кадрларни ўзини кўраман дейишингизга қарамай кўзингиз беихтиёр ёзувга тушиши муқаррар. Шунинг учун бундай расмларни кузатиш жараёнини чизиқли томоша дейиш ҳам мумкин. Яъни на расмларни ва на ёзувларни узлуксиз томоша қилишнинг иложи йўқ. Улар орасидги яхлитлик узилиб туради.

Яна бир мисол. Сақич чайнаб туриб, телефонда гаплашаётган одамга муносабатингиз қандай? Бундайларни сира ёқтирмайсиз, тўғрими? Нафақат сиз, кўпчилик ёқтирмайди

Агар қаршингизда ўтирган одам оғзида овқат билан гапираётган бўлса, уни тушунишингиз мумкин. Аммо овқатлана туриб телефонда гаплашаётган одамнинг гапини тушуниш қийин. Рўбарў ўтирганда ҳам кўриб турасиз, ҳам эшитасиз. Шунинг учун уни тушунасиз. Аммо телефонда гаплашаётган вақтда фақат эшитиш орқалигина унинг гапини қабул қилишингиз мумкин. Бу аҳволда уни тушуниш мушкул.

Театрда эса ҳар икки *қабул қилиш* жараёни ишлайди. Кўпинча улар ёнма-ён ишлатилса, айрим ҳолларда алоҳида ҳолда бўлади. Пантомима бунга яққол мисол. Спектакль жараёнида гоҳида ҳаракат товуш, сўз тўхтаб (тин олиб) ўтиши керак бўлган сахналар учрайди. Бу **пауза** ёки **“сукут майдони”** ҳам дейилади. Бир дақиқа овозсиз, мусиқасиз нафас ростлаб олинади. Мана шу бир дақиқанинг таъсир қудрати бутун бир спектаклга тенг бўлиши мумкин.

Сокинлик, сукут киши тасаввури, идроки, тафаккури ва шуурини остин-устун қилиб юбориш қудратига эга. Шундай дамларда киши кўз ўнгида кўрган фильмлари, спектакллари, ҳаётининг воқеалар, кўрилган расмлар, бир-бир қизил ипга тизилгандек ўта бошлайди.

Сокинликда рашк, изҳор этилмаган севги, нафрат, инсон табиатининг барча ожизликлари-ю, қудрати намоён бўлади.

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

2.

Театр санъати тажрибасида воқеалар кўринмай, фақат мусиқа овознинг ўзидан (нидо) иборат бўлган дақиқалар ҳам тез-тез учраб туради.

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

Спектаклни қаҳ-қаҳ уриб кулиб томоша қилиб ўтирган чоғимизда тўсатдан чироқ ўчиб, қоронғиликда қоламиз. Бироқ сахнадан эшитилиб турган овоз, мусиқа ёки турли шовқинлар бизни ҳаёлий олам сари етаклайди. Бундай дамларда бошқача ҳис-ҳаяжон ҳам кўзғалиши мумкин.

Фожиавий сахнадан сўнг, зим-зиё қоронғилик қўйнида қолишимиз мумкин. Бизнинг кўзларимиз бир муддат тин олсада, таралаётган мусиқа бизга хаёлан спектаклни давом эттириш имконини яратади. Бундай кезларда, мусиқа оҳанглари таъсирида "энди нима бўлиши мумкин"лигини кўз олдимизга келтирамиз.

Ёки яна бошқа бир мисол.

Сахнадаги одам қимир этмай хаёл суриб турипти. У шу тақлид бир неча сония туриши мумкин. Ниҳоят кулисан уни чақирган овоз эшитилади. Аммо у ўз хаёли билан бандлиги туфайли ҳеч нарса эшитмайди. То мошабин эътибори фақат овозга, эшитишга қаратилган бўлади.

3.

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

Яна бошқа бир мисол. Гўзал қиз боғда сайр қилиб юрипти. Атрофдан булбулнинг хониши эшитилмоқда. Мана, у кутган йигит қиз томон ошиқяпти. Улар учрашдилар. Бошқа бир кўринишда яна ўша қиз учрашувга чиққан. Аммо кимдир, электродрел билан бетон деворни тешяпти. Тўсатдан безорилар қизга ҳужум қилиб, уни зўрламоқчи бўлишади. Яна ўша манзара. Яна ўша қиз боғда сайр қилиб юрипти. Қаердандир электродрелнинг овози эшитилади. Томошабин хаёлида дарҳол қизни зўрламоқчи бўлган безорилар воқеаси гавдаланади. Ҳаётда ҳам айнан шундай бўлиши мумкин.

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

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

ВАҚТ, МАКОН, МАРОМ (Время — пространство — ритм)

1.

Рўпарамизда янги бино қад кўтариб турипти. Биринчи қарашдаёқ негадир у ғашимизни келтиради. Дикқат билан иншоотга тикиламиз. Бинонинг бўйи энига мутаносибми? Деразаларининг бири ҳаддан ташқари катта бўлса, бошқаси ўта ингичка ва чўзиқ. Уйнинг томи ҳам қандайдир бинонинг ташқи кўринишига мос эмас, бачкана туюлади. Уйнинг иккинчи қаватидан кўпол пешайвон ташқарига туртиб чиққан. Демак, уйнинг лойиҳачиси бинога хос бўлган маромни бузипти, деймиз.

Бошқа ҳолат. Бир одам шеър ўқияпти. Сатрлар гоҳ чўзилиб, гоҳ тўмтоқ эшитилади. Бу ерда шеърнинг вазни бузилган. Бунинг устига ўқувчи ҳам маромни бузаяпти, деймиз.

Бино билан боғлиқ ҳолатда макондаги меъёр бузилган бўлса, шеър ўқишда вақт мароми бузилаяпти.

Муסיқа билан шуғулланмоқчи бўлган одамнинг, аввало, муסיқий қобилияти ёки эшитиш(слух) қобилияти бор-йўқлиги аниқланади. Агар эшитиш қобилияти жойида бўлса яхши. Эшитиш қобилияти бор бўлиб, у ривожланмаган бўлса, уни ривожлантириш мумкин. Борди-ю, унинг эшитиш қобилияти, муסיқий хотираси бўлмаса бошқа касб билан шуғуллангани фойдалироқ бўлади. Худди шундай режиссёрда ҳам *эшитиш, кўриш, ҳис қилиш* қобилияти бўлиши шарт. Унинг бу қобилияти *маконни кўриб* ва *замонни ҳис этиш, маромни сезиш* билан ўлчанади.

Вақтни ҳис этиш бу тезликни сезиш демакдир.

Мисолларга мурожат қилайлик.

Репетиция кетяпти. Мана, бир сахна ижро этилди. Қандай ижро этилди? Тезми? Секинми? Ёки чўзилдими? Ҳозирча залда томошабин йўқ. Шунинг учун бу нарсани режиссёрдан бошқа ҳеч ким сезмайди. Ижро этилган сахнадаги ҳолатларга ишониш мумкинми, йўқми? Зерикарлими, қизиқарлими? Овознинг таъсир кучи қандай кечяпти? Муסיқа, овозлар, шовқинлар қандай эшитилаяпти, томошабинга қандай таъсир кўрсатиши мумкин? Буларнинг ҳамма-ҳаммасини режиссёр сезиши, ҳис этиши шарт! Бу эса режиссёрнинг эшитиш, сезиш, ҳис этиш қобилиятига боғлиқ. Худди шунингдек, режиссёр маконни ҳам сезиши керак. Биринчи планда турган беўхшов дарахтни олиб ташлаш билан сахна, бутунлай бошқача кўриниш касб этади. Лекин режиссёр буни кўрмаётган бўлсачи? Демак, унинг макондаги кўриш қобилияти ишламаяпти.

Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, режиссёрнинг эшитиш, кўриш, ҳис этиш қобилияти бўлиши маконни, маромни, вазни, маромни, ёлғон билан ростни, томошабиннинг муносабатини олдиндан кўра билиш демакдир.

Режиссёрлик салоҳияти тўғрисида яна бир мисол:

Спектакль бошланди, сахна ҳали қоронғи. Олисдан хор ижросидаги кўшиқ янграмоқда. Ғира-шира чироқ нурида беш кишидан иборат чегарачилар кўзга ташланади. Уларнинг бири у ёқдан,бу ёққа одимлаб турипти. Тўрт киши ғоз турипти. Аста қоронғилик чекиниб, сахна ёришабошлайди. Лекин сахнадаги одамлар аниқ-тиниқ кўрингач, уларнинг ҳолати кўнгилга ўтирмайди. Тўрт

киши ноқулай жойлаштирилган. Икки киши чап томонда жойлашган бўлиб, уларнинг орасидаги масофа икки метрча бор. Ўнг тарафдаги икки кишининг оралиғи бир метрча бор. Уларнинг бу хилдаги туриши, декорацияга ёпишмайди. Томошабинни яна нимадир ғашини келтиради. Бешинчи жангчи улар олдида нари-бери юриб турипти. Лекин, унинг одимлари на мусиқага ва на секин ёнаётган чироқларга монанд. Шунга қарамай биз бадий воқеликни қабул қиляпмиз. Тонг. Бешта жангчи қурилишга қоровуллик қиляпти. Бу сахна давом этапти. Ҳали-хануз сахна ўзгаргани йўқ. Ҳаддан ташқари чўзилган... Демак, вақт ва маконнинг бир-бирига монандлиги бузилган. Спектакль бошланишиданоқ режиссёрнинг бу соҳадаги оқсоқлиги сезилиб турипти. Томошабиннинг спектакль бошиданоқ ҳафсаласи пир бўла бошлайди...

2.

Композитор янги асар устида иш бошлар экан, куйни, оҳангни, маромни, вақт бирлигини, меъёрини, динамик ривожланиши жараёнини ҳисобга олиши керак бўлади.

Архитектор, ҳайкалтарош, рассом ҳар бир чизиқ, ҳажм, ранглар уйғунлигини ҳисобга олиши керак.

Балетмейстер, кино ва театр режиссёри вақт ва маконни ўзгаришларини биргаликда ва алоҳида ҳолдаги кўринишини ҳисобга олиб, мизансаҳналар яратиши зарур.

Албатта, вақт ва маконни биргаликда ҳаёлан бирлаштириш жуда қийин. Лекин вақт ва маконни ҳамжихатликда кўра билиш ниҳоятда муҳимдир.

Мисол учун, режиссёр актёр орқали интизорлик билан кутиш жараёнини акс эттириши лозим.

Агар сиз актёрдан бир жойда туриб, вақт ўтказиш учун хиргойи қилишликни, ёки овоз чиқариб санашни талаб қилсангиз, бу ерда таъсир воситаси вақт бирлигида акс этган бўлади.

Агар актёрга бир неча нуқталарни кўрсатиб, у нуқтадан бу нуқтага сабрсизлик билан ўтиб туришликни таклиф қилсангиз, унда таъсир воситаси *бесабрлик* бўлиб қолади, ҳамда бу восита ҳам вақт, ҳам маконда аксини топади.

Албатта, актёр сахнада хиргойи қилиб кутар экан, ўз-ўзидан бир жойдан иккинчисига ўтиб туриши ёки жойларни ўзгартиши жараёнида хиргойи қилиши мумкин. Лекин ҳар икки ҳолатда режиссёрнинг мақсади, бошқа-бошқа бўлиб, биринчи галда қайси ҳолатни акс эттирмоқчи эканлигига боғлиқ.

Яна бир мисол. Сахнада бир хонадоннинг уйи. Саҳнанинг чап томонидаги столда кизалоқ дарс тайёрлаб ўтирипти. Ўнг томондаги курсида унинг онаси кўйлак тикипти. Ўртада жавон. Пьеса воқеасига мувофиқ, кизча фурсат пойлаб жавондан шоколад ўғирлаши керак.

Кўз ўнгимиздаги маконда жойлашган объектлардан қайси бири бизнинг эътиборимизни ўзига қаратиши керак? Она ва боланинг қандай ўтиришими? Иккаласи ҳам зерикаётганлигимиз? Ёки улардан бири берилиб ишлаётганлигимиз?

Бу сахна кўз ўнгимизда намоён бўлиб улгурмай, вақт деган шафқатсиз нарса ўз ҳукмини ўтказа бошлайди. Режиссёр бу манзарага қанча тикилиб ўтиришимиз мумкинлигини белгилаб бериши керак.

Бу эса бизга етказмоқчи бўлган бадий ахборотнинг *сонига* боғлиқ. Агар режиссёр қизни дарс қилаётгани, онанинг кийим тикаётганлигини кўрсатмоқчи

бўлса, бу бир нарса. Агар режиссёр қизни бир жойда ўтира олмаётганлиги, у дарс тўғрисида эмас, жавондаги шоколадни ўйлаётганлигини, онаси эса ҳеч нарсани сезмаётганлигини кўрсатмоқчи бўлса, бу иккинчи масала.

Саҳнадаги бадиий ахборотнинг сифати, артистларнинг маҳорати орқали томошабинни ушлаб туриш мумкин. Бир жойда қимирламай ўтирган ҳолда, эътиборимизни қанча ушлаб тура олишига боғлиқ.

Ниҳоят, она йўлакдан келаётган оёқ товушини эшитиб, ташқарига чиқди. Шу заҳоти қизалоқ ўрнидан туриб, жавон томонга интилди. Аммо онани қайтиб келаётганини сезиб, жойига бориб ўтирди.

Хўш, режиссёр шу саҳна учун қанча майдон ва вақт ажратади? Қизнинг бир жойда ўтириб сабрсизланаётганини, қийналаётганини кўрсатиш муҳимми ёки жавон томонга қандай қилиб боришини кўрсатиш муҳимми? Биринчи ҳолда *вақт бирлиги* ишга тушади. Иккинчи ҳолатда эса *макон бирлиги* ишга тушади.

Режиссёрнинг фикрига қараб, улар биринчи ёки иккинчи ўринга ўтиши мумкин. Балки саҳналаштирувчи учун ҳар икки ҳолат ҳам муҳим аҳамиятга эгадир. Ҳамма гап уларни бир ҳолатдан иккинчи ҳолатга қандай ўтишида. Ҳаракатларнинг пластик кўчишига боғлиқ. Уларнинг ҳамоҳанглигига боғлиқ. Демак, режиссёр ихтиёрида ҳам жуғрофий майдон, ҳам вақт бирлиги мавжуддир. Ҳамма гап улардан оқилона ва унумли фойдаланишда.

3.

Режиссёр зарурият туғилган дамда макон ва вақт бирлигини ажрата билиши керак.

Саҳнада чопиб бораётган одамни акс эттириш учун унинг таъсир кучини ошириш, томошабин онгига қандай таъсир этаётганлигини билиши, томошабин онгида ҳаракатни қанчалик сақланиб туришлигини текшириш мақсадида чопиб бораётган одамни бир муддат тўхтатиб қўйиши ҳам мумкин. Натижанинг қандайлигига қараб, *саҳнадаги* одам шаклини, қиёфасини, *макондаги* ҳаракат йўналишини ўзгартириши мумкин.

Шунингдек, саҳнадаги одам ҳаракатини вақт бирлигида ҳам синаб кўриши мумкин экан. Яъни унинг ҳаракатларини тезлаштириши ёки секинлаштириши мумкин. Бир жойда чопиши, секин чопиши, чопиб тўхтаб, ҳаракат қилиши мумкин. Агар ҳаракатларни тезлаштирмоқчи бўлса, қарши тўсиқларни кўпайтириши лозим. Масалан, қарама-қарши бораётган одамлар сонини, йўлида учрайдиган турли буюмлар, ёритиш рангларини ўзгартириш орқали ҳам бунга эришиш мумкин.

Яна бир мисол. Ваҳший ҳайвон сакрашга ҳозирлик кўрмоқда. Режиссёр ана шу тайёргарлик жараёнида ҳайвоннинг тезлигини, қаергача сакраши мумкинлигини, албатта, кўра билиши лозим.

Бунинг учун режиссёр ўзи яшаётган замон ва макондаги ҳаёт тезлигини, шиддатини яхши ўзлаштирган бўлиши керак. Шундагина, ҳар бир спектаклда шу асарга хос бўлган вақт ва макон бирлигини ҳис этабилади. Воқеликни томошабинга ишонарли тарзда етказиб бериш салоҳиятига эга бўлади.

СЎЗСИЗ ҲАРАКАТ ВА ПАНТОМИМА

1.

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

Кўз ўнгимизда ёп-ёруғ кимсасиз сахна.

Чап тарафдаги кулисан қора трико кийган одам кўринади. Унинг кўлида тасаввурдаги жомадон. У кўлидаги жомадон билан ўзи йўқ эшикларга бир-бир мўралаб келяпти. Демак, меҳмонхонада ўз хужрасини изляпти. Мана, ниҳоят излаган хонасини топди. Кўлидаги (тасаввурдаги) жомадонни ерга қўйди. Тасаввурдаги калит билан эшикни очиб, ичкарига кирди. Ичкари қопқоронғи. Тасаввурдаги курсига қоқилиб йиқилиб тушди. Тиззасини ишқалаб ўрнидан турди ва девордан ўзи йўқ чироқ ёққични кидира бошлади. Уни ҳам топди. Бизнинг тасаввуримизда чироқ ёнди. У тасаввурдаги курсига ўтиради. Жомадондан ўзи йўқ кийим ва буюмларини олиб, ўзи йўқ шкафнинг бўлмаларига жойлашга тутинади.

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

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

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

Ортга қайтишга юрак дов бермайди. Нима қилиш керак?

Шу воқеани драматик театрда ижро этиш мумкинми?

Агар мумкин бўлса, қандай?

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

Энди кўриб ўтилган воқеанинг иккинчи драматик шаклини таҳлил қилиб кўрайлик. Саҳнада йўлак. Аммо ҳақиқий эмас, йўлакни билдирувчи чизмаси. Одатдагидай, икки девор ўрнига битта девор. Қатор эшиклар ўрнида кичик уч эшик бўлиб, уларнинг кўпчилиги очилмайди. Чизилган эшиклар. Бу ерда ҳам актёрнинг пластикаси керак бўлади. Негаки, у йўлақдан бошқа томонга қадам ташлаб юборса, йўлак кўриниши дарҳол кўздан йўқолади. Демак, бу ерда пантомима билан ҳамоҳанг ҳаракат керак экан. Чунки, драматик театр актёри ҳам ўз гавдаси билан маълум бўшлиқни, майдонни томошабинга сездира олиши керак. Йигитнинг кўлида ҳақиқий жомадон. Унинг оғирлиги қандай? Томошабин учун ўн беш килограммча оғирлиги борлиги сезилиши зарур. Аслидачи? Ўн беш килограмм чиқишига ишониш қийин. Ҳаваскор актёр оғирликни сезиш учун ичига ғишт солиб олган бўлиши ҳам мумкин. Лекин кўлда шунча юк билан ролни кўнгилдагидай ижро этиш мушкул. Унинг устига ҳақиқий юк кўтариш билан ёлғондакам оғирликни кўтариш ўртасида фарқ бор. Ҳақиқий оғирлик спектаклнинг бадиий тўқимасига қовушмайди. Яхшиси, оғирликни тасаввур қилган маъкул. Негаки, драматик актёр ҳам, пантомима актёри ҳам гавда ҳаракати билан бир бирига жуда яқин туради.

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

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

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

Ва ниҳоят, пантомимадаги қаҳрамонимиз кўлига соз олиб, кўшиқ куйлай бошлади. Пантомимага қараганда бу саҳнадаги актёр ҳаяжонли кўшиқни қандай ижро этиши керак бўлади? Агар актриса соз чалиб кўшиқ айтишни билмасачи? Кулис ортидан қиз учун бошқа одам кўшиқ айтаётган бўлсачи? Бизнинг қаҳрамонимиз юрак ютиб уни тинглаши керак. Пантомимада актёр тасаввурдаги деворга суяниб қулоқ солади. Ҳозир эса ҳақиқий деворни кўриб турибмиз. Аммо саҳнанинг биринчи қисмидаги девор узоққа чўзилмаган бўлиб, узилган жойидан бошлаб давомини тасаввур қилишимиз керак. Боринг ана, девор ҳақиқий ҳам дейлик. Лекин унга бутун оғирликни ташлаб суяниб бўладими? Агар декорация ҳаётдагидай қилиб ясалса, уни кўтариб бўлмайдику! Шунинг учун драматик актёр ҳам пантомима актёри қатори тасаввурдаги деворга суяниши керак экан. Пантомима актёри тасаввурдаги курсига ўтиради. Бу энди актёрдан алоҳида тайёргарликни талаб қилади. Драматик актёр эса ҳақиқий курсига ўтиради. Аммо курсининг мустаҳкамлигига ҳеч ким кафолат бермайди. Шунинг учун курсига енгил ва оҳиста ўтириш керак. Бунинг устига қаҳрамоннинг ижтимоий келиб чиқиши, касби, амалини ҳам шу ўтириш орқали билдириш керак.

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

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

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

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

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

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

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

3. Стол атрофида бўладиган сахналар

Тушлик. Одамларни қандай ўтказиш керак?

Агар режиссёр томошабинга кўринадиган томонини очик қолдирса, макон бўшлиғи мантиқи ҳамда ҳаёт ҳақиқати бузилади. Агар меҳмонлар икки томонга ўтқазилса, биринчи сафдагиларнинг ёнбошида ўтирганлар кўринмай қолади. Агар тўртинчи девор томонга бир одам ўтқазилса, олдинда ўтирган томошабинга халақит берибгина қолмай, ташқи томондан хунук ҳам кўринади.

Шунинг учун бундай мушкул шароитдан чиқишнинг йўлларини ҳар бир режиссёр ўзича қидириши, ечимини топиши лозим.

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

4.

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

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

Актёр дераза олдига ўзи билганича боради қўяди. Энди мана шу кичик сахнанинг таг заминида нималар ётганлигини аниқлашга ҳаракат қилиб кўрайлик. Бундай кезларда Станиславский берилган сахнани **ҳаракатга келтирувчи қувватни** топиш учун уларга кичик **сарлавҳалар қўйиб** чиқишликни маслаҳат берган эди.

Мисол учун юқорида кўриб ўтган сахнани **"зерикиш"** дея сарлавҳа қўяйлик.

Телефон ёнига ўтириб олган йигит ён дафтарчасини варақляпти. Телевизор рўпарасида ўтирган қиз қизиқроқ кўрсатув топиш мақсадида дастурни алмаштиради. Ниҳоят телевизорни ўчириб, сумкасида хат олади. Истамайгина хатни очиб, кўз югуртиради. Аста-секин хатни берилиб ўқий бошлайди.

Йигит: — (Ўрнидан туриб келиб, юмшоқ курсига ёнбошлайди.) Хўш?

Қиз: — (хатни қўйиб) Ҳеч нарса.

Йигит: — Ёмғир ёғяпти.

Қиз: (Йигитни ухлаб қолганини кўриб, ўзи дераза ёнига келади.) Ҳа, ёмғир ёғяпти.

Энди сахнага **"Омадсизлик"** деб сарлаҳа қўяйлик.

Сахнада расм соладиган молберт, турли хил ранглар, ёзув машинкаси. Қўлидаги хат билан қиз югуриб киради. Уст кийимини ечмасдан хатни очиб ўқий бошлайди. Унинг юзидаги қувонч аста йўқола бошлайди. Қиз кирган эшикдан йигит ҳам киради. Қизнинг қўлидаги хатни кўриб, тўхтаб қолади.

Йигит: (қизнинг ҳолатини тушуниб) Хўш?

Қиз: — Ҳеч нарса! (Хатни столда қолдириб, расм ишланадиган молберт ёнига яқинлашади. Ундаги расмга тикилиб, хаёл суради.)

Йигит: — (Хатни кўздан кечириб, қизни кузатади.) Ёмғир ёғяпти.

Қиз: (ўзи сезмаган ҳолда) Ёмғир ёғяпти (расмдан узоқлашади).

Энди шу сахнага **"Рашк"** деб сарлаҳа қўямиз.

Қиз чой қайнатапти. Йигит кириб келади ва қизнинг олдига конверт ташлайди. Қиз конвертга қарайман деб, қўлини куйдириб олади. Аммо йигитга сездирмасликка ҳаракат қилади. Йигит курсига ёнбошлаб китобга тикилади. Қиз йигитнинг ҳолатини кўриб, конвертни очиш-очмаслигини билмайди. Йигит китобни қўйиб, тез чиқиб кетади. Қиз хатни очиб ўқийди, сўнгра сумкасига яширади. Ўз хаёли билан бўлиб, йигитнинг кирганини сезмайди. Йигит чой қуяди. Қиз чўчиб ўгирилади.

Йигит: — (хотиржамлик билан тез) Хўшш?

Қиз: — Ҳеч нарса (Стул олдига бориб, чой ича бошлайди.)

Йигит: — (қулоқ солиб) Ёмғир ёғяпти.

Қиз: (ўз хаёли билан банд) Ёмғир ёғяпти.

4.

Биз кўриб ўтган сахналардаги мизансахналар асар воқеасига қараб ўзгариб боради.

Тўғри, ҳар бир пиесадаги воқеаларнинг маъно ва мазмуни муаллиф томонидан тақдим этилган бўлади. Шунинг учун ҳам ҳар бир мизансахнани яратишда асар матнида берилган сўзлар қатламидаги ҳаракатларни қидириб топиш керак.

Бошқача қилиб айтганда, сўзлар остига яширинган туб маънони қидирмоқ керак. Мукамал ёзилган яхши пиесада иккинчи план бор бўлиб, у сўзлар остига яширинган туб маънога эга бўлади ва режиссёрнинг вазифаси ана шу туб маъно ва мақсадни тўғри топишликда.

Аввал айтиб ўтилганидек, ўқув жараёнининг **иккинчи йилида** талаба ўқув дастурига кўра амалий машғулот сифатида, рассомлар томонидан чизилган маълум бир воқеликни акс этдирадиган расмлар билан ишлаши керак бўлади.

Машхур рассомлар: Репин, Суриков, Рембрандт, Р. Чориевлар томонидан ишланган расмларда воқеалар тугалланган шаклларда акс этдирилган бўлиб бу асарлар билан ишлаш режиссёр тасаввур ва фантазиясини чархланишига ёрдам беради, композиция қонунларини амалий қўллашни йўналтиришга ёрдам беради.

Мақсад, расмларда акс этдирилган манзара , воқеани жонлантириш талаб қилинади.

Яъни расмда акс этдирилган ходиса **бошланишидан аввал** шу ерда қандай воқеалар бўлиб ўтган ва уларнинг ривожланиб бориши натижасида расмда акс этдирилган манзара қандай ҳосил бўлган? Жонлантириш жараёни расмда акс этдирилган композиция вужудга келиши билан режиссёр қарсақ чалиб актёрларни тўхтади. Натижада расмда акс этдирилган ҳолат жонли равишда сахнада, кўз ўнгимизда намоён бўлади.

Шуни ҳам таъкидлаб ўтиш лозимки, мазкур машқларда актёр сифатида иштирок этган талабалар учун бу машғулотлар **актёрлик маҳорати** дарси бўлади. Саҳналаштирувчи эса ижрочилардан сахнада табиийликни, хатти-ҳаракатларни мазмунли ва мақсадли бўлишини, ўз-аро муносабатларда жонли мулоқат ўрнатилишини, берилган шарт-шароитни тўғри ҳис этишлик, воқеаларни ишонарли чиқиши учун эшитиш, кўриш, сезиш , ҳис этиш каби бошланғич унсурлардан тўғри ва ўрнида фойдалана билиши зарур. Шунингдек мазкур машқлар саҳналаштирувчи учун на фақат тасаввур ва фантазиясини ўстирибгина қолмай ўзи ўйлаган фикрини актёр билан ишлаш орқали рўёбга чиқариши, актёрдан ўз мақсадига эришиш йўлида тўғри фойдалана билишликни ўргатади.

Рассом томонидан аксилган манзара ёрдамида сахна композицияси сирларини ўзлаштиради. Саҳнада актёрлар билан мизансахна ихтиро қилишга ўрганади.

УЧИНЧИ БОБ

Спектакл устида ишлашнинг дастлабки жараёни

Бўлажак спектакл хусусида режиссёрнинг ўй-фикрлари, нияти (замысел)

Ҳар қандай бадиий ижоднинг асосий мақсади, бўлажак асар тўғрисидаги ниятни рўёбга чиқаришдан иборатдир. Бу фикр режиссёрга ҳам таъллуқлидир. Аммо театр **мураккаб санъат тури** бўлиб, режиссёрлик нияти, (бошқача қилиб айтганда режиссёрлик режаси) кўп қиррали соҳаларни спектакль яратиш учун бирлаштириши керак.

Режиссёр **нияти** деганимизда:

а). пьесанинг зоявий талқини,

б). ҳар бир қахрамоннинг тавсифи;

в). мазкур спектаклда актёр ижросининг хусусияти, жанри ва усулини аниқлаш;

г). спектаклнинг темпо-ритм бирлигидаги ечими (сурат ва маром);

д). спектаклнинг маконий ечими (мизансаҳна ва режалаштириш)

е). спектаклнинг декоратив, мусиқий, турли товушлар бирлигидаги ечими.

Режиссёрда сахналаштириш нияти туғилиш жараёнида, яхлитлик, ниятни рўёбга чиқариш учун хизмат қилувчи барча унсурлар бир илдиздан, Вл.И.Немирович-Данченко ибораси билан айтадиган бўлсак, бўлажак спектаклнинг **мағизидан-уруғдан ўсиб чиқиши муҳим аҳамиятга эгадир.**

Мағиз-уруғ деганимизда, фақат таҳлилий хулоса бўлиб қолмай, асар билан танишуви жараёнида режиссёр руҳияти кайфиятида пайдо бўладиган хиссёт, сезгидир. Бу бўлажак спектаклнинг туғилишидан аввал режиссёр шуурида, онгида пайдо бўладиган ягона сезги ва ягона ниятдир.

Мана шу уруғ-мағиз режиссёр шуурида пайдо бўлиши натижасида бўлажак спектаклнинг айрим узук-юлуқ ҳолатлари, кўринишлари, декорация аломатлари, мусиқий товушлар, қахрамонларнинг ўз-аро муносабатларидаги баъзи жиҳатлар аста-секин тасаввурда пайдо бўла бошлайди. Асарнинг маром ва сурати гавдаланади. Вақт ўтиши билан режиссёр ниятида акс этган лавҳалар режиссёр тасаввурида ёрқинроқ намоён бўла боради. К.Паустовский ниятни чакмоққа қиёслайди. Ер сатхи узра электр кучлари бир неча кун давомида тўплана бошлайди. Бу кучлар тобора жипслаша бориб, момақалди роқ келтириб чиқарувчи куюқ булутлар ҳосил бўлади. Ана шу булутларнинг кудрати чакмоқ шаклида намоён бўлади. Агар табиатнинг бу ҳолатини режиссёр санъатига қиёслайдиган бўлсак, кўп йиллик кузатишлар, хис-ҳаяжон фикрлар, ғоялар йиғиндиси ўлароқ чакмоқ-уруғ режиссёр онгида туғилади. Шу тариха мағиз-уруғ-чакмоқ, бўлажак спектаклнинг қиёсий ечимини белгилайди. Лекин бу уруғ ўз-ўзидан эмас, балким режиссёр қаршисида “шу спектаклни нима мақсадда сахналаштириш керак” деган савол кўндаланг бўлганидагина вужудга

келади.Яъни режиссёрнинг олий мақсади нималардан иборат деган саволга жавоб топишликдан бошланади.Шу спектаклни сахналиштириш орқали тамошабин қалбида қандай хиссиётларни кўзғатмоқчи,томошабинга нима демоқчи?Томошабин онгига қандай воситалар ёрдамида таъсир ўтказмоқчи? Режиссёрлик нияти ва талқини тўғрисида сўз юритар эканмиз шу ўринда Вл. И Немирович-Данченконинг “уч турдаги ҳақиқат” деган машҳур атамасини эслаб ўтишлик жоиз деб ўйлаймиз.

Яъни:

-“ҳаётий ҳақиқат”

-“ижтимоий ҳақиқат”

-”театр санъати ҳақиқати”

Шу уч турдаги ҳақиқатлар бирлашмасидан театр ҳақиқати яратилади.

Қуруқ ижтимоий ҳақиқатни ҳаётий ҳақиқатсиз акс этдириш мумкин эмас.Ижтимоий ҳақиқатни инкор этган ҳолда фақат ҳаётий ҳақиқат акс этдирган спектакль арзимас майда-чуйдалар тўғрисидаги баённомага ўхшаб қолади.Бироқ ҳаётий ва ижтимоий ҳақиқат маълум бадиий тимсоллар орқали умумлаштирилган тақдирдагина асар бадиий тусни топади

Аристотель **,-санъат аини дамда бўлиб турган воқеа ва ходисаларни эмас рўй бериши мумкин бўлган воқеа ва ходисаларни акс этдириши керак,-** деган экан.

Яъни у санъат, қуруқ ҳаётий ҳақиқатни ўзини эмас балки кутилаётган, орзу қилинган,тасаввурда яратиладиган воқеликни акс этдирмоғи лозимлигини назарда тутган.

Театр ҳақиқати учта омил таъсирида даставвал режиссёр тасаввурида гавдаланади.

Бу омиллар қуйидагилар:

1.Пиесанинг шакли ва мазмунидан келиб чиқадиган хусусиятлари.

2.Пиеса сахналаштираётган даврдаги тарихий жамиятдаги вазият.

3Мазкур асарни сахналаштирмоқчи бўлган ижодий жамоадаги муҳит ва шароит.(бунда жамоанинг ижодий қарашлари,анъаналари,ёши,профессионал лаёқати ва маҳорати назарда тутилади)

Бир сўз билан айтганда режиссёр пьесанинг моҳияти,замон нафаси ва ижодий жамоа имкониятларини сезиши керак.

Шуни алоҳида таъкидлаш жоизким санаб ўтилган учта омиллар ичида энг муҳими пьесади.Агар ижодий жамоа ва режиссёр пиесанинг бадиий ғояси билан қизиқмаса,уни инкор этса, сахналаштирилган асар муваффақият қозона олмайди. Режиссёрлик ечим, унинг бетакрор шаклу-шамойили,айни пиесага хос бўлган хусусиятлар ва жиҳатлардан келиб чиқилиши керак.Бу ерда асарнинг мавзуси,ғоявий йўналиши,уни қурилиши,жанри,воқелар кечиши жараёнидаги маром ва сурати,тилнинг ўзига хослиги муҳим аҳамият касб этади.Агар пьесанинг шакли асардан ҳоли ўйлаб топилса-ю,спектаклга ёпиштирилса,ундан бирон натижали асар кутиш мумкин эмас.Бу ўринда пьесанинг ғоясини тушинишнинг ўзи етарлик эмас.Хатто асар инсонлар учун

муҳим муаммолар атрофида бахс-мунозара юритган тақдирда ҳам уни сахналштиришга кириш учун асос бўлаолмайди.

Ғояни бошдан кечириш, юрак дарди билан суғориш муаллиф дардига дардкаш бўлиш керак. Асар ғоясини режиссёрнинг вужуд -вужудига сингиши, онгига таъсир ўтказиши ва фикру ҳаёлини бутунлай эгаллаб олиши керак. Шу оғриқни ташқарига чиқариш, одамлар билан ўртоқлашиш эҳтиёжи туғилиши керак. Лекин бу дегани ҳар бир пьесани “тўғри келмайди” деб четга суриб қўйиш керак дегани эмас. Ҳар бир пьеса билан танишиш жараёнида ижодий қизиқишни уйғота билиш керак. Кўпинча асар билан дастлабки танишув вақтида режиссарни пьеса кўп ҳам қизиқтирмайди. Бироқ асарни қайта ва қайта ўқиш жараёнида қизиқиш тобора ортаборади ва сахналаштирувчининг фикри-зикрини банд этиб қуяди.

Яна муҳим бир масала:

Режиссёр ҳечқачон ҳаётдан узилиб орқада қолиб кетмаслиги, аксинча ҳар сония, у билан қизиқиши, одамлар билина бирга нафас олиши, унинг шодлигу қағуларини барча билан бирга баҳам кўра билиши керак. Ана шу ҳаётнинг муҳим жихатларни акс этирган асарга чуқурроқ кириб боришга, шу ҳаётнинг оғриқли нуқталарини бадиий акс этдириш шакли тўғрисида ўйлаши, тафаккур қилиши зарур.

Режиссёр пьеса тўғрисида ўйлар экан, унга фақат профессионал сифатида ёндашиб, фақат эстетик жихатларини изласа асарнинг сахнавий ва ҳаётий бирлиги амалга ошмайди. Асар билан танишилар экан, биринчи навбатда унга ҳаётий позициядан ёндошмоқлик даркор. Аввало ҳаётий ҳақиқат, сўнгра театр ҳақиқати. Бунинг учун эса режиссёр ҳаётни яхши билиши шарт. Фақат ҳаётни яхши билган режиссёргина пьесанинг ижобий ва салбий томонларини кўра олади. Ҳаётий ҳақиқатга тўғри келиш-келмаслиги тўғрисида фикр юритаолади.

Пьеса ва спектаклнинг жанри

Ҳар қандай пьесанинг энг муҳим жихатларидан бири унинг жанр нуқтаи назаридан ўзига хослигидир. Пьесанинг жанри, спектакль жанрида ҳам акс этиши керак. Айниқса актёр ижросида ёрқин намоён бўлади.

Жанринг ўзи нима?

Жанр, ижодкорнинг ўзи акс этдираётган объектга (манбъа) эмоционал(ҳис-ҳаяжон) муносабатини билдиради.

Агар ижодкор ўзи қаламга олган воқеа ва ходисаларни **аянч ва даҳшат** тарзида акс этдирган бўлса, демак бу **фожеа**. Агар воқеалар **қаҳр ва кулги** кўзғатса –бу **сатирик комедия, ҳамдардлик** ва **ачиниш** ҳиссини уйғотса-**драма**.

Лекин ижодкор баён этаётган воқеа ва ходисалар ҳамиша ҳам қуюқ бўёқларда бўлмаслиги мумкин. Бир ҳилдаги бўёқдан киши тез толиқади. Агар ранглар бир-бири билан тез-тез ўрин алмашиб турса, қаҳр билан меҳр, аянч билан мамнунлик, кулги билан ғазаб ўрин алмашуви узлуксиз давом этса, демак пьеса кўп қиррали, бадиий бўёқлар билан йўғрилган асар ҳисобланади.

Баъзан шундай асарлар ҳам бўлари. Асар бошланишида қаҳрамон, қаҳр-ғазабимизни кўзғатади, сўнгра уни масҳара қиламиз, кейин раҳмимиз

келади, бора-бора унга ҳамдард бўлабошлаймиз, ачинамиз, унинг ноиложлигидан ўкси намиз. Кейинчалик у бизни кулдиради. Хурсанд бўламиз. Бу ўша асар муаллифининг ҳар бир ходисага турли нуқталардан қарашига, баҳо беришига ва охир-оқибат ижодкорнинг ижодий салоҳиятига боғлиқдир.

Лекин асарнинг маълум бир жойи кулгили, иккинчи жойи қаҳрли, учинчи бир жойи ачинарли бўлсачи? Бундай вазиятда нима қилиш керак?

Турган гап ҳаётнинг турли қирраларини тўлалигича мукамал в аниқ акс этдиришни кўзлаган асар, унинг ҳаракати ва шиддатини тўлалигича очиб беришликни ўз олдига мақсад қилиб қўйган бўлса-да, пьесада жанр софлиги қиёмега етказилмаган. Бундай асарнинг жанрий тавсифи ҳаётнинг ўзи каби мураккаб ва жумбоқлидир. Айнан шундай асар устида ишлаш жараёнида, муаллиф муносабати кўпроқ қайси томонга ён босишини аниқлаш зарур. Фақат тўғри хулоса чиқариш орқалигина "фалон асарда, фалон жанр устивор экан" деяоламиз. Модомики кўпчилик пьесаларда жанрий софлик қоидалари бузилган экан, режиссёрнинг зиммасига ана шу жанрлар ҳилма-хиллигини тиклаш вазифаси юкланади. Бунинг учун эса режиссёр, муаллиф кўнглидан ўтказган барча ҳолатларни ҳис қилиши, сезиши ўша ҳаёт нафаси билан нафас ола билиши лозим.

Шакл ҳамisha мазмунга хизмат қилиши керак. Демак у, мазмуннинг ранг-баранглигига, бўёқларларнинг бойлигига, сифатларнинг хилма-хиллигига, муаллифнинг бу объекта бўлган эмоционал муносабатига боғлиқ. Мана шу муносабатлар, юқорида таъкидлаб ўтганимиздек асарнинг жанрини белгилайди. Мазкур асарда акс этдирилган воқеа ва ходисаларни, режиссёр қанчалик чуқур ҳис этса, уларга дардқаш бўла олсагина, шунчалик спектаклнинг ташқи қиёфаси ва таъсирчан воситалардан қай йўсинда фойдаланиш кераклигини ўзи ифодалаб бериши мумкин. Бу эса ўз навбатидан спектаклнинг жанрини белгилаб беради.

Мазмун, шакл ва маҳорат

Бўлажак спектаклнинг шакл ва мазмуни тўғрисида чуқурроқ фикр юритадиган бўлсак, мазкур асар учун ҳар бир режиссёр пьесанинг мазмун моҳиятини чуқурроқ тафаккур қилиш орқали, асарга шакл топади ва фақат шу шаклгина асарнинг мазмуни ва ғоясини тўла очиб бериши мумкинлигига амин бўламиз. Бунинг учун эса ҳар бир парча, қахрамонларнинг сўз ва хатти-ҳаракатларни орқали муаллиф томонидан берилган кичик сахна ва воқеачаларни ўйлаб топилган шакл доирасида бир тизимга тизиб чиқиб ҳосил бўлган манзарани тасаввур кўзгусида ёрқинроқ гавдалтириш зарур бўлади. Ҳар қандай шакл, асар мазмунидан келиб чиқмоғи лозим. Бунинг учун эса асарнинг мағиз-мазмуни ичига чуқурроқ шўнғиш, бир марта топилмаса, яна шўнғиш қидириш керак бўлади. Пьесага юзаки ёндошган одам ҳеч нарса топа олмаслиги аниқ. "Қандай" деган саволга жавоб топишдан олдин, "Нима", "Нима учун" деган саволларга жавоб қидириш зарур.

Агар соддароқ тилда тушинтирадиган бўлсак, шу спектакль билан мен нима демокчиман? (ғоя). Бу нарса менга нима учун керак? (олий мақсад) деган

икки саволга тўғри ва самимий жавоб топилса учинчи “**қандай**” деган саволга жавоб топилиши аниқ.

Таҳминий, тўмтоқ, ноаниқ тасаввур ҳосил қилиш орқали яхши шакл топилиши ҳам ҳаёликдир. Топилган шакл ҳам ўртамиёна, бетаъсир бўлади. Қачонки асарнинг ғояси, мазмуни ижодкорнинг онгига сингиб, мийясини тамоман банд этаолса, юрагини безовта қилиб куйдирсагина ижодий тўлғоқ орқали туғилиш рўй беради. Ғоя сизнинг хис-хаяжонингизни кўзгатса, ҳаловотингиз йўқолса, ижодкор сифатида тасаввурингиз илҳомланади. Берилган мазмун ва ғояни ифодавий акс этдириш учун шакл қидирасиз. Спектаклнинг ижодий ғунчаси, у ёки бу сахна ечими, режиссёрлик ранглари шу тарзда кўз ўнгингизда намоён бўлади. Улар шошма-шошарлик билан эмас, ҳақиқий тўлғоқ тутиб туғилади. Шундай **шаклгина бетақрор, ягона** бўлиши мумкин. Шаклни спектаклга ташқаридан ёпиштириб бўлмайди. У асар мавзуси ва мазмунидан келиб чиқиши зарур. Айрим режиссёрлар спектакль шаклини бошқалар томонидан топилган, ёки ўзининг олдинги спектаклида топилган қолипларга солишга ҳаракат қилади. Янги мазмун, ҳаммаша янгича шаклни талаб қилади. Шунинг учун ҳар бир спектакль янгитдан, “оқ қоғоз”дан бошланиши лозим. Театр тарихини ўрганиш албатта керак. Лекин, ўз даври ва тарихий жараёнларда фойда келтирган шакллар ва усулларни ўрганиб, қандай бўлса шундайлигича янги спектакль учун фойдаланиш мақсадида ўрганмаслик керак. Аксинча орттирилган тажрибаларни таҳлил қилиб, тафаккур тарозисида тортиб ундан янгича ҳосил олиш керак.

Режиссёрлик санъатида мода ва янгилик

Янгилик сари интилиш ҳар бир санъаткор учун табиий ҳолдир. Янгилик яратиш учун талпинмаган ижодкор диққатга сазовор бўладиган бирон-бир нарса яратаолмайди. Аммо янгилик яратиш учун тиришиш, арзон гаров оригиналлик, қинғир-қийшиқ шаклбозликдан иборат бўлиб қолмаслиги лозим. Бунинг учун эса, ижодкор изланиш олиб боришликдан мақсад нима эканлигини аниқ-тўлиқ билиши керак. Изланиш жараёни натижалари ва самарали бўлиши учун санъат асарини ҳаётий ҳақиқатдан узоқлаштирмаслик зарур. Реалистик санъат ҳаққонийлик ва ҳаётийлик заминига чуқурроқ кириб боришликни тақозо этади.

Санъатдаги “янгилик” деганда кўпинча унинг ташқи сифати деб тушинилади. Лекин ташқи янгилик ижодий изланиш жараёнининг охириги жабҳаларида кўзга ташлана бошлайди. Санъат асари зерикарли, тунд бўлиб қолмаслиги учун унинг мазмун-моҳияти янгича жаранглаши, таъсир кўрсатиши учун ҳали ҳеч ким томонидан қўлланмаган сифатлар сингдирилади. Бу янгиликлар, агар асар эскирган бўлиб бизга яхши таниш бўлса, мазкур асарга ижодкорнинг янгича ёндошуви, шу асар тўғрисидаги унинг фикри, муносабати, нуқтаи назари, ҳиссиёт сезгилари янгича бўлишига таянади.

“Янгилик яратиш”нинг яна бир жиҳати шундаки, на фақат унинг мазмуни янгича бўлиб қолмай, инсонлар жамияти учун ҳам бирон-бир янгиликни ўзида

сақлаган бўлиши керак.Яъни санъат асари ҳаётийлик нуқтаи назаридан инсонлар орасига янгилик уруғларини олиб кириши керак.

Янгича шакл излаш учун на фақат рус театри,ўзбек миллий театридан ташқари чет эл илғор санъатини ҳам чуқур ўрганиш керак бўлади. Лекин ижодкор учун энг катта хавф-бу мода ортидан қувишлиқдир.

Маҳоратнинг шартлилик ва ҳақийқийга монандлиги

Спектакль устида ижодий изланишлар олиб борилаётган жараёнда,айни шу спектакль учун шартлилик билан ҳақиқатнамолик ўртасидаги қатъий чегарани белгилаб олиш керак бўлади.Ҳозирги кунда, янгилик яратиш деганда, ”сахнада мумкин қадар кўп шартлилик бўлиши керак” деган тушунча англанади.Саҳнада қанчалик шартлилик,шартли усуллар,шартли декорация,шартли ижро кўп бўлса,шунчалик “бу режиссёр топилмаси”дея қабул қилинадиган бўлиб қолди. Шартлилик мейёри, олдинга қўйилган мақсаддан келиб чиқадиган режиссёрлик ечими билан белгиланиши керак.

Бу ечим эса,сахनावий тимсолни мукамал,тугалланган ҳолда талқин қилиб пьесанинг мазмун ва моҳиятини тўлалигича томошабин қалбига сингдираолсин.Шунинг учун ,пьесанинг муаллиф томонидан тақдим этилган мазмун-моҳияти,ғоясини очиб беришга хизмат қиладиган ҳар қандай шакл , яшаш ҳуқуқига эгадир.

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

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

Ҳақиқий театр санъати бадийлигини белгиловчи мезон, актёрнинг берилган шарт –шароитдаги хатти-ҳаракати ва руҳий кечинмалари бўлиши мумкин.

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

Театр шартлиликсиз, хақиқий театрнинг ўзи йўқ. Шекспир фожеаси, Хамза драма ва комедияларини, Хуршиднинг мусиқий драма асарлари, Гоголь ва Абдулла Қаххорнинг комедияларини, сахнавий ўзгаришларга бой пьесаларни шартли майдон ва маконларсиз сахналаштиришнинг мутлақо иложи йўқ.

Лекин кўпинча томошабинга ўз топилмаларимиз, турли-туман шаклларимиз билан “кўрдингми мен қандай зўр режиссёрман” дегандек дамо-дам эслатиб туришни ёқтирамиз. Санъатда хақиқий янгиликка интилиш-хаётийликка интилиш демакдир. Хаётда эса шакл ҳечқачон устивор бўлган эмас.

Актёрнинг ижрочилик услуби –режиссёр ниятининг технологик муаммосидир

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

Тўғри режиссёр даставвал ишни, спектаклни сахнага олиб чиқиш учун хизмат қиладиган унсурларнинг дуч келгани билан шуғулланиши мумкин. Декорция, мусиқий безак, спектакль мухитини яратадиган мейёр ва маром топиш билан шуғулланиши мумкин. Лекин унинг диққат марказида ҳамisha, барча муваффақиятларни таъминловчи, К.С, Станиславский ибораси билан айтганда “Сахна султони ва хукмдори “ истеъдодли актёр туриши керак.

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

Ҳар қандай спектаклда, ҳар қандай рол учун актёрдан, актёрлик техникасининг турли усул ва йўллари намоёни қилиш талаб қилинади. Аммо сахналаштирилаётган спектаклда актёрдан саноқсиз усул ва йўллардан қайси бири яқоллороқ кўзга ташланиши, олдинги маррада бўлиши талаб қилиш керак? Мисол учун бир спектаклда, актёрдан ички диққатни мужассамлаштириш талаб қилинса иккинчи спектаклда соддалик ва тезкор муносабат талаб қилинади. Учунчисида оддий хаётийлик талаб қилинса, бошқасида пластик жиҳатдан ташқи ифодавийлик талаб қилинади. Муҳими сахналаштирилаётган спектаклда актёрдан қандай ижрочилик усули талаб қилиниши аввалдан режиссёр режасида аниқ бўлиши керак. Режиссёрнинг профессионал истеъдодини белгилайдиган муҳим омиллардан бири, актёрнинг ижрочилик усули орқали спектаклнинг аниқ ечимини белгилай олишдир. Агар мазкур спектаклда “актёр қандай ўйнаши керак” деган саволга тўғри жавоб топилса, қолган унсурлардан тўғри фойдаланишлик кўп ҳам қийин бўлмайди.

Спектаклнинг ташқи беаги

Спектаклнинг ташқи беагини топиш устида изланишлар олиб борилаётган даврда, рассомнинг тасаввурини тўғри томонга йўналтиришлик муҳимдир. Чунки спектакль беагида актёр учун ижро муҳити ва хатти-ҳаракат майдони яратилади. Ўз навбатида ижро ва безак асар мазмун-моҳияти ва ғоясини тўғри очиб беришга хизмат қилади. Саҳна безаклари турлича бўлиши, худди шундай унинг шартлилик даражаси ҳам турлича бўлиши мумкин. Бу энди асар ва уни режиссёр томонидан қай даражада талқин қилинишига боғлиқ.

Лекин ҳамини икки нарсани ёддан чиқармаслик керак:

Биринчидан: Режиссёр билан рассом берилган спектаклда актёр учун шундай макон яратишлари керакким (декорация, унсурлар, музика, товушлар), токим унда актёр ўзининг эркин хатти-ҳаракати ва ички кечинмалари орқали асар мазмуни ва моҳиятини инсон тақдири орқали очиб беришга кўмаклашсин.

Иккинчидан: Спектаклнинг ташқи беаги режиссёр ва рассомнинг тасаввурига сиғган барча нарсаларни саҳнага олиб чиқмаслик зарур. Токим томошабин тасаввури учун ҳам имкон ва ўрин қолиши керак. Томошабин тасаввурига ҳам ишонини керак. Театр рассомининг кино рассомидан фарқи шундаки, театр рассоми кино рассомидан фарқли ўлароқ, томошабинни тасаввурини кўзгатадиган эмоционал вазиятларни ҳисобга олиши, айрим кўринишларни кўз олдига келтириш учун имконият қолдиради. Кинода эса барча кўриниш ва манзаралар тугалланган ва яхлит бўлиши керак.

Режиссёр ва актёр

Актёр режиссёрлик санъатидаги асосий хом ашёдир, деган ибора мавжуд. Лекин бу гапни жуда ҳам тўғри деб бўлмайди. Шундай назарияга асосланган режиссёрлар, актёрга худди жонсиз кўғирчоққа карагандек муносабатда бўладилар. Натижада ўзлари аввалдан ўйлаб қоғозга чизиб қўйган қоматни ушлаш, кўз қараш, қўл ҳаракати ва қадам ташлашигача бўлган лойиҳани аниқ ва бенуқсон бажарилишини талаб қиладилар. Бошқачароқ тушинтирадиган бўлсак актёр бундай режиссёрлар учун ўз санъатини намоиш этиш учун ишлатиладиган хом ашё холос. Режиссёр буйруқларини сўзсиз бажариши керак бўлган актёр ижодкор шахс эмас, кўғирчоқнинг ўзи бўлади кўяди.

К.С. Станиславскийнинг "системаси" айна шу масалага қаратилган бўлиб, ўша кўғирчоққа жон бағишлашликни ўз одига мақсад қилиб қўйган эди.

-Агар,- деган эди К.С. Станиславский, **рол талаб қиладиган хис-ҳаяжон, ички кечинмаларни уйғотиш йўллари топилса, режиссёр ҳам актёр ҳам рол ижрочиси учун махсус чизмалар чизиб, ҳар бир имо- ишорани ўйлаб топишга хожат қолмайди.**

Ҳақиқатдан ҳам Станиславский актёрнинг ички кечинмалари, хис-ҳаяжонини уйғотаоладиган йўллари қидириб топишга муваффақ бўлади. Лекин актёр

берилган ролнинг қайси жойларида, қайси дақиқаларида қандай кечинмаларни кўрсатиши кераклигини Станиславский режиссёрнинг ихтиёрига топширади. Демак режиссёрнинг ихтиёрида актёрнинг гавдаси эмас, унинг қалби, руҳияти, берилган шарт-шароитда ҳаракатга келиши мумкин бўлган лаёқати қолади. Бироқ шундай шароитда ҳам актёр режиссёр учун ижро этиш сози бўлиб қолар экан. Биринчи шароитда режиссёр учун актёрнинг гавдаси асбоб ўрнида бўлган бўлса, иккинчи ҳолатда унинг руҳияти, кайфияти ва хис-ҳаяжжони асбоб бўлиб ҳизмат қилар экан. Иккала ҳолатда ҳам актёр мустақил ижодкор сифатида режиссёр билан ижодий бахсга киришмас экан у асбоб сифатида қолиши муқарар.

К.С. Станиславский умрининг охириги йилларида "Актёрнинг ижодкорлик табиати устидан ҳечқандай зуғум ўтқазмаслик, у эркин ижодкор бўлиб қолиши керак" деган хулосага келади. У энди ички хис-ҳаяжонни кўзгатувчи ҳолатларни чорлаш эмас, мустақил ижод жараёнида табиий ҳолатлар жараёнини келтириб чиқарувчи сифатлар устида бош қотиради. Театрдаги энг муҳим жараён: -бу табиатнинг ижодий муъжизакорлигидир. Яъни актёрнинг берилган ролга ижодий ёндошуви жараёнида образ қиёфасига ички руҳият ва хис-ҳаяжон орқали кириб боришлиги муҳимдир. Режиссёрнинг энг муҳим вазифаларидан бири актёрдаги ана шу хис-ҳаяжонни, руҳий кечинмаларни яна ҳам ўстириш, унга куч-ғайрат, далда беришдан иборат бўлмоғи керак экан. Агар режиссёр актёрга табиий кечинмаларни уғонишига ёрдам бера олмас экан, спектаклни ташқи беазаги, мусиқа товуш ва ёритиш ускуналари билан спектаклни минг безашга уринмасин, драматик театр режиссёри бўла олмайди. Драматик театрдаги ижодий ҳаёт фақат актёрнинг хатти-ҳаракати ва ички кечинмалари орқалигина тирик.

А.С. Пушкин айтганидек "берилган шароитда эхтирослар ҳаққонийлиги ва сезгиларнинг ҳақиқатнамолиги" театрда асосий мезон ҳисобланади. Шунинг учун театр соҳасидаги янгиликлардан бири актёрнинг ижрочилик маҳоратини тинмай ошириш ва шу маҳоратнинг такомиллашув йўллари кидиришликдан иборат бўлмоғи зарур. Фақат актёр билан режиссёр бир-бирига ижодий ёндошгандагина ҳақиқий театр санъати туғилиши мумкин.

Одатда режиссёр **ниятини** амалга оширишлик уч босқичда кечади:

- Стол атрофидаги жараён;

- Хонаки сахнада ишлаш;

- Катта сахнада ишлаш;

Актёрлар билан ишлашда стол атрофидаги иш, режиссёр учун жуда ҳам муҳим ҳисобланади.

Буни худди бўлажак иморатнинг тағзаминини мустаҳкамлаш билан қиёслаш ёки уруғ қашага тенглаштирса бўлади. Бўлажак спектаклнинг муваффақияти, гарови мана шу жараёндаги ишнинг самарадорлигига кўп жиҳатдан боғлиқдир. Режиссёр одатда актёрлар билан бўладиган биринчи учрашувга аввалдан тайёргарлик кўрган ҳолда, кўлидаги пиесани яхши тушиниб етган, тегишли манбаларни обдон ўрганган, бўлажак спектакль лойиҳасини тасаввурида гавдалантирган ҳолда келади. Шу пайтгача асарнинг ғояси, нима учун муаллиф шу асарни ёзгани, айтмоқчи бўлган гап, асарнинг мақсад ва олий

мақсади нималардан иборат ҳамда ўзи мазкур асарни нима учун сахналаштирмоқчи ,бошқача тушинтирадиган бўлсак режиссёр шу асар орқали томошабинга **нима демокчи** эканлигини аниқ-тиниқ билган ҳолда актёрлар ҳузурида ҳозир бўлади.Шунингдек режиссёр,мавзуни ривожланиши,узлуксиз хатти-ҳаракат,пиесанинг парчалари ва уларни бошланғич нуқталари,иштирокчиларнинг ўз-аро муносабатлари,ҳар бир иштирокчининг тавсифи ва асарнинг ғоявий моҳиятини очиб беришда уларнинг ўрни, каби ижодий ишларни ҳам аввалдан белгилаб қуйган бўлиши зарур.Балким шу даврга келиб, бўлажак спектаклнинг **мағизи** қаерда эканлиги ҳам белгилаб қўйган бўлса ажаб эмас.Агар шундай “ҳомила” тасавурида пайдо бўлган бўлса,спектаклнинг айрим сахналари,образлар,бадий ечимлар шакли ҳам ҳаёлида ниш урабошлайди.Худди шунингдек,тимсолларнинг тўқнашуви,олишуви,томонлар ўртасида кечадиган олишувларнинг бадий тимсоли яққол кўрина бошлаши билан бирга,айрим парчалар,мизансахналар,иштирокчиларнинг юриш-туриши,йўналишлар ҳам аён бўла бошлайди. Режиссёр асар воқеалари кечадиган ички ва ташқи муҳитни ҳам кўз ўнгига келтирган бўлиши керак.

Режиссёр актёрлар билан биринчи учрашувга келар чоғида қанчалик асар тўғрисида кўп маълумотлар тўплаган,пухта ҳозирлик кўрган бўлса,машғулот шунчалик қизиқарли ва самарали бўлади.

Лекин режиссёр ўзи тўплаган,ўрганган маълумотларини биринчи учрашув чоғидаёқ ипидан-игнасиғача актёрларга гапириб берса катта хатоликка йўл қўйган бўлади.Агар режиссёр яхши нотиклик салоҳиятига эга бўлса-ю ,бўлажак спектакль тўғрисида бор-билганларини маъруза тарзида чиройлик қилиб гапириб берса,албатта актёрлар хурсанд бўлиши табиий,бирок оқибати ўта хунук натижаларни келтириб чиқариши аниқ.

Агар режиссёр ўз билганларини батомом тўкиб солишдан ўзини тийиб,машғултни фақат кўрсатмалар,топшириқлар тарзида ўтқазса бу ҳам актёрларни ишдан совутиб қўйиши мумкин.

Агар режиссёрнинг ниятлари,ўй фикрлари ижодий жамоанинг ҳам фаол ишига айланса,унинг қонига синсагина,машғулотлар самарали бўлиши мумкин.Режиссёрнинг дастлабки тушунчалари ва ниятилари бу ҳали шунчалик хомаки-лойиҳа холос.Бу жамоа билан ишлаш жараёнида кўп синовлардан ўтиши керак бўлади.Мана шундай машғулотлар жараёнидаги синовлардан ўтиш орқали,режиссёр нияти пишийди,ҳақиқатга яқинлашади.

Бунинг учун эса режиссёр ,бўлажак спектаклнинг мақсади,ғояси,тимсоллар,муҳит,давр тўғрисида ижодий жамоага саволлар ташлаши,ҳамда бу саволларни биргаликда жавоб топиши зарур.Алоҳида эътибор қаратиш керак бўлган нарса,бундай муҳокамалар жараёнида режиссёр мумкин қадар камроқ гапиришга ҳаракат қилиши керак.Кўпроқ актёрларни гапиртириш лозим.Асарнинг ғоявий йўналиши,олий мақсад,узлуксиз ҳаракатлар, қахрамонларнинг ўз-аро муносабатлари,ҳар бир тимсолни қандай тасаввур қилиши,умумий муҳит ва бошқа жиҳатлар тўғрисида иштирокчиларни гапиртиришга ўргатиш зарур.Лекин режиссёр ҳам ўз навбатида мавзудан четга чиқиб кетмаслик,уларни қизитиб,тўғри йўналиш томон буриб туриши

шарт.Агар мана шундай муҳокма ва мунозаралар жараёнида бошқача ечимлар,яъни ўзининг ечимларидан ўзгачароқ ,бошқача талқинлар пайдо бўлса улардан сира ҳам чўчимаслиги лозим.Фақат шу йўл билан асар кўпчиликини қизиқтиради,асата-секин спектакль шаклу-шамойили кўринадилар.Фақат шундай жараён сабабали, спектакль бир киши-режиссёрникигина бўлиб қолмай,у жамоанинг ижодий маҳсулотига айланади.

Спектакль устидаги ишнинг дастлабки босқичи бўлмиш,стол атрофидаги машғулотдан кўзланган мақсад аслида шундан иборатдир.Шунга алоҳида эътибор қаратиш керакким,стол атрофидаги машғулотлар, ”гапхонага”.сафсатабозликка айланиб кетмаслиги шарт.Бундай куруқ сафсатабозлик актёрларни фойдали ишдан кўра фойдасиз ишга йўналтириб.мийясини чалғитади,керак- керакмас маълумотлар билан калласини чарчатади холос.Шунга ўхшаш салбий ҳолатлар,натижасида хатто Мейрхольд стол атрофидаги дастлабки репетицияни умуман кўлламаган бўлса К.С.Станиславский ҳам умрнинг охирида умуман стол атрофидаги репетициялардан воз кечиш даражасига бориб етган эди.Шунинг учун бу каби ишларни мумкин қадар чўзмасдан ишчанлик муҳитида ўтқизиш тавсия этилади. Стол атрофида олиб борилиши лозим бўлган ишларнинг иккинчи босқичида пиесанинг ҳаракатга келтирувчи ички омиллар таҳлил қилинади.Ҳар иштирокчининг роли ва унинг ҳаракат чизиқлари белгилаб чиқилади.Мазкур иш жараёнида ,ҳар бир иштирокчи ўз ролининг ҳаракатланувчи чизиғи ва узлуксиз хатти-ҳаракатининг мантиқий асосини топиши лозим. Бунинг учун эса биринчидан,айни дақиқада актёр бажариши керак бўлган ишни аниқлаш зарур,иккинчидан мазкур ишни ҳозирнинг ўзидаёқ бажариб кўришга ҳаракат қилиш имконим туғдирилиши лозим.Дастлабки ҳаракат ҳомаки бўлиши,сўзлар ёд бўлмаслиги мумкин.Аммо ҳозирча бунга кўп ҳам эътибор бермасдан,бир икки оғиз сўз билан ана шу ҳаракатнинг туғилиши, пайдо бўлиш жараёни,этиюд шаклида бўлса ҳамки,актёр томонидан ўша ишни бажариш иштиёқи пайдо бўлиши муҳим.Бу ерда маълум ҳаракатни тўла- тўқис бажарилиши эмас,шундай ҳаракат қилиш зарурияти туғилиши муҳимдир.Агар режиссёр,актёрда айна дақиқада, фақат шу ҳаракатдан бошқаси ярамаслигини тушиниб етса,фақат шу ҳаракатни бажариш зарурияти туғилганлигини пайқаса, машғулотнинг иккинчи босқичига яъни узлуксиз ҳаракат занжирини пайдо қилиш жараёнига ўтиши мумкин.Режиссёр учун мазкур босқичидаги машғулотдан кўзланган мақсад,ҳар бир иштирокчи,ўз роли бўйича айна дақиқада фақат шундай ҳаракат қилишлигини ҳис этиши,англаши.шундай ҳаракатга эҳтиёж сезиши зарур.Шундай ҳаракатнинг мантиқий келиб чиқишини тушиниб етмоғи муҳимдир.Агар мазкур иш жараёнида актёрда топилган **ҳаракатни** ўтирган жойидан туриб кетиб , бажариш иштиёқи туғилса уни мутлақо тўхтатмаслик лозим.Актёр турсин,ҳаракатни бажариб бўлиб ўтирсин,яна турсин.Тоқим шу ҳаракат баданига, онгига сингсин.Аммо бундай ҳаракатни ўйиншага,акс этрилишидан сақланиш лозим.

Мисол учун.ижрочи-актёр ўз шеригидан бирон нарсани аввал сўраса, ялинса бу ҳам ёрдам бермагач,хушомадга ўтса,агар бу ҳам ёрдам бермаса,таҳдид қила бошласа,сўнгра ўз ишидан кўрқиб узр сўраб ялинса, сўнгра бошқа шеригига

биринчисининг устидан шикоят қилса, ниманидир қулоғига шипшиса, нимагадир шаъма қилса, ниманидир рад этса, ва ниҳоят унинг кирдикорларини фош этса: -мазкур актёрнинг мазкур сахнадан кўзлаган мақсадига эришилди дея ҳисоблаш мумкин ва асарнинг иккинчи парчасига тўлалигича ўтиш мумкин.

Бир нарсага алоҳида эътибор қаратишлик керак. Ҳечқачон стол атрофидаги иш, алоҳидан унсурлар билан хонаки сахнадаги ва ниҳоят катта сахнадаги иш турларини бир-биридан кескин ажратиб қўйиш ярамайди. Ҳар уччала жараёндаги ишлар ўз-ўзидан аста-секинлик билан навбатдаги босқичга ўтиб бораверади. Агар бу иш сезилмай кечадиган бўлса нур устига аъло нур бўлади.

Актёрлар стол атрофида репетиция қилар экан, энг аввало ўз-аро тўғри муносабатларни ўрнаташ жараёнида, имо-ишора, қўл силташлар, паст-баланд гапиришлик, уқдиришлик, ҳаракатнинг мантиқий чизиғидан чиқмаган ҳолда тўлалигича акс этмасида уларни пайдо бўла бошлаши, туғилиши бўлажак спектаклнинг туғилиши дея баҳоланиши ва режиссёр томонидан қўллаб-қувватланиб турилиши лозим. Бу иш борган сари қизиқарли, унумли ва самарали бўла бошлайди. Бундай кезлардан, актёрлар ўзларини тутиб тураолмай ўринларидан туриб кетадилар. Агар айримлар ўриндан туриб кетишга ботиқирамаётган бўлса-ю аммо ички туртки бўлса режиссёр уларга ёрдам бериши керак. Қарабсизки репетиция аста –секинлик билан навбатдаги босқичга ўтиб кетганини ўзингиз ҳам сезмай қоласиз.

Режиссёрнинг мизансаҳна устида ишлаши

Репетицияларнинг навбатдаги босқичида мизансаҳналар топиш устида изланишлар олиб борилади.

Бу босқичдаги репетициялар учун вақтинча декорация ўрнини босиши мумкин бўлган, аммо бадиий безак учун белгиланган анжомлар репетиция хонасига ўрнатилиши зарур.

Мизансаҳналарни тўғри топилиши, бўлажак спектакль учун ниҳоятда муҳимдир.

Мизансаҳна режиссёр ўй-фикрлари, ниятини тимсолий акс этдириши йўлидаги восита, бўлажак спектаклнинг энг муҳим унсурларидан бири.

Мизансаҳнадан кўзланган мақсад-иштирокчиларнинг ўз-аро ички муносабат ва ҳаракатлари жисмоний хатти-ҳаракатлар орқали ифодаланишидир.

Иштирокчиларнинг ўз-аро муносабатлари мизансаҳналар орқали амалга оширадиган узлуксиз давом этадиган, бир-бири билан ўрин алмашадиган жисмоний хатти-ҳаракатлари спектакль моҳиятини ташкил этади.

Режиссёрнинг вазифаси ёрқин, таъсирчан ифодала мизансаҳналар яратишдан иборат. Спектаклнинг жанри ва шакли фақат мизансаҳна хусусиятлари орқали акс этдирилади.

Иш жараёнининг айна шу босқичида ёш режиссёрлар иккиланиб қолишлари табиий.

Бўлажак спектаклнинг мизансаҳналари уйда аввалдан лойиҳалаштириш керакми ёки репетиция жараёнида актёрлар билан ишлаш жараёнида мизансаҳна туғилиши керакми?

Атоқли режиссёрлар тажрибасидан маълумки, улар ижодий ҳаётларининг дастлабки босқичларида спектакль мизансаҳналарини майда-чуйдасигача батафсил ёзиб чиққанлар. Ҳатто қаҳрамонларнинг қандай туриб қандай гапиришларигача, қаерда кулиб, қаерда жилмайиши-ю, ўтириб-туришигача қоғозга тушириб, сўнгра репетиция бошлаганлар. Кейинчалик йиллар ўтиб, тажрибанинг орта бориши билан кўпроқ саҳнада импровизация-бадиҳа орқали қизиқ, маъноли, мақсадли мизансаҳналар яратилади. Шунинг учун ҳали етарли тажрибага эга бўлмаган режиссёрлар бўлажак спектаклнинг мизансаҳналари, жисмоний хатти-ҳаракатлар йўналиши, оммавий ва алоҳида муҳим кўринишларда акс этдирилиши лозим бўлган вазиятлардаги ҳолат ва ҳаракатлар лойиҳасини аввалдан пухта ўйлаб ишлаб чиқишлари зарур.

Айни шундай иш вақтида режиссёр мизансаҳналарни кўз олдига келтириши, қаҳрамонлар ўртасидаги тўқнашувларни ҳаёлан, жисмоний ҳаракатларда кўриши аниқ ва таъсирли мизансаҳналар яратишга ёрдам беради. Яъни режиссёр худди хайкалтарош каби спектакль қаҳрамонларининг ҳолати, шаклини кўз олдига келтириши билан биргаликда актёр сифатида уларнинг ички ҳаракати, кайфияти жисмоний ҳаракатини ҳис эта билиши зарур. Бир сўз билан айтганда ўзи амалга оширмакчи бўлган ишни кўз ўнгида гавдалантира билиши керак. Энг муҳим нарса бу саҳнада қаҳрамонлар ўрнини тақсимлаб – белгилаб бермаслик керак. Уйда ишлаб чиқилган хомаки лойиҳа репетиция жараёнида режиссёр билан актёр ўртасидаги ижодий мулоқат вақтида, табиий тарзда туғилиши, пайдо бўлиши шарт. Агар режиссёр ўзи уйда тайёрлаб келган лойиҳасини қандай бўлмасин актёр томонидан бажарилиши талаб қиладиган бўлса катта хатога йўл қўйган бўлади. Бу мизансаҳналар ўта муҳим бўлса, режиссёр актёрни ўзи сезмаган ҳолда шу мизансаҳналар томон бошлаб, етаклаб бориши керак бўлади. Тоқим бу мизансаҳналар гўё актёр томонидан топилгандек кўринсин. Агар репетиция жараёнида бу мизансаҳналар янги-ранглар, янги унсурлар билан бойитилса нур устига аъло нур бўлади.

Лекин, пьесанинг режиссёрлик нусхасида мизансаҳналар кўриниши миришкорлик билан ишлаб чиқилган бўлиб, у доимо саҳналаштирувчининг қўл остида туриши лозим. Шу ўринда К.С. Станиславский ва Немирович-Данченко томонидан “Отелло” ва “Юлий Цезар” спектаклларининг партитураси ҳамда Мейерхольд кўлөзмалари билан танишиб чиқишликни тавсия этамиз. Улар билан на фақат танишиб чиқиш балким уларни ўрганиш ҳам зарурдир.

Режиссёр томонидан мизансаҳна устида уйда ишланиши тўғрисида тўхталадиган бўлсак, бу ишни мавжуд саҳнанинг кичик ҳажмдаги макетини ясаб, ана ўша макет устида мизансаҳналар ички ва ташқи муносабатларидан келиб чиқиб, иштирокчиларнинг жойлашуви, ҳаракат йўналишлари чизиқлар билан кўрсатилиши зарур. Бу жараёнда режиссёрнинг тасавури бир томондан хайкалтарош, манзара чизувчи рассом кўзи билан қаралса, иккинчи томондан худди саҳнага чиқиши керак бўлган актёр кўзи билан кўриши керак. Лекин яна қайтарамиз, уйда ишлаб келинган мизансаҳна бир лойиҳа холос. Бу лойиҳа

актёр билан режиссёр ўртасида кечадиган ижодий жараён синовидан ўтиши шарт.Борди-ю, режиссёр уйида ишлаб келган мизансаҳналарини юқорида таъкидлаганимиздек актёрлар томонидан сўзсиз бажарилишини талаб қилгудек бўлса,жуда катта хатоликка йўл қўйган бўлади. Режиссёр томонидан ўйлаб топилган мизансаҳналар ,гўё актёр томонидан ихтиро қилингандек бўлиб туюлсин.Агар саҳнадаги амалий репетициялар жараёнида уйда тайёрланган мизансаҳна ўзгариб ёки бутунлай бошқача кўриниш ҳосил этса мутлақо ачинмаслик керак.Аксинча яхши қулай мизансаҳна топилганидан хурсанд бўлиш керак. Энг муҳими, аввалдан тайёрлаб келинган мизансаҳнани,ундан кўра яхшироқ,ифодалироқ мизансаҳнага алмаштиришга ҳамиша тайёр туриш керак.

Спектаклнинг дастлабки лойиҳаси-партитураси охир-оқибат бажарилиши шарт бўлган иш эмас бошланғич хусусиятга эга бўлиши шарт.Яқуний мизансаҳна актёрлар томонидан репетиция ва бир –бирлари билан ўрнатиладиган муносабатлар натижаси ўлароқ пайдо бўлиши муҳимдир.

Мизансаҳналар устида иш ўз яқунига етганидан сўнг навбатдаги,учинчи босқичдаги вазифаларни бажариш лозим бўлади.Бу иш асосан саҳнада бажарилиши керак.Бу жараёнда бўлажак спектаклга сифат ва кўрк берилади.Айрим нарсаларнинг баҳридан ўтилади.Айрим жойларга қўшимчалар киритилади.Актёрлар ижроси,спектаклнинг ташқи беази,ёритиш,грим,костюм,музыка,ташқаридан бериладиган турли шовқинлар,товушлар бир-бири билан мослаштирилади,бир тартибга солинади,натижада яхлит ҳолидаги бир-бири билан уйғунлашган бадиийлик ҳосил қилинади.Мана шу жараёнда режиссёрдан ижодий салоҳиятдан ташқари ташкилотчилик қобилияти ҳам талаб қилинади.

Биз режиссёр билан актёр ўртасидаги ижодий муносабатларни кўриб ўтдик.

Лекин режиссёр расом,ишлаб чиқариш цехлари ходимлари,композитор,костюмер,гримчи ва бошқа соҳа мутахассислари билан бўладиган иш жараёнида уларда ҳам ижодий кайфият ва ташаббускорликни вужудга келтира билишлик талаб қилинади.

Ижодий тўсиқларни бартараф этиш

Ҳар бир ижодкор, у қайси соҳада фаолият юритмасин,ўзи муносабатга киришган объект қаршилигига учраши табиийдир.

Режиссёр санъатининг объекти актёрдир.Актёр қарама-қаршилигини енгиб ўтиш эса осон иш эмас.Баъзан у жуда ҳам қаттиқ қаршилик кўрсатиши мумкин. Кўпинча шундай ҳам бўлади.Режиссёр ўзига тегишли барча вазифаларини тўғри бажаради.Актёрни, тимсол талқинидан келиб чиқиб, ижодий жараёнда тўғри изга тушириб юборади.Ҳаётий ва бадиий ҳақиқат йўлини кўрсатиб беради.Ижодий тасаввурини уйғотади.Пиесадаги бошқа қаҳрамонлар билан муносабатларни тушинтиради.Мақсадга эришиш йўлидаги хатти-ҳаракатларини белгилаб беради.Хатто саҳнага чиқиб, айрим ҳолатлардаги вазиятда қандай ҳаракат қилиш кераклигини кўрсатиб ҳам беради.Буларнинг ҳаммаси актёрдаги ижодий ташаббусни уйғотишга қаратилган бўлишига

қарамай, ижодий ташаббус кўзга кўринмайди. Нима қилиш керак? Объект қаттиқ қаршилик кўрсатмоқда. Уни қандай енгиш керак?

Агар актёр режиссёр кўрсатмаларига қўшилмаса бу кўп ҳам ҳавфли эмас. Бундай вазиятда режиссёр яна қайта тушинтириш, кўрсатиб бериши мумкин. Бу ҳам таъсир этмаса, энг сўнгги чора:” **менинг талабларим нотўғри бўлиб, кўрсатганларим қониқтирмаса ўзинг кўрсатиб бериб, бизни ишонтир**” дейиши мумкин.

Аммо актёр беихтиёрый равишда қаршилик кўрсата бошласа, режиссёрнинг талабларини тўғри қабул қилиб, уни бажаришга ҳар қанча ҳаракат қилгани билан бирон натижа чиқмаса, у ҳолда нима қилиш керак? Актёрда ижодий жараён бошланмаса бунинг қандай чораси бор?

-Сен ролга тўғри келмас экансан,- деб ролдан олиб ташлаш керакми? Бу нотўғри йўл. Актёр қобилиятли ва айнан шу ролга жуда ҳам тўғри келади. Бўлмаса нима қилиш керак?

Энг аввало актёрдаги ижодий жараён бошланишига тўсқинлик қилаётган ички қарама -қаршилик нимадан иборат эканлигини аниқлаш лозим. Агар ўша қарама-қаршилик манбани аниқланса, тўсиқни ўртадан кўтариб ташлаш осон кўчади. Бироқ халақит бераётган тўсиқни актёрдан қидиришдан аввал, режиссёрнинг ўзи актёрнинг ички сиқиклигига сабабчи бўлган бирон-бир хатоликка йўл қўймадиммикан, деган фикрда ўз фаолиятини бирма-бир таҳлил чиқиши лозим. Кўпинча режиссёр мумкин бўлмаган нарсани талаб қилиб актёрни қийнаб қўяди. Андишали актёр, режиссёрнинг кўрсатмаларини сўзсиз бажаришга ҳаракат қилади-ю бирон натижа чиқараолмайди. Дейлик, режиссёр берилган парчада актёрдан мураккаб вазифани талаб қилади. Аммо бу вазифа актёр шу парчага қадар бажариб келган вазифадан мутлақо фарқ қилган, аввалги сахна билан узвий боғлиқлиги йўқ, тимсолнинг психологиясидан келиб чиқмас, натижада актёр бу вазифани бажариш имкониятидан маҳрум бўлиб, ноқулай аҳволга солиб қўйилган бўлади.

Ёки, режиссёр томонидан актёр олдига қўйилган вазифа, шу актёр имкониятидан ташқарида бўлиб, унинг жисмоний ва ифодавий имкониятлари бу вазифани бажаришдан ожизлик қилиши мумкин.

Демак, хатоликни актёрдан қидиришдан аввал, режиссёр хатоликни ўзидан қидириши керак экан. Бундай вазиятда дастлабки қўйилган вазифадан воз кечиб, актёрнинг имкониятидан келиб чиқиб вазифа белгиланиши ўринли бўлади. Бундан ташқари актёрга вазифа берилиши билан уни сўзсиз бажарилиши талаб қилинадиган бўлса, кутилган натижа чиқмайди. Актёр жонли ижро жараёни ўрнига ҳолатни кўрсатишга, акс этдиришга ўтиб кетади.

Агар ижодий сиқиклик актёрнинг ўзида бўлса у ҳолда нима қилиш мумкин?

У ҳолда, ана шу тўсиқлик ва сиқиклик сабабини қидириб топиш керак бўлади.

1. Актёрни ўз партнёри ёки ўзини қуршаб турган муҳитга нисбатан диққат ва эътибори сустлиги.

Юқорида кўриб ўтганларимиздан бизга маълумки, сахнада турган актёр **ҳар дақиқа ўз диққатини бирон-бир объектга боғлаши лозим.**

Аксарият ҳолларда, сахнада турган актёр ҳеч кимни кўрмайди, эшитмайди. Бундай вазиятда жонли ижро жараёни ўрнига бир

қолипдаги **ҳолат** қайтарилади.Ижодий сиққиклик вужудга келади.Сабаби актёрни сахнада бўлиши жараёнида, унинг диққатини узлуксиз ўзига қаратиб турадиган манба йўқлигида.Ижодий жараённинг энг катта тўсиқларидан бири шу ерда ётган бўлади.Гоҳо, шу кичкина тўсиқ олиб ташланиши билан ижодий жараён бошланиб кетади.Бунда режиссёр,актёр-тимсол кимга кулоқ солиши,нимани кўриши, кимга қарата гапиришини, йўл-йўлакай айтиб юбориши ҳам, актёрнинг ички ижодий фаолияти жонланиб кетишига сабаб бўлиши мумкин.Баъзан актёр, ролнинг энг масъулиятли сахнасини ҳис-ҳаяжонга тўлиб тошиб,хаддан зиёд бўрттириб,**сезгиларини намоиш** этишга ўтиб кетади. Бирдан ўзини нотўғри ўйнаётганини сезиб қолиб,режиссёрга жаҳл қилади.Ролини улоқтириб сахнадан чиқиб ҳам кетади.Шундай вақтларда режиссёр унга бақириш,таҳдид қилиш ўрнига уни ёнига чақириб тинчлантириши сўнгра сахнага чиқариб шошилмай **“партнёрининг костюми қайси рангда,нечта тугмаси бор экан,сочининг ранги қанақа экан,шошилмай кўриб чиқинг-чи”**дейиши зарур.Актёр аста-секин диққатини керакли манбага қаратганини ўзи ҳам сезмай қолади.Асаблари бўшашади.Ички сиққиклик йўқолади.Ана шундан кейингина”келинг репетицияни келган жойимиздан бошлайлик деб,ишонч ва ижодий муҳитни яратиши зарур бўлади.Қарабсизки, актёр сахнада бошқача ҳаёт билан яшайбошлайди.Сахна жонланади,қаҳрамон пиеса воқеалари доирасида ҳаракат қилабошлайди.Агар бунда ҳам бирон натижа чиқмаса,унда нима қилиш керак? Бундай вазиятда актёрга бошқа бирон нарса тўсиқлик қилаётган бўлади.

2.Мушаклар таранглиги.Актёр учун ижодий жараёнга тўсиқлик қиладиган омиллардан яна бири бу-мушаклар таранглиги ҳисобланади.

Бизга маълумки,актёр сахнадаги вазифасидан келиб чиқиб,эйтиборини маълум объектга қаратиб, диққатини ўша манбага тўпласа мушаклар таранглиги, ўз-ўзидан йўқолганини ҳам сезмай қолади.

Ёки,баданидаги бирон аъзосидаги мускуллар таранглини бартараф этаолса,ўз-ўзидан сахнавий диққат жонланиб ҳаётийлик, сахнадаги бажараётган ишида мақсад ва қизиқиш пайдо бўлади. Айрим ҳолатларда режиссёр сахнада ҳаракат қиладиган актёрга **“чан оёгингизни,бўйнингизни, елкангизни ва.х.к.зларни бўшатинг”** дея пастдан икки-уч оғиз сўз айтиб юборса,актёр дарҳол ўзини ўнглаб олиши мумкин.

3.Сахнада зарурий оқлашнинг (оправдание)бўлмаслиги.Баъзан шундай ҳам бўлиши мумкин.Сахнада ҳаракат қиладиган актёр, тимсол сифатида бажариши керак бўлган бирон ишни охиригача бажармай, иккинчи ишга ўтиб кетиши мумкин.Борингки бу иш унчалик муҳим бўлмаса ҳам актёр унга эйтиборсизлик қилиши оқибатида тўғри йўлдан чалғиб кетиши,ўзини йўқотиб қўйиб ,сахнавий таранглик пайдо бўлиши мумкин.Мана шундай кезларда режиссёр, эйтиборсизлик қилинган ўша иш ёки буюм нималигини актёрга айтиб юбориши,кўрсатиб бериши зарур.Актёр унитиб қолдирган нарсасини қайтадан тўғри бажариши натижасида,тимсолнинг узлуксиз ҳаракати топилади.

4 Ижодий озқанинг этишмаслиги.Бундай сабаб ҳам ижодий тарангликка олиб келиши эҳтимолдан ҳоли эмас.Кўпинча бундай ҳолатлар,актёр томонидан ҳаётий кузатувлари,тўплаган билимларини олдинги репетицияларда ишлатиб

қўйганлиги, айна чоғдаги репетицияда эса захирасида ишлатишга арзигулик билими етишмаслиги оқибатида пайдо бўлади. Аммо хали репетициялар тугагани йўқ. Иш давом этиши керак. Дастлабки суҳбатлар чоғида фойдаланган билимларини яна қайта фойдаланишнинг иложи йўқ. Оқибатда у, репетициялардан зерика бошлайди. Репетициялар бир жойидан силжймайди. Агар актёрда олдинга силжиш бўлмаса, демак у орқага кетади. Аввалги топган топилмаларини ҳам йўқотиб қўяди.

Бундай вазиятда режиссёр нима қилиши керак? Энг тўғри йўл, репетицияни тўхтатиб, актёрга ижодий озуқа бўладиган билим билан актёрни озуклантиришга ўтгани маъқул. Актёр билан қахрамон ҳаётига таълуқли воқеа ва ходисаларни яна қайтадан кўз олдига келтириши, эсга тушириши керак. Ҳаёт биз ўйлаганимиздан кўра ранг-баранг ва бойроқ. Унда ҳамиша аввал кўрмаган, сезмаган эътибор бермаган нарсаларни исталганча топиш мумкин. Шунинг учун актёр билан биргаликда тасаввурни ишга тушириши, ҳаёлат оғушига шўнғиши лозим бўлади. Натижада янги фикр, янги сўз туғилади ва ижодий жараён қайтадан жонланиб кетади.

5. Актёр томонидан ҳолатни кўрсатишга ўтиб кетиш. Актёр ижодига тўсқинлик қиладиган яна бир жиддий омил, бу актёр ўзи кўз олдига келтириб қўйган тимсолнинг ҳолатини намойиш этишга ўтиб кетишидир. Агар актёрда шундай намойишкорлик пайдо бўлиб қолса режиссёр дарҳол уни тўхтатиб, тимсолнинг мақсади ва бажариши керак бўладиган ишни унинг ёдига тушириб репетицияни яна ижодий жараён томон буриб юбориши керак бўлади.

6. Йўл қўйилган соҳталиқ. Кўпинча шундай ҳам бўлиши мумкин. Актёр ташқаридан уйга киради. Устидаги ёмғир томчиларини сидириб ташлаб костюминини ечади ва сахнадаги хал қилувчи вазифани бажаришга киришади. Лекин негадир актёр ҳаракатлари соҳта беўхшов чиқади. Нега? Нима учун сахнавий ҳақиқат ўрнига ишончсизлик, сунъийлик пайдо бўлиб қолди? Бунинг сабаби актёрнинг хонага кирган вақтида дастлабки йўл қўйган арзимас хатоси, катта хатоликни келтириб чиқарганида бўлди.

Шунинг учун режиссёр сунъийлик, соҳталиқ пайдо бўлиши билан оқ, унинг катта-кичиклигига қарамай дарҳол актёрни тўғри йўлга солиши зарур. Ўша бир томчи ёмғир сувини актёр кўриши, уни сидириб ташлаши керак, костюм тугмаларини бир-бир ечиши ва қозикқа илиши, сўнгра енг шимариб ишга кириши керак. Бу оддий жисмоний ҳаракатларни тўғри ва аниқ бажарилиши, актёрни сахнавий ҳақиқатдан четлашишига йўл қўймайди. Актёрнинг ҳар бир хатти-ҳаракатини диққат билан назорат қилиб туриши керак бўлган режиссёр, кичик хатоликларни менсимай, эътиборсизлик қилиб, ўтқазиб юбориши оқибатда катта соҳталиқ, катта сунъийликни келтириб чиқаришини ҳамиша ёдда сақлаши зарур.

Демак, репетиция қилинаётган сахнани ҳаққоний ва ишонарли тарзда мейёрига етказиб тайёрламай туриб, бошқа сахнага ўтиб кетиш режиссёрнинг энг катта хатоси экан.

Хатто арзимаган бир оғиз сўз, ибора, бир қарашни тўғри акс этдириш учун икки-уч репетиция бағишланса ҳам бадиий ҳақиқатга эришмагунича бошқа сахнани репетиция қилишга киришмаслик лозимдир.

Айрим режиссёрларга хос бўлган яна бир қусурли усул бу бўлажак спектаклнинг барча кўриниш ва сахналарини аввалига мизансахналарини сочиб ташлаб, кейин ҳар бир кўриниш ва сахнани **шошилмай мейёрига** етказаман деб, ҳаёл қилишдир. Бундай тарзда репетиция ўтқазилди, актёрни сохталик ва юзакичиликка одатлантириб қўяди. Натижада актёр, ролнинг ривожланиб бориш жараёнини эмас аксинча **тайёр натижасини** кўрсатишга ўрганади.

Ёки ҳали репетиция қилиниб, мейёрига етказилмаган кўриниш ёки сахнани якуний натижа сифатида бир неча бор такрорлаб **мустахкамлаб олиш** ҳам ўта хатоликдир. Чунки кейинги репетицияларда айти шу сахналарда ижодий жараён рўй бермайди. Актёр бир қолипга тушиб, мизансахна ва сўзларни механик тарзда такрорлашга ўтиб олади. Ана унда, актёрни қайтадан ижодий жараёнга ўтқазилдиш мумкин бўлмай қолади. Фақат тўғри йўналиш бўйича ҳаракат олиб борилаётган сахналарнигина қайтариб олиш мумкин. Бу жараёнда баъзи нозик ҳаракат ва имо-ишоралар мейёрига етмаган бўлса ҳам кейинчалик улар репетиция жараёнларида бойитилиб, тўлдирилиши мумкин.

Актёрнинг диққатини жамлаши, мушаклар эркинлиги, сахнавий оқлаш, тассавурни фаоллиги ва ҳаётни яхши билиши, ҳаракатга чорловчи мақсадни яхши англаганлиги натижасида, партнёрлар билан ўз-аро тўғри муносабат ўрнатилиши, бадиий ҳақиқатни қарор топиши, буларнинг ҳаммаси актёрнинг ижодий кайфиятини белгиловчи омиллар ҳисобланади. Агар шу омиллардан биронтаси бўлмаса, ижодий жараён изидан чиқади.

Режиссёрнинг актёр билан ишлаши

Театр соҳасидаги фаолият тўғрисида гап юритар эканмиз, режиссёр санъатини рўёбга чиқарадиган, уни кўрсатадиган асосий куч бу сўзсиз актёрдир. Агар актёрнинг қобилияти паст, укувсиз, фикрлай олмайдиган, ношуд ва дангаса бўлса режиссёрнинг барча саъйи ҳаракатлари беҳуда бўлиб, бирон-бир натижага эришиши мушкулдир. Шунинг учун режиссёр энг аввало актёрнинг ижодий жараёнини уйғота олиши керак. Актёрда мустақил ижод қилиш иштиёқини қўзғатмасдан туриб ижодий ишга қўл уриш бефойда ва самарасиз ишдир. Актёрдаги **ижодий иштиёқ учқунлари** пайдо бўлиши билан режиссёр шу оловни сўндирмасликка, аксинча уни аниқ мақсад сари йўналтира олиши, бўлажак спектаклнинг ғоявий-бадиий нияти билан қизиқтира олиши зарур. Спектакль фақат биргина актёр билан сахналаштирилмай, унда кўпчилик иштирок этишини ҳисобга оладиган бўлсак, барча иштирокчилар ҳам фикрлигига эришилган ҳолда, спектаклнинг бадиий-ғоявий яхлитлигини таъминлаш учун ҳаракат қилиши зарур. Бунинг учун эса, ишни сахнадаги барча ҳаракатларни бадиий-ижодий ташкиллаштириб билиши лозим.

Ҳар қандай ҳаракатнинг замирида, маълум қарама-қаршилик ётади. Қарама-қаршилик, зиддиятни келтириб чиқаради. Зиддият эса ўз навбатида тўқнашувлар сабабчиси. Тўқнашувлар эса иштирокчилар ўртасида вужудга келади. Режиссёрнинг вазифаси сахнадаги қаҳрамонларнинг ўз-аро муносабатлари орқали зиддиятли вазиятлар ва қарама-қаршиликларни

келтириб чиқаришдан иборат.Бир сўз билан айтганда режиссёр,саҳнавий ҳатти-ҳаракатларни ижодий ташкилотчисидир.

Ҳар қандай санъатнинг асл вазифаси акс этдирилаётган ҳаётий воқеликнинг моҳиятини очиб бериш,воқеликни ҳаракатга келтирувчи ички мурвати-пружинасини топиш ва унинг ички қонуниятларини ихтиро қилишдан иборат бўлиши зарур.

Шунинг учун ҳам ҳақиқий ҳаётни яхши билишлик ижодий фаолиятнинг асосини ташкил этади.Ҳаётни яхши билмай туриб ижод билан шуғилланиш мумкин эмас.Бу гап режиссёр билан актёр фаолиятига ҳам таалуклидир.Ҳаётни яхши билган актёр, режиссёр томонидан берилган топшириғига ижодий ёндошган ҳолда, режиссёр ижодига ижобий таъсир ўтказади.Режиссёр актёрга навбатдаги топшириқни берар экан, аввалги берилган топшириқни актёр қанчалик ўзлаштирганига эътибор қаратади.Агар актёр ўзининг бутун оғирлигини режиссёр зиммасига юклаб қуйгувдай бўлса,режиссёр актёрнинг ижодий дояси бўлиш ўрнига унинг етаклаб юрувчи хизматкорига айланиб қолади.Режиссёр ўзи ишлаётган ижодий жамоада,ҳечқачон актёрларни ўз елкасига чиқариб қўймаслиги керак.Шунинг учун у, актёрдан ўз топшириқларини шунчаки бажришликни эмас,ҳар бир кўрсатма ва топшириқни ижодий ёндошган ҳолда бажаришлигига эришмоғи зарур.Ҳақиқий режиссёр актёр учун на фавқат ўқитувчигина бўлиб қолмай,у ҳаётни ўргатувчи устоз ҳам бўлмоғи талаб қилинади.Режиссёр ўзи ишлаётган ижодий жамоанинг ташаббускори,илҳомлантирувчи,ҳамда тарбиячимси ҳамдир.

Актёрнинг саҳнавий фаолияти

Режиссёрнинг асосий ва энг муҳим вазифаси актёрдаги ижодий ташаббускорликни уйғотиш, ва уни тўғри томонга йўналтира билишликдан иборат.Йўналиш эса спектаклнинг ғоявий ниятидан келиб чиқиб аниқланади.Асардаги ҳар бир рол ана шу ғоявий ниятга бўйсундирилиши лозим.Ана шу ғоя ва талқин, актёрнинг қон-қонига сингиб кетиши керак.Лекин бу дегани режиссёр актёрнинг қўл-оёғини, фикрини боғлаб қўйиши дегани эмас.Аксинча режиссёр актёр эркинлигини сақлаш учун ҳаракат қилиши керак.Саҳнавий эркинлик ижодий жараённинг калитидир.Актёрнинг **саҳнада ўзини эркин тутуши** деганда,саҳнавий ҳаётнинг турли вазиятларида ҳам у,ўзини айна асар қаҳрамони сифатида, вужудга келган шароитда қандай эркин-эмин ҳаракат қилиши, муносабат билдириши назарда тутилади. Шунингдек партнёрининг ҳар бир сўзи,ҳаракатига муносиб жавоб қайтариши,унга монанд ҳаёт тарзини акс этдира олиши керак.Саҳнадаги актёр, бу вазифани фақат режиссёр топширгани учунгина эмас,айни ҳаётий мажбурият деб қабул қилмоғи зарур.Барча ҳаракатлар мутлақо эркин ва ихтиёрий бўлиши муҳимдир.Лекин бу эркинлик, саҳнада қўнғилга келган ишни қилавериш мумкин, дегани эмас.Барча ҳатти-ҳаракатлар, режиссёр томонидан маълум мақсадлар сари йўналтирилган манзил томон интилиш бўлиб, у ишонарли ва тўғри бўлиши шарт.Бир сўз билан айтганда саҳнадаги актёрнинг барча

ҳаракатлари ҳам эркин ҳам тўғри бўлиши керак. Бу талаб анча оғир бўлиши билан бирга актёр ижодида бундан бошқа йўл ҳам йўқдир.

Дейлик , актёрга сахнада маълум мизансаҳна режиссёр томонидан кўрсатиб берилади. Актёр шу мизансаҳнани бажариши керак. Бу мизансаҳна ҳар сайфарги репетиция чоғида ундан кейин эса спектаклда аниқ ва тўғри бажариши зарур бўлади. Кўрсатиб берилган мазкур мизансаҳна , , пиесанинг умумий мақсадини очиб бериш учун, қаҳрамонни фақат шундай ҳаракат қилиши кераклигини тақозо этганлиги сабабли, режиссёр томонидан аввалдан обдон ўйланиб топилган бўлади. Лекин режиссёр томонидан берилган мизансаҳнани актёр худди ҳаётий заруриятдек эркин бажара олиши керак. Актёр бу топшириқни ўзи яхши тушиниб, берилган шароитда, қаҳрамон зиммасидаги вазифани бажаришлик учун айна худди шундай ҳаракат қилиши кераклигини хис этса, англаса , бу мизансаҳна ҳаётий ва эркин бўлиши аниқ. Дейлик актёр , режиссёр топшириқларини сўзсиз бажаришга ҳар қанча ҳаракат қилмасин, сахнада сунъийлик яққол кўзга ташланиб туради. Режиссёр унга ҳар қанча тушинтиришга, кўрсатиб беришга уринмасин ҳеч бир натижа кўринмайди. Режиссёр ҳам “бор билганингча қилиб кўр дейди” Актёр сахнада ўз хоҳишича ҳаракат қила бошлайди. Бироқ унинг ҳаракатлари, асарнинг мантиқий, ғоясига тўғри келмайди. Натижада ғоя бузилади, мақсаддан четга чиқиб кетилади. Бундан шундай хулоса чиқадики, актёр сахнада эркин ҳаракат қилар экан, унинг хатти-ҳаракати асар мантиқидан ташқарида, умумий ғоя доирасида эмас, ўзининг шахсий хоҳиши ва ўз ихтиёридан келиб чиқиб ҳаракат қила бошлайди. Буни мутлақо ижодий жараён деб аташ мумкин эмас. Ижодий эркинлик ҳар қандай вазиятда ҳам ўз ҳаракатларини маълум мақсадларни амалга ошириш учун йўналтириш ва умумий ғояга бўйсундирилган ҳолда ҳаракат қилишликни тақозо этади.

Бунга қандай эришиш мумкин?

Биринчидан, катта сабр тоқат керак бўлади. Тоқим унинг ҳаракатлари табиий ва ўзига маъқул бўлиб, бу ҳаракатлардан ўзи ҳам роҳатлансин. Бунинг учун эса режиссёр актёрга тушинтириш билангина чекланиб қолмай, ўз мақсад ва ғояси билан актёрни ҳам қизиқтира олсин. Бу тушинтириш ва қизиқтириш орқали актёрнинг сезги ҳиссиёти ва тафаккурига таъсир ўтказа билиши керак. Актёр тасаввурини уйғотиши керак. Фақат шундай йўл билан ижодий муҳит яратилиши мумкин. Бу вазифанинг қийинлиги- спектакль бошланишидаги дастлабки сўз-иборадан бошлаб унинг ривожланиши, авжи ва якунига қадар актёрга олдиндан маълумлигидир. Актёр маҳоратининг сирини , ўзи учун аввалдан маълум воқеа ҳодисаларни, хатто бир оғиз сўзни ҳам гўё худди ҳозир, биринчи марта эшитаётгандек қабул қилиши керак .

Кимки бундай фаолиятга қодир бўлмаса актёрлик лаёқатига эга эмас.

Демак, актёр сахнада аввалдан ўзига маълум воқеа ва ҳодисалар доирасида ҳаракат қилар экан, ўзига кўрсатилаётган таъсир воситаларини, гўё худди ҳозир, айна дақиқада, биринчи марта қабул қилаётгандек муносабат билдириши ва ўзини айнан шундай хис эта билиши шарт экан.

Режиссёр, актёрдан айнан шундай эркин ҳаракатни талаб қилиши, уни шундай ҳиссиётлар томон етаклаши ва бундай ҳолатни қўллаб-қувватлаши зарур. Бунинг учун эса режиссёр актёрга таъсир ўтказиш восита ва усулларини билиши ва улардан ўрнида фойдалана олиши керак. Шунингдек режиссёр, актёрнинг сахнада эркин ҳаракат қилишига ҳалақит берадиган омилларни билиши ва бу тўсиқларни бартараф этаолиш салоҳиятига эга бўлиши шарт.

Амалиётда эса кўпинча режиссёрлар, бундай тўсиқларни енгиб ўтишга ёрдам бериш ўрнига ўзларининг турли топшириқ ва ўринсиз талаблари билан актёрга ҳалақит берадилар.

Аслида сахнадаги хоҳ катта, хоҳ кичик тафаккур махсули бўлмиш бадиийликнинг гарови, берилган майдон ва маконда ҳаракат қилаётган актёрнинг ўзини эркин ҳис этиши, ижодий мушоҳадаси ва нафис ижросига боғлиқдир.

Режиссёрнинг қайси усул ва воситалари актёрни сахнада ижодий эркин ҳаракатига ёрдам беради-ю, қайси фаолиятлар унга ҳалақит қилиши мумкин?

Режиссёр топшириғини амалга оширувчи қурол - ҳаракатдир

Режиссёр фаолиятидаги энг зарарли одатларидан бири, дарҳол актёрдан маълум натижаларни талаб қилабошлашдир. Актёр фаолиятининг натижаси эса, сахнадаги ранг-баранглик, нафис ҳаракатлар, ифода воситаларининг шаклий кўринишида акс этади. Агар актёрдан дарҳол маълум ҳолатларни, сезги ва шаклларни талаб қилгувдек бўлсак, демак биз натижа талаб қилаётган бўламиз. Актёр эса ўзининг табиати ва ҳаракат табиийлигига путур етказиш ҳисобига бу талабни дарҳол бажармоқчи бўлади.

-“Худди шу ерда, кулишингиз керак “дейилади актёрга. Актёр эса ички қарама-қаршилигини енгиб, зўрма-зўраки кулишга уринади. Гарчанд бу кулги нотабиий, сохта, юзаки бўлса ҳам.

-“Худди шу ерда йиғлашингиз керак”, - дея навбатдаги талаб қўйилади.

Бечора актёр зўр бериб йиғлашга, қандай бўлмасин кўзидан ёш чиқаришга уринади.

Натижада ёлғондакам, сохта, йиғи ўйналади. Бундан бошқача бўлиши ҳам мумкин эмас. Сезгилар ички ва ташқи ифода воситалари бўлишига қарамай, тўғри йўлни топиб уларга эришиш учун маълум вақт ва жараёнлар ўтишлигини талаб қилади. Режиссёр эса ўз навбатида дарҳол натижани талаб қилиш ўрнига, тўғри йўлни топишда актёрга суянчиқ бўлиши лозим. Агар актёр бошиданок тўғри йўлга тушиб олса, зарурий натижани ўзи топиб олади.

Режиссёр, актёрга сезги ёки шаклни эмас ана шу сезги ва шаклни уғонишига ёрдам берадиган ички таъсир воситаларини ишга туширишга ёрдам бериши керак. Ҳар қандай ҳиссиёт, сезги инсонни ташқи олам билан тўқнашувининг натижаси эканлиги тўғрисида эслатиб ўтган эдик. Агар актёр, сахнадаги қаҳрамонининг айни вақтдаги мақсадини тўғри англаб етган бўлса, тўқима ҳақиқатни жиддий қабул қилса, ҳамда кўзлаган мақсадига эришиш учун маълум

ҳаракатларни тўғри амалга оширса, зарурий сезгилар ўз-ўзидан келиши мумкин. Унинг барча акс таъсири эркин ва енгил кечади. Мақсадга яқин қолган сари ижобий таъсири кучайиб мамнунлик пайдо қилади. Мақсадга эришиш йўлидаги тўсиқлар эса, салбий хиссиётларни қўзғатади. Ҳамма гап, актёр сахнада берилиб, мақсад сари ҳаракат қилишида. Бу муҳим аҳамиятга эга.

Драматургияда, умуман жаҳон драматургиясида доимо учрайдиган вазият-актёрнинг қаҳрамони севиб қолиши керак, дейлик. Агар актёр дарҳол “севги”ни ўйнай бошласа бу ишдан бирон натижа чиқиши мушкул. Хиссиётларни ўйнаш, намойиш қилиш актёрлик “қайтариқ”(штамп)ликдан ўзга нарса эмаслиги маълум. Агар режиссёр ҳам актёрдан хиссиёт талаб қила бошласа ундан ҳам ёмон.

“Севиш керак”, “севаолмаяпсиз” деб режиссёр бақира бошласа, шўрлик актёр нима ҳам қила оларди.

Одатда, инсон табиати шундай эканки, биз қанчалик у ёки бу сезги ва ҳиссларни зўрлаб чиқаришга ҳаракат қилганимиз сайин улар биздан шунчалик узоқлашар экан.

Агар актёр, режиссёр билан биргаликда сахнада оддий ҳаракатлар занжирини бир-бирига боғлаб чиқса (яъни севишган ёшларга хос бўлган оддий муносабат ва ҳаракатлар) ҳамда шу ҳаракатларни табиий равишда бажаришга киришса, сезги ва хиссиёт ўз-ўзидан чиқиб келаверади.

Дейлик пиееса воқеаси, муаллиф томонидан берилган шарт-шароит, иштирокчининг тавсифи, ҳамда унинг сўзлари оддий одамларга хос ҳаракатлардан иборат бўлса қуйидагича ҳаракатлар занжирини (узлуксиз ҳаракатини) назарий ишлаб чиқиш мумкин.

1. Ўзгаларга кулги бўлмаслик учун қизга (севгисини яшириб) нисбатан ўзини *лоқайд кўрсатишига уринсак.*

2. Қизнинг ҳар қандай истагини шу заҳоти муҳайё қилиш учун уни тинимсиз *кузатсак.*

3. Қулай вазият туғилди дегунча қизга яхши кўриниш учун қувноқ ҳангомалар, латифалар айтиб сўзамолликни *намоиши эта бошласак.*

4. Ўз рақибимдан олдин унга *мулозамат кўрсатиб*, кийим кийишига ёрдамлашаман.

5. Қарашларини *пойлайман*. Қилаётган ишларим унга ёққан-ёқмаганлигини *билишига ҳаракат қиламан.*

6. Унда *рашк ўтини қўзғаш* учун бошқа қизлар билан, жўртага тегажоғлик қилиб *ҳазиллашаман.*

7. Уни таъзирини бериб қўйиш учун, илтимосини жўрттага бажармай қўяман.

8. Ундан кечирим сўраш учун қулай *пайт пойлайман.*

9. Ўз изтиробларимни яшириш учун ундан юзимни бураман.

Ва шунга ўхшаш бошқа ҳаракатлар...

Бундай олиб қаралса юқорида санаб ўтилган оддий ҳаракатларни бажариш кўп ҳам қийин иш эмас. *Ўзини кўрмаганга олиш, яшириш, ҳазил-мутойиба қилиш, сумка ёки ёмғир пўшини олиб бериш, қарашларини пойлаш, хушомад қилиш, рад этиш, қулай фурсатни пойлаш, ойнага қараш...*

Бундан осон иш бор эканми?

Агар шу ҳаракатларни сахнада бажарсангиз, томошабин сизни севиб қолганингизга ишонади.

Ҳаракат- сезгиларни қўзғатувчи қопқондир!

Хатти-ҳаракат, ҳиссиёт ва сезгиларни илинтирувчи қармоқ. Шунинг учун ҳам режиссёр актёрдан ҳиссиёт ва ҳолатни эмас, аниқ берилган вазифа бажаришликни талаб қилиши керак. У қайси вақтда қандай ҳаракатни амалга оширишликни айтиб туриши зарур. Агар актёр ўз билганини қилиб, ташқи ҳолат шаклини намойиш этишга ўтиб кетса, дарҳол уни тўхтатиш ва тўғри йўлга солиб қўйиш зарур. Актёрнинг нотўғри йўлдан қайтариш йўллари жуда кўп. Бир сафар унинг қилиқларини бўрттириб кўрсатиб берилса, бошқа сафар, унинг кўрсатганларини атайлаб масҳара қилиб, учинчи сафар эса актёрнинг кўрсатганларини ошириб-тошириб, кўпиртириб кўрсатиш орқали, уни нотўғри йўлдан қайтариш мумкин.

Демак режиссёрнинг иш услуби ҳолатни эмас, актёрга тўғри ҳаракат чизиғини, чизиб беришликдан иборат экан.

Режиссёр топшириғининг шакллари: кўрсатиб бериш, тушинтириш, айтиб туриш.

Режиссёрнинг ҳар қандай кўрсатмаси, сўз орқали тушинтириш ёки кўрсатиб бериш орқали бўлиши мумкин. Сўз орқали тушинтириш режиссёр кўрсатмасининг тўғри йўли ҳисобланади. Лекин бу билан ҳечқачон ва ҳеч бир шароитда “режиссёр кўрсатиб бериши мумкин эмас” деган янглиш хулоса чиқармаслик керак. Режиссёрнинг бундай муҳим ижодий мулоқат шаклидан фойдаланиш керак ва зарур. Бироқ ҳамма гап шундаки, бу шаклни суистеъмол қилмасдан, ўта эҳтиёткорлик ва ўрнида фойдалана билиш зарур. Сабаби фақат кўрсатиб бериш орқали ишлаш жараёнида актёр шахсий фикри, шахсий изланиши ўтмаслашиб, тайёр кўрсатиб берилган сахна муносабат ва ҳолатни механик тарзда такрорлашга одатланиб қолади. Режиссёр эса фақат ўзининг айтганини бажартиришга ўрганиб қолади. Аммо кўрсатиб беришдан унимли фойдаланса, режиссёрни актёр билан ижодий мулоқати самарали бўлиши мумкин. **Кўрсатиб бериш** орқали, режиссёр ўз фикр-мулоҳазасини синтетик тарзда, яъни бир вақтнинг ўзида ҳам ҳаракатни, ҳам сўзни ҳам, оҳанг ва қочиримларни намойиш этади ва улардаги мутаносиблик ва ҳамоҳангликни акс этдириб беради. Бундан ташқари режиссёр кўрсатиб бериш орқали, актёр сезгиларини уйғотишга кўмаклашган бўлади. Гоҳида куруқ тушинтириш билан иш битмайди. Актёрни қизиқтира билиш ҳам керак. Ва ниҳоят **кўрсатиб бериш** вақтни тежайди. Бир фикрни актёрга ипидан игнасиғача тушинтиргунча, соатлаб вақт кетиши мумкин. Кўрсатиб берилганда эса актёр илғаб олиши учун бир неча дақиқаларнинг ўзи кифоя қилади. Шунинг учун режиссёрнинг бу муҳим қуролидан воз кечиш ўрнига, **жойида** ундан унимли фойдаланиш лозим. Хўш, жойида деганда нималар назарда тутилади? Бу шундай вазиятки, актёр рол учун, тимсолни яратиш учун ижодий томондан пишиб етилган бўлади. Айни шундай вазиятда актёр, режиссёрнинг кўрсатиб берганларини кўр-кўрона

қайтариш ўрнига, унинг ёрдамида ижодий имкониятларини янада кенгроқ қулоқ ёйдиради. Агар актёр ижодий сиқиклик исканжасида бўлса, кўрсатиб беришдан фойда йўқ. Аксинча режиссёр кўрсатганлари билан ўзи бажараётганлари орасидаги тафовутни кўриб сиқиклиги яна ҳам ортади. Ёки режиссёр кўрсатиб берганларини қандай бўлса шундайлигича такрорлашга ўтиб олади. Шунинг учун қачон, қайси вақтларда режиссёр **кўрсатиб беришга** ўтиши мумкинлиги ҳақида бир оз тўхталиб ўтайлик.

Одатда кўрсатишга ўтишдан олдин, режиссёрнинг ўзида ижодий **илҳом** бўлиши керак. Иккинчидан, қайси сахнани нима **мақсадда** кўрсатиб бериш кераклигини, олдиндан яхшилаб ўйлаб олиши керак. Учунчидан, кўрсатилиши зарур сахнанинг **бадий шаклини** ҳис эта билиши ва кўрсатилиши натижасида актёр тўғри йўлдан кетишига ишонч ҳосил қилган бўлиши лозим. **Уқувсиз** кўрсатишнинг фойдасидан кўра **зарари кўпроқ** бўлиб, актёрлар кўз ўнгида режиссёрнинг обрўси ва мавқеига путур етказиш мумкин. Агар режиссёр айна чоғда ўзига ишонмаса, яхшиси сўз орқали тушинтириб бергани маъқул.

Мақсад, берилган сахнани қандай ўйнаш кераклигини кўрсатиб беришдангина иборат бўлиб қолмай, тимсолнинг бирон-бир қиррасини, ўзига хос томонларини қай йўсинда акс этдириш мумкинлигини ҳам намоиш этмоқ шарт.

Бунинг учун тимсолнинг, муаллиф томонидан пиесада берилган сахнаси ёки вазиятини эмас. пиесада ташқарида кечиши мумкин бўлган ходиса ва воқеалар жараёнида ўзини қандай тутиши мумкинлигини кўрсатиб бериш фойдалироқ бўлади. Мисол учун "Ревизор" пиесасидаги Хлестаков, ўзини ошхонада, балиқхўрлик қилаётганлар рўпарасида, ёки қимор ўйнаб пулларини қандай ютқизаётган вақтда ўзини қандай тутишини кўрсатиб берилса, актёр уни кўчириб ололмайди, қолаверса тимсолнинг қўшимча хусусият ва ҳолатни ўзлаштириб олиш билан бирга шиддат ва мейёр, юриш туриши, муомиласи, ўзини тутишда қўл ҳаракатлари, қадам босишларини ҳам ўзлаштиришда режиссёр ёрдам берган бўлади.

Айрим ҳолларда, тимсолнинг аниқ характерини, воқеалар тизимидаги бурилиш нуқталари, ролнинг моҳиятини ўзгартириб юборадиган ҳолатларини кўрсатиб бериш мумкин. Фақат бундай вақтларда актёр ижодий илҳоми жўш урган, режиссёрнинг кўрсатганларини кўчириб олмасдан, унга ижодий ёндошган ҳолда, тимсолни яна ҳам бойитишига, қизиқарлироқ акс этдиришига, энг муҳими у, иқтидорли эканига ишонч бўлиши шарт.

Бундай вақтларда ёш режиссёрларда учрайдиган, актёрга ўз айтганини қилдиришга, кўрсатиб берганларини айнан қайтаришига, овози, гапириш оҳанги, қадам ташлаши-ю, қўл силташигача фақат ўзи кўрсатиб бергандек такрорлашини талаб қилишдан зарарлиси, бундан ёмони йўқ.

Яхши режиссёр ўзи кўрсатиб берганларини механик тарзда такрорланишидан ҳеч қачон қониқиш ҳосил қилмайди. Бундай вазиятда дарҳол ўзи кўрсатиб берганларини йўққа чиқариб, бошқача ижрони таклиф қилади. Шунингдек бундай режиссёрлар ҳеч қачон тимсолнинг хатти-ҳаракатини охиригача кўрсатиб бермай, қандай ҳаракат қилишлигининг бошланғич вазиятларини намоиш этиб беради ва бу билан тимсолнинг давомини шу йўналишда талқин қилиш керак, дейди. Актёрга қайси йўналишда изланишлар олиб боришлик

учун бир туртки беради холос.Шу йўналишда изланган актёр керакли сифат ва рангларни ўзи топиб олади.

Моҳир режиссёр ҳамиша ўзининг актёрлик салоҳиятидан келиб чиқиб эмас, рол ижро этаётган актёрнинг имкониятларидан келиб чиқиб кўрсатади.Яъни шу ролни ўзи қандай ўйнаши мумкинлигини эмас,шу ролни қандай ўйналиши кераклигини кўрсатади.Саҳна оҳанглариини ўзи учун эмас рол ижро этаётган актёр учун излаши керак.Шуни ҳам ёдда тутиш лозимки бир ролни бир неча актёр ижро этаётган бўлса ҳаммасига бир ҳилдаги ижрони эмас,ҳар бир актёрнинг имкониятларидан келиб чиқиб, ҳар бирига алоҳида-алоҳида ижрони кўрсатиши зарур.Ҳамиша актёрнинг қобилияти ва иқтидорини ҳисобга оладиган режиссёр, саҳнадаги актёр билан умумий тил топишаолади.Бунинг учун режиссёр ўзи билан ижодий ҳамкорлик қилаётган актёрнинг нозик томонлари,ижодий имконияти ва даражасини ,қобилиятини, ички ва ташқи кўринишларини ҳам назардан қочирмаслиги лозим.Шунингдек кўрсатиб бериш,актёрга таъсир ўтказишнинг ягона воситаси эмас.Агар кўрсатиб бериш кутилган натижани бермаса,режиссёр бошқа воситаларни ишга солиши, улардан ўрнида фойдаланишни яхши билиши шарт.

Режиссёр актёрдаги ички имкониятларни очишни,уларни ривожлантириш,бойитиши лозим.

Режиссёрда, актёрнинг айни саҳнада ,айни шу дақиқада ичида нималар кечаётганини **сезаолишлик** салоҳияти бўлиши зарур.Чунки фақат режиссёргина ,актёрнинг ижодий шахс эканлигини тушинади.Ҳар бир актёр фақат ўзигагина хос бўлган **инжиқ ижодкор** эканлигини ҳам билади. Шу боисдан қайси актёрга қайси вақтда қандай ёрдам бериш кераклигини,нимани айтиш мумкин-у,нимани айтмаслик зарурлигини англайди.Режиссёр актёр ижодини ўзи учун зарур бўлган томонга йўналтириши,ижод учқунларини эҳтиёткорлик билан ривожлантириши мумкин.

ТЕХНИКА (Маҳорат)

1.

Мазкур атамани режиссёрлик касби юзасидан қаралса, "режиссёрнинг техникаси" дейишлик мантиқ жиҳатдан тўғри бўлади.

"Режиссёрликка ўргатиш мумкин эмас, аммо режиссёрликни ўрганиш мумкин", деган эди К. С. Станиславский.

Режиссёрнинг маҳорати хусусида гап бошлашдан аввал Режиссёр касби доирасидаги вазифаларини аниқлаб кўрайлик.

Режиссёр ким? Ижодкор муаллифми ёки бошқа одам томонидан ёзилган бадиий асар талқинчисими?

Бошқа соҳа ижодкорлари хусусида бундай савол туғилмаслиги мумкин. Шоир, драматург, ёзувчи, рассом, композитор — буларнинг муаллиф эканлиги ҳаммага аён.

Режиссёрчи?

Машҳур режиссёр Жан Вилар "Спектаклнинг муаллифи сўзсиз режиссёрдир", деган эди.

Муаллифлик режиссураси билан бошқа муаллифнинг асарини жонли ижросини таъминловчи режиссёр ўртасидаги фарқ нимадан иборат экан?

Кичик бир мисол.

Пьеса муаллифи иштирокчиларнинг барча хатти-ҳаракатларини, ипидан игнасигача аниқ тўлиқ ёзган дейлик. Мисол учун, чап тарафдаги эшикдан яшил кўйлакли қиз гул кўтариб чиқади. У икки қадам юриб, гулни столдаги гулдонга кўяди. Бир қадам ортга тисарилиб, яна гулга яқинлашиб, уни ҳидлайди. Ўша эшикдан оқ костюм-шим кийган йигит чиқиб келади. Унинг қўлида қизнинг рўмолчаси. У, эшик ёнида тўхтаб, қизни кузатади. Сўнгра, секин йўталади. Қиз ўгирилиб йигитга қарайди. Йигит рўмолчани лабига босади. Ўнг тарафдаги эшикдан қизил кўйлак кийган жувон киради. Унинг қўлида йўл жомадони. Йигит билан қиз уни кўришади. Жувон уларни кўриб тўхтади. Ранги оқаради. Сўнгра, жомадонни кўтариб, жаҳл билан хонадан чиқади.

Муаллиф асарни сўнгги нуқтасига қадар шу зайлда ёзиб чиққан. Мазкур сахнани бир режиссёр, айнан муаллиф кўрсатмасидан четга чиқмай актёрларга ўргатади.

Иккинчи режиссёр эса ремаркани бир чеккага йиғиштириб кўйиб, мазкур сахна орқали муаллиф нима демоқчилиги ҳақида ўйлайди. Сўнгра, шу сахна орқали "ҳиёнатни" қандай акс эттириш мумкинлиги тўғрисида бош қотиради. Мизансаҳналарни, қахрамонлар кийимини ўзгартиради. Бу энди бошқача кўриниш, бошқача сахна, бошқача таасурот ҳосил қилади. Демак, муаллифлик режиссураси деганимизда адабий асарни на фақат жонли тилга кўчиришлик, шу билан бирга асарни янгича талқин этиш орқали унга янгича ғоя ҳам бағишламоқ керак экан.

Талқиний режиссура эса, адабий матнни ўша тил билан бошқачароқ, яъни турлича хатти-харакатлар билан гапиришдан иборат экан.

Буни аниқлашнинг яна бир усули, мазкур спектаклни магнит лентасига ёзиб олиб, матнни қоғозга туширилганида, ўша-ўша сўзлар, ўша-ўша оҳанглар сақланиб қолган бўлса, бундай режиссура талқиний, агар матн ўзгариб, оҳанглар ўзгариб асар бошқача бадиий қиймат касб этса, муаллифлик режиссураси бўлади.

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

Режиссёр бу ишни уддасидан чиқа олмаса, яхшиси, пиесани безовта қилмагани маъқул. Чунки, пиесеа воқеалари, қаҳрамонлар ўртасидаги қизғин мунозара, мусобақа ва муносабатлар ўқувчининг тасаввурида гавдалангани маъқул. Негаки, ёмон режиссура ўша тасаввурга путур етказиши мумкин. Адабий маҳсулотни бошқа турдаги маҳсулотга айлантиришдан муддао, актёрларнинг гавдаси-ю, чиройли либос ва декорацияларни намоёиш этишдан иборатгина бўлиб қолмай, қаҳрамонларнинг ички руҳий дунёсини кўз ўнгимизда жонлантириш, маънавий борлиқ тарзида намоён этиш керак.

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

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

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

Бир қарашда бундай савол пайдо бўлишининг ўзи ғайриоддий туюлиши мумкин.

Аввало, драматургнинг меросхўрлиги иштирокчиларнинг пиесадаги сўзлари билан тугаши керак. Қолган вақтда муаллифнинг режиссёрга, рассомга, композиторга бўладиган эътирозлари фақат ва фақат таклиф ва мулоҳазаси тарзида бўлиши мумкин. Шунингдек, эркин ижодий жараёнда муаллиф томонидан пиесада кўрсатилган ремарка (тушунтириш сўзлари) таклиф тариқасида қабул қилинмоғи даркор. Аммо замонавий театр деганда, баҳайбат пирамиданинг устида ҳокими мутлақ бўлиб ўтирган режиссёрни кўз олдимизга келтирмаслигимиз керак. Режиссёр ўз ижодий ҳамфикрларининг қўли билан спектакль яратмайди. Уларнинг фикрини тўғри томонга йўналтиради, холос. Якка ҳокимликка даъвогарлик қилиб, ҳар бир масалада узил-кесил фикр билдириш кутилган натижаларга олиб бормайдиган йўлдир. Аксинча, режиссёр рассом билан ишлар экан, "шу манзарада, менинг назаримда қуёш у томондан эмас, бу томондан тушиб тургани мақсадга мувофиқ бўларди" ёки "қаҳрамоннинг костюми ҳаддан ташқари қорайиб кетмаганмикин?" деган қабилида ёндошиб, рассомнинг ижодий тасаввурини қўзғатиши лозим. Композитор билан ишлаш жараёнида ҳам ҳаммиша ўз фикр мулоҳазаларини таклиф тариқасида билдирган ҳолда, уларни ўзи

кўзлаган манзил томон йўналтириб туриши керак. Шундагина у билан ҳамкорликда спектакль устида ишлаётган рассом, композитор ўзи сезмаган ҳолда режиссёрнинг фикрини акс эттиришга ҳаракат қилади.

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

Режиссёрнинг мустақил майдони — мизансаҳнадир!

2.

Аслида муаллиф режиссёр ҳам, талқинчи режиссёр ҳам бир хил ишни бажаради. У, рол тақсимлайди, мизансаҳналарни белгилайди, актёр билан сўз устида ишлайди. Бир сўз билан айтганда, униси ҳам, буниси ҳам спектакль сахналаштиради.

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

3.

Муаллиф томонидан берилган матн, сахнадаги шартли сўз бўлиб, унинг таг заминада қандай маъно борлигини аниқлаб, ўша мақсад ва ғояни очиб бериш режиссёрнинг асосий вазифаси эканлигини биринчи курсданоқ тушуниб келиняпти.

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

Пиеса матни:

Қиз хат ўқияпти.

Йигит: *Хўш?*

Қиз: — *Ҳеч нарса.*

Йигит- *Ёмғир ёзганми.*

Қиз: — *Ҳа, ёзганми.*

Бу ерда режиссёр бир нарсани ҳисобга олиши керак. Актёрга "мана шу ердан туриб, томоша залига қарайсан", дейишликнинг ўзи кифоя қилмайди. Кўриниши керак бўлган манзаранинг узоқ-яқинлигини эътиборга олган

ҳолда, актёр қаерда туриши, қайси қатордаги қайси курсига тикилиши аниқ белгилаб берилиши шарт. Бунинг устига, ўша манзарага қарашга мажбур қилган омиллар ҳам аниқ бўлиши мақсадга мувофиқдир.

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

Хўш, бу нозиклик нималарда ўз аксини топади?

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

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

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

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

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

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

Ўтган асрнинг 70йилларида Баҳодир Йўлдошев томонидан саҳналаштирилган "Рўйхатларда йўқ" номли спектаклда асар воқеаларининг кўпчилиги томоша залига кўчирилиб, томошабин саҳнага жойлаштирилган эди. Кейинчалик бундай усул бошқа спектаклларда қўлланилмаган бўлсада, аммо "тўртинчи девор" бузилган эди. Миллий театрнинг "Алишер Навоий" (режиссёр Турғун Азизов) спектаклида асар қаҳрамони спектакль сўнггида "Мен халқимга, ижодимга кетдим", деган сўзлар билан саҳнадан томоша залига тушиб келар эди. Ҳозирда бу усул "Чимилдиқ", (реж. Т. Азизов) спектаклларида ҳам кенг қўлланилган.

Бундан кўзланган мақсад томошабинни спектакль воқеалари иштирокчисига айлантиришдир. Ҳақиқатан ҳам театр костюмидаги актёрни ёнингизда юриши, айрим ҳолларда бевосита сизга мурожат этиши қизиқ ва ғайри табиийдир. Ижтимоий публицистик жанрдаги "Инсонликка номзод" (М. Каримов асари) спектаклида камина ҳам бош қаҳрамонни томоша залига туширган бўлиб, мақсад томошабинни мамлакатда рўй бераётган ижтимоий муаммолардаги иштирокини фаоллаштиришдан иборат бўлган. Бу, спектаклнинг бадий қийматини, руҳий таъсирини ошириш учун мўлжалланган ҳаракатлар бўлиб, иккинчи томондан

спектаклнинг макондаги ҳаракат доирасини кенгайтириш учун ҳам унумли хизмат қилиши мумкин.

Мисол учун, бирон кимсани кутиб олиш, кузатиб қўйиш каби сахналарни бевосита томоша зали, ёнбошдаги эшиклар орқали амалга оширилиши асар маъносини бойитади.

ОММАВИЙ САҲНАЛАР

1.

Муаллиф режиссёр билан талқинчи режиссёр ўртасидаги фарқ кўпинча оммавий мизансахналарни ишлашда яққол кўзга ташланиши мумкин.

Сахнага қанча кўп одам чиқарилса, омма шунча кўпаяди, деган нотўғри тушунча мавжуд. Одатда, тақлидчи режиссёр, шу кунга қадар спектаклда бир неча киши иштирок этиб келганди, мана энди одам кўпайиши билан спектаклнинг ранг-баранглиги ошади, деб ўйлайди. Спектаклнинг биринчи намоиш-премьераси вақтида одам кўп бўлиб, ҳақиқатан ҳам сахнани тўлдириб, томошабинни чалғитиши, сахнада гўё ҳаёт қайнагандай бўлиб туюлиши мумкин. Аммо спектакль бир неча бор 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, режиссёрнинг шаҳсан ўзи улар билан шуғулланиши лозим. Оммавий сахнага янги иштирокчиларни қўшиш керак эмас. Агар зарурият юзасидан шундай вазият туғилса, янги қўшилган ҳар бир иштирокчининг ўрни, бажарадиган вазифаси аниқ кўрсатилиши зарур. Оммавий сахнага чиқиши керак бўлган актёр сахнага "куним ўтсин" 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 режиссёрдан жуда кўп меҳнат талаб қилади. Композиторчи? Унинг меҳнати камми? Ҳар бир кичик парчани созларга бўлиб, ҳар бирининг овоз имкониятларини ҳисобга олиши, вақт бирлигидаги товушининг узун-қисқалигини ёзиб чиқиш осон иш эмас.

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

Мисол тариқасида Немирович-Данченконинг "Юлий Цезар" спектаклидаги оммавий сахналарга бағишланган режиссёрлик планини кўздан кечириб кўрайлик.

Режиссёр бу сахнада бешта майдончани йигирма олти нуқтага бўлиб чиқади:

а) форумга кўтариладиган кўча (оммавий йиғин ўтадиган жой),

- б) палатинга элтувчи кўча (палата),
в) capitoлий,
г) палатин.

д) кўчанинг чап томонида кенг йўлак, ўнг тарафдаги тор йўлак .

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 режиссёр оммавий сахнада қатнашадиган 150 иштирокчининг ҳунари, нима билан шуғулланиши, ўзи билан олиб юриши керак бўлган реквизитларни эринмай ёзиб чиқади.

1. Жухуд дўкондор.

Унинг дўконида қуйидаги анжомлар бор. Актёрнинг ўнг томонида китоб ва уй-рўзғор буюмлари: шам, қурбонлик қиладиган кўра, машғала ва бошқалар. Актёр қари жухуд. Ямоқ тушган эски халат, бошида дўппи, оёғида чорик. Ўта эҳтиёткор ва сарамжон саришта, зикна.

Бу майда-чуйдалар уйиб ташланган токча. Токчанинг четига турли хил лампалар илиб ташланган. Ичкаридаги овоз кучайтиргич карнайлар томошабинга кўриниб турипти. Сахна 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, сап-сарик, қўллари ифлос, оёқяланг, кўйлаги ҳам ирkit, белини чарм тасма билан боғлаб олган. Тез-тез бурнини тортиб туради. Ташқарига, одамлар олдига чиққиси келиб турипти. Қария бошқа томонга ўгирилиши билан бола кўчага қарайди. Буни сезиб қолган қария унинг елкасига мушт туширади. Бола йиғлаб ичкарига ўтади.

3. Римлик аёл унинг айвонидаги деразаларни гулчамбар билан безамоқда.

Юқорида келтирганларимиздан кўриниб турибдики, режиссёр сира эринмасдан, ҳар бир иштирокчи, унинг машғулоти аниқ белгилаб чиққан. Лекин оммавий сахналарни бирма-бир ёзиб чиқишнинг ўзи билангина сахна муваффақиятли чиқади дейиш хато бўлур эди.

2.

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

Оммавий сахналар зиммасидаги масъулият спектакль қийматиға қанчалар таъсир кўрсатиши мумкинлигини тушунган режиссёр, бундай сахналарда одамларни кўпайтириши керакми ёки йўқми ўйлаб қолади.

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

Бундай жиловлаш икки принципитал аҳамиятга эга бўлиб:

- биринчидан, актёр эрталаб театрга келиб, иш режаси осиладиган тахтадаги буйруқда ўзини оммавий сахнада чиқадиганлар рўйхатида кўрар экан, ўша заҳоти ҳафсаласи пир бўлиши турган гап. Агар у ўз фамилиясини пантомима сахнасида қатнашадиган беш-тўрт иштирокчи рўйхатида кўрса, кайфияти бошқача бўлади. Мазкур сахнада ўз қобилиятини намоиш 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 келиб-кетувчилар кўп бўлади. Ҳар янги келган актёр билан эски сахнани ишлаб жамоага қўшиш, ўша муҳитга уни олиб кириш мураккаб, кўп меҳнат талаб қиладиган иш.

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

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

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

3.

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

4.

Умуман оммавий сахналарда қарама-қарши кучларнинг ҳаракати асар матнларида у қадар кўзга ташланмасада, сахнада қарши кучлар мақсадини аниқлаб, уларни ҳаракатга келтириш жуда ҳам муҳим. Бу ўринда бадиий эҳтирос

билан спорт мусобақалари вақтидаги эҳтиросни назардан қочирмаслик зарур. Омма иштирокида сахнада рўй бераётган олишув ва тортишувлар вақтида томошабин эҳтиросини кўзгата олиш жуда-жуда муҳим. Шунингдек, яна бир нарсани ёдда тутиш керак. Қарама-қарши 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 "оҳ-воҳ"каби изтиробларини кучайтириш учун оммавий сахнадагилар ўзининг қаҳрамонларга нисбатан бўлган муносабати орқали томошанинг қизиқарли бўлишини таъминлайди.

5.

Агар режиссёр оммавий сахнада иштирок этувчиларнинг ҳар бирига алоҳида-алоҳида вазифа бериб, алоҳида мақсад сари ҳаракат қилиши кераклигини тушунтирса, бундай сахна бошдан оёқ аралаш-қуралаш бўлиб кетади. Шунинг учун оммавий сахна иштирокчиларини алоҳида-алоҳида гуруҳларга бўлиб, ҳар бир гуруҳнинг вазифа ва мақсади, ҳаракат қилиши керак бўлган майдон чегараси, уларнинг олдинма-кетинлигини уқтириши керак. Ҳар бир гуруҳ орасидан етакчи артистларни белгилаб қўйилиши, сўнгра уларнинг пластик ҳаракатлари нималардан иборатлигини тушунтириш зарур.

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

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

Шу ўринда К. С. Станиславский "Оттело" спектаклидаги оммавий сахналарни 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 бир-бирлари билан

алмаштириб, яна сахнага чиқиб келадилар. Шу зайл кўприкдаги одамларнинг оқими узилмайди."

6.

Албатта, биз келтирган мисол ҳозирча назариядир. Амалиётда эса унинг имкониятларини янада кенгайтириш мумкин. Бир спектаклни ўзида биз санаб ўтган мисолларнинг бир нечасидан бир спектаклда фойдаланиш мумкин. Оммавий сахналарни бадиий изга солиш, уларни амалга ошириш қизиқарли бўлиши билан бирга хавfli ҳамдир. Кичик спектаклларни сахналаштириш учун чуқур ўйланган фикр зарур бўлса, оммавий сахналар билан боғлиқ спектаклларнинг кўлами ҳам, ҳаракат майдони ҳам кенгдир. Уч-тўртта актёр билан ишлаш учун ўта сезгирлик ва қатъият керак. Шунинг учун оммавий сахналар билан ишлашда режиссёрнинг қаттиққўллиги зарур. Бундай дамларда бирдан-бир тўғри йўл аввалига темир интизом зарурлигини тушунтириш, сўнгра қатъий талабга ўтиш керак. Иш жараёнида актёрларнинг фақат кўл-оёғи ва гавдасигина эмас, қалби ҳам ишлаши, умумий ишга наф келтириши лозим. Оммавий сахнани ҳаракатга келтираётган режиссёр ҳар бир иштирокчини кўриб туриши шарт. Шунингдек, оммавий сахналар билан ишлаётган вақтда макон ва майдон юзасида бўш жойнинг ўзи бўлмаслиги лозим.

7.

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 сахна томошабинни ўзидан қочиришини ҳисобга олиш керак. Озгина нарса билан кўп маънони билдира олиш муҳим ҳислатдир. Каттакон сув ҳавзаси қирғоғига тўғон қурилиб, сув тақсимланмаса, ҳаммаёқни вайрон қилиши мумкин. Худди шунингдек, режиссёр тасаввурининг чеки-чегараси йўқ. Агар унинг тасаввури чегараланмаса, улар турли майда-чуйда, керак-керакмас ҳаракат ва буюмлар сахнага чиқиб қолиши мумкин. Кичик бир сахнани обдон ишлаб, қиёмига етказмай туриб, янги-янги ўйинларни актёрга таклиф қилиш ижодкор тафаккурини бўғиб қўяди. Яратиб берилган шароит, туғдирилган имконият доирасидан четга чиқмаслик энг оқилона ишдир. Имкониятлар даражасидан ташқаридаги нарсалардан иш бошланмасданок кечиш керак. Мисол учун, сахналаштирилаётган спектаклни кичик сахнага мўлжаллаш керакми ёки ваъда қилинган катта сахнагами? Ваъда қилинган сахнани сўнги соатларда бермасликлари ҳам мумкин. Шунинг учун "Миннатли ошдан беминат тош яхши", деган мақолга амал қилиб, яхшиси кичик сахнага мўлжаллаб спектакль сахналаштирган мақул иш.

Техник қурилмалари мукаммал бўлган сахнанинг ҳажмига таъсир кўрсатиш осонроқ. Шунинг учун режиссёр рассом 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 сахнага киритилса, актёр ҳаракати учун жой қолмайди. Бундай шароитда бирдан-бир тўғри йўл декорацияларнинг айрим қисмидан фойдаланишдир. Яхши рассом кичик бир бўлакча орқали бир бутун иншоотнинг таассуротини вужудга келтириши мумкин. Киночиларнинг асосий мезони битта кадрга кичик бир воқеликни сингдириш орқали, бутун бир ҳаётнинг рамзий ифодасини томошабинга етказа билишликдан иборатдир.

Кўп сонли суворийлар сафини кўз олдимизга 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 олдимизга келади. Худди шундай қишлоқ клубида кўрсатиладиган спектаклда ҳам декорацияларнинг маълум қисминигина кўрсатиш орқали яхлитликка эришиш мумкин экан.

МИСОЛ:

Мактаб ўқувчиларининг "хайрлашув кечаси" сахнасини қандай ҳал этиш мумкин?

Байрам ўтаётган катта бинонинг ички кўриниши. Бундай ҳолатда режиссёр томошабин фикрини спектакль қатнашчиларининг ҳаммасига жалб қилиш ўрнига уларни гуруҳ-гуруҳларга бўлиб кўрсатгани мақсадга мувофиқдир. Бино ичидагилар рақс тушяпти. Бир неча одам ичкарироқда гаплашиб ўтирипти. Ўнг тарафдаги супада оркестр куй ижро этмоқда. Мана, рақс тугади. Ҳамма атрофга тарқалади. Асар қаҳрамонлари бўлмиш қиз билан йигит гаплашиб, сахнанинг 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 конференсье чиқади. У ҳазил-ҳузул билан йиғилганлар кайфиятини кўтаришга ҳаракат қилмоқда. Йигит билан қиз биров унинг гапларига кулоқ солиб туришади-да, 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 кулоқ солиб турипти. Йигит ўнг тарафдаги икки қиз билан гаплашяпти. Сахна ўртасига ошиқ-мошиқларни кузатиб турган қиз чиқиб келади. У ҳар икки қаҳрамонни узлуксиз кузатиш орқали томошабин эътиборини ўзига қаратиб 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 режиссёр 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 бир-икки курси кўйиб кўйилса бўлади. Рақс тушаётганлар чап томондан чиқиб ўнг томонга, ўнг томондагилар чап томонга ўтиб туриштипти. Мана, бизнинг қахрамонлар 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 ўтса, бошқа томондан чиққанлар кулислар оралаб, гўё катта залга ўтиб кетади. Мана, конференсье 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 тарафдан сахнанинг олдига чиқади. Унинг ёнига новча йигит яқинлашади. Қиз у билан гаплашиб турган бўлса-да, кўзи йигит кириб кетган томондан узилмайди. Тез орада ўша томондан икки қиз билан хиринглашиб, кулишиб йигит чиқиб келади. Бирдан мусиқа янграйди. Яна ҳамма рақсга тушиб кетади. Рақс тушаётганлар йигит билан қизни тўсиб кўйишади. Олдин найнов бошқа қиз билан рақс тушиб чиқади. Унинг ортидан **қизни** кидириб, зир югуриб юрган **йигит** кўринади.

Юқоридагилардан шундай хулосага келиш мумкинки, ҳар қандай чегаралаш режиссёр учун кўшимча, яъни таъсир кучи аввалгисидан кам бўлмаган имкониятларни кидиришга, шу билан бирга асарнинг бадиий таъсир кучини оширишга хизмат қилдириши мумкин экан.

МОНОЛОГ ВА МИЗАНСАҲНАЛАР

1.

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

Икки кишини (диалог) гаплаштириш, баҳс-мунозара олиб бориш учун мизансаҳна яратиш осонроқ. Монологда эса бир одам гапириши керак. Унда мумтоз асарлардаги Гамлет, Жамила, Гофир, Рустам, Брут,Отелло, Лир монологларини қандай қилиб олиб ташлаб бўлади? Бир ижрочига мўлжалланган пиесаларни нима қилиш керак? Мулоҳаза юритиб кўрилса, мумтоз пиесалардаги монологлар мутлақо эскирган эмас. Аксинча, монологлар билан боғлиқ саҳналарни талқин қилиш эскирган.

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

Саҳнада қахрамоннинг бир ўзи ижро этадиган монолог.

Бу саҳна ҳам бошқа саҳналар каби руҳий ва жисмоний ҳаракатларга бой бўлиб, воқеалар томошабин кўз ўнгида кечади. Режиссёрнинг вазифаси, кўп сўзликдан қочиб, уни хатти-ҳаракатга бой саҳнага айлантиришдан иборат. Бу ерда ҳамроҳ (партнёр)дан бошқа барча унсурлар: декорация, мусиқа, чироқ ҳаммаси мавжуддир. Чироқ ўзгариб туриши мумкин. Театр костюми ҳам бор. Буларнинг ҳаммаси режиссёр ва ижрочи учун ҳамроҳ вазифасини ўтайди. Саҳнада етишмаган нарсаларнинг ўрнини тўлдириш учун режиссёр тасаввур ва тафаккурни

ишга солиши керак. Хўш, муносабатлар нима бўлади, деган табиий савол туғилиши мумкин. Муносабат эса Станиславский ибораси билан айтганда, **сахнада актёрни қуршаб турган муҳит декорация, костюм ва жонсиз буюмлар орқали амалга оширилиши керак**. Бунга қўшимча равишда, актёрнинг сезгиси, ички рухий ҳолати ҳам киради. Демак, режиссёр ихтиёрида муносабат ўрнатиш учун зарур бўлган барча ашёлар муҳайё бўлиб, куруқ сўзамоллика ўтиб кетилмаса бўлгани. Оммавий сахналар хусусида гап юритганимизда режиссёрни ўз хоҳишини мумкин қадар чегаралашга чақирган эдик. Балки бу ерда ўша хоҳишлар жиловини қўйиб юбориш ўринли бўлар? Йўқ, бу ерда ҳам истак ва хоҳишларни яна ҳам жиловлашга тўғри келади. Тўғри, оммавий сахналардаги шовқин-сурон, югуриш-елиш каби ҳаракатларни бу ерда ишлатиб бўлмайди. Томошабиннинг диққати кўпчиликка эмас бир одамга қаратилган бўлади. Монолог сахнасининг асосий ифодавийлиги ҳам чегараланган ҳаракатлардан иборат бўлиши керак. Бир қадам, ярим қадам юриш, ярим бурилиш, ним бурилиш, бироз олдинга, ортга интилиш ва ҳоказо...

Якама-якка олишув чоғидек, чироқлар шуъласи остида турган якка одамдан томошабин нимадир кутиб турганлигини яхши биламиз. Демак, одамлар билан лиқ тўла залнинг бутун масъулияти ва оғирлиги якка актёр зиммасига тушади. Актёрнинг монологи дабдурустдан бошланмай, олдинги сахнада кечган воқеалар давоми бўлиши керак. Техник нуқтайи назаридан бу сахна шундай композицион қурилиши керакки, актёр ўзини барча воқеалар марказида эканлигини ҳис этиб турсин. Монолог- қалб тўрида яширинган фикрларни ошкора гапиришдир.

Мисол тариқасида қуйидагича сахнани олиб кўрайлик.

Тўй либосларига бурканган барно қиз, никоҳ маросимига тайёрланмоқда. Шу вақт кўзи бир чеккада ётган китобга тушиб қолади. Беихтиёр китобни варақлайди. Ундан бир гулнинг япроғи тушади. Қиз япроқни аста кўтариб, унга тикилади ва хаёл оғушига чўмади. Ёшлиги, илк севгидан нишона бу япроқ. Қиз ота-онанинг ихтиёри билан севган кишисига эмас, бошқа одамга турмушга берилмоқда. Беихтиёр қизнинг ички ҳис-туғулари, ўй-фикрлари ташқарига чиқади. Монолог бошланади. Бундай вақтда актриса нима қилиши, кимга ёки нимага мурожаат қилиши керак бўлади?

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

2.

Монологнинг яна бир тури — **ҳикоя қилиб бериладиган монолог**.

Кундалик турмушда беихтиёр ўз-ўзимиз билан овоз чиқариб гаплашамиз, баҳслашамиз. Тасаввуримиздаги тингловчига нималарнидир тушунтирамиз, уқтирамиз, суҳбатлашамиз.

Монологнинг бу кўриниши эстрада ижрочисига хосдир. Воизликнинг ўзига хос қонун-қоидалари бўлиб, уни назар-писанд қилмаслик актёр санъатини камситиб кўяди.

Агар икки киши гаплашаётган бўлса, суҳбатдоши унинг ҳамроҳи ҳисобланади. Томошабин эса беихтиёр шу суҳбатнинг гувоҳига айланиб қолади. Воиз учун ҳам томошабин суҳбатдош ҳамроҳга айланади. Ҳикоя тарзидаги монолог ижрочиси, фақат томошабин билан доимий мулоқотда бўлиши шарт эмас. Кундалик ҳаётдагидай, ўз-ўзи билан ҳам гаплашиш мумкин ва зарур. Лекин ижрочи бирон-бир жисмоний ҳаракатни амалга ошираётган бўлиб, ичидан қайнаб чиқаётган сўзлар уни ишлатгани кўймаётгандай туюлиши керак.

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

3.

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

Сахнада фикр-мулоҳаза юритишлик ўта мураккаб иш.

Бундай монологларни ижро этиш вақтида, қаҳрамоннинг ички дунёси очилиши шу билан бирга ижодкор шахс сифатида ҳам намоён бўлиши керак. Шунинг учун ҳам ижодкор ташқи хатти-ҳаракатларга кўп ҳам урғу берилмаслиги тавсия этилади.

Масалан, Гамлет ролини ижро этаётган актёр ўз фикр-мулоҳазалари гирдобига томошабини олиб кира билиши, уларни ўз ортидан эргаштира олиши лозим. Шунинг учун ҳам томошабинга буюк даҳонинг ички кечинмалари, ташқи қиёфаси ва ҳаракатларига нисбатан муҳимроқдир. Ижобий қаҳрамоннинг фикрлари шундай бўлиши мумкин. Биз уларга эргашамиз, унинг ҳолатига тушамиз, изтироб ва фикрларига шерик бўламиз. Энди инсонийлик қиёфасини йўқотган Ричард, Қодиркул мингбоши, Қози, Яго каби қаҳрамонларнинг фикр-мулоҳазаларига ҳам кўшилиш керакми? Асло! бу ерда муаллифнинг шундай қаҳрамонларга муносабати акс этган бўлиб, "мана бундай инсонларнинг ҳақиқий башарасини кўриб кўйинг ", дегандай бўлади. Шунинг учун самимий ижрога берилиб, қаҳрамон ва муаллифнинг дунёқараши бир эканда, деган тушунчага бормаслик керак. Хулоса қилиб айтадиган бўлсак, ҳикоя тарзидаги монолог қаҳрамоннинг ички дунёқарашининг ифодаси экан.

Бундай сахналарда актёр қаҳрамон билан биргаликда ўз ички дунёсини ҳам яланғочлашига тўғри келади. Демак, актёрнинг нафақат ташқи томони, балки ички руҳияти ҳам бошқача шаклга киради.

4.

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

Масалан, "Бой ила хизматчи" спектаклидаги Ғофир монологи бошқа иштирокчилар орасидаги монологдир. Бундай сахналардаги монолог шу дақиқагача давом этиб келаётган воқеалар оқимининг давоми бўлиб, яна шу оқимнинг ривожланишига хизмат қилмоғи керак. Шунинг учун ҳам бошқа қатнашчилар иштирокида ижро этиладиган монологлар-*монолог сахнаси* дейилади. Бундай кезларда, кўпинча бир одам гапиради-ю бошқалар қимир этмай эшитиб турадилар. Аслида бошқа гапирмайдиган қаҳрамонлар ҳам сахнада кечаётган воқеаларга ўз муносабатларини билдириб, ҳаракатда бўлишлари керак. Ҳамзанинг "Бой ила хизматчи" асарида Ғофирнинг монологи давомида бошқалар ҳам фаол ҳаракатини таъминлаши зарур. Шунингдек, режиссёр ҳам бундай монологлар билан боғлиқ сахналарда қолган иштирокчиларни ҳам воқеанинг фаол қатнашчисига айлантира билиши лозим. Негаки, сахна давомида биргина қаҳрамоннинг ўзи гапириб, бошқалар жим турган вақтда томошабинлардан кимдир, албатта, сўзсиз турган актёрни кузатади. Мана шундай ҳолатларда ҳаётийлик ва сахनावийлик бузилади.

5.

Кўпгина пиесаларда ҳикоя тарзидаги монологлар учрайди. Мисол учун, қаҳрамон дўстлари даврасида ҳаяжонли сафар таассуротларини ҳикоя қилиб бермоқда. (Отелонинг сенатдаги "Дездемона севгиси" тўғрисидаги монологи) Қаҳрамоннинг гаплари кимга қаратилган бўлиши керак? Албатта, ўз ўртоқларига. Бундай кезларда режиссёр мизансахна қураётган экан, ҳикоя қилувчи ҳар бир иштирокчи билан навбатма-навбат кўз уриштириши, унга гапириши кераклигини ҳисобга олиши керак. Шундагина бу сахна ҳаётийлик касб этади. Яна шунга ўхшаш бошқа бир спектаклда, яъни Умаржон Исмоиловнинг "Рустам" драматасида Рустамнинг "пул" ҳақидаги машҳур монологи бўлиб, қаҳрамон бирикки иштирокчига эмас, кенг халқ оммасига мурожаат қилади. Бундай кезларда залдаги томошабин халқ оммаси дея қабул қилиниши, ва ўшаларга қарата мурожаат қилишлик талаб этилади. Тингловчилар сонини ошириш учун актёр томошабин боши узра яна ҳам олисроққа қарата ҳайқариши, гапириши, мурожаат қилиши, саволига кўпчиликдан жавоб излаши мумкин. Айрим ҳолларда қаҳрамонни томошабинга яна ҳам яқинлаштириш мақсадида режиссёр бошқа чироқларни • ўчириб, гапирувчини ёлғиз нур остида қолдириши, шу орқали томошабин диққатини бошқа томонга чалғитмасликка интилиши ҳам мумкин. Лекин чироқлар спектаклда маълум юкни ўз зиммасига олиб, декорацияни, кенглик, макон, майдон ва вақтни билдиришга хизмат қилаётган чоғда бу чироқларни ўчириб қўйиш мутлақо ноўриндир.

6.

Сахнадаги ҳамроҳлари иштирокида ижро этиладиган монологларни уч қисмга бўлиш мумкин:

а) томошабиннинг бутун диққат эътибори гапирувчида бўлиши керак. Бундай сахнада уни қуршаб турганларнинг вазифаси қимирламай кулоқ солиб туриш билан гапирувчига ёрдам беришдир;

б) томошабиннинг диққати гапирувчи билан эшитувчилар ўртасида тенг бўлиниши керак. "Бой ила хизматчи" пиесасида

томошабиннинг диққати гоҳ Ғофирда, гоҳ қози, гоҳ элликбоши, гоҳ Ҳолматда бўлиши керак. Бундай вазиятда режиссёр томошабиннинг диққатини бир қаҳрамонда узоқ ушлаб қолмаслик учун иштирокчиларни сахнада аниқ жойлаштириши, энг муҳими гапирувчиларни сахнанинг биринчи қисмига, иккинчи даражали гапларни сахнанинг иккинчи ва учинчи қисмларига жойлаштирамоғи зарур;

в) монолог мазкур сахнада муҳит яратишга хизмат қилмоғи керак. Яъни томошабиннинг диққати гапираётганда эмас, эшитувчиларда бўлиши керак. Яна ҳам аниқроқ бўлсин учун, гапираётганнинг гаплари эшитувчиларга қандай таъсир кўрсатаётганлигини кузатиши режиссёр учун асосий мақсад бўлиши мумкин. Масалан, Шекспирнинг "Отелло" трагедиясида Отелло Дездемонанинг кўнглига қандай йўл топганлигини ҳикоя қилиб беради. Бу ерда томошабин учун муҳими Отеллонинг гапи эмас, шу гапни сенаторларга қандай таъсир ўтказаятганлигидир. Аммо эшитувчилар бундай сахналарда зинҳор кескин ҳаракат қилмаслиги, ялтир-юлтур кийимларини кўз-кўз қилишга ўтмаслиги керак. Бундай ҳолда монологнинг моҳияти йўқолади.

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

УМУМИЙ МАНЗАРА ВА АЛОҲИДА КЎРИНИШ

(Общий рисунок и индивидуальная пластика)

1.

Мизансаҳна сахнадаги актёрнинг сахнадаги жойлашуви билан бирга ҳаракат чизиқлари ва ўтиш йўлларини ҳам белгилайди.

Мисол учун, ҳасса таянган одам билан қоп орқалаган одам бир жойдан ўтиши турлича ҳолатни, ғояни, мақсадни аниқлаштириши мумкин. Ёки чопиб бораётган икки киши. Уларнинг бири қочяпти, иккинчиси қувляпти. Аммо иккаласининг ҳаракати бир-бирини такрорлаш ўрнига бошқа-бошқа мақсадларни акс эттирмоқда.

Келинг, амалий машғулот тариқасида қуйидагича воқеани тасаввур қилиб кўрайлик:

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

Биринчидан, табиий кўриниши билан.

Уларнинг биринчиси тик қомат, хушбичим. Иккинчиси озгин, оёқлари калта, қўллари узун, букчайган. Яна, уларни бир-биридан фарқи, устидаги кийимларида.

Биринчиси пўстин, қундуз телпак, иссиқ этикда. Иккинчисида эскириб, оҳори тўкилган палто, бошида ёзги шапка, ғижимланган шим, пошнаси едирилиб кетган эски туфли. Демак, ичкиликка ружу қўйган. Лекин ҳозир ичмаган.

Инсоннинг устидаги кийими, унинг ташқи қиёфасини белгилайди. Шунинг учун биринчи одам тугмаларини ечиб, ёқасини очиб юрса, иккинчиси совқотган, қалтираяпти. Ҳозирча қимир этмай бир жойда туришгани учун уларнинг ташқи кўриниши бошқа-бошқа ҳолатни акс эттириб турипти.

Ташқи кўриниш деганда нимани тушуниш керак?

Киши қоматининг маълум шароитда муаллақ туришидир. Бу муаллақлик нимани билдиради? Кишининг жисмоний ҳолати, имкониятларини кўрсатади.

2.

Овоз чиқараётган карнай кўринмайди. Биринчиси, гавдасини бироз орқага ташлаган ҳолда, иккинчиси эса оёғи остига тикилганича овозга кулоқ соляпти. Бундай ҳолатда инсон танасининг мувозанати унинг ички дунёсини англатади.

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

Ҳар бир тимсол устида иш олиб борилаётганда ана шу мувозанатни топишга ҳаракат қилиш зарур.

Биз юқорида кузатаётган қаҳрамонларимизнинг бирида оғирлик маркази бели ва курагида бўлганлиги учун бошини хиёл орқага ташлаб олган. Иккинчисининг эса оғирлик маркази пешанасидан ҳам олдинда бўлгани учун эгилиб олган. Биринчи одам хабарни эшитиб, кўп ҳам хавотирга тушгани йўқ. Шунинг учун унинг ҳолатида сезиларли ўзгариш бўлмади. Иккинчиси эса хабарни эшитиб, яна ҳам букчайиб қолади.

Мана ниҳоят ташқаридан келаётган овоз тинади. Биринчи кўлини силтаб, ўтиришга жой қарайди. Иккинчиси уни кузатиб турипти. Биринчи одам чироқ тагидаги ўриндиққа бориб ўтирди-да, газета варағлай бошлади. Иккинчи одам эса ёқасини кўтариб, кўлини чўнтагига солади ва биринчининг кўзига ташланмаслик учун ундан нарироқда, у ён бу ён юра бошлайди. Биринчи, уни танимаслиги сезилиб турипти.

3.

Энди уларни навбатма навбат ҳаракат қилишларини кўриб чиқайлик. Бир одамни тик туриши, ёки бир ҳолатда қолиши, ўз-ўзидан уни кўзгалмас объектга айлантириб, иккинчиси унинг атрофида ҳаракат қилиши керак бўлади. Биринчи ўтириб газета ўқир экан, иккинчининг ҳаракати тўхтамайди. У қадамини гоҳ секинлатса, гоҳ асабийлашиб, қадамини тезлатади. У кўпроқ орқа қисмда, яъни биринчининг ортида ҳаракат қилади. Баъзида биринчини, унга эътибор бермаётганлигидан фойдаланиб, жўрттага унинг олдидан ҳам ўтиб кўяди. Демак, иккинчини қаердан, қандай юришига қараб биринчининг қиёфаси гоҳ катталашиб,

гоҳ кичраяди. Энди шу ҳолатни сахнага кўчирилса, режиссёр ихтиёрида юрган одамнинг қадам тезлиги, қаердан, қачон, қанча вақтда ўтиши, қаерда тўхтаб, қандай ҳаракат бажариши аниқ чизиб берилади.

Ўз навбатида, пўстинли киши ҳам ўтиришини ўзгартириши, газетани варағлаши мумкин. Шу тақлид, сахнадаги ҳолатини ўзгартирар экан, иккинчининг ҳаракатларига қўшимча тарзда, сахнадаги вақт бирлиги ўзгаради. Композиция бойитилади. Бундай кезларда актёр қўлидаги реквизит ҳам катта ўрин тутаяди. Қўлидаги шунчаки бир буюм, айна ҳолатда муҳим объектга айланади. Мана, иккинчи юришдан чарчаб, симёғочга суянади. Демак, тиргак пайдо бўлади. Симёғоч, дарахт, девор ва яна бошқа нарсаларга суяниш ҳам сахнада қўшимча маконни вужудга келтиради ва актёрнинг жисмоний ҳолатига таъсир кўрсатади. Биринчи эса ўтиришдан зерикиб, ўрнидан туриб, юра бошлади. Лекин унинг қадам ташлаши бошқача.

4.

Бу аснода иккинчи, ер остидан биринчини кузата бошлайди. Биринчи буни сезмай иложи йўқ. Демак, иккинчи уни ёқтирмаётганлигини сезиб қолади. Мана, бир-бирини хуш кўрмайдиган икки одам, мизансахна ҳам худди марказдан чекинадиган физик куч хусусиятига ўхшаб кетади. Шу ерда бир нарсани эслатиб ўтмоқ жойиз. Мизансахналар, кўпинча, икки хил кўринишда бўлади. Биринчиси **"марказга томон интилиш, иккинчиси марказдан қочиш"**. Марказга интилишда кўпчилик бир-бирига интилади. Марказдан қочишда эса бир-биридан узоқлашади. Яна бир ҳолат бор. Бунда сахнадаги одамлар хаёлан ташқарига, кенгликка интилади. Бундай вазиятни "проекция" дейилиб, сахна композицияси яхлитлигича бошқа маконга интилаётгандек туюлади.

Бизнинг қаҳрамонларимиз ҳам ваъда қилинган бир соат ўтиб бораётганлиги сабабли тоқатсизланишади. Дамбадам "поезд яқинлашиб қолдимикан", дегандек бизга кўринмас томонга тикилиб қўйишади. Яъни сахнадаги одамлар, гарчанд ўзлари шу ерда бўлса ҳам, хаёлан олисга, поезд келаётган томонга интилишади.

Бири юрса, иккинчиси тўхтаб қулоқ солади. Иккинчиси юрса, биринчиси тўхтаб қулоқ солади. Худди босқичма-босқич югуриладиган эстафетага ўхшайди. Одатда, сўзга нисбатан ҳаракатнинг таъсир кучи кўпдир. Худди шу тамойилга асосан томошабин диққатини бир манбадан, иккинчисига навбатма-навбат кўчириб туриш мумкин экан. Томошабиннинг диққати асосан ҳаракат қилаётган одамда бўлади. Тўхтаб турган одам тўлдирувчи сифатида қабул қилинади.

Поезд бир соатдан кўпроқ кечикяпти. Иккаласи ҳам буни ҳис қилиб турипти, иккаласи ҳам асабийлашади. Энди кўз ўнгимизда баравар ҳаракат қилаётган икки киши... Лекин ҳар иккисининг гавдаси, қадам ташлаши, ўзини тутиши турлича. Мана, улар бир хил тезликда сахнанинг турли қисмида ҳаракат қилмоқдалар. Баъзан юриш йўлаклари ўзгаради. Биринчининг ўрнини иккинчи эгаллайди. Яъни биринчи қисмда қадам ташлаётган энди иккинчининг орқасидан юрса, иккинчиси олдинга ўтиб, қадам ташлайди. Биринчи букланган газетани асабий ўйнай бошласа, иккинчи кўзига тушаётган чирокдан пана қилиш учун пешанасига қўлини қўйиб, олисдаги яшил чирок томонга тикилади. Кутаётганда

вақтнинг ўтиши ҳам чўзилади. Бундан киши асабийлашади. Қахрамонларимизнинг ҳар иккиси ҳам айнаи фурсатда асабийлашган. Уларнинг асабий ҳолатларини, навбатма-навбат ошқор қилиб турилади. Бундан сахнанинг ички суръати ва ҳарорати ўзгаради. Вақти-вақти билан улар соатга қарашади. Биринчи қўл соатига, иккинчи узоқдаги вокзал осма соатига қарайди. Ҳар иккиси учун алоҳида-алоҳида ҳаракат манбаи ва диққат доираси ҳосил бўлади.

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

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

5.

Қахрамонларимиз ҳаётда очиқ мулоқотга киришмаган бўлишсада, чегараланган майдонда ҳаракат қилаётган икки киши, гап-сўзсиз мулоқот қилишга мажбурдир. Ҳар иккиси ҳам кўз қири билан бир-бирини кузатади. Бири кўрмаганда иккинчиси кўпроқ эътибор қилади. Товуш орқали ҳам мулоқотга киришиш мумкин. Улар ўртасидаги масофа узоқ бўлишига қарамай, ҳар иккиси бир-бирини эшитади. Ниҳоят, уларнинг кўзи тўқнаш келади. Биринчи уни кимлигини тахминан фаҳмлайди. Лекин худди шу дақиқада узоқдан яқинлашиб келаётган поезднинг овози эшитилиб қолади. Уларнинг нигоҳи бараварига ўша томонга ўгирилади. Биринчи темир излар ёнига ошиқади. Иккинчиси эса аксинча, ортга чекинади. Фаросатли режиссёр бу ҳолатни ҳам назарда тутиши керак.

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

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

6.

Ниҳоят бирин-кетин вагонлар ўта бошлади. Биринчи ўзига керакли вагонни қидириб, у ёқдан бу ёққа югуради. Иккинчи бўлса яшириниш учун жой қидирар экан, симёғоч панасига ўтиб, ўша ердан вагонларни кузата бошлайди. Ҳозирча поезддагилар чуқур уйқуда бўлганидан, вагондан тушган ғира-шира нур, кутиб олувчиларни ёритиб турипти. Ниҳоят, поезд тўхтаб, вагоннинг эшиги очилади.

Симёгоч ортига яширинган одамнинг юзига чироқ тушади. Йўлакда спорт сумкасини кўтарган аёл пайдо бўлади. Кўринишидан кайфияти чоғ. Унинг нигоҳи симёгоч ортидаги кимсага тушади. Аёл кўрқиб кетгандек ўзини ичкарига олади. Гўё "**Бу ерда сен нима қилиб юрибсан?**" дегандек бўлади. Иккинчи эса гўё ўзини ҳимоя қилгандек, шундай ўзим, демокчи бўлиб, иккала қўлини бирини юқори бирини пастроқ кўтаради.

Гарчанд, бир оғиз сўз айтилмаса ҳам биз уни эшитамиз. Бу ерда актёрнинг энг зўр қуроли ишора орқали гапирилган гапнинг ифодасини кўришимиз мумкин. "**Ха**", "**йўк**", "**билмадим**", "**ҳеч қачон**" каби сўзларни гавда, кўз, елка ишораси орқали томошабинга жуда аниқ ва таъсирли қилиб етказиш мумкин экан. Бошқача сўзларни ҳам шу зайл ифода этиш мумкин. Бундай имо-ишоралар актёр ва режиссёр қўлида ниҳоятда ўткир қуролдир. Баъзан, бундай ифода орқали гапирилган гапларнинг таъсир кучи сўзга нисбатан ўн чандон кучли бўлиши мумкин. Шунинг учун айрим режиссёрлар, бир-икки оғиз гап билан билдирадиган фикрларини сўз билан эмас, имо-ишора орқали баён қилишга интиладилар.

7.

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

**Биласанми ҳаёт долғасин,
Кўрганмисан эркак йиғисин?**

У поездни юриб кетганини ҳам сезмади. Қўллари билан юзини беркитганича узоқ ўтириб қолди. Ниҳоят, атрофга қараб, ўрнидан туради. Уст-бошини тўғрилаб, ўзига қарайди. Сўнгра, атрофига ўгирилади (катта диққат доираси).

Негадир бу ердан дарров кетгиси келмайди (муаллақ мизансаҳна). Чўнтагининг аллақарига тушиб кетган папирос қолдиғини топиб (кичик доирадаги диққат) ёндиради (буюм билан муносабатга киришиш), юпқа палтосининг ёқасини кўтаради (палто билан муносабат). Сўнгра, бир-бир босиб, чиқиб кетади (оғирлик маркази).

8.

Ёдингизда бўлса, поезд эндигина келиб тўхтаган чоғда биринчи одам, гарчанд, асабийдек кўринган бўлсада, ички аъзолари, юз пайлари ўта эркин, худди парвозга шайланган қушдек эди. Бунга қандай эришиш мумкин? Шундай ҳолатда бўлишлик муҳимми?

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

"Инсон танасининг ҳаддан ташқари таранглашуви, чангак бўлиб қолиши, ижодий жараённинг энг ашаддий душмани ҳисобланади", деган эди театр санъатининг буюк кашфиётчиси. Инсон табиатига хос бўлган омиллардан бири кўпчилик сенга тикилиб турган чоғда, махсус тайёргарликсиз ўз танасини бўш, эркин ҳаракат қилиши қобилятини таъминлай олмайди. Шунингдек, режиссёр томонидан актёрнинг эркин ҳаракатини таъминламайдиган мизансаҳна кўпол ва беўхшов чиқади.

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

Ҳар бир спектаклда жисмоний ҳаракат талаб қиладиган саҳналар бўлиши табиийдир. Бундай ҳолатларни икки гуруҳга ажратиш мумкин.

Биринчиси, саҳнадаги техник вазиятдан келиб чиқиб, жон-жаҳди билан баҳслашиш лозим бўлган саҳналар. Югур-югурлари кўп саҳналар. Бир вақтнинг ўзида қўшиқ айтиб, рақс тушиш талаб қилинадиган саҳналар ва ҳоказо.

Бундай вазиятда, энг аввало, жисмоний ҳаракат қилинадиган саҳналар билан актёрнинг имкониятларини солиштириб **кўриш** зарур. *"Қийин ишни енгиллаштириш, одатланиб қолинган ишни енгил, енгил ҳаракатни эса жозибали бажариш керак"*, деган эди К. С. Станиславский.

Бирдан бир тўғри йўл ҳам шудир. Акс ҳолда, саҳнада жон-жаҳди билан ҳаракат қилаётган актёр бир зумда терлаб-пишиб кетади. Нафас олиши тезлашиб, бўғила бошлайди. Минг ҳаракат қилмасин ўзини нақадар таранглашганини, пайларини бўртиб кетганини томошабиндан яшира олмайди. Бир таранг ҳолатдан, иккинчи таранг ҳолатга тушади. Ҳарсиллаб зиналардан сакраётган одамдек жонсарақлигини ошкор қилиб қўяди.

Бундай вазиятда режиссёр актёрни жисмоний куч талаб қилинадиган саҳналардан озод қилиши керакми? Асло! Актёр жисмоний ҳаракат ва машаққатли меҳнат устидан ғалаба қилиши керак. Мушаклар таранглигини, юздаги асабийликни енгиб, бор куч-ғайратини инсон руҳиятининг тантанасини акс эттиришга сафарбар этиш лозим.

Иккинчи ҳолатга қуйидагилар киради: жисмоний имкониятларини намоиш этадиган ҳаракатлар. Чунончи, оғирликни кўтариш, рўпарадаги катта тўсиқдан ошиб ўтиш, табиат қийинчиликларини енгиш, оғриқни намоиш этиш, жисмоний оғир вазиятни билдириш, турли шаклдаги ўлим билан боғлиқ ҳолатлар шулар жумласидандир.

9.

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

Турган гап, қўл ёки ошқозони оғриётган одам дардининг, санъатга алоқаси йўқдир. Худди шунингдек, одам танасининг жисмоний ўлимини ҳам санъатга алоқаси йўқдир. Буёқ инсоннинг ҳам, иблис одамнинг ўлими ҳам бир физиологик ҳолатдир. Бироқ саҳнада ҳар икки ўлимни бир хилда кўрсатиш мумкинми?

Иблис ва ярамас одамнинг ўлим саҳнаси нимаси билан қизиқ? Бу дунёда ҳеч ким ажал чангалидан қоча олмайди. Барибир адолат қарор топади. Томошабин учун уни шундай оддий ўлим топиб кетиши қизиқми ёки ўлими олдидан руҳий ўзгариш рўй бериб, кўзи очилиб, бутун умри инсонларга ёмонлик қилиб яшаганидан афсус-надоматлар чекиб ўлиши афзалми? Ёки матонатли инсоннинг ўлимида биз учун энг қизиғи, уни ҳам оддий ўлим топиб кетишими ёки оғриқ ва ўлим талвасасини мардларча енгиб, энг сўнгги нафасида ҳам ўзининг одамийлигини йўқотмаган кишининг ўлими қизиқроқми? Мана шу икки ҳолатдан қайси бири биз учун муҳим эканлигини аниқлаб олганимизда, мизансаҳна, актёрнинг ўзига ҳос бўлган пластик ҳолати аниқ бўлиши мумкин.

Рассом олд қисмдаги тасвирнинг таъсирчанлигини ошириш учун ортдаги манзарани ҳиралаштиради.

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

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

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

10.

Ҳозирги ёшлар орасида қўлларини ҳаддан ташқари силтаб гаплашиш, бўйни билан ёқасини тўғрилаш, қоқ йўлнинг ўртасида чўкка тушиб ўтириб олиб, икки

оёғининг ўртасига тупуриб, жўжахўрозга ўхшаб қиқирлаб кулиш, елкаси билан костюмини тўғрилаш, тирсаги билан шимини тузатиш, суҳбатдошига ниқтаб гапириш, яхши таниш бўлмаган одамни елкасига қоқиб гапириш, қиқирлаб кулиб ҳамманинг эътиборини ўзига қаратиш каби ярамас қилиқларни кузатиш мумкин.

Эстетик нуқтайи назардан унинг "хурмача қилиқлари" бизга ботмайди. Бундан жамият учун ҳазм қилиш мумкин бўлган ҳар қандай қилиқ, хатти-ҳаракатлар жозибали ва кўркем бўлиши керак, деган хулоса чиқариш мумкинми?

Агар қаҳрамоннинг савияси юксак, олийжаноб, маданиятли инсон тимсоли бўлса, унинг ҳаракатларини жозибадор дея қабул қилиш мумкин. Агар қаҳрамонимизнинг кимлиги (ўтган асрда яшаганми, замондошимизми) биз учун бефарқ бўлса, унда бошқа гап. Агар замонавий эстетик мезонларга таққослаганда бизни ўзига ром этаолса, бундай сифат гўзалдир. Агар бизни ўзидан қочирса, демак, ярамасдир. Кишиларнинг замонавий пластик сифатларидан энг муҳими ҳар қандай шароитда ўзни тутабдилишлиқдир. Саҳнада ҳам, ҳаётда ҳам ҳар бир одамга айтиладиган гап — **ортиқча ҳаракат қилманг!** Кундалик турмушимизда бундай хатти-ҳаракатлар кишиларни толиқтиради, ундан бирон бир маъно топмайсиз. Саҳнада эса бундай хатти-ҳаракатларнинг ҳар бир ишорати бадиий ахборот бўлиб, яна ҳам беўхшов ва бесўнақай туюлади.

11.

Тасаввур қилиб кўрайлик:

Поездамиз. Қаршимизда икки гўзал қиз. Ҳаво ҳаддан ташқари иссиқ. Қизлардан бири тоқатсизланиб, тез-тез бошини ушлайди, пешанасини ишқалайди, ҳали дугонасининг елкасига, ҳали вагон суянчиғига бошини қўйиб беҳаловат бўлади. Унинг юзлари буришиб-тиришиб, оғзи қийшайиб кетган. Иккинчи қиз эса худди чўртанбалиққа ўхшаб каппа-каппа оғзини очиб нафас оларкан, ўзини қўярга жой тополмай қийналиб кетяпти. Тез-тез уст кийимининг этаги билан елпинади.

Табиийки, бундай ҳолатда ҳар икки гўзалнинг эстетик сифати, чиройига ўз-ўзидан путур етади. Ҳаётда ҳам, саҳнада ҳам бундайлардан дарров ҳафсалангиз пир бўлади. Нега шундай? Инсон танаси билан боғлиқ ҳар қандай жисмоний оғриқ натижасидаги хатти-ҳаракатлар устидан инсон онгининг ғалабасини саҳнадан туриб кўрсата билишлик санъатнинг энг муҳим вазифасидир. Шунинг учун ҳам тасвир этилаётган вазиятда жисмоний хатти-ҳаракатлар қанчалик шартли бўлса, шунчалик унинг бадиий таъсир кучи ортади.

Шартли деганда ёлғондакам оғриқни тушунмаслик керак.

Биз юқорида тилга олган иккала қизни саҳнага олиб чиқсак нимани акс эттиришимиз керак? Бу ерда инсонни ҳар қандай жисмоний қийинчиликларга бардош бериб, уларни енгиб ўтиш жараёни акс этган бўлиши зарур.

Хўш, бундай шароитда руҳий ва жисмоний ҳолатнинг шартлилигини белгиловчи мезон қандай бўлиши керак? Буни энди саҳналаштирувчи режиссёр билан ижрочи актёр ўзаро ҳал этишлари лозим.

Юқорида акс эттирилган сахнада юмордан фойдаланиш ўринли деб ўйлаймиз. Кулги кўп ҳолларда ҳал этилиши мушкул бўлган шароитлардан чиқиб кетиш учун осон йўлларни ўзи кўрсатиб беради.

Шунинг учун, агар ўша қизлар ҳолатини сахнада акс эттирмоқчи бўлсак, биринчи навбатда, улар чехрасидан жисмоний изтироб аломатларини олиб ташлаш зарур. Иссиқ, қизлар сабр-тоқати устидан ғалаба қилди ҳам дейлик. Бироқ иссиқ дарҳол қизлар бардошини емириб ташлади деган гап эмас. Режиссёр иссиқликка урғу берар экан, уни инсон сабр-бардошидан ҳам кучлироқ эканлигини акс эттириши, аниқроқ қилиб айтадиган бўлсак, ҳароратни инсон қудратидан устун келаётган иштирокчига айлантириш керак. Қизлар эса шу иссиқни енгиб ўтиш учун турли-туман хатти-ҳаракатлар ўйлаб топиши, тасаввурда дейлик сахнага учинчи бир шахс — йигитни олиб кириши керак. Ниҳоятда келишган йигит олдида қизлар аёллик шаънини ерга урмаслик учун иссиққа бардош беришга ҳаракат қилишади. Ўз-ўзидан қизлар чехрасидаги таранглик йўқолади, ҳаракатлари сараланиб, бадий таъсири ортади.

12.

Агар биз акс эттирмоқчи бўлган инсонлар тоифаси қизларникига нисбатан қарама-қарши бўлиб, ташқи кўриниши биз учун бефарқ бўлсачи?

Мисол учун, коптоқдек юм-юмалоқ семиз кимса хизматкори ёки ўзига тобе бир киши билан иссиқдан димиқиб гаплашиб ўтирипти.

Хизматкор: Ҳа, бой ота, чидай олмаяпсизми?

Семиз: — Ҳечқиси йўқ, ҳечқиси йўқ. Ўтир, ўтир. Фақат мендан узоқроқ ўтир, нафасим бўғилиб кетяпти.

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

Семиз: — Совутгани курсин, бадтар чанқатади.

Кўриб турибмизки, бақалокни ҳайвондан фарқи йўқ. Шунинг учун иссиққа қарши курашда, ўзига ҳос бўлган ҳаракатлар топиш керак. Бунинг устига у кўпчилик орасида эмас, ёлғиз хизматкор билан бирга. Демак, ижрочилар билан режиссёр ихтиёрида турли-туман усуллардан фойдаланиш имконияти мавжуд. Аммо, ҳар нарсанинг чегараси бўлиб, ундан чиқиб кетмаган яхши.

Сахнада нима учун бизнинг тасаввуримиздаги иродаси кучли, кўркмас, бақувват одам қиёфасини яратишга, уни ўрганишга ҳаракат қиламиз? Негаки, ўзимиз ҳаётда мана шундай одамларни орзу қилиб, уларга эргашиб яшаймиз.

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

13.

Бадий жихатдан қабул қилиш ва қабул қилиб бўлмайдиган шаклларнинг чегарасини қандай қилиб аниқлаш мумкин, деган савол туғилиши мумкин.

Ҳар бир давр учун ,ўша давр яратган ижтимоий тартиб-қоидалари бўлади. Ҳар бир шароит учун ҳам ўзининг мумкин ва мумкин бўлмаган муомала ва юриш-туриш қолиплари бор. Мисол учун, саёхат даврида мумкин бўлган нарсалар, меҳмондорчиликда мумкин эмас. Санъатнинг ҳам ҳар бир жанрига хос мумкин ва мумкин бўлмаган хусусиятлари мавжуддир. Бундай хулқ-одоб чегараларини жамиятнинг ўзи, унда яшовчи инсонлар белгилаб қўяди. Ижодкор ўз даврининг айрим жихатларига кулоқ тутиши, уларни илғаб олиши ва замон талабларини сезиб туриши муҳимдир.

14.

Ҳар бир спектаклда режиссёр асарнинг ҳиссий ва фикрий юкни томошабин билан ижрочи ўртасида тенг тақсимлаши керак. Мисол тариқасида мана шу нозик томонга эътибор бермаган режиссёр спектаклини кўриб чиқайлик.

Асар қаҳрамони учун барча мизансаҳналар биринчи даражали қилиб қурилган. Уч соат давомида, бизнинг қаҳрамон саҳнанинг биринчи қисмида фикр ва ҳиссий юкни томошабинга етказиб бераман деб, ҳолдан тойиб қолади. Томошабин унинг аҳволини кўриб, кузатиб туриши қай даражада оғир эканлигини бир тасаввур қилиб кўринг.

Шунинг учун саҳнада биринчи даражали, иккинчи даражали ва учинчи даражали, фаол ва суст бўлган саҳналарни аниқлаб, актёр учун хотиржам ҳаракат майдони ва шароит туғдириб бериш зарур. Ҳар бир саҳнада ҳужумга ўтувчи ҳамда мудофаа қилувчи иштирокчини аниқлаб олиб, иштирокчилар ўртасидаги сарф этиладиган қувват мувозанатини сақлаб туришлик лозим. Бу деганимиз, ўзаро тортишув шунчаки "ўйин" , иштирокчиларнинг жўрттага бир-бири билан ёлғондакам олишуви бўлиб қолмаслиги керак. Бироқ бу ҳолатнинг ҳам ўз қонун-қоидаси мавжуд. Агар саҳналар аввалдан бўлакчаларга бўлиниб, ҳар бир иштирокчининг ўрни белгилаб қўйилмаса, иккала иштирокчи ҳам зўр бериб ҳаракат қилиши оқибатида бўғилиб, толиқиб қолишлари мумкин.

Чунки сарф этилиши керак бўлган қувват меъёридан ортиб кетган бўлади.

Актёр ҳар доим ҳам саҳнада қувватли бўлиши мумкин. Баъзан қувват ўрнига кучаниш рўй беради. Бундай ҳолат санъатга қарама-қаршидир. Қувват ва куч саҳнадан қанчалик мафтункор бўлиб туюлса, зўр бериб кучаниш, шунчалик хунук ва кўнгил оздирадиган бўлиб туюлиши мумкин. Бир актёр маълум саҳнада қуввати тўлиб-тошган, овозлари жарангдор бўлиб кўринса, иккинчи бир саҳнада бўғилиб, овози хириллаб, кучаниб ҳаракат қилиши мумкин.

Бунинг сабаби нимада?

Авалло спектакль енгил, ҳушчақчақ тарздаги ечимга эгами ёки йўқми, шуни аниқлаб олиш керак. Иккинчидан, агар вазият шуни тақозо этса, мизансаҳна ва декорациялар бу муҳим омилни ҳисобга олган бўлиши шарт. Акс ҳолда, спектакль оғир қабул қилиниши мумкин.

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

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

Режиссёрлик касбида икки тоифа мизансаҳна яратиш услуби мавжуддир.

Биринчиси эркин бўлиб, унда актёр белгиланган маконда **эркин** ҳаракат қилиш имкониятига эга.

Иккинчисидо эса аввалдан чегараланган маконда **қатъий** белгилаб қўйилган ҳаракатларни амалга ошириши керак бўлади. Лекин буларнинг ҳар иккиси ҳам соф ҳолатда кам учрайдиган услублардир. Шунинг учун режиссёр ҳар бир саҳна учун ечим қидирар экан, ҳамиша ўз-ўзини назорат қилиб бориши керак. Мазкур саҳна шу жанрга мосми, актёр учун ҳаракат қилиш майдони мавжудми, томошабин уни қандай қабул қилади?

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

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

МИЗАНСАҲНА ҚАНДАЙ БЎЛИШИ КЕРАК?

1.

Мана, мизансаҳнанинг бир бутун яхлитлиги ва унинг ички ва ташқи имкониятлари ҳамда бир-бирига мутаносиблигини кўриб чиқиш фурсати келди.

Ижронинг юзакилиги ёки чуқурлиги режиссёрни актёр билан саёз ёки чуқур руҳий чизгилар топганлигининг натижасига боғлиқ эканлигини ҳаммамиз биламиз. Ички органикани издан чиқиши актёр пластикадан нотўғри фойдаланиши туфайли ҳамда режиссёрнинг ноаниқ 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 намоёниш 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 яхши-ёмонлигини билдирадиган сифатлари нималарга боғлиқ бўлиши мумкин? Уларнинг асосийлари нималардан иборат?

Тўғри, муסיқада товушларнинг хамоҳанглиги, 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.

2.

Ҳар қандай мизансаҳнанинг тўғрилигини белгиловчи омил, бу **биринчи навбатда, унинг ҳаёт ҳақиқатига монандлигидир.**

Иккинчидан, мизансаҳнанинг ҳаракатчанлиги,ифодавийлиги.

Баъзан режиссёр актёрга қараб: "Ҳаракат қилинг, ҳаракат кам бўляпти, яна қандай ҳаракат қилишни ўйлаб кўринг, ҳозир туриб қоляпсиз", дейди.

Ҳаракат қилиш учун актёрга мизансаҳна бериш керак. Берилганда ҳам у шундай бўлиши керакки, берилган мизансаҳнада актёр ҳаракат қилмасдан тура олмасин. Яъни уни ўз-ўзидан 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.**

Таҷриба 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 спектакль суратини пасайтиради.

Томошабин кўз ўнгида бажарилиши керак бўлган энг кичик жисмоний ва рухий 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 спектакль давомида тинч қўймаслиги керак экан. Акс ҳолда сохта эркинлик, сохта ҳаракатларга сабабчи бўлади.

Кўпчилик актёрлар саҳнада қанчалик кўп ўтириб-турса, қанчалик бир ҳолатдан бошқа ҳолатга ўтса, тез-тез юриб турса мизансаҳна шунчалик қизиқ ва ҳаққоний бўлади, деб ўйлашади. Ҳаётда эса ҳолатлар тез-тез ўзгармайдику! Кўпинча бир жойда узоқ ўтириб қолинади. Ёки тик турилади. Шароит ўзгармагунча ҳолат ҳам ўзгармайди. Саҳнада эса ҳаётдагига нисбатан камроқ ҳаракат қилиш керак. Чунки, саҳнадаги ҳар бир хатти-ҳаракат тасодифлардан тозаланиши, арзимаган ҳаракатлардан холи бўлиши керак. Акс ҳолда, ҳаракатнинг қиймати тушиб кетади.

3.

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 суратини 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. Буни **ҳаракат тўсиқлари** дейиш мумкин.

Масалан: Аёл эридан бутунлай ажрашиш мақсадида, уйдан бош олиб чиқиб кетмоқчи. У шу мақсадда буюмларини йиғиштиряпти.

Бир режиссёр унга қуйидагича топшириқ беради:

—Сиз хона ичидасиз. Шкафдан кийимларингизни, хат ва тақин чоклар солинган қутичани, ҳамда палтоингизни олинг. Сўнгра, кўлингиздагиларни жомадонга солингда, хонадан чиқиб кетинг.

Иккинчи режиссёр худди шу саҳна ижрочисига бошқача топшириқ беради:

—Буюмларингизни йиғиштира олмаяпсиз. Кўплари жомадонга сиғмайди. Унинг устига, нимани олиб, нимани ташлаб кетишни билмайсиз. Телефоннинг узлуксиз кўнғироқлари сизга ҳалақит беряпти. Ҳар сафар кўнғироқ 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 тўсиқлар ёрдамида кўриб чиқайлик. Яна ўша аёл. Севикли эрининг уйдан ҳеч нарса олмасдан чиқиб кетмоқчи. Уйдан бош олиб чиқиб кетиш фикри энди туғилияпти. Аёл ўз хаёллари билан шу қадар бандки, ҳатто хонада айлана шаклида юрганини ҳам сезмайди. Бирдан тўхтаб қолади. **"Ҳозир чиқиб кетсамчи?"** Шу заҳоти фикри ўзгариб, ўтириб қолади. **"Бўлмайди. 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 туриб бир-икки қадам ташлаб тўхтайди. Бу ҳаракат бир неча бор такрорланади. Яна тўхтайди. Ўзини чалғитиш учун бошқа нарса тўғрисида ўйламоқчи бўлиб, қандайдир кўшиқни хиргойи қилади. Шу таклид руҳий тўсиқдан ошиб ўтади.

Демак, ҳар бир саҳнада хоҳ жисмоний, хоҳ руҳий бўлсин, режиссёр ва актёр томонидан яратилган сунъий тўсиқ, ижодкор-актёр имкониятини кенгайтиришга хизмат қилади.

4.

Биз юқорида кўриб ўтган тўсиқлар сабаб, ҳар бир ҳаракатнинг таъсир кучи ва шиддаткорлиги ошади. Гўё қирғоқлари, темир бетон билан қопланган дарё ўзини ҳар томонга уриб, ҳайқириб оқишига ўхшайди. Саҳнадаги ҳаракат майдонини чеклаб қўйишлик ҳам ҳаракатнинг шиддаткорлигини оширади. Қахрамон бирон-бир жасорат кўрсатиш учун жон-жаҳди билан ҳаракат қилади-

ю, аммо уни амалга оширишнинг имкониятлари чегаралаб қўйилганидан ўзини қафасга тушган йўлбарсдек ҳис қалади. Айниқса, бир 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 бир-бирига ўхшаш хоначаларда навбатма-навбат ўтадиган бўлса, биринчи хонада чироқни тепадан, иккинчисида стол устидан, учинчи хонада эса бурчакдан ёруғлик берилса, хонадаги бир хиллик йўқолади. Ижрода ҳам рангбарангликка эришилади.

5.

"*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 ноҳўя 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. Дам-бадам 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 инерцион ҳаракат ҳолатини сақланиши қизни фалокат содир этишга олиб келди.

Инерция туфайли сезгининг турғун ҳолати. Жумлани бундай тузилиши ғалати туюлиши мумкин. Лекин унинг маъносига эътибор берилса, кўпгина мизансаҳна жумбоқлари калит топилади. Яъни инсон табиатининг кутилмаган ғайритабиий жабҳалари сахнада мутлақо бошқача ҳал этилиши мумкин. Кутилмаган учрашув, кутилмаган янгилик, кутилмаган гап, кутилмаган севги... ва ҳоказо. Ҳаётнинг ҳар бир жабҳасида умумий ривожланиш қонунияти мавжуд. Режиссёр 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.

6. *Хатти-ҳаракатнинг кескин ўзгариши*

Мисол учун, жаҳл чиқиб турган вақтда қизишиб кетиб, ўз севгилисига қўпол гапириши, ёки ўта хушчақчақ одам маълум бир вазиятда ҳомуш ва камгап бўлиб қолиши, кутилмаган сахнавий ечимлар топишга ёрдам беради.

Театр санъатидан кескин бурилиш ва ўзгаришларни олиб қўйилса, унинг таъсир кучи йўқолади.

Тез, суст, кескин, оҳиста, секин, қаттиқ каби фарқланишлар сўз ва мусиқада бир хил аҳамият касб этади. Соя билан нурни, юмалоқ билан қирраларни геометрик шаклларни архитектура, рассомчилик санъатнинг фусункорлигини ташкил этадиган сифатлари ҳисобланади. Лекин театрдан бошқа жойда бундай ўзгаришлар ҳаддан ташқари қўпол тарзда қўлланилмаса керак. Театрдаги

"тақиқланган" усуллар айни мана шу кескин ўзгаришлар асосига қурилган бўлиб, томошабиннинг фикр ва ҳиссиёти ўрнига асабига таъсир этиш мақсади кўзланади.

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

Бадий ўзгаришлар сирасига қисман, кескин бўлмаган ўзгаришларни киритиш мумкин. Улар, гарчанд, кўзга яққол ташланмаса-да, 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 кўз-кўз қилмасликка интиладилар.

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

- *Мени кечирасизу огайни, 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 мумкин-ку", 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, сустроқ ҳаракат қилаётгандекман. Ахир бу эҳтиросли саҳна-ку! 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 ҳиссиётларни ўтмаслашувига олиб келади.

8

Ҳақиқий ижодкорни эҳтиросига қараб баҳолайдилар.

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

Агар мизансаҳнани режиссёрнинг сахнавий тафаккури, бадиий тўқимасининг нозик иплари дея қабул қилсак, унинг ҳар бир сахнавий ечими композициянинг пухталиги билан баҳоланади. Ўз-ўзида бадиий жасоратни тарбиялашлик, дадил сахнавий ечимлар топишга имкон туғдиради. Шу билан бирга ҳар қандай ижодкор, биринчи навбатда, камтаринликни қўлдан бой бермаслиги зарур.

Мизансаҳналар ечимда ҳам режиссёр камтарин бўлиши лозим. Агар у сахнадаги ҳаракатларни:- у ёқдан бу ёққа юришни, тўхташни, ўгирилишни томошабин эшитсин, сезсин, кўрсин учунгина бажарилишини талаб қилса, ясамалик, нотабиийлик пайдо бўлади.

9.

Ҳар қандай жисмоний ҳаракат шу аснода гапираётган кишига нисбатан кутилмаган ҳодиса саналади. Бундай кутилмаган ҳаракат **контрапункт** кутилмаган ҳаракат, кутилмаган ҳолат 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, сахнадаги икки киши ҳамиша томошабинга қараб гаплашиши, лекин гапларининг ҳаммаси ёлғон эканлигини тезда фош қилиб кўйиши ҳам мумкин. Кундалик ҳаётимизда ҳам одамлар билан мулоқот қилар эканмиз, суҳбатдошнинг рўпарасига келиб, кўзига тикилиб гапирадиган гапларимиз кам бўлади. Аҳёна-ҳёндагина суҳбатдош билан тўғридан-тўғри мулоқот юритамиз. Агар режиссёр мизансаҳна тузиш вақтида суҳбатдошларнинг мулоқотини ёндан туриб, орқа ўгириб, бошқа томонга юзланиб, ўтириб-туриб суҳбатлашиш кераклигини эътиборга олса, ҳаракат доираси кенгайиб, ранг-баранглик ортади.

Контрапунктнинг яна бир фойдали томони: бажарилаётган ҳаракатларни сўз ёки бошқа бир ҳаракат таъсири, остида бот-бот бўлиниб туришидир.

Бундай ҳолатни **жисмоний мувозанатни** бузилиб туриши дейилади. Спектаклнинг айрим мизансаҳналарини шу услубдан фойдаланган ҳолда куриш унинг сахнавий жозибадорлигини оширади.

Мисол тариқасида Н.В.Гогольнинг “УЙЛАНИШ” комедиясига мурожат қилиб кўрайлик.

Пьесада Дуняша исимли хизматкор қиз тимсоли бор. У сахнада бор-йўғи икки марта кўринади.

Биринчи сафар Дуняша меҳмонларга *кираверинг уйдалар* дейди.

Иккинчи сафар эса *кетдилар*

Агар Дуняша, Подкалесинни бир кўришдаёқ севиб қолган бўлсачи. Воқеалар музмуни ўзгармаган ҳолда томошавийлик ошади. Дуняша сахнага чиқиб келганда Подкалесинга суқланиб боқади. Уни кузатади. (сўзсиз сахна)

Подкалесин қочиб кетганидан кейин ўзида йўқ хурсанд бўлиб рақсга тушади. Бошқалар учун кўвнинг қочиб кетиши фожеа бўлса Дуняша учун байрам. Ҳар икки воқеа ҳам бир вақтнинг ўзида акс этдирилади. Аммо қаҳрамонларнинг унга муносабати турлича бўлади.

10.

Сахна композициясининг барча қизиқарли томонларини бирма-бир санаб ўтишликнинг имконияти йўқ. Лекин ҳар бир мизансаҳна ҳикматли сўз каби таъсирчан бўлиши керак. Яъни ҳар бир ҳаракатнинг нафис ҳикматини топа билиш режиссёр қобилиятининг мезони ҳисобланади. Театр санъатининг замонавий кўриниши томошабинни ҳар сония хайратга сола билишликдан иборат.

Б. БРЕХТ ТАЪЛИМОТИ

Брехтнинг эстетик таълимоти, Станиславский таълимотининг тадрижий ривожидир.

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

Агар масалани соддароқ қилиб тушунтирадиган бўлсак, актёр икки ярим соат давом этадиган спектакль жараёнида, узлуксиз равишда ўзи ижро этаётган қаҳрамоннинг қиёфасидан чикмай 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 спектакль 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, спектакль бошиданок томошабин ўзига қараб турганлигини билади. Шунинг учун актёр ўзини бошқа одамнинг қиёфасини акс эттираётганини томошабиндан яширмайди. Сахнада

бажарилаётган ҳар бир ижро -ўйин эканлигини томошабиндан сир тутишга интилмади ҳам.

Демак, актёр билан яратилаётган қиёфа ўртасида ихтилоф — уйғунлашмаслик вужудга келади. Натижада, актёр ўзи яратаётган қиёфадан фикран четлашади. Маълум муддатга қиёфанинг ҳис-ҳаяжони ундан узоқлашади.

Режиссёрнинг ҳар бир мизансаҳнаси, актёр учун ўзи яратаётган қиёфага кириши имкониятини туғдириши керак. Спектаклнинг умумий кўриниши режиссёр дунёқарашини акс эттиради. Режиссёр кўрсатмалари актёрни ўзлигидан чиқиб, айни дақиқада қиёфага кириш учун қулай имконият яратади. Брехтнинг қиёфадан **бегоналашув таълимотига** асосланган мизансаҳна **Брехт устқурмаси** дейилади. Бунда актёрнинг спектакль давомида қиёфадан - образдан ташқарида турган ҳолати назарда тутилади.

2.

Брехтнинг "бегоналашув таълимоти" мизансаҳна яратишда режиссёрга 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 яқун топиши, режиссёр учун ҳам, актёр учун ҳам аввалдан маълум.

Агар К. С. Станиславский таълимотидан келиб чиқадиган бўлса, актёрнинг саҳнадаги барча хатти-ҳаракатлари (эҳтирос, кўз ёши, кулиш, муштлашув, ўлим) ясама ҳолат, тақлид, ўхшатишдан бошқа нарса эмас. Шунинг учун актёр саҳнада ҳеч қачон ҳақиқий ҳаётни акс эттира олмайди, балки ҳаётийликка яқинлаштиришга интилади. Демак, актёр саҳнада айни қаҳрамоннинг ўзини эмас, унга ўхшашликка интилади.

Савол туғилиши мумкин:

Агар ҳамма нарса олдиндан ҳал этиб қўйилган бўлса, актёрни саҳнада оҳ-воҳ чекиши, дод-фарёд кўтаришини нима кераги бор экан?

Ҳамма гап шундаки, актёр саҳнада маълум бир вазиятда, маълум бир хатти-ҳаракатларни амалга оширар экан, у яратаётган тимсол ўз-ўзидан иккига бўлинади. Бир томонда яратилаётган тимсол, иккинчи томонда актёрнинг ўзи. Хўш, актёр бу саҳнавий вазиятда қандай ўрин тутуди?

У, рол ўйнаш билан бир вақтда ўзини-ўзи кузатиб туради. "Мен берилган шароитда мана бундай ҳаракатларни бажараман, қалай, бу сизга маъқулми дегандай, ички ботиний кўз билан ўзининг бутун хатти-ҳаракатини назорат қилиб туради. Бу ҳолатни Брехт **отчуждение** - "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 вақти-вақти билан тимсолдан бегоналашади.

Шунинг учун Брехт *бу бегоналашувдан ҳижолат чекиш ўрнига ундан бадиийлик даражасини ошириш учун фойдаланиш керак*, дейди.

3.

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, режиссёрлар Жамила билан Ғофирни битта мизансаҳнага қўйишади. Негаки, уларнинг мулоқот қилиши ўнғай туюлади. Агар Брехт таълимотидан келиб чиқадиган бўлсак, Жамила Ғофирдан ҳозир умрбод ажралиб қолаётганини билади. Лекин ишонгиси келмайди. Ана шу ҳолатни ифода этиш учун актриса аҳён-аҳёнда 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. Режиссёрнинг вазифаси, сахнадаги "бегоналашув" сонияларини топишда актёрга қулай мизансаҳна яратиб беришдан иборат. Бу эса ўз навбатида томошабин учун мутлақо кутилмаган ҳаракатларни пайдо бўлишига имконият яратади. Масалан, она ўз боласини уйғотиши керак. Бола эса маза қилиб ухляпти. Она дам-бадам унинг тепасига келади. Ҳатто кўли 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 режиссёр мизансаҳна устида ишлар экан, доимо муқобил ечим топишга интилиши керак.

УСУЛНИНГ ЎЗИ НИМА?

(приём)

1.

Сахнада қотиб турган актёрларнинг жонланишидан бошланиб кетадиган спектакллар ҳам бор. Буни сахна тили билан айтганда "стоп кадр" дейилади. (Бу жараёни иккинчи курс бошланишида расмларни жонлантириш машқларида кўриб ўтган эдик) Худди тошга ўйиб ишланган хайкалга бирдан жон битиб, кўз ўнгимизда ҳаракатга келгандек. Бундай сахналарда, режиссёр учун тасаввурни ишлатиш чекисиз имкониятлар очиб беради. Шу усул билан сахна композициясини истаганча бойитиш мумкин. Бироқ янгилик экан деб, спектаклга ҳар қанақа усулни тикиштириш ҳам мумкин эмас. Мисол учун, спектакль давом этяпти. Асар воқеалари бир-бир кўз ўнгимиздан ўтар экан, спектаклнинг услуби, жанри, ижро шаклига кўникиш пайдо бўлади. Лекин тўсатдан спектаклнинг ўртасида "**стоп кадр**" усули ишлатилади. Нима учун? Балким

пиеса воқеасида кутилмаган бурилиш рўй бердимикан? Ёки асарнинг жанри ўзгардими? Йўқ. Саҳналаштирувчи режиссёр янгилик яратмоқчи бўлиб, "стоп кадр" ишлатсам, асар кизикроқ бўлармикан деб ўйлайди. Бу энди, худди балет спектаклининг ўртасида раққосалар таққа тўхтаб, муносабатларини сўз орқали ифода этишга ўтиб кетгандек гап. Шунинг учун режиссёрнинг маданиятини белгилайдиган шартлардан бири ҳар бир усулни танлашда "етти ўлчаб бир кесиш" керак. Ҳар бир асар учун танланган усул бутун спектакль давомида қатъий сақланиши шарт.

2.

Рассом бўлажак спектаклнинг эскизи (ҳомаки тасвир)ни тақдим этади. Эскизни кўрибоқ рассомга **қойил, тасанно** деб юборгинг келади. Тасвирда асарнинг ғояси, режиссёр 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 қутига ўхшаш алланарса. Бир сўз билан айтганда, декорацияларнинг пала-партишлиги яққол кўзга ташланиб турипти. Саҳна сатҳи ҳам бўғилиб қолгандек.

Нега бундай ҳол рўй берди, деган савол туғилади.

Сабаби, рассом спектакль устида ишлар экан, саҳнага жойлашиши керак бўладиган буюмларни мутлақо кўз олдида келтириб кўрмаган. Оқ қоғозда ҳамма нарсани чиройли қилиб чизган қўйган. Шундай вазият билан бир неча бор тўқнашган режиссёр иккинчи марта қоғозга чизилган чиройли эскизни қабул қилмасликка қасам ичади. Энди у спектакль 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 ҳисоб-китобларида 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 беагаги 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 сифатсиз. Ташқаридан бегона овозлар қўшилиб қолганлиги маълум бўлади.

Энди режиссёрнинг ишни қандай бошқаришини қараб кўрайлик. Репетиция бошланиб кетган. Саҳналаштирувчи ўз фикрларини актёрларга ишонарли ва тушунарли қилиб етказиб беради. Образлар ҳам бир-бирига ўхшамайди.

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

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

Йўқ... режиссёр 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 спектакль давом этапти. Актёрлардан бири ўз монологини ижро этиш учун саҳнанинг биринчи қисмига олдинга чиқади ва томошабинга юзма-юз туриб гапира бошлайди. Тепадан тушаётган чироқ унинг юзини ёритиш ўрнига орқасидан уриб, томошабинни кўзига тушмоқда. Режиссёр 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 бўлмайди-ку. Бунинг устига чироқ тўғридан-тўғри томошабиннинг кўзига тушиб турипти. Бундай мисолларни келтиришдан мақсад, саҳна ҳар бир икир-чикир, майда-чуйдаларни ҳам бўрттириб, яққол кўзга кўрсатиб турадиган кафтдек майдон эканлигини яна бир карра эслатишдир. Саҳнадаги макет, чироқ, мусиқа, декорациялар актёрларнинг ижроси, режиссёр 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 режалаштирилган ният ва фикрлар амалга ошмас экан, демак, ишни бошланишидан оқ нотўғри йўл тугилган. Бир спектаклда далиллар ҳисобга олинмаган бўлса, иккинчисидан 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. Шовқинларнинг кўчадаги жаранги билан саҳнадан жаранги бошқа-бошқа. Шунинг учун ҳам режиссёрда режиссёрлик кўзи ва режиссёрлик эшитиш қобилияти бўлиши лозим.

3.

Ҳар бир ижодкор янглишиш, адашишдан кафолатланмаган. Режиссёрнинг ҳам янглишмоғи табиий ҳол. 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.

Режиссёр ғалаба қозониш санъатига эга бўлмаса, уни боксчи муштлаб машқ ўтказадиган қопдан фарқи қолмайди. Режиссёр янглишиши мумкин. Лекин бошқа томондан, ишлаб чиқарилган махсулот — спектакль барбод бўлади.

Негаки, режиссёрнинг ҳар қандай хоҳиши, театр деб аталмиш механизми ишга тушириб юборади. Унинг ҳар қандай фалсафий, ғоявий истаги, моддийликка айланади. Қанчадан-қанча маблағ сарф бўлади, ҳисоб-китоблар, таъминот ишлари, беҳуда сарфланган иш соати ва ҳайф кетган ишчи кучи буларнинг ҳаммаси маблағ туради.

Мана шу сабабларга кўра, янги спектакль устида иш бошлаган режиссёр, ўз фикрини амалга ошириш йўлида иккиланишга, хомхаёл бўлишга, пишиб етилмаган фикрни ҳаракатга келтиришга ҳаққи йўқ. Режиссёрнинг ўзи бошлаган ишнинг муваффақиятли яқунланишига ишончи кучли бўлиб, "бўлажак спектакль ҳақидаги менинг фикримни амалга ошириш йўлида иккиланишга ўрин йўқ", дея қатъий қарорга келиши лозим. Бунинг учун у кўзланган манзилни тўғри танлай билиши 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 ўлчаб, бир кес"- деган гап бор. Бу мақолни айна режиссура соҳасига ҳам тааллуқли томони бор. Чунки, режиссёр сахнага қўйиладиган реквизитдан тортиб, актёрнинг у ёки бу сахнани қандай ижро этиши-ю, қайси вақтда мусиқа янграши кераклигигача пухта ўйлаб иш тутмас экан, бу унинг фикри тиниқ эмаслигини кўрсатади, хатоларига сабаб бўлади. Шунинг учун режиссёр спектакль устида иш олиб борар экан, ахён-ахёнда ўз ишига **ҳам қораловчи, ҳам оқловчи, ҳам ҳакамлик** қилиши керак бўлади. Негаки, олиб борилаётган ижодий изланишлар маълум бир нуқтага етганда **қораловчи режиссёр**: "Бу сахнада актёр нима сабабдан ўхтин-ўхтин тўхтаб, тик турганича, шошилмасдан гапириши керак?" дея мазкур сахнанинг пластик ечимини қораласа, **оқловчи режиссёр** бу сахнани оқлашга тушади: "Шунинг учунки, спектакль тарихий воқеаларни акс эттиради. Актёрларнинг устидаги кийимлар ҳам тарихий бўлиб, ҳозиргина музейдан тушиб келган-у, сиз-у биз билан мулоқотга киришган".

Ёки сатирик жанрдаги спектаклларда кўпроқ. аччиқ кулгига сабаб бўладиган сахналар, актёрларнинг қилиқлари ҳажвчи рассомнинг қалами остидан чиқиб келяпти. Ҳакам-режиссёр-томошабин эса ҳар икки томоннинг даъво ва далилларини тинглаб, ҳукм чиқариши керак бўлади.

3.

Яна бир гап. Яхши ёзувчи, композитор, 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 бирон-бир спектакль устида иш бошланмасдан аввал жуда кўп нарсаларни ўйлаймиз, хаёл қиламиз, ёрқин ечимларни кўз олдимизга келтирамиз. Аммо спектакль тайёр бўлганида ўйлаган нарсаларимизнинг кўпчилиги хаёллигича қолиб кетганини кўрамиз.

Бир актёрдан ҳозир қандай роллар устида ишляпсиз, ижодий услубиятларингиз қандай? деб сўралганида актёр ижодий услубиятларимни сўз билан ифодалаб бўлмайди деб, жавоб берган экан.

Айрим театрларнинг **Бадий кенгашида** ёш режиссёрдан бўлажак спектаклнинг хомаки лойиҳасини гапириб беришликни талаб қилишади. Бундай иш тутиш ижодий жараёни бўлиб қўйишдан бошқа нарса эмас. Чунки, айти кезларда ўзи хаёл қилган нарсаларни ҳеч кимга, ҳатто ўз устозига ҳам ипидан игнасиғача тушунтириб бериш қийин. 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 режиссёр сифатида сезиш, ҳис қилиш қисман йўқолади.

Шундай қилиб, ҳар бир спектаклнинг пластик ечими онгли равишда амалга оширилиши керак бўлса, иккинчи томондан ижодкорнинг бадий тасавури ички сезгилар ёрдамида саҳнада гавдалангани маъқул.

4.

Ижодий йўлнинг бошланишида бир-иккита қизиқарли спектакль саҳналаштириш, бир иккита қизиқарли рол яратиш учун кўп ҳам маҳорат, иқтидор керак эмас. Режиссёр ва актёр учун алоҳида техника кейинроқ зарур болади.

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

Санъат маҳсулоти ҳам худди қаймоққа ўхшайди.

Кўпдан бери шу касбга жон-жаҳди билан қизиқиб юрган одам дастлабки қадамларни ўта енгиллик билан босиб ўтади. Сабаби, санъатга янги кириб келган одам узоқ йиллар давомида орзиқиб кутган орзусига етишганида худди косадан сузиб олинган қаймоқ мисол муваффақиятга эришади. Бора-бора бу жараёнинг тер тўкиб, машаққатли меҳнат қилиш керак бўладиган фасли бошланади. Ижодий меҳнат — янглишувлар, ижодий меҳнат — ҳафсаланинг пир бўлиши, ижодий меҳнат мисқоллаб эришилган 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 мохир устасига айланиш. Иккинчиси эса бора-бора сахналаштирилган 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.

Ёзувчиларада **графомания** деган ибора бор. Графомания ўлиб-кутилиб самарасиз ёзув-чизув 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 мизансахна- мизансахна учун, ҳар қандай янгилик :- янгилик учун шиор бўлиб қолади. Бундай режиссёрлар актёрларни чиройли кийинтиришни, уларни ўртага чиқариб, чиройли гапиртиришни, ранг-баранг чироқларни ёқиб-ўчириб зўр таассурот пайдо қилишни ёқтирадилар. Бунинг устига-устак 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 туппа-тузук режиссёрларда 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. Чунки бундай баландпарвоз сўзларни гапириш, орзу қилиш ҳаммиша сезгиларни ўтмаслашувига олиб келади. Ҳали амалга ошмаган орзудаги хаёлий фикрларни ижобат бўлди, дея қабул қилишга одатланиб қолинади.

Бальзакнинг "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, турли бурчаклар йиғиндиси шаклида тасвир чизилганлиги аён бўлади.

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

"Устоз отангдан улуғ, унга эргашгин, аммо олдига тушиб олишни мақсад қилиб қўйма ", дейилади халқ орасида. Хом-хаёлдан иборат орзу-ҳавас билан ҳеч қачон бировни ажаблантириб ҳам, ҳайратга солиб ҳам бўлмайди.

5.

Ижодий камолот- ҳақиқий ижодкор учун ўз ишига ҳамиша танқидий ёндошмоқлик билан, ўзи қилган ишдан мунтазам кўнгли тўлмаслиги ва тўхтамасдан изланишни давом эттириш билан кўлга киритиладиган ютуқдир.

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

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

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 режиссёрларга 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 қайта-қайта фойдаланишлик бир қолипга тушиб қолишлик билан баробар. Санъатнинг қонуни шундай.

Қаттиқ ҳаяжонланганидан қизиб кетган одам енгил нафас олиш мақсадида кўйлагининг тугмасини ечиб юборади. Кимдир буни сезиб, дарҳол саҳнага олиб чиқади ва тўғри қилади. Чунки, ўша вақтда бу усул ишонарли чикқан бўлиши мумкин. Аммо ўшандан бери саҳнада ҳаяжонланган одамни кўрсатиш зарур бўлса, дарров ёқа тугмасини ёчишнинг хожати йўқ.

Саҳнада **кутиш воқеаси** репетиция қилиняпти.

— Хоҳлаганингизни қилинг, — дейди режиссёр.

Актёр соатига қарайди. Сўнгра, ўтириб чека бошлайди.

— Бўлмайди, — дейди режиссёр.

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

— Бу қайтариқ, — дейди куюниб режиссёр.

— Бундан чикди, 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, режиссёрнинг спектакларида бундай мисолларни кўплаб топиш мумкин.

Режиссёрлик қайтариқлари шундан иборатки, бир спектакль учун кашф этилган янгилик иккинчисига, иккинчисидан учинчисига кўчиб ўта бошлайди.

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

6.

Биз суҳбатимиз аввалида актёрнинг "**тўғри чизик, доира, ярим айлана, қиялаб юриши** мумкин бўлган йўлларини 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 режиссёр ҳамиша зийракликни қўлдан бой бермасдан, топган топилмалари спектаклни бойитиш ўрнига эски қолипдаги усуллар билан ифлосланиб кетмасдан, янги-янги унсурлар билан мунтазам бойиб бориши, спектаклнинг ранг-баранглигини оширишга хизмат қилиши керак. Хўш, бунга қандай қилиб эришиш мумкин?

Аввало, 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 спектакль саҳанлаштирилаётганида режиссёр яна ўша манзарани такрорлайди. Ошиқ йигит севгилиси томон интилар экан, қоқилиб, қизнинг оёғи остида йиқилиб тушади. Демак, бир режиссёрнинг иккала спектаклида ҳам бир хил усулдан фойдаланилган. Режиссёр ўз фаолияти жараёнида ҳар қандай шартли сезгилардан ўзини тиябилмаса, ундай режиссёрни **қотиб қолган режиссёр**, деса ҳам бўлади.

Агар режиссёр аввалги спектаклида ўринли ишлатилган усулни такрорлашдан ўзини тийиб, ўз-ўзига савол берса:

—Югуришнинг ўзи нима?

—Тезлашган ҳаракат.

—Йиқилишчи?

— Инқироз, янглишиш, ютқизикнинг пластик ифодаси.

— Борди-ю қахрамоннинг инқирозини 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 қарама-қаршиликдан довонни ошиб ўтиш ғоясини илгари суриш учун фойдаланган бўламиз. Бу деганимиз саҳнада фақат шу икки усулдан бошқа усул йўқ, деган гап эмас. Масалан, бошқа бир спектаклда қахрамон ғазабдан жунбушга келиб, шахт билан югуриб боратуриб йиқилиб тушади, аммо ўша заҳоти яна сакраб туриб, югуришда давом этади. Бу усулда: **қахрамоннинг ўзи танлаган йўлдан қайтмаслиги, жасоратли ва метин ирода эгаси эканлиги** кўриниб турипти.

Ёки бошқа бир мисол. Ўз севгилиси истикболига ошиқаётган 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 майда-чуйда қайтариқлар, аммо катта-катта 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 бўлмайди.

7.

Санъатдаги ҳар бир янгилик бир-бирини такрорламайди.

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

8.

Режиссёр 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 нурларини 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, шуълалар жилоси, мусиқа ва архитектура орқали акс этар экан, руҳимиз ва кайфиятимизга ўзгача таъсир кўрсатади.

Ҳар бир янги спектаклни сахналаштиришга киришишдан олдин кўхна осори-атиқалар, 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 сахналаштиришда қанчалик таъсир этишини, Шекспир асарларига Бетховен ва Паганини асарларининг таъсири, ҳинд ва япон мумтоз мусиқа асарлари режиссёр тасаввурини нақадар бойитиши тўғрисида кўп гапирилган. Ҳар бир спектаклнинг пластик ечимини топиш, уни умумий ғояга бўйсундириш ҳамда бадиий тарзда талқин қилиш кўп қиррали билим, тушунча, тафаккур ва тасаввурни талаб қилади. Ҳар бир режиссёр ўзида шу қобилиятни мужассамлаштира олганида унинг асарлари театр санъати қонунларига мос тушади.

Одатда, ҳар бир спектаклда тез-шиддатли ва оҳиста, шошилмай ўтадиган сахналар бўлади. Ана шундай сахналарда қандай ҳарорат, ритм, нафис ҳаракатлар зарурлигини эътиборга олиб, уларни мизансаҳна орқали тўғри ифода эта олиш ижрочининг ички ҳис-ҳаяжонларини тўғри талқин қилишга ёрдам беради. Ҳар қандай санъат асари табиатнинг ажралмас бир қисмидир. Фақат ижодкор уларни танлаб, ўрни-ўрнига қўя билиши керак, холос.

ТЎРТИНЧИ БОСҚИЧ АМАЛИЁТ

Бундан аввалги суҳбатимизда мизансаҳнани фан сифатида кўриб чиққан эдик. Бу қисмда эса ана шу мизансаҳна яратиш жараёни хусусида сўз юритамиз. Режиссёрлик касбини ёзувчиникига ўхшашлиги ҳақида гапирилган эди. Агар адабиётга энди кириб келаётган ёш ҳаваскордан "адабиётнинг ўзи нима?" ёки "сўз нимадан иборат?", "ёзувчилик касби қандай касб?", деб сўраладиган бўлса, ҳаваскор ёзувчи уни ўзича тушунтиришга ҳаракат қилади. Саволларнинг ҳар бирига узундан узоқ изоҳлар келтиради. Шунингдек, ёзувчиликнинг айрим техник томонларини ҳам мисол тариқасида келтириб ўтиши мумкин.

Аммо ёш ёзувчи устоз ёзувчига "мени ҳам ўзингизга ўхшаб ёзишга ўргатинг" ёки "жумла тузишни ўргатиб қўйинг", "қарама-қаршиликларни қандай вужудга келтиришликни ўргатинг", дегудек бўлса, ўз-ўзидан "буни сизга нима кераги бор?" деган савол берилиши табиий.

Мен, ўз касбим ҳақида билганларим билан ўртоқлашим мумкин, аммо бировнинг сиру -асрорини билишнинг нима кераги бор?

Ўзганинг техникаси ўша одам учун яхши. Сиз эса ўз техникангизни, ўз сирли оламингизни яратинг. Чунки, бировга тақлид қилиш ҳеч қачон шуҳрат келтирмайди.

ШАКЛ ВА МОҲИЯТ

1.

Пьеса билан дастлабки танишувни Станиславский қиз билан йигитнинг гўшангадаги жуфтлашувига қиёслайди. Пьесани айрим саҳналарга бўлиб ўқимаслик керак. Чунки, биринчи танишувдаги таассуротни кейин ҳеч нарса билан ўрнини босиб бўлмайди. Пьесани ёки кўпчилик бўлиб, ёки сокинлик ҳукм сурган хонага қамалиб олиб ўқиш керак. Тўғри, пьеса билан илк танишувга ғайритабиий аҳамият бериш ҳам тўғри келмайди. Негаки, инсонлар ўртасидаги севги ҳамиша ҳам бир кўришдаёқ пайдо бўлмаслиги мумкин. Табиий, айниқса, бизнинг мусулмончилик удумимизга кўра, умр бўйи бирга яшашликка маҳкум этилган йигит билан қизнинг аввал бошда бир-бирига кўнгли бўлмаслиги, ҳатто бири иккинчисини ёқтирмаслиги ҳам мумкин. Аммо бора-бора улар бир-бирига кўникиб, ҳатто суяниб қоладилар.

Станиславский ўз кундалигида қуйидагиларни ёзади: *"Ўша вақтларда кўпчилик А. П. Чеховнинг "Чайка" пьесасини яхши тушунмаган эди. Менинг назаримда у мутлақо саҳнабоп эмасдай, жуда ҳам зерикарли ва воқеалар бир маромда кечарди. Аммо Немирович Даньченко уни биринчи ўқишидаёқ асар галати ва бошқача эканлигига мени ишонтиришига ҳаракат қила бошлади. Даньченко "Чайка" хусусида гапирётганида асар менга ёққандай бўларди. Лекин ёлғиз қолиб, пьесани қўлга*

олишим билан яна зерика бошлардим. Ваҳоланки, мен асар учун мизансаҳна ёзишим, саҳна ва спектакль лойиҳасини ишлаб чиқишим керак эди..."

Қарангки, мана шу асар вақт ўтиши билан Москва бадиий театрининг фахрига айланиб қолади.

2.

Асар билан илк танишув чоғида унинг мизансаҳналари тасаввурда қай даражада ифодаланиши керак?

Станиславский ибораси билан айтганда: **Режиссёр — энг аъло даражадаги томошабиндир.**

Агар режиссёр **энг яхши томошабин** бўладиган бўлса, демак, у энг яхши тингловчи ҳамдир. Шунинг учун асар билан илк танишув чоғидаёқ режиссёр кўз олдида дарров айрим мизансаҳналарни келтириши, ғоясини аниқлашдек мақсадни кўймаслиги керак. Энг аввало, асар илк дафъа ўқиладиганда худди эртак тинглаётгандек, маҳлиё бўлиб эшитишга ҳаракат қилиш зарур. Драматик асар серқирра бўлади. Айрим ҳолларда ундаги пластик шакллар, яққол сезилиб қолади. Шундай кезларда ўз-ўзидан мўжиза рўй бериб, мизансаҳнанинг айрим кўринишлари аста-секин хаёлимизда пайдо бўла бошлайди. Режиссёрнинг кўз ўнгида айрим қаҳрамонларнинг баъзи ҳаракатлари, уларнинг муносабатлари, шароитларнинг алмашинуви, бир ҳолатдан иккинчисига ўтиш онлари, ҳатто асар матнида бўлмаган сифатлар бирин-кетин кўрина бошлайди. Демак, асарни ёлғиз ўзи ёки кўпчилик билан ўқиш жараёнида режиссёрнинг кўз ўнгида бўлажак спектаклнинг лойиҳаси намоён бўла бошлайди. Бошқа бир асар ўқилганида, ундаги нафис ҳаракатлар эмас, асарнинг тили, иштирокчиларнинг хусусият ва хислатлари, ўзаро муносабатлари бир-бир кўз ўнгимизда гавдалана бошлайди. Лекин асарнинг бу жиҳатлари остида яна бошқа қирралари ҳам яшириниб ётган бўлса, режиссёр учун бўлажак спектаклнинг пластик ечимига калит топилган бўлади. Зеро, асар билан илк танишув даврида қатор мизансаҳналар кўринса, яна ҳам дуруст бўлади. Агарда бу мизансаҳналар яхлитлигича кўринса, нур устига аъло нур.

Ҳали бўлажак спектаклнинг декорациялари йўқ, ҳали давр, замон, одамлар, уларнинг қатламлари ўрганилмаган. Лекин асар учун ечим топиш, унда кўтарилган муаммоларни ўрганиш жараёнида бу нарсалар ҳам аста-секинлик билан жой-жойига туша бошлайди. Яъни дарё, ўз ўзанини топиб олади. Мана шу асар билан илк танишув вақтида топилган айрим унсурлар, бўлғувси спектаклда ўз ижобатини топади. Эркин талқин — импровизациянинг аҳамиятини мутлақо инкор этмаган ҳолда, бўлғувси спектаклни саҳналаштириш учун пухта тайёргалик кўрилмаса (бу ерда репетиция учун ҳам тайёргарлик назарда тутилади), янги спектакль ҳаваскорлик даражасидан нарига ўта олмайди. Режиссёр асар устида ёлғиз ўзи ишлар экан, импровизация қилишдан олдин импровизация қилиш доирасини, қаердан қайси жойгача импровизация қилиш мумкинлигини қатъий белгилаб олиши керак. Акс ҳолда, бошдан оёқ импровизация қилиш оқибатида асарни мутлақо ўзига мослаштириб олиши мумкин.

3.

Минг афсуслар бўлсинким, режиссёр етарли тайёргарлик кўриш учун ҳамиша ҳам етарли вақт ва имкониятга эга бўла олмайди. Борди-ю шундай бўш вақт топилган тақдирда, ундан унумли фойдаланиб, ўз билимини оширишга интилса, фойдадан холи бўлмайди.

Ташқаридан караганда, режиссёрнинг кундалик турмуш тарзи ўзгармагандай туюлиши мумкин. Бироқ аслида, янги асар устида иш бошлаган кунданок ўзини қуршаб турган муҳит, табиатнинг сирли китобига диққат билан тикилар экан, бўлажак асар учун нималардан, қайси шакл ва сифатлардан фойдаланиш мумкинлигини тафаккур ҳазинасига жамлай бошлайди. Худди шу кундан бошлаб ўзининг маънавий оламига саёҳат қилади.

Қаҳрамонининг эҳтирослари менга нотаниш бўлса-да, ҳаётимда худди шунга ўхшаган одамни кўрганман, дея ўзича белгилаб қўяди режиссёр.

Бу одамнинг ҳиссий туйғуларига ўхшаган ҳолатни ўзим ҳам бошимдан ўтказганман, дея ўйлайди бошқа бир сафар.

Пиесада гап кетаётган ҳолатлар ҳозирги менинг шароитимга ўхшамаса-да, ҳаётимда бошдан кечирган баъзи жиҳатларини ишлатиш мумкин, хаёл қилади яна бошқа бир шароитда.

Бугун мен бошимдан кечириётган воқеа ва ҳодисалар худди пиесадагига ўхшар экан. Шунинг учун ўз дарду ҳасратларимни қаҳрамон тили билан изҳор этишга ҳаракат қиламан. Аммо ботиний кайфиятга берилиб кетмаслик ва пиеса воқеларидан ташқарига чиқиб кетмаслик учун ўз-ўзимни назорат қилиб туришим керак бўлади.

4.

Муаллиф томонидан берилган шарт-шароитни ўрганиш учун репетициялар бошлангунга қадар режиссёр, бир қатор саволларга жавоб топиши лозим.

Агар пиеса классик - мумтоз асар бўлса, кўплаб саволлар пайдо бўлиши табиий. Ўша давр одамлари ўзларини қандай тутишган, қандай саломлашишган, устки кийимларни қандай кийишган, қандай уй-жиҳоз буюмларидан фойдаланганлар, қандай урф-одатлар, диний қарашларга эга бўлишган, турли маросимлар қандай амалга оширишган?

Ўша даврда яхши ва ёмон, гўзаллик ва хунуклик, жамоа ўртасида ўзни тута билишлик ва тута билмаслик, одоб-ахлоқ қоидаларига нималар кирган, замоннинг етук тимсоли қандай ва қайси кўринишга эга бўлган?

Агар асар бошқа халқлар ҳаётидан олинган бўлса, миллий ҳиссиётлар, урф-одатлар тарихда ва ҳозирги кунда қандайлигини ўрганиш зарур. Асар бугунги кун ҳаётини акс эттирган тақдирда ҳам муаллиф бугунги ҳаётнинг қайси қиррасини кўрсатмоқчи бўлганлигини билиш шарт.

5.

Орадан маълум тайёргарлик ишлари ўтгач, асар-жанрини аниқлаш мумкин бўлади. Бугунги кунга келиб, жанрлар тушунчаси кенгайиб, ихтисослашганини ҳам ҳисобга олиш керак. Баъзан муаллиф пьесанинг аниқ жанрини белгилаб қўйган бўлади. Лекин кўпинча улар ўз асарларини умумий жанр билан ҳам белгилайдилар. Масалан, сахналар, кўринишлар, болалар учун эртақ қабилида.

Бундай кезларда асар жанрини аниқ белгилаб олиш шарт. “Комедия”, “драма” деб белгиланганига қарамай, режиссёр қандай **комедия**, қандай **драма** деган саволларга аниқ жавоб топиши керак.

6.

Бу даврга келиб, мизансаҳна тўғрисида ўйлашга ҳали эрта бўлсада, унинг имкониятлари тўғрисида аниқ тасаввур ҳосил бўлади. Пиесани қисмларга ажратиб, қайта-қайта ўқиш, китобларга мурожат қилиш, тасвирий санъат асарлари билан танишиш, у ёки бу саҳнани тасаввур қилиш мумкин. Бундай ишлар кўпинча, сустрарзда кечади. Уларни фаоллаштириш мумкинми?

Бунинг бирдан-бир йўли ён дафтар тутиб ёки қоғоз парчаларига ҳар бир янги фикр, мулоҳаза, иккиланиш, аниқ тасаввур ва дафъатан келган ечимларни ёзиб бориш керак. Токи, саҳнага чиқилган вақтда, улардан фойдаланиш мумкин бўлсин. Ёзганда ҳам эркин тарзда, кўнгилга келган фикрни, узук-юлуқ ибора, шартли белгилар билан ёзиб қўявериш лозим. Саҳналаштириш даврида эса улар орасидан кераклилари ажратиб олинади. Асарни саҳналаштиришга туртки бўладиган омиллар, композиция, мавзу, ғоялар, хулласи калом, қанча кўп ёзилса, шунчалик танлаб олиш имконияти кўп бўлади.

Ёзувни нимадан бошлашни билмасангиз, асарнинг мавзуси, қатнашувчилар, жанри номидан бошлаш керак. Ҳатто пьесанинг ҳошиясига ҳам фикрларни ёзиб қўйса бўлади.

Ҳўш, мана пиеса хусусида деярли ҳамма нарса аниқ бўлди ҳам дейлик. Яна нима қилиш мумкин? Ўша муаллифнинг бошқа асарлари билан ҳам танишиб чиқиш мумкинми? Қаранг, бу ерда ҳам қанчадан-қанча янгиликлар бор экан. Композициялар тузилиши, қарама-қаршиликларни яшаш, тимсолларни яратиш, ҳарорат ва ранглар тасвири, уларнинг уйғунлиги ва ҳоказо. Энди асар воқеаси кечадиган даврда яшаган рассомнинг ишларини кўздан кечирамиз. Уй -жиҳозлари қандай жойлаштирилган? Балки, бирон мизансаҳна учун тайёр кўриниш топилиб қолар. Ҳатто оёқ остига қўйиладиган курси ҳам бор экан. Ўрни келганда ундан ҳам фойдаланиш мумкин. Мана, хизматкорнинг қўлида чанг тозалаш учун парранда патидан ясалган супурги. У ҳам керак бўлиб қолиши мумкин.

Энди кўчага чиқиб, бир айланиб келса ҳам бўлади. Қаранг, икки киши бир томонга оқсаб боряпти. Қизиқ пластик ечим ва ҳоказо.

Етар энди, бошқа иш билан шуғулланиш керак. Энди рассомни ишга солиш вақти келди. Чунки, шу вақтга қадар ён дафтарга талай маълумотлар ёзилди. Шунинг учун энди рассомга буюртма берса ҳам бўлади. Бу бир томондан, иккинчи томондан шу вақтга қадар ёлғиз ўзи иш олиб борган бўлса, эндиликда арагани баравар тортишадиган ҳамроҳ зарур бўлиб қолди.

ДЕКОРАЦИЯ ВА МИЗАНСАХНА

1.

Йигирманчи асрга қадар декорациялар мукамал ишланган бўлиб, агар уйнинг ичини кўрсатиш зарур бўлса, учта девор, эшик ва деразалар, ҳатто уйнинг шипи ҳам ишланган ва саҳнага қўйилган. Спектакль кўринишлари ўртасида юқоридан пардалар тушиб, чиқиб турган. Москва бадий театри биринчи марта ён томонга очиладиган парда ишлатган. Томошабин парда

ёпилганидан кейин бир декорация ўрнига бошқа декорация ўрнатилишини сабр-тоқат билан кутиб ўтирган. Йигирманчи асрнинг ўнинчи йилларида сахнада аста-секин шартлилик пайдо бўла бошлади. Архитектурада кўпроқ мазмундан кўра шаклга эътибор бериш одати сахнага ҳам кўчади. Ўттизинчи ва қирқинчи йилларга яна сахнада мукамал декорация қуриш усулига қайтилади. Ўзбек миллий театрлари сахнасида яратилган "Равшан ва Зулхумор", "Фарҳод ва Ширин", "Бой ила хизматчи", "Холисахон", "Алишер Навоий", "Алпомиш", "Рустам", "Отелло", "Гамлет" каби спектаклларда декорациялар ҳар бир сахнада алмаштирилди, ва ҳақиқийга яқинлаштиришга ҳаракат қилинар эди. Эллигинчи йиллардан бошлаб, сахнага шартлилик кириб кела бошлади. Ҳозирги кунда эса рассом учун бутунлай эркинлик яратилган бўлиб, декорацияларнинг етишмаган қисмини томошабин ўзи тасаввур қилиб олиши керак бўлиб қолди. Сахна пардаси декорациянинг бошқа қисмлари каби спектакль бадиийлигига хизмат қила бошлади. Бир сўз билан айтганда театр турли чироқлар, пардалар ва бошқа жиҳозларини томошабиндан яширмай ҳам қўйди. Ҳамма нарса пьесанинг ғояси ва тимсолнинг турли қиралларини кўрсатишга сафарбар этилди.

Ҳозирги асосий янгилик декорация ўрнини босадиган айрим унсурлардан кенг ва унумли фойдаланиш ёки декорацияларнинг ўрнини бошқа шаклдаги қурилмалар билан тўлдиришдан иборат бўлиб қолди. Худди Шекспир даври театри каби сахнадаги барча нарсалар (боғ, уй, кўча, майдон, тоғ) шартли равишда ифодаланадиган бўлди. Бир декорация билан бутун бир спектакль воқеаларини акс эттириш мумкин. Янгича тимсолий ечим вужудга келди. Натижада, декорациялар ўрнига актёр учун пластик ҳаракатлар, томошабин учун эса тасаввурни кўзгатадиган сахнавий муҳит-сценография пайдо бўлади.

Шундай қилиб, режиссёр билан рассом бўлажак спектаклнинг ҳамижодкорига айланадилар. Улар ўртасида ижодий иттифоқ пайдо бўлади. Ижодкорлар ўртасида юзага келадиган ҳар бир иттифоқ ўзича бетакрордир. Агар спектакль сахналаштирилиши ва безалиши жиҳатидан яхши чиқса, ҳар иккиси ҳам яхши меҳнат қилиб, кўнгилга тугилган ишни тўлалигича рўёбга чиқара олган бўладилар.

"Ҳақиқат баҳсда аён бўлади", дейдилар. Лекин режиссёр ва актёр, режиссёр ва рассом иттифоқликда ишласалар бир ғоя, бир маслак билан меҳнат қилсалар бора-бора, бир-бирларини ярим оғиз сўздан тушунадиган бўлиб кетишади. Агар тортишув юзага келса, ҳақиқат йўналишдан четга чиқиб кетиши мумкин. Режиссёр учун ўз рассомини топиш катта бахтдир. Борди-ю топа олмасачи? Бундай вазиятда нима қилиш керак? Янги рассом билан қай тарзда техник мулоқотни ўрнатиш мумкин?

Бундай вазиятда режиссёр ўзига нима кераклигини яхши билиши керак. Чизгиларни қандай бажаришлик рассомнинг иши. Бироқ режиссёр ўз фикр мулоҳазаларини аниқ ва лўнда ифода эта билиши шарт. Бундай шароитда сахналаштириш нуқтайи назаридан ҳамма нарса — ранглар, майдон ва макон, сахнага чиқиши керак бўлган анжомларгача аниқ-тўлиқ келишиб олиш керак. Декорациянинг эшик деразаларини, уйнинг ичига қўйилиши керак бўлган жавонлардан тортиб, курси-ю столларгача рассомга ишониб топшириб қўйиш хатолик бўлади.

Режиссёр лойихалаштирувчи муҳандисга нисбатан қўйиладиган талабларни рассом олдига қўйиши керак бўлади. Чунки, сахналардаги айрим декорацияларнинг эни ва бўйи ҳам бўлажак спектаклда катта ўрин тутати. Аммо шу билан бирга рассомни ҳам "лом-мим" демайдиган ижроцига айлантириб юбориш мумкин эмас. Айрим ҳолатларда баъзи сахналарни жиҳозлаш, ранглар танлашда рассом режиссёрга ёрдам берибгина қолмай, тўғри ва таъсирчан йўл кўрсатиши мумкин. Рассом режиссёрдан аниқ кўрсатмалар олгач, ўзини эркин ижодкор сифатида ҳис қила бошлайди.

Рассомнинг иш натижаси режиссёр ечимига, ўй-фикрига қарама-қарши бўлиши ҳам мумкинми? Бўлиши мумкин. Аммо вазифа аниқ белгиланган бўлса, натижа ўртасидаги фарқ катта бўлмайди.

Саҳнани оппоқ қоғозга қиёслашади. Агар рассом ўз ишининг устаси бўлса, қоғоз ҳам бошқа ранглар билан уйғунлашиб, ўз жойини топади. Саҳна ҳам ҳали декорация қўйилмасидан олдин оқ қоғозга ўхшайди. Шунинг учун саҳнада кенглик қанча кўп бўлса, шунча яхши дейиш мумкин. Бунинг устига спектакль учун яхлит декорация қўйилса, кенгликнинг фойдали томони яна ҳам ортади.

Саҳнада, энг аввало, биринчи қисм ва саҳна олдини бўш қолдиришликни эътибордан қочирмаслик керак. Чунки, бу майдондаги бўшлиқнинг ҳар бир қаричи муҳим аҳамиятга эга бўлишлиги билан бирга нафис ҳаракатларни намойиш этиш имконини ҳам беради.

Кейинги навбатда ҳажм ва баландлик масаласи туради. Гапирилганда "қаттиқ", "секин" деган ибораларни ишлатганимиз каби, "катта-кичик", "баланд-паст" деган тушунчалар саҳнада нисбатан катта ўрин тутати.

Саҳнадаги ўлчов бирлиги **одамнинг бўйи баробаринда** деб қабул қилинган. Демак, баланд-пастлик, кенглик ва торлик мана шу мезондан келиб чиқмоғи керак. Одамнинг бўйидан баланд бўлган нарсаларни баланд, паст бўлган нарсаларни паст дейиш керак.

Шунинг учун ҳам саҳнада одамнинг бўйидан паст декорацияни камдан-кам (агар лилипутлар тўғрисида бўлмаса) кўриш мумкин. Шу жумладан, одамнинг товушидан баланд ёзилган овозлар томошабиннинг асабига тегади. Демак, бўлажак мизансаҳналар табиий чиқиши учун декорациялар ҳам одам бўйига нисбатан табиий бўлмоғи шарт экан.

Рассомнинг ишини қабул қилиш чоғида саҳна қондасининг шу томонларини ҳам ҳисобга олиш зарур. Шунингдек, дераза ва эшиклар ҳажми ҳам муҳим ўрин тутати. Биринчидан, улар актёрларнинг кириб-чиқиши учун қулай бўлса, иккинчидан, бадиий мақсадга бўйсундирилган бўлмоғи лозим. Улар бир вазиятда одамнинг декорацияларга нисбатан устунлигини ифодаласа, иккинчи вазиятда декорацияларни одамга нисбатан устунлигини кўрсатиб туриши муҳим аҳамиятга эга. Декорациялар билан боғлиқ яна бир масалага эътибор қаратиш керак. Декорациялар саҳнада актёрларнинг овозини бўғиб қўймайдими? Овозни томошабинга етказишда ёрдам берадими ёки халақит қиладими?

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

Станиславский декорацияда ижро нуқталари бўлиши керак, деган иборани ишлатган.

Ижро нуқталари деганда нималар назарда тутилади?

Бу — композиция маркази бўлиб, мизансаҳналарни лойиҳалаштиришда муҳим ўрин тутади. Иккинчидан, декорацияларни ҳаракатланувчи ижрочига айлантиради.

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

3.

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

Пиесани яна бир карра биргаликда ўқиб чиқиб, реквизит, бутафорияга оид унсурларни ёзиб олинади. Қайси бирини яшаш керак, қайси бирини сотиб олиш керак. Бундай вақтда рассом билан театр омборхонасини кўздан кечириб чиқиш фойдадан холи бўлмайди. Бошқа спектаклларда фойдаланилмаган жавон, жомадон, курси, костюмлар янги спектакль талқинида ишлатилиши мумкинми? Агар топилмалардан айримлари бўлғувси спектаклнинг бадиий талқинига ёрдам берса уларни дарҳол рўйхатга киритиш керак. Бундай иш спектаклнинг ишлаб чиқариши билан боғлиқ юмушларини камайтириш билан бирга ортиқча сарф-харажатларни тежаб қолади. Бунинг устига режиссор учун илк репетициялардан бошлаб саҳнада зарур бўлган буюмлардан фойдаланиш имкони туғилади.

САҲНАЧАЛАР

1.

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

Улар нималардан иборат?

Яхшиси, пиесанинг пластик хусусиятларини майда саҳначаларга бўлиб чиққан маъкул. Бу ишни пиесани, саҳналарни, кўринишларни майда бўлакчаларга бўлиб, уларга шартли белги қўйиб чиқишдан бошлаган маъкул. Бу ишда режиссёр ҳар бир иштирокчининг пластик имкониятларини ақл тарозисига солиб чиқади. Уларнинг ҳаракат йўналиши, ҳарорати, ритми, қайси вазиятда қаерда

турганлиги, жисмоний ҳаракатларининг йўналиши ва мақсадлари батафсил ёзилиши зарур. Ҳар бир сахначадаги жумла ёки бир неча сўзини ёзиш ёки тўхташ жойи белгиланади. Бу ёзувлар бўлажак спектаклнинг ҳаракат партитураси дейилади. Демак, ҳаракат йўналишларини чизгилар орқали эмас, сўз билан белгиланиши тахминий йўналишни аниқлашга ёрдам беради.

Мисол учун, "Н" номли пиесадан биринчи сахнасини кўриб чиқайлик.

Катта пешайвон, ярим тун. Ойнинг шуъласи айвон устунига тушиб турипти. Парда очилганида сочлари тўзғиган "А" қизил рўмолини елкасига ташлаганча айвон устунига суянган ҳолда ойга тикилиб турипти. Тун сукунатига қулоқ тутганича оҳиста юриб, боғ томонга чиқади.

Кетмон дастасига суянган "Б" сахна ўртасида томошабинга орқа ўгириб турипти. Унинг бу ҳолати кўпдан бери хаёл суриб турганини билдиради. Бироздан кейин сахна ичкарасига қиялаб кириб кетади. Орадан бир неча сония ўтиб, ичкаридан ёш боланинг йиғиси эшитилади. Боланинг йиғисига қарши ўлароқ хўрознинг қичқириғи эшитилади.

Сахнага югуриб "А" киради. *"Ҳозир..., мана кетяпман"*. Ичкарига ўтади. Ойнинг нури девордан мўралаб турган. одам башарасини ёритади. У кўздан йўқолади. Бироздан кейин у девор устида пайдо бўлади... ва ҳоказо.

2.

Шундай қилиб, тайёргарлик жараёни ниҳоясига яқинлашиб қолади. Агар репетиция бошлаш учун ҳали бироз вақт бўлса, асардан **совиб қолмаслик учун** пиесани яна бир карра ўқиб чиққан маъқул. Сўнгра, ўзининг ёзувларини кўздан кечириб, пиесага солиштириб чиқса зарар қилмайди. Ёрдамчи манбаларга мурожат қилиш мумкин. Эски расмлар, осориатика буюмларни кўриш, мусиқа эшитиш зарур.

Ҳар бир режиссёр спектакль сахналаштиришга киришишдан олдин театр маъмуриятидан тайёргарлик ишларини олиб бориш учун маълум муҳлат талаб қилишга ҳақлидир.

РЕЖАЛАШТИРИШ ВА ЭРКИН ИЖРО

(импровизация или моделирование)

1.

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

Мазкур учрашув чоғида хаёлий спектаклни воқеликка айлантириш юзасидан илк фикрлар, тимсолий аломатлар пайдо бўлади. Жумладан, ташқи кўриниш, юз, кўз, овоз, шижоат, хислат ва хусусиятлар. Актёрнинг имкониятлари, унинг ҳаётдаги ва бошқа роллардаги ютуқ ва камчиликлари бир-бир таҳлил қилинади. Стол атрофидаги мана шундай бир неча учрашувлардан кейин бўлажак спектаклнинг чизгиларини топишга киришиш мумкин, деб ўйлаймиз.

Баъзи режиссёрлардан репетицияга тайёрланиб ўтирмайман, актёрсиз нима ҳам қилиб бўларди, деган гапларни эшитиш мумкин. Шунини унутмаслик керакки, режиссёр худди композиторга ўхшайди. Фақат у сахнанинг композитори ҳисобланади. Модомики шундай экан, композитор ўз асарини мусиқий

асбобларга бўлиб, ҳар бир асбоб учун алоҳида ноталар кўчириб, созларнинг овози, жаранги, уларни эшитувчига кўрсатадиган таъсир кучини ҳамда умумий оҳангдошликни вужудга келтирадиган партитурани тайёрламасдан туриб, оркестр олдида чиқиши мумкинми? Ахир ҳар бир асбобнинг ўзига хос бўлган ҳарорати, ритми, ижро йўли борку. Режиссёр ҳам худди композитор каби бўлажак спектаклнинг саҳнавий партитурасини ёзмай туриб, актёрлар олдида чиқмаслиги керак.

2.

Айрим полшалик режиссёрлар бўлажак спектаклнинг макетини саҳначаларга тақсимаб чиқиш билан бирга саҳна сатҳини ҳам қисмларга бўлиб чиқишади.

—Фалончи қатнашчининг фалон сўзи Ф2 квадратда айтилади.

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

Худди шахмат ўйинига ўхшайди.

— Бу иш, расмиятчиликка ўхшайди-ку, — дейишингиз мумкин.

Тўғри, шундай бўлиши эҳтимолдан холи эмас.

Лекин репетиция вақтида режиссёр актёрга:

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

Агар бу топшириқ иштирокчининг изчил ҳаракатига зид бўлса, асарнинг табиийлигига путур етказилади. Агар режиссёр ҳар бир иштирокчининг изчил ҳаракат йўналишини, бир-бирига мантикий уйғунлаштиришга эришса, режиссёрнинг аниқ топшириғи асардаги табиийликни янада оширади. Актёрнинг эркин ҳаракати учун шароит яратади.

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

Актёр режиссёрдан аниқ кўрсатмалар ва топшириқни талаб қилса, демак, у изланувчан ва меҳнатдан қочмайдиган актёрдир. Борди-ю актёр режиссёрнинг кўрсатма ва топшириқларига нисбатан норозилик билдириб, сиз менинг эркин ижод қилиш имкониятимни бўғиб қўйяпсиз, деса билингки бу актёр ишқмас ва дангасадир. Негаки, ёзилиш жиҳатидан мураккаб бўлган пиесанинг пластик ечимини топиш, агар воқеалар ўтган асрда кечса, унинг устига оммавий саҳналар билан боғлиқ бўлса, бундай саҳналарни репетиция жараёнида тезда ҳал этишнинг сира ҳам иложи йўқ. Тўғри, бадиий ва ғоявий жиҳатдан бўш пиесаларни аввалдан тайёргарчилик кўрмай ҳам бошлаш мумкин. Лекин ҳар бир яхши пиеса ўта мураккаб бўлиб унинг саҳнавий ечимини топиш осон иш эмас.

Шунинг учун асосий репетициялар бошланишидан олдин, албатта, мизансаҳналарни ишлаб чиқиш зарур. Лекин бу дегани репетицияда эркин ҳаракат қилишнинг мутлақо имконияти бўлмайди, деган гап эмас. Аввалдан ишлаб чиқилган мизансаҳнани ипидан игнасиғача оғишмай бажариш мумкин

эмаслигини яхши биламиз. Чунки, аввалдан белгилаб қўйилган қолипнинг ичида туриб, эркин ижод қилиш имконияти ниҳоятда чегараланган бўлади.

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

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

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

МАКЕТ ҚАРШИСИДА

1.

Бир режиссёр: — *Кичик шакллар ёрдамида ҳар бир саҳнани макет устида ўйнаб чиқиб, сўнгра репетицияга киришиши ўзига ишонмаган режиссёрларнинг иши,* — деб айтган экан. Эҳтимол, тафаккури ва тасавури кучли режиссёр макетга қараб туриб, бўлажак спектаклнинг катта-катта парчаларини хаёлан ўйнаб чиқиши мумкиндир. Лекин ҳақиқий саҳна майдони, моддийлашган лойиҳани талаб қилади. Ёдингизда бўлса "Чапаев" кинофильмида бўлажак жанг олдида унинг барча тафсилотлари картошка ёрдамида стол устида репетиция қилинади.

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

2.

Имконияти бўлса, рассомдан сахналаштирилажак спектаклнинг макетини ишлаб беришни илтимос қилиш ва иштирокчилар сонига тенг кўғирчоқлар билан ҳар бир сахна ва кўринишни ўйнаб чиқиш керак. Бунда пиесани бир бошдан бошлаб ишлаб чиқиш шарт эмас. Қайсики сахналар ёрқинроқ бўлиб, тасаввурни кўзгатса ўша сахналарни ўйнаш керак. Яхши ёзувчилар ҳар куни куннинг маълум вақтида ишга ўтириб, маълум варақ ёзишга одатланган бўлади. Режиссёрнинг ҳам уй иши мана шундай собитқадамликни талаб қилади. Лекин режиссёрнинг ишлаш тартиби бошқачароқ бўлиши ҳам мумкин. Аксарият ҳолларда, репетициялар бошланишидан олдин бир-икки ҳафта, ҳатто бир-икки кун бўш вақт топилади. Шундай вазият пайдо бўлди дегунча, эрталаб икки-уч соатга хонани ичидан беркитиб, пиеса билан ёлғиз қолган ҳолда, ўша муҳитга кириб ишлаш зарур. Кўпинча, бундай ишни репетициялар билан ёнма-ён олиб боришга тўғри ҳам келади. Токи пиесани бошдан оёқ макетда кўриб чиқилмагунча ҳар куни, камида икки-уч соат вақтни шу ишга ажратиш керак. Энг муҳими ҳар қанча қийинчилик ва тўсиқлар пайдо бўлмасин, ярим йўлда тўхтаб қолмасдан, бошланган ишни охирига етказиш зарур. Бугунги чекилган машаққат эртанги кунги муваффақиятнинг гаровидир. "Роҳат машаққат остидадир", деган гап бекорга айтилмаган.

3.

Хўш, эндиги навбатда ишни нимадан бошламоқ керак?

Ишни аввалги сахначалар тўғрисида ён дафтарчада қайд этилган ёзувларни бир бошдан кўздан кечириб чиқишдан бошлаш керак.

Сўнгра, яна бир карра, мумкин бўлса овоз чиқариб, пиесани ўқиб чиқиш лозим. Ана шундан кейин макет рўпарасига ўтириш мумкин.

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

Худди шу зайл ҳар бир сахнани макетда юзаки, яъни ўтиш, бурилиш, кириш-чиқиш нуқталарини белгилаган ҳолда, бир неча марта ўйнаб чиқиш мумкин. Шундай қилинганда мазкур сахнанинг энг таъсирчан ечими топилади ва спектакль тайёр бўлгунга қадар ўзгармайди.

4.

Шаклчаларнинг (кўғирчоқлар) ҳаракатини тез ва секинлаштириб, мазкур сахнани бир неча бор қайтарилгач, бу ҳаракатларни қоғозга тушириб қўйиш керак.

Кўшимча равишда мазкур амалиётни пиеса варағининг хошиясига сонлар билан белгилаб қўйилади. Сўнгра, тоза қоғозга ҳар бир сахначанинг кўриниши тахминий кўрсаткичлар ва рақамлар билан белгилаб чиқилади. Бу белгилар қандай бўлишидан қатъий назар режиссёрнинг ўзи тушунса кифоя.

ВАҚТНИНГ ҚИЙМАТИ

1.

Режиссёр учун энг масъулиятли палла ҳисобланмиш, репетицияларни бошлашдан аввал, икки жабҳани аниқ белгилаб олиш зарур. Булар нималардан иборат?

Биринчиси- репетиция жараёни бўлиб, унда спектаклнинг мизансаҳналари ишланиб, спектакль ҳолига келтириш.

Иккинчиси- ишлаб чиқариш билан боғлиқ бўлган жараён. Бунда спектакль учун зарур бўлган декорация, кийимлар ва бутафорлик ишлари тайёрланади.

Ҳар бир режиссёр учун макон ва замон деган тушунча қанчалик муҳим аҳамиятга эга эканлигини тушунтириб ўтиришнинг ҳожати бўлмаса керак. Айрим театр жамоаларида спектаклни тайёрлаш жараёнини уч-тўрт ойлаб ортга чўзиш мумкин. Аммо вилоят театрларида, ҳозирги бозор иқтисодиёти шароитини ҳисобга олинган бўлса, спектаклни қисқа муддатларда тайёрлаш зарурияти, вақтнинг тифизлиги доимо сезилиб туради. Кўп йиллик тажрибадан шу нарса маълумки, репетиция учун ажратилган ҳар бир кундан унумли фойдаланиш мақсадида вақти-вақти билан спектаклни тайёрлаш жадвалига қараб туриш керак экан.

Ишлаб чиқариш бўлимларининг иш суръати билан қизиқиб туришлик яхши, албатта. Аммо режиссёрнинг ўз иш суръати қандай боряпти? Бу саволга ҳар куни, ўз-ўзига жавоб бериб бориш зарур.

“Вақт етганича, кўнглимга сиққанича репетиция қилишим мумкин”, дейишлик билан иш битмайди. Ижодий жамоага ҳам бундай иш услуби маъқул келмаслиги мумкин. Бироқ спектакль саҳналаштириш учун икки, икки ярим ой муҳлат талаб қилинса, театр маъмурияти, ижодий жамоа ҳам бундай шартни қабул қилади.

2.

Одатда, режиссёрлар вақтдан унумли фойдаланишда хатоликка йўл қўядилар. Шунинг учун репетицияларни бошлашдан олдин, аниқ иш режасини тузиб чиқиш зарур.

Масалан:

— стол атрофида ўтириб ишлаш учун бир ҳафтадан уч ҳафтагача актёрларни кунига бир-икки марта репетицияга чақириб, ишни жадаллаштириш

ва кўрсатилган муддатда ҳамма нарсани сахнага олиб чиқишга таппа-тахт қилиб улгуриш керак;

сахнада кунига 3-4(уч тўрт) соатдан репетиция қилинса бир кунда уч-тўрт саҳифа матнни ўзлаштириш мумкин. Демак, бир соатда бир саҳифа матн ўзлаштирилади. Агар ишни бундан ҳам тезлаштирилса, ўтилган сахналарни қайтаришга ва берилган вазифаларни актёрлар ўзлаштириб улгурмайдилар. Иш, шу тартибда олиб борилса, бир ойда бўлажак спектаклнинг умумий кўриниши тайёр бўлади. Эндиги иш асар кўринишларини тозалаш, ўзгартиришлар киритиш, тимсоллар устида ишлаш, иштирокчиларнинг ўзаро муносабатларини сайқаллаштириш, спектаклни бошдан оёқ тўхтатмай кўриб чиқиш ва энг муҳим репетицияларни ўтказиш учун яна бир-икки ҳафта вақт қолади.

Бунинг учун стол атрофидаги ишлар бошланиши билан спектаклни чиқариш режасини тузиб чиқиш керак.

Спектаклни топширишдан олдин ҳар эҳтимолга қарши бир неча репетиция кунини заҳирада сақлаб туришлик зарар қилмайди. Буни театр раҳбариятидан бошқа одам билмаслиги керак.

Шундан кейин чироқ, костюм, грим билан ўтказилиши лозим бўлган репетиция учун, 3—4 кун вақт керак. Аммо унга қадар фақат декорацияларни ёритиш ва чироқ ўрнатиш учун ҳам 5—6 соат керак бўлади. Ундан ҳам олдин сахнадаги узлуксиз (прогон) репетициялар учун 5—8 кун, ундан ҳам олдин умумий репетициялар учун яна 10—15 кун ажратиш мақсадга мувофиқдир.

3.

Режиссёрларнинг "сахнага чикқунча декорациялар тайёр бўлади", деган орзулари ҳеч қачон амалга ошмаган. Декорацияни сўнгги ҳал қилувчи репетициялар вақтида тайёр қилиб беришса ҳам катта гап.

Ҳали репетиция бошланмасидан, нега энди декорациялар ҳақида гап бошланиб қолди, дейишингиз мумкин. Чунки, айнан худди шу репетициялар бошланмасидан олдин, ижодий жараён билан ишлаб чиқариш жараёни ёнма-ён олиб борилиши керак. Театрда **"ишлаб чиқариш цехларини иш билан таъминлаш"**, деган ибора бор. Буни ижодий жараёнга, репетицияларга алоқаси борми? Бор! Чунки, мизансахна билан декорация бир-бирига узвий боғлиқ. Сабаби, репетициянинг илк дамларида декорациянинг қайси қисмлари керак, қайси қисмлари эса кейинроқ зарур бўлишлигини режиссёр ўзининг **"Спектаклни чиқариш"** тўғрисидаги иш режасига киритиб қўйиши шарт. Мисол учун, 1-нчи кунига зинапояли супача керак, 5-нчи кунига хонадаги юмшоқ курси билан ёзув столи керак, 10-нчи кунига темир қурилмалар, симёғоч билан темир панжара, 15-нчи кунига эса пардалар, сочиқ, дастурхонлар ёнғинга қарши кимёвий қоришмага тўйинтирилган ҳолда керак бўлади.

Бу жадвални, эҳтиёт шарт, бир неча кун қўшимчаси билан театр маъмурияти ва ишлаб чиқариш бўлими бошлиғи билан келишилган ҳолда тузиб чиқилади. Шундан сўнг директор, ишлаб чиқариш бўлими бошлиғи, рассом ва режиссёр бу жадвалнинг остига имзо қўйишади.

Гарчанд, бу иш расмиятчиликка кирса ҳам кейинги иш жараёнида катта аҳамиятга эга бўлади. Айни шундай расмиятчиликдан кейин ҳар ким ўз зиммасидаги масъулиятни ҳис этган ҳолда ишга киришади. Мазкур жадвалдан

бир-икки кун ортда қолинса ёки белгиланган муддатда керакли декорация тайёр бўлмаса, режиссёр билан рассом дарҳол ёзма равишда эътироз билдиришади.

Стол атрофидаги репетициялар бошланиши биланок рассом, маъмурият ва ишлаб чиқариш ўртасидаги ишчанлик муносабати яққол кўзга ташланиб қолади. Режиссёр ўзи белгилаган жадвалга қатъий риоя қилган ҳолда, ишлаб чиқариш билан боғлиқ ишларни мунтазам назорат қилиб бориши лозим. Шунинг учун ҳам кундалик иш жадвалини олдиндан тузиб, тасдиқлатиб олиши зарурий эҳтиёждир.

4.

Е. Б. Вахтанговнинг таъкидлашича, репетицияни пиесанинг бир бошидан эмас, аксинча, энг қизиқарли бўлиб туюлган сахнадан бошлаган маъқул. Негаки, режиссёр мазкур асарни сахналаштиришга узоқ тайёргарлик кўргани сабабли, у дастлабки репетицияни сабрсизлик билан кутади ва бор куч-ғайрати, тасаввур ва тафаккурини дастлабки сахналарга сарфлайди. Натижада, қолган сахналар биринчисига нисбатан кучсизроқ бўлади. Шу боисдан энг қизиқарли, энг ҳаяжонли сахна пиесанинг қайси қисмида бўлишидан қатъий назар, репетицияни ана ўша кўринишдан бошлаш мақсадга мувофиқдир. Бу бир томондан.

Иккинчи томондан режиссёр билан актёр ўрталаридаги муносабат илк учрашувдаёқ шаклланиб, то спектакл чиққунга қадар ижодий ҳамкорлик давом этиши керак. Энг ҳаяжонли, энг қизиқарли сахналарни репетиция қилишдан актёр завқ олади, асарга қизиқиши ортади, оқибатда, режиссёр билан актёр ўртасида дўстона ижодий ҳамкорлик йўлга қўйилади.

Ана ундан кейин энг қийин ва мураккаб мизансахналар, рухий озика талаб қиладиган сахналарни репетиция қилиш керак. Ва ниҳоят, пиесанинг бошланиши ва якуний финал қисмини репетиция қилган маъқул. Бунинг яна бир муҳим томони шундаки, узоқ давом этадиган репетициялар даврида узлуксиз ҳаракат йўқолиб қолмайди. Аксинча, айрим сахначалар бир-бирига уланганида, узлуксиз ҳаракат аста-секин кўзга ташланиб қолади. Актёр ва режиссёр учун ҳам узлуксиз ҳаракатнинг яққол кўзга ташланиб қолганлиги кутилмаган янгиликдай қабул қилинади.

Иш жадвалини тузиш вақтида актёрнинг шахсий вақтини ҳам ҳисобга олиш зарур. Айниқса, репетициянинг дастлабки вақтларида актёр репетицияга чақирилсаю эрталаб ишга келиб, орадан икки соат ўтса ҳамки сахнага таклиф этилмаса ёки вақт тугаб, репетиция қилмай қайтиб кетса, у шунга кўникади ва ишдан совийди.

Иш жадвали режиссёрнинг бир кунда бажариши лозим бўлган иш ҳажмидан келиб чиқиб тузилади. Шундай экан, айрим сахнадаги актёрларни репетициянинг биринчи ярмига чақирилса, бошқа сахнадаги актёрларни танаффусдан кейин, яъни куннинг иккинчи ярмига чақириш керак. Шундай қилинганда иш унуми бир неча баробар ошади. Натижада, иш вақтининг биринчи ярмида энг мураккаб бўлган сахна, иккинчи ярмида эса нисбатан осонроқ сахна репетиция қилинади.

Иш жадвали одатда, бир неча кун олдин чиқарилиши керак. Агар узрли сабабларга кўра иш жадвали ўзгарса, бу ҳақда камида репетициядан 14 соат олдин ёзиб қўйилиши керак.

5.

Завод ёки фабрикада ишчиларнинг иш вақти олдиндан белгиланган бўлиб, бу меъёр ўзгармайди. Актёр учун ҳам етти соатлик иш куни белгиланган. Аммо репетициянинг бошланиш, тугаш вақтини режиссёр белгилайди. Бу тартиб шу пиесада қатнашадиган ҳар бир актёр учун қонун даражасида бўлиши керак. Демак, режиссёр маълум муддатгача ўзининг ва бошқаларнинг **"иш вақти"** хўжайинига айланади. Шунга яраша бу ишнинг маънавий масъулияти ҳам бор. Режиссёр актёрни куннинг қайси вақтида ишга чақиришидан қатъий назар, ўзи актёрдан ўн беш дақиқа олдин иш жойида бўлиши шарт!

ЭРТАНГИ РЕПЕТИЦИЯ УЧУН ҲАММА НАРСА ТАХТМИ?

1.

Саҳнага чиқишдан олдин ҳал этилиши шарт бўлган айрим тайёргарлик ишлари борки, уларсиз репетиция ўтмайди.

Реквизит ва шартли айрим декорация унсурларисиз (выгородка) репетиция бошлаб бўлмайди. Шунинг учун саҳнага чиқишдан икки-уч кун олдин, режиссёр ассисентига уларнинг лойиҳасини бериши ва қайси буюм қаерда туриши керак, қайси қисм қандай ҳажмда бўлиши кераклигини батафсил тушунтириб бериши зарур. Тахминий декорацияда (выгородка) ҳамма нарсани акс эттириш мумкинми?

Мисол учун, эшик, дераза, стол, курси, девор, дарвоза, тўнка, тепалик, қудук, қайиқ, параходнинг усти, автомобилнинг ичи, замонавий уй, хужра, ғор ва ҳоказо. Репетиция ўтказиладиган хонага жуда оддий нарсалардан ихтиро қилинган тахминий декорацияни ўрнатиш мумкин. Тахта супа, курси, нарвон, зинапоя ёрдамида репетиция учун тахминий майдонни қуриш қийин иш эмас. Аслида бу иш билан спектакль рассоми шуғулланиши керак. Театр ишлаб чиқариш бўлими бошлиғи саҳна устаси билан театр омборхонасини қидириб, фойдаланиш мумкин бўлган буюм ва жиҳозларни топиши ва репетиция хонасига ўрнатиши лозим. Аммо баъзан рассонинг йўқлиги сабабли бу ишлар билан режиссёр ёрдамчиси ёки режиссёрнинг ўзи шуғулланишига тўғри келади. Бундай тўсиқни саҳнага ўрнатиш мумкин. Лекин иккинчи қават, чуқурлик, тепалик, юқорига кўтариладиган зиналарни қандай яратиш мумкин? Албатта, шартли равишда. Иккинчи қаватдан гапириб пастга тушадиган ёки аксинча, иккинчи қаватга кўтариладиган саҳналарда актёрга репетициядан олдин батафсил тушунтириш лозим бўлади. Масалан, мана шу жумлани юқорига кўтарилгунча гапириб чиқасиз, хонага кирганингиздан кейин бу жумлани гапирасиз... ёки бу сўзни қудукнинг тепасида гапириб, шу сўзни тугатмай қудукқа туша бошлайсиз.

Лекин актёр ҳозирча шартли равишда тахта супаларни иккинчи қават, зинани нарвон дея фараз қилиб, репетиция ўтказади. Худди шундай қудук, тепалик, дарахтнинг устидаги саҳналарни ҳам репетиция қилиш мумкин. Агар режиссёр ёрдамчисига аниқ чизмаларни бериб, яхшилаб тушунтирилса,

сахнадаги тўсиқлар қурилиши кўлни ушламайди. Албатта, бу ишлар репетиция бошланишига ўн дақиқа қолганда тугатилиши шарт.

2.

Кўпчилик режиссёрлар репетиция даврида реквизитга унчалик эътибор беришмайди. Бундай вазиятда режиссёр ва актёр қуруқ кўл билан сахнага чиқишига тўғри келади.

Ана ундан кейин реквизитга "уни олиб кел, буни олиб кел", деб кўрсатма бериш бошланади.

Макет қаршида, мизансаҳнани ишлаётган вақтда, режиссёр ўз-ўзига, актёр бу ерда нима иш билан шуғулланади, деган савол бериши керак. Фақат "у томондан бу томонга ўтиш" билан иш битмайди-ку. Демак, жисмоний ҳаракат зарур, уни биронта буюм билан бажариш керак. Яъни реквизит билан. Демак, сахнадаги ҳар бир ҳаракат кутилмаган ўзгаришлар билан тўлдирилган бўлиши шарт. Репетицияга келган актёр ўзига керакли буюмларни жой-жойида кўриши ва ундан эҳтиёжга қараб фойдаланиши мумкин бўлсин. Актёрнинг хусусияти шундай. Сахнада биронта буюм кўрдими, албатта, уни ушлаб кўришга ҳаракат қилади.

3.

Репетиция бошлаш учун яна нима етишмайди?

Ишчи кийим. Кўпинча бусиз репетиция қилиб бўлмайди. Шунинг учун режиссёр **иш жадвалини** тузар экан, албатта, актёрлар ишчи кийимида бўлишлигини кўрсатиб ўтиши шарт. Ишчи кийими деганда спорт костюми ёки сахнада ишлаш учун қулай бўлган бошқа кийимлар назарда тутилади. Энди айрим ҳолларда ролнинг ўзига хос хусусиятлари алоҳида костюм билан боғлиқ бўлиши ҳам мумкин. Бундай вазиятда ишчи кийимининг ўзи етарли бўлмайди. Шунинг учун алоҳида костюм билан боғлиқ сахналар учун зарур устбош репетицияда ҳозир қилиниши талаб этилади. Бунда костюмлар тахминий бўлиши ҳам мумкин. Чунки, спектакль учун тикиладиган махсус костюмлар асар чиқишига яқин тайёр бўлса ҳам хурсанд бўлиш керак. Яна муҳим бир нарса. Рассом билан костюмлар хусусида гаплашилганда, уларнинг рангини ҳам ҳисобга олиш керак. Жуда ҳам нафис, кўзга яққол ташланадиган костюмлар бир-икки спектаклдан кейин кир бўлиб, доғ-дуғлари кўриниб қолади. Албатта, режиссёр билан рассом масаланинг шу томонларини ҳисобга олиб костюм танлаши, ялтир-юлтур, нафис ранглардан қочгани маъқул.

4.

Спектаклнинг муסיқаси ҳамиша унинг ичида бўлишига ҳаракат қилиш керак. Спектакль тайёр бўлишига яқин муסיқа қидиришга тушилса, худди зираворсиз лағмонга ўхшаб қолади.

Агар спектакль жонли мусиқада ижро этилса, репетициянинг дастлабки куниданоқ бир-икки чолғувчини, жуда бўлмаганда пианино билан чолғувчини репетиция жадвалига кўшиш керак. Шундай қилинганда муסיқа спектаклнинг тўқимасига сингиб, пластик ечимлар билан бирга, бадий бир бутунликни ташкил қилади. Агар спектаклда магнит тасмасидан фойдаланилса, ҳар бир сахна учун

тахминан, уч-тўрт турдаги мусикалар олдинма-кетин тасмага туширилади ва репетиция давомида маъқул келгани қолдирилиб, бошқаси олиб ташланади. Натижада, репетиция нусхаси асосида спектаклнинг ягона мусикаси пайдо бўлади.

СПЕКТАКЛНИ ТУҒИЛИШИ

1.

Ниҳоят кўпдан кутилган репетиция дақиқалари ҳам етиб келди. Ижодий жамоа жамулжам. Актёрлар режиссёр атрофини ўраб ўтириштипти. Ҳамма унинг оғзига тикилади. Барча ҳаяжонда. Бу яхши, албатта. Хаддан ташқари ўзига ишониш ҳам яхши оқибатларга олиб келмайди. Лекин ҳамма сукутда. Бу сукунатни биринчи бўлиб, албатта, режиссёр бузади. Негаки, репетиция жараёнининг тўлиқ хўжайини режиссёр бўлиб, актёрлар унинг меҳмонлари ҳисобланади. Хўш, бундай вазиятда режиссёр нима қилиши керак? Албатта, эзмачиликка берилиб кетиш мумкин эмас. Бор йўғи икки-уч оғиз гап кифоя қилади. Шундан сўнг дарҳол сахнага кўтарилиб, иштирокчиларни ҳам таклиф қилиш керак. Шундай қилинганида режиссёр меҳмонларни худди ўз уйи билан таништираётгандек: эшик ва деразаларни, кириб чиқиш йўлларини актёрларга тушунтириб беради. Шунингдек, зарур реквизитларни қўлига тутқзади ва уларни қаерда, қачон, ишлатиш кераклигини тушунтиради. Шундай қилинганида ҳамма бир зумда ўз иши билан банд бўлиб қолади. Сахнадаги декорация тўғрисида тушунтириш ишларига ҳам икки-уч дақиқа кифоя қилади. Шундан сўнг режиссёр актёрларни томоша залига ўтқизиб, ўзининг бўлажак спектакль ҳақидаги тасаввурини, кўзланган мақсад, уларга эришиш йўллари, мизансаҳнанинг умумий кўриниши ҳақида гапириб, айрим жойларини кўрсатиб беради.

Агар актёрлар орасида тажрибасизлари бўлса, унда шошилмасдан ҳар бир парчанинг вазифаси, актёрнинг айна жойда бажариши керак бўлган ҳаракатларини батафсил тушунтириб бериши лозим. Борди-ю актёрлар тажрибали бўлса, умумий манзарани чизиб беришнинг ўзи кифоя қилади. Чунки, кўп гаплар стол атрофида ўтириб ишлаш жараёнида аниқланган бўлиши керак. Режиссёр актёр учун ўйлаш, эркин ҳаракат қилиш имкониятини яратиб бермаса, тезда кўпчиликнинг меъдасига тегиб қолиши мумкин.

— Ҳозир нима қиляпсиз? Бу ердаги ҳаракатингиз қандай эди? Нега ундай, нега бундай? Мана бу курсини кўриб қўй, бу эса ҳасса, мана бу хокандоз, — деб актёрни эркин ижод қилишига ҳалақит бермаслик керак.

2.

Кўрсатиб берган маъқулми ёки гапириб берганми?

Гапириб, тушунтириб бериш осонроқ бўлсада, кўп гапиришликни талаб қилади. Унинг устига аниқ бўлмайди. Ҳамма гапни ҳам гапириб, тушунтириб бериш қийин, албатта. Кўрсатиб бериш яхши, аммо хафвли. Унинг натижаси тезроқ кўринсада, актёрларни режиссёрга таклид қилишга ўргатиб қўйиши мумкин.

Умуман олиб қараганда, режиссёрнинг тез-тез кўрсатиб бериши яхшими, ёмонми?

Сахнада актёрчасига кўрсатиб бериш, бу актёр учун тақлид қилиш билан баробар. Кўрсатиб беришнинг бундай усули маъқул эмас, албатта. Агар режиссёр яхши кўрсатиб бера олмаса, ўз обрўсини тўкиб қўяди. Актёрларни ишонтириши қийин бўлади. Агар яхши кўрсатиб бергудек бўлса, актёрни шаштидан тушириб қўяди. "Албатта, мен бундай даражада ўйнай олмайман", дейди ичида. Шунинг учун ҳозиргина сиз кўрсатиб берган сахнани ҳеч бир иштиёқсиз қайтаришга тушади. Шунинг учун актёрчасига кўрсатиб бериш мумкин. Фақат тарбиявий мақсадни кўзлаб кўрсатиш керак. Бундай кўрсатиш дангаса актёрни мудроқ ҳолатдан уйғотиб, озгина ташаббусини кўзғатиш учун фойдали бўлади. Мисол учун, сахнада рақс билан боғлиқ парча репетиция қилинган. Сиз актёрдан айрим нарсаларга риоя этишликни талаб қиласиз:

—Шу жойда рақс тушишдан тўхтамаган ҳолда, гаплаша туриб, томошабинга ўгирилиш керак, ҳамроҳингизни томошабинга ўгирилиши учун имкон яратиб беринг.

—Мен бундай қила олмаяпман.

—Яна бир ҳаракат қилиб кўринг.

Актёр яна репетиция қилади, бироқ топшириқни бажара олмайди. Сиз яна тушунтирасиз.

-Ўзингиз кўп юрмасдан, бир жойда оёғингизни ўзини ўйнатиб туринг. Ҳамроҳингиз сўзи келиши билан томошабинга орқа қилиб туриб олсангиз, унинг юзи томошабинга кўринади.

Аслида у қадар мураккаб бўлмаган ҳаракатни бажариш қийин иш эмас. Аммо актёрнинг қайсарлиги тутиб, бу ҳаракатни бажариш учун ўзини қийнагиси келмаса-си?!

— Мен раққос эмас актёрман, кўряписизку чиқмаяпти, — дея баҳона қидиради у.

— Бу ерда раққос бўлиш шарт эмас, қараб туринг.

Режиссёр, ҳозиргина ўзи тушунтирган ҳаракатни, сахнага чиқиб кўрсатиб беради.

Савол туғилиши мумкин: ***Режиссёр ўзи талаб қилган ҳаракатни, ўзи кўрсатиб бериши керакми?***

Албатта!

Лекин ҳамиша ҳам эмас. Ўта зарур бўлган вазиятлардагина, кўрсатиб бериши мумкин.

Баъза актёрлар, режиссёрни синаш учун жўрттага :

— ***Шу жойини ўзингиз кўрсатиб беринг,*** — деб туриб олишади. Бундай вазиятда сира иккиланмай сахнага чиқиб кўрсатиб бериш шарт. Режиссёрнинг, кўрқмасдан сахнага отилиб чиқиб, ўзи талаба қилган ҳаракатларни кўрсатиб бера олиши, унинг катта ютуғидир. Лекин зинҳор актёрлар томонидан ўзини калака қилинишига йўл қўймаслиги зарур. Бир-икки сафар актёрларнинг бундай муғомбирликларига жавобан, сахнага

чиқиши мумкин. Лекин бир-икки сафардан кейин "асалнинг ҳам ози яхши" қабилида иш тутиши мақсадга мувофиқдир. Менинг вазифам сизларга топшириқ бериш, сизнинг вазифангиз уни бажариш, дея талаб қилишлик билан ишни давом эттириш керак.

Актёрчасига кўрсатиш — бу қандай тимсолни, сахнани, муносабатни қандай **ўйнаш** кераклигини кўрсатиб беришдан иборат.

Режиссёрчасига кўрсатиш эса мазкур парчада қандай вазифани бажариш кераклигини **кўрсатиб** беришдан иборат.

Шунинг учун режиссёрчасига кўрсатиб беришдан сира чўчимаслик керак. Чунки, бу вазиятда режиссёр актёрнинг олдиги қўйилган вазифасини қисқа ва лўнда қилиб намойиш этиши зарур. Режиссёр, гарчанд катта ёшдаги машҳур актёрлар унга қараб турган бўлса ҳам, сира истиҳола қилиб ўтирмай ўз вазифасини бажариши зарур. Негаки, сахнада ҳар кимнинг бажариши мажбурий бўлган аниқ вазифаси бор бўлиб, режиссёрнинг вазифаси эса актёрларни тўғри йўлга солиб туришликдан иборат.

Хўш, у ҳолда тушунтириш, гапириб бериш нима бўлади?

3.

Ҳам тушунтириб, ҳам кўрсатиб бериш режиссёрлик қобилиятини намойиш қилишлик билан баробар. У сахнага чиқиб, пиесадаги рол матнини бошдан-оёқ гапириб бериши шарт эмас.

Режиссёр сахнага чиққанида актёр томоша залига тушиб ўтириб олмай, бир-икки қадам нарига бориб туриши ва режиссёрдан кейин дарҳол репетицияни давом эттириб кетиши лозим. Афсуски, айрим режиссёрлар кўпинча актёрчасига кўрсатиб беришга берилиб кетишади. Албатта, бу актёрнинг ҳамиятига салбий таъсир кўрсатмай қолмайди. Шунинг учун баъзан актёрлар, режиссёр энди кўрсатмоқчи бўлиб турганида: — **Бўлди тушундим, ҳозир ўзим ҳаракат қилиб кўраман**, — дейди.

Ҳар бир нарса ўз мейёрида бўлгани маъкул.

КИМ КИМНИ?

1.

Актёр режиссёр топшириғини қанчалик аниқлик билан бажариши керак?

Агар техник жиҳатдан қаралса, аниқ бажариши керак. Чунки, режиссёр ўзи кўрсатиб берган ҳаракатни тахминий бажарилишини ва ниҳоят актёрнинг дангасалигига тоқат қилиб туриши керак эмас. Лекин актёр кўрсатилган ҳаракатни ёки топшириқни бошқачароқ шаклда кўрсатса, бу бошқа гап.

Бироқ актёрнинг ҳам эътироз билдиришга, ўзи тасаввур қилган сифатларни асарга киритишга ҳаққи бўлганидек, режиссёрнинг ҳам спектаклни тўлақонли эгаси сифатида уни қабул қилиш ва қилмаслик ҳуқуқи тартибга солинган бўлиши шарт.

Тартибга солиш уч кўринишда бўлиши мумкин: Масалан, актёр ва режиссёрнинг ижодий иш жараёнидаги муносабатларини уч кўринишдан келиб чиқиб қабул қилиш мумкин бўлган ҳаракатларни, спектаклнинг йўналиши ва

жанридан келиб чикиб, қабул қилиб бўлмайдиган таклифларни белгилаб олиш мумкин.

Биринчи шакл — режиссёр таклиф этади, актёр бажаради.

Иккинчи шакл — режиссёр таклиф этади, актёр ўз фикрини билдиради, режиссёр қабул қилади.

Учинчи шакл -режиссёр таклиф қилади, актёр ўз фикрини билдиради. Режиссёр бу фикрни қабул қилмайди. Актёр, режиссёрнинг айтганини қилади.

Шундай режиссёрлар борки, улар фақат биринчи шакл билан ишлашни ёқтиришади. Бундай йўл билан улар актёрнинг асарга бўлган қизиқишини, уни яратишда ўзининг ҳам ҳиссаси борлигидан фахрланиб юришдек имкониятидан маҳрум қилиб, бутун ижодий жамоа меҳнати, асарни дунёга келишидан манфаатдорлигини йўққа чиқариб қўяди.

Бошқа бир режиссёр актёрнинг ҳар қандай таклифига қарши боришни ўзига эп кўрмай, унинг таклифлари орасида йўқ бўлиб кетади. Бундай шаклда ишлашда репетиция жараёни ҳам, спектакли ҳам "бозор" бўлиб кетади.

Бизнинг назаримизда, юқорида кўрсатиб ўтилган шаклларнинг биронтаси ҳам репетицияда ҳақиқий ишчанлик шароитини вужудга келтириш учун халақит бермайди. Фақат ҳар уччаласидан ўз ўрнида, мулоҳаза юритиб фойдаланиш зарур.

Энди учинчи шаклини олиб кўрайлик.

Режиссёр актёрнинг таклифини қабул қилмаганидан кейин савол бериши мумкин.

— *Нега менинг таклифим тўғри келмайди?*

ёки

— *Сизнинг айтганингиз нимаси билан тўғри ва яхши?*

Режиссёр эса унга жавобан жаҳл билан, - чунки буни мен айтдим, сенга қараганда мен нима қилишни яхши биламан, дейди.

Шундан кейин актёр ўзидаги ички эътирозни бостириш ўрнига режиссёр айтганларини ҳеч бир хоҳишсиз бажаришга тушади.

Энди бошқа шаклини олиб кўрайлик:

Режиссёрнинг кескин сўзларидан кейин актёр ҳам ўзининг ҳақлигини исботлашга тушади:

-Ахир сиз ҳам янглишишингиз мумкинку!
ёки

— *Биз актёрлар кўғирчоқ эмасмиз, шунинг учун ҳақ эканлигингизни исботлаб беринг.*

Шундан кейин режиссёр актёрга дўқ-пўписа қилади ёки узундан-узоқ тушунтиришга киришиб кетади. Натижада, репетициядан кўзланган мақсаднинг ярмига ҳам эришиб бўлмайди.

2.

Биз юқорида режиссёрлар фаолиятининг айрим жихатларини кўриб чиқдик. Келинг, энди актёрларни ҳам кўриб чиқайлик.

Шундай актёрлар борки, улар режиссёр билан умуман баҳслашиб ўтирмайдилар. Улар ҳам иккига бўлинадилар.

Булардан биринчилари "*олма ниш, оғзимга туш*" деб, режиссёр нима деса шуни сўзсиз бажарадиган, ташаббуссиз бўлиб, ўзларини тамоман режиссёр ихтиёрига топшириб қўядилар. Бундай актёрларда ташаббусни уйғотиш учун уларни кўпроқ мустақил фикрлашга даъват қилиш, эртага мана буни ўйлаб бир нарса топиб келинг; дея қизиқтириш керак.

Иккинчи бир актёр ҳам режиссёр билан баҳслашиб ўтирмай, унинг топшириқларини бажаришга дарҳол киришади. У режиссёрдан қандай топшириқ олмасин, дарҳол уни ўзиники қилиб олишга, қизиқарли ижро этишга, режиссёрнинг кўрсатмаларини ҳар томонлама бойитишга ҳаракат қиладилар. Бундай актёрлар энг олийжаноб санъаткор ҳисобланадилар. Бундай актёрлар билан ишлаган режиссёрларнинг иши унумли, қизиқарли, ҳеч бир асабийлашишга ўрин қолдирмайдиган ижодий шароит вужудга келади.

Баъзи актёрлар эса бўлар-бўлмасга баҳслашишни ёқтирадиган, қандай бўлмасин ўзиникини "маъқуллашга" мойил бўлишади. Ишнинг умумий натижаси зарарига ишласа ҳам майли, лекин фақат унинг айтгани бўлиши керак. Ундайлар билан ишлаш қийин. Шунинг учун бундай актёрлар билан кўпроқ алоҳида ишлашлик, бўлар-бўлмасга баҳслашавериш ҳеч қандай натижа чиқармаслигини тушунтира бориш керак. Агар бундай актёрлар бир неча бор режиссёр топшириғини бажариб бўлганидан кейин ҳам ўзиникини маъқуллаб турса, унинг таклифини ҳам кўриш керак. Шунда ҳам актёр тушунтира бошлаши билан уни дарҳол тўхтатиб, *марҳамат, кўрсатиб беринг* дейиш фойдали бўлади. Унинг таклифларидан ролнинг сифати ошса, сахнадаги ҳамроҳига ёрдам берса, бундай таклифидан юз ўгирмаслик керак.

Актёр эса ўзининг таклифи қабул қилинмаса сира хафа бўлмай, режиссёрнинг кўрсатмасини бажаришга киришиб кетади. Бунинг учун режиссёр ҳам, ўзининг топшириғига нисбатан актёрнинг таклифи қизиқарли бўлса, уни дарҳол қабул қилиш керак. Натижада, икки ўртада ижодий ҳамкорликни янада мустаҳкам изга солиб олиши учун шароит яратилади.

3.

В.Маяковский актёрларни "катта болалар", деган экан. Ҳақиқатан ҳам бу гапда жон борми?

Репетиция жараёнида актёр билан режиссёр ўртасидаги муносабатлар турлича бўлиши мумкин. Бир шароитда улар икки мамлакатнинг элчиларига ўхшаб кетишса, бошқа бир ҳолатда самимий дўстга ўхшайдилар. Яна бошқа бир ҳолатда оталар ва болаларга ўхшаб кетадилар. Ота ва она ўз фарзандлари олдида обрўларини туширмаслик учун нима қилишлари керак?

Биринчи навбатда, ёши катта одам бир поғона юқорида туриши керак. Қандай қилиб?

Ўз сўзига эгалик қилиш, ўз эътиқодига садоқати орқали эришилади. Агар қонунчиликда бири қонун чиқарувчи, иккинчиси фақат унга бўйсунувчи бўлса, қонун чиқарувчи учун ҳам, ўзи риоя этиши керак бўладиган қонун зарур. Агар режиссёр репетицияга кечикканлар ишга қўйилмайди деса, биринчи навбатда,

бу тартибга ўзи риоя этиши лозим. Репетиция муддатини белгилаган режиссёр, белгиланган вақтда ўз иш жойида ўтирган бўлиши шарт. Шунингдек, бир гапни айтдимиз, сўзининг устидан чиқиши шарт. Агар **бугун тўхтатмасдан спектаклни бошидан охиригача кўрамиз** деса, айтганини бажариши лозим. Негаки, актёрнинг ички ҳиссиёт ва сезгилари тайёр ҳолда шунга мослашган бўлади. Актёр сахнага чиқиб, бир оғиз гапни гапириши билан пастдан туриб "**тўхтанг**", деб бақирилса ва яна ишни майдалаб кўришдан бошланса, актёрнинг дарров энсаси қотади. Кўнгли ишдан совийди. Ёки режиссёр "**палон парчадан, палон парчагача ишлаймиз, сўнгра танаффус қиламиз**" деса, сўзида турмоғи керак. Қонун ҳамма учун баробар бўлишлиги икки ўртадаги келишмовчилик, ҳар турли мунозара ва баҳсларга ўрин қолдирмайди.

РЕЖИССЁР – ХАТОТ !

1.

Актёрлик кўрсатуви да режиссёр нимани ўргатиши керак?

Энг аввало, ижрочи **қаерда нима иш** қилишини.

Яъни мизансаҳна ва жисмоний ҳаракатни. Баъзан буни режиссёрнинг чизмаси ҳам дейилади. Гўё рассом тоза қоғозга бўлажак асарнинг қораламасини чизгандек.

Одатда, режиссёрлик чизмасининг уч кўриниши аҳамиятлидир.

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

Йўналиш бўйича актёрларни жойлаштиришда кўпроқ таъсирчан ҳаракатлар бажарилиши керак бўлган сахналар назарда тутилади. Бу ерда ҳаракатнинг сифати муҳимдир.

Иккинчи турдаги кўрсатишда мизансаҳна бўйлаб муҳим бўлган нуқталар белгиланади.

Масалан:

“Буратино” асаридаги якуний сахнада Карабас билан Буратино тарафдорлари ўртасидаги тўқнашув асосий аҳамиятга эга.

"Олтин калит" учун улар ўртасида жанг бўлиши керак.

Шунинг учун, тўқнашув, олишув, худди баскетбол ўйинидаги копток учун курашга ўхшайди.

Карабас олтин калит билан Буратинонинг жиғига тегишга ҳаракат қилади. Буратино одамлари эса жойидан кўзгалмайди. Карабас калитни Базилиога ирғитади. У калитни ушлаганича сахнанинг ўртасига келиб, Буратино билан Пьерони мазах қила бошлайди. Пьеролар эса сахнанинг бошқа бурчагига ўтиб олади. Пьеро мушукни чалғитади. Вақтдан фойдаланган Буратино калитни Мушукнинг қўлидан олиб қочади. Қаердандир пайдо бўлиб қолган Тулки калитни Буратинодан олиб, Карабасга ирғитади. Лекин калитни Мальвина илиб олиб, бурчакка туриб олади. Буратино дўстлари билан бостириб келаётган Карабаснинг йўлини тўсадилар. Гуруҳлар яна жойларини ўзгартиришади...

Мазкур мизансаҳнада ҳаракатлар сифати эмас, аниқ шакли, бориб тўхталадиган ёки ҳаракат бошланадиган нуқталар муҳимдир. Мақсад- зарур вақтда энг қисқа йўл билан ўзи учун белгиланган жойга етиб олиш ва ўша ерда туришлиқдир. Актёрлар ўз жойларини яхши билиб олишгач, мизансаҳна ва уни ишлаш, яъни бадиий бўёқ бериш навбати келади. Бундай иш усулида, саҳнада кўпчилик бўлса-ю уларнинг фаолияти узлуксиз ҳаракат билан боғлиқ бўлса, кичик саҳначаларга бўлиб ишланади. Учинчи йўл — бу жисмоний ҳаракат йўналиши бўлиб, кўпроқ маиший мавзудаги асарларда қўл келади. Ҳар бир иштирокчининг ўз йўналиши ва уларнинг бир-бири билан боғлаб турадиган ҳаракатлар чизиғи белгиланади.

Яна муҳим бир масала, агар репетиция кичик хонада ўтказилаётган бўлса, сира ҳам эринмай ҳамма мизансаҳналарни шу жойда ишлаб олиш керак.

— Бундай саҳналарни эртага декорация тайёр бўлганида ишлайман, дейилса катта хатолик бўлади. Чунки, декорациялар тайёр бўлганида майда-чуйда саҳначаларни ишлашга вақт етмайди. Ҳамма икир-чикирларни эринмай, репетиция вақтида ишлаб тахт қилиб қўйилса, саҳнага чиқилганида умумий манзаралар, умумий саҳналарни бир-бирига боғлаш осон кўчади. Иш унумли бўлади.

МУВОФИҚЛАШТИРИШ

(синтез) 1.

Санъатда таҳлил билан шуғулланиш, мушоҳада юритиш, кўп қизиқарли юмуш. Айниқса, энди санъат оламига кириб келаётган режиссёр, агар у илмий изланишлар олиб бораётган бўлса, яна ҳам жозибали бўлиши аниқ. У пьесанинг ичига чуқурроқ кириб бориб, воқеалар, тимсоллар, драматургнинг маҳорати, услубини қанчалик кўп мушоҳада қилишга ҳаракат қилса, шунчалик унинг билим бойлиги кенгайиб бораверади. Аммо кунлар ўтаверади, пьесани ишлаб топшириш вақти тобора яқинлашиб келади. Гарчанд, пьесани бўлак-бўлақларга бўлиб, дастурхонга териб қўйилгандек туюлса ҳам уни йиғиштириб, бир-бирига боғлаб яхлит спектакль ҳолига келтириш учун вақт қолмайди. Бунинг устига стол атрофида ўтириб ишлаш жараёни учун ҳаддан ташқари кўп вақт сарфлаб қўйган. Энди нима бўлса бўлди деб, нардан бери спектаклни йиғишга, парчаларни бирлаштиришга киришиб кетилади.

Афсуски, шошлинча энг муҳим қисмлар, ҳолатлар ёддан кўтарилиб кетади.

Бир неча спектакллар саҳналаштирилганидан кейин бу режиссёр анча ақлини пешлаб олган бўлиб, спектакль чиқишига бир-икки ҳафта қолганида пьесани таҳлил қилишни йиғиштириб қўйиб, асарни тўхтатмасдан репетиция қилишга киришади. Тўхтатмай репетиция қилиш жараёнида шу нарса аён бўладики, асар устида олиб борган илмий изланишлар, пьесанинг таҳлили натижасидаги хулосалар спектаклда ўз аксини топмаган бўлади. Режиссёр эса "актёрнинг маҳорати етмаган", деган хулосага келиб, ўзининг изланишларидан кўнгли жойига тушади. Аммо асосий сабаб, бу ерда режиссёрнинг техникаси етишмаганлигидадир.

Муқояса (назарияда ёзилганлари билан амалда акс этганларни бир-бирига солиштириб,қиёслаш) қилиш фақат саҳна қурилишлари, тўхтовсиз репетициядан иборат эмаслигини режиссёр бора-бора тушуниб етади. Профессional театрда

муқояса учун 70 фоиз вақт сарф бўлади. Муқояса ҳам ижодий жараён бўлиб, аввалдан пьесани таҳлил этишга нисбатан ҳам қизиқарлироқдир. Чунки, муқояса профессионал театрлада бўлади. Худди фото қоғозга қизил чироқ ёрдамида туширилган расм каби, аста-секин, бўлғувси санъат асарининг айрим қирралари секинлик билан кўрина бошлайди. Шунинг учун бу синоатни тушуниб етган режиссёр асарни таҳлил қилишдан кейин муқояса қилмай, аксинча, таҳлил билан баробар муқояса ҳам қилиб боради. Ҳозирги замон театр санъатида таҳлил, репетиция ва муқоясани алоҳида-алоҳида эмас, биргаликда қўшиб олиб борилади. Ҳар бир жараёни қўшиб олиб борилганида, режиссёрнинг барча ижодий ҳужайралари баробарига ишга тушади. Пьесанинг маълум қисмини сахнага жойлаштириб бўлгач, бир сидра бажарилган ишни мустаҳкамлаш мақсадида, таҳлил қилинган назарий билим билан бажарилган амалий ишни бир-бирига солиштириб, чиқиш зарур. Бир сахнани репетиция қилинаётган вақтда олдинда келадиган воқеа ва сахналарни мутлақо назардан четга чиқармаслик керак.

Репетиция ибтидосида назарий томондан ишланган режиссёрнинг чизгилари билан амалда эришилган натижаларни ҳамisha муқояса қилиб боришлик муҳим ҳислатдир.

Ҳар бир репетицияда, маълум юки бор сахналарни тақсимлаш ва ўша сахнани бир-икки қайтариб, актёрлар онгида мустаҳкам ўрнашиб олишини назорат қилиш керак. Шу билан бирга бу сахна умумий кўринишга мос тушяптими йўқми, режиссёрнинг умумий таҳлилига солиштириб, таққослаб бориш лозим. Демак, ҳар бир репетицияда режиссёр асардаги жумлалар сонига қараб эмас, ўзи томонидан тузиб чиқилган пьеса партитурасидан келиб чиқиши муҳимдир. Репетицияни тўхташида, репетиция қилинаётган сахнадан кўзланган фикр яқун топиши ёки матн катта бўлса, ўзи хоҳлаган жойида тўхтатиши мумкин. Бу ерда энг муҳими, актёр учун бундан ортиқ нафис ҳаракатларни бажариш оғирлик қилиши мумкин бўлган ҳолатни сезиш билан ишни тўхтатиш фойдалидир. Одатда, актёрлар бир репетиция давомида тўрт-беш, кичик парчалардаги ҳаракатларни қабул қилишлари ва ўзлаштира олишлари мумкин. Шундан сўнг бажарилган ишни мустаҳкамлаб олиш керак. Яъни репетиция қилинган сахнани уч-тўрт марта қайтариш мумкин. Кўпинча репетицияни ярмига борилганда, актёрлар "танаффус қилиб олайлик", деб қолишади. Шунда режиссёр, гўё уларнинг таклифини қабул қилгандек бўлиб, "ҳозир ўтганларимизни қайтариб олайлик, кейин танаффус қиламиз", деса актёрлар дарров кўнишади. Лекин режиссёр қайтариш ўрнига яна бир бошдан тушунтириб кетса, бир жойини қайта-қайта такрорлайверса, сўзсиз актёрлар норозилигини келтириб чиқаради. Репетициянинг иккинчи, танаффусдан кейинги қисмида ишни шундай олиб бориш керакки, ҳозир бажарилган иш билан эрталабдан бери ўтилганларни ҳам бир-икки қайтариб олишга вақт қолиши керак.

Одатда, ўтилганларни қайтарилган вақтда, ҳар қанақа вазият бўлишидан қатъий назар, актёрларни тўхтатмасликка ҳаракат қилиш керак. Ҳатто пьесадаги матнлар тушиб қолган тақдирда ҳам.

Репетициянинг яна бир муҳим томони шундан иборатки, асардаги кичик бир парчани ишлашга жуда кўп вақт сарфлаб, қолган сахналарни **“кейинроқ тақсимлаб чиқаман”** дейиш ўта хатоликдир. Ўша "кейинчалик" ҳеч қачон

бўлмайди. Ёки асарни бошдан-оёқ сочиб олиб, кейин бир бошдан қайтараман дейилса, сочилган сахналар тезда актёрларнинг хотирасидан кўтарилиб кетган бўлади. Шунинг учун сахналаштиришга ажратилган вақтнинг ҳар дақиқасидан унумли фойдаланиб, сахналарни тақсимлаш ҳам, ўтилганларни қайтариш ҳам керак. Бунинг устига ҳамма сахналарни тақсимлаб улгуриш ҳам зарур.

2.

Репетициялар бошланишида ҳамма нарса режиссёрга аниқ-равшан бўлиб, ишнинг ўртасида ноаниқликлар пайдо бўлса, ишнинг ниҳоясида яна ҳамма нарса аниқ-равшан кўрина бошласа, демак, иш тўғри режалаштирилган ва аниқ йўналиш бўйича боряпти.

Агар репетиция қилинган сайин кўп нарсалар тушунарсиз кўринса, ҳали олдинда қилинмаган ишлар ошиб-тошиб ётгандек туюлса ҳам режиссёр сира ўзини йўқотиб қўймаслик керак. Чунки, бундай ҳолатни юзага келиши табиий бир ҳолдир. Бундай кезларда **"қани нималар қилганимизни бир кўриб қўяйлик"**, деб асарни спектакль ҳолатига келтириш учун уриниш ўта хатолик ҳисобланади. Негаки, асарни биринчи марта бошидан қайтариш, ҳеч қачон кутилган натижани бермайди. Бу иш худди наридан-бери, пала-партиш елимланган қоғоз парчалари йиғиндисига ўхшаб кетади. Бундай кезларда режиссёр мутлақо ўзини йўқотиб қўймасдан актёрларга яхши гапириши, уларнинг кайфиятини кўтариши, ўрни билан ҳазил-ҳузул қилиши, шу йўл билан улардаги ишончни сўндириш ўрнига яна ҳам кўтаришга интилмоғи тавсия этилади.

Театр шароитида шундай вазиятлар ҳам бўладики, олдинроқ ишга тушган асар ўз вақтида чиқмай қолиб, сахна бўшамаслиги мумкин. Бундай кезларда сахнага чиқишга шошилмаслик керак. Аксинча, бошқалар назарида ҳали репетиция хонасида қилинадиган ишлар ошиб-тошиб ётгандек бўлиб туюлиши керак. Албатта, бундай вазифани режиссёрдан бошқа ким ҳам ўз зиммасига оларди. Шунинг учун режиссёр хотиржамлик билан репетицияларни яна бир бошдан шошилмай кўриб чиқишга киришмоғи керак. Бунда барча иштирокчиларни, ишга чақирмай, айрим сахналардаги актёрларни ўзини чақириб, ўшалар билан ўтилган сахналарни яна ҳам мустаҳкамлашга, улар ўртасидаги муносабатларни чуқурроқ таҳлил қилишга, бошқа сахналар билан муқояса қилишга киришиш кўп фойдалидир. Лекин зинҳор бундай репетициялар даврида аввалги ишларни инкор этиб, бошқа мизансахналар яратишга киришмаслик керак. Чунки, актёр бир зумда ўзгариб қоладиган кўғирчоқ эмас. Фақат ўтилганларни яна ҳам мустаҳкамлаш, берилган шарт-шароитдаги мақсадларни яна ҳам изчил амалга ошириш йўллари қидириш, ранг-баранг йўллар топиш устида биргаликда ижод қилиш керак. Вужудга келган вазиятдан фойдаланиб, пиесани бошдан оёқ яна бир карра кўриб чиқилганидан кейин унга тегмаслик керак. Эндиги иш фақат сахнада давом этиши мумкин.

НАВБАТДАГИ ДОВОН

1.

Асосан кичик бир хонада репетиция қилиб, бирдан катта сахнага чиқилганида, ҳар қандай режиссёрда ҳам ҳаяжонланиш бўлади. Сабаби, бу ердаги имконият ва шароит мутлақо бошқачадир. Биринчидан, маконнинг кенглиги, майдоннинг чексизлиги, баландлик, ён томондаги пардалар (кулислар) ортидаги бўшлиқ, устига-устак, бўш бўлса ҳам томоша залининг борлиги ҳаяжонга сабабдир. Ҳали учишга қодир бўлмаган **"темир қанот"** асар бу чексиз майдонда ўзини қандай кўрсата оларкин. Шунинг учун Г. А. Товстоногов асосий репетицияларни ҳамisha кичик хонада ўтказган. Агар режалаштирилган ишлар ниҳоясига етмай қолса, бўш бўлса ҳам асосий сахнага чиқишга шошилманг. Лекин асар парчалари мустаҳкам ишланган бўлиб, вазифалар аниқ бажарилишига эришилган бўлса, албатта, асосий сахнага чиқиш керак.

2.

Асосий сахнага чиқиш бу мутлақо янги, бошқа ижодий жараён эканлигини режиссёр ёдда тутиши керак. Бу навбатдаги янги **довондир**.

Режиссёр сахнага чиқиб кичик хонада ўтказган репетицияларини қайта кўришга тушиб кетса, иш оғир кўчади. Чунки, бу бир доводдан ошиб ўтмай туриб, олдинда кутиб турган бошқа доводга кўтарилиши керак бўлган одамга ўхшайди. Лекин сени олдинда нималар кутаётганини аниқ билсанг, шунга қараб куч сарф қиласан. Тажрибасиз режиссёрлар ижодий иш бир томонда қолиб, боши билан ишлаб чиқариш ишларига киришиб кетади. Бир томондан репетициялар учун ажратилган вақт қисқариб борса, ҳали сахнага қўйилмаган декорация қисмлари, реквизитлар уни мутлақо ижодий издан чиқариб юборади. Тажрибали режиссёр ишлаб чиқариш ишлари билан ён-маён энг асосий иши репетиция эканлигини яхши билади. Кичик хонада сочиб ташланган спектакль бўлақларини жамлаш, уларни спектакль ҳолига, бадий асар даражасига кўтариш учун асосий эътиборини спектаклга қаратади. Режиссёрлик касби юрагини ҳовучлаб ишлайдиганлар учун эмас. Бундай вақтларда театрдагиларнинг камдан-ками бўлажак спектаклни муваффақиятли чиқишига ишонади. Бу ҳам камлик қилгандай атрофда турли-туман ғийбат, миш-миш, истехзоли кулгилар кўпайгандан кўпайиб боради. Аммо ўз кучи, билимига ишонган режиссёр уларнинг биронтасига эътибор бермай, бошлаган ишини сабот билан давом эттираверади. Матонат, қатъият, сабр-тоқат билан ишни давом эттириш керак, тамом вассалом! Режиссёр шундай иш тутсагина ҳамма тўсиқларни енгиб ўтади.

3.

Бундай вақтларда репетицияларни тўғри йўлга қўябилишлик катта аҳамиятга эга.

Тасаввур қилиб кўрайлик. Актёр эрта билан барвақт туриб ювиниб, тараниб, соқолларини олиб, тоза усти бош кийиб, ховлиқиб эрталабки репетицияга етиб келади. Келганда ҳам ўн-ўн беш дақиқа олдин келиб, репетиция кийимларини кийиб, сахнага чиқишга тахт бўлиб турипти. Лекин репетиция негадир бошланмайди. Гримхонасига кириб, сигарета чекади. Қарта ўйнайди. Овози бўғилган режиссёр эса репетиция учун ҳали у нарса, ҳали бу нарса йўқлигидан жиғи бийрони чиқади. Ниҳоят, аллақанча вақт ўтиб, сахнага чақирилади. Сўзини

такрорлайди. Режиссёр эса турли-туман техник камчиликларни бартараф этиш билан овора. Бу ҳам камлик қилгандай, бот-бот залга одам кириб чиқади. Саҳнага нималарнидир ўрнатган, тузатган бўлади. Йўлакда кимдир бировга бақиради. Мана шундай вазиятда қандай қилиб унумли репетиция қилиш мумкин?

Энди бошқа бир шароитни кўрайлик.

Ўша актёр саҳнада бўладиган биринчи репетицияга келяпти.

Аввалги сафар эрта келиб кўйиб таъзирини егани учун роппа-роса ўн бирда эшиқдан кириб келади. Лекин эшиқдан кириши билан олдига "**Секин гапиринг, репетиция бўляпти**", деган катта ёзувни кўйиб олган навбатчи аёл театр ичида жимликни сақлаб ўтирипти.

Наҳотки репетиция бошланишига кўнғироқ бўлди?

—Бу иккинчи кўнғироқ, учинчисига улгурасиз, тезроқ бўлинг!

У секин саҳнага мўралайди. Кўрадики, саҳнадаги декорация қисмлари жой - жойида. Режиссёр эса кўлини орқасига қилиб олганича хотиржамлик билан у ёқдан бу ёққа юриб турипти.

"**Мана бунини иш деса бўлади**", дейдию кийингани шошилади. У ўз хонасига югуриб борар экан, "**эртага барвақт келишга тўғри келади**" деб, ўз-ўзига танбеҳ беради.

Биз эшик тагида ўтирган навбатчи аёлни бекорга тилга олмадик.

Репетиция бошланган кундан спектакль чиққунга қадар ҳеч қандай кўнғироқ, эълон, чироқ эшик тагида ўтирган мана шу **навбатчи аёл** ўрнини боса олмайди.

Хўш, репетиция вақтида режиссёр томоша залининг қайси қаторида ўтириши керак? Одатда, режиссёрлар биринчи қаторда ўтиришни ёқтиришади. Бу, албатта нотўғри!

Чунки, спектакль кўпчилик томошабин учун саҳналаштирилади. Демак, саҳнада акс этирилаётган воқеалар томоша залининг исталган жойидан кўриниши ва яхши эшитилиши керак. Биринчи қаторда ўзимизни улкан тоғнининг остида тургандек ҳис қиламиз. Саҳнадаги ҳамма нарса йирик бўлиб кўринади. Камчиликлар ҳам дарҳол кўзга ташланиб, кишини чалғитади. Шунинг учун спектаклни бошдан оёқ тўхтатмай репетиция қилинганида режиссёр, камида ўнинчи қаторда ўтириши керак. Оммавий саҳналар ишланганида эса энг қулай жой залнинг охири ёки иккинчи қаватдан туриб кузатган фойдалироқ. Сабаби, актёр ҳам ўзини анча эркин тутаяди, иккинчидан, спектаклнинг умумий кўриниши, яхлитлигини текшириш, муқояса қилиш мумкин.

4.

Шу ўринда микрофон хусусида ҳам тўхталиб ўтиш жоиздир. Юқорида биз театрда ҳар бир нарсани одамнинг имкониятлари даражасида ўлчаш керак, деган эдик. Жонли овоз билан гапираётган актёр ва микрофон орқали гапираётган режиссёр ўртасида номутаносиблик пайдо бўлиши табиийдир. Лекин иштирокчилар кўп, режиссёр эса битта. Демак режиссёр, микрофонсиз саҳнадаги кўпчилик қаршисида ёлғизланиб қолар экан. Нима қилиш керак? Албатта, микро-

фон ёрдамида овозни икки-уч баробар баландлатиш керак экан. Фақат икки-уч баробар, холос. Микрофондан гапираётган режиссёр одоб чегарасидан чиқиб кетмаслиги керак. Ҳамма гапни микрофон орқали гапириш шартми? Бундай муносабат актёрларни чарчатиб қўймайдими? Балки айрим гапларни тўғридан-тўғри сахнага чиқиб, актёрнинг ўзига тушунтириб қўйган таъсирлироқ бўлмасмикан? Яна бир гап. Репетиция жараёнида албатта, режиссёр ўз фикр мулоҳазаларини билдириб боради. Аммо техник ходимлар:- ёритувчи, радист ва актёр учун бир турдаги фикр мулоҳаза билдириш ярамайди. Техник мутахассисларнинг ҳар бирига алоҳида алоҳида фикр билдириш лозим. Имкони бўлса, электр ёритувчи ва радист билан боғланадиган алоҳида қўшимча микрофон қўйилса нур устига аъло нур бўлади.

5.

Сахнадаги репетициянинг биринчи куни асарни бошдан-оёқ кўриқдан ўтказиш билан шуғулланмаган маъқул . Чунки репетиция хонасида топилган мизансаҳналар, бутунлай бошқа жуғрофий шароитга тушиб қолган бўлади. Актёр биринчи навбатда сахнадаги шароитни ўзлаштириб олиши керак. Дастлабки репетицияда актёрнинг бутун диққат эътибори, ўтиш жойлари, парча ўйналадиган нуқталарни ўрганиш билан банд бўлади. Энг яхшиси, сахнадаги дастлабки репетиция вақтида актёрлар ҳамма сўзларни гапириб ўтирмасдан ҳамроҳига(партнёр) сўз бериб ўтиладиган, гапириладиган, юрадиган, ўтирадиган жойларни бир сидра кўриб олиши керак.

- Чапроққа бориб тўхтайсиз. Сиз эса олдинроққа чиқинг. Ҳозир тўғри турибсиз, сиз эса хоним сал орқароққа ўтинг, бу ерини ўзгартиришга тўғри келади. Иккинчи пардада чиқиб чап тарафга, биринчи қисмга келиб тўхтайсиз ва ҳоказо...

- *Мен бу жойда қаердан чиқаман?*

- *Ўша жойда йўлак бўлади.* Ҳозирча тўғрига юриб, ўнгга буриласиз ва тахта супанинг устига чиқасиз.

Бир сахна, ундаги буюмлар, тахта супа ва дераза, эшикларни ўзлаштириш учун битта репетиция кифоя қилади.

Шундан кейин техник жиҳатдан ўзлаштирилган сахнани репетиция қилиш мумкин. Биринчи репетициянинг муҳим жиҳатларидан яна бири шуки, бу репетицияда актёрларни у ёқдан, бу ёққа юришига, қуруқ жой алмаштириш каби қайтариқлардан ушлаб туриш зарур бўлади.

6.

Спектаклнинг макети ишланаётган даврда сахнанинг эни, баландлиги, сахна олдидаги майдон аниқ ҳисоб қилинган бўлса, декорацияни сахнага ўрнатишда қутилмаган ҳолатлар рўй бермайди. Шунга қарамай, дастлаб пайдо бўлган фикрий ечимни бадий ҳолга келтириш жараёнида, бизнинг хоҳишимиздан катъий назар, қутилмаган ҳолатлар, шароитлар бўлиши табиий бир ҳолдир. Айрим вақтларда сахнага қўйилган декорация бошқача манзарани экс этдириши ҳам мумкин.

Режиссёр бундай вазиятларда учта йўлдан бирини танлашига тўғри келади: —“*Нима бўлса бўлди*” деб, ўхшамаган декорацияга қўл силташ ва ишни

давом эттириш. Шундай қилинса, спектаклнинг эстетик кўринишига путур етади.

ЁКИ --Декорацияни ўзгартириш керак. Чунки, рассом, ишлаб чиқариш цехлари ёки сахна курувчилари томонидан кўпол хатоликларга йўл қўйилган бўлади. Шунинг учун йўл қўйилган хатоликни дарҳол бартараф этиш талаб қилинади.

ЁКИ- техник сабабларга кўра, декорациядаги ўзгаришлар макетдагидан фарқ қилса, "*оҳ-воҳ*" қилиб ўтирмасдан, йўл-йўлакай, мавжуд декорацияга мослашиш керак. Чунки, режиссёрнинг тасаввури бошқаларникига караганда кучли бўлиши керак.

—7.

Режиссёр учун маконни ҳис қилиш муҳим аҳамиятга эга. Бундай хусусият ҳайкалтарош ва манзаралар тасвирловчи рассомларда ривожланган бўлади. Рассом ўзи чизаётган расмидан узоқлашмай туриб, томошабин расмни қандай қабул қилишини, манзаралар жойлашган маконни ҳис қила олади. Масалан, "Алишер Навоий" ҳайкалини томошабин тўрт томонини айланиб кўриши мумкин. Театрда эса томошабин спектаклни уч томонидан, (ўртадан, чапдан ва ўнгдан) кўради. Шунингдек, сахнадаги мизансаҳна тепаликдан, яъни болохонадан ҳам аниқ тўлиқ кўриниши керак. Ўзингизни синаб кўриш учун "Амир Темур" ҳайкалини шошилмай айланиб чиқинг. Гарчанд, ҳайкалнинг умумий кўриниши мукамал бўлсада, турли тарафдан кўриниши турлича таассурот қолдиради. Ҳаммага бирдек яхши кўришиб, бирдек таъсир этадиган мизансаҳна қуришнинг мутлақо иложи йўқ. Демак, бундай шароитда актёрни, томоша залидаги барча курсиларни ҳис қилиб туришликка ўргатиш керак.

Кино санъатида "**монтаж**"нинг аҳамиятини ҳамма тушунади. Театрда ҳам "монтаж" қилишни ўрганиш керак. Айрим ҳолларда асосий воқеалар бошлангунга қадар кўп гап сўзлар ўтиши керак бўлади. Шундай вақтда ортиқча бўлиб туюлган парчани олиб ташлаб, воқеани мусиқа билан бошлаб юборишнинг ўзи спектаклнинг таъсир кучини бир неча баробар ошириб юбориши мумкин. Бундай ишларни спектаклни топшириш кунлари яқин қолганда амалга ошириш керак. Айниқса, сахнага декорациялар тўлиқ ўрнатилиб, чироқлар туширилиб, мусиқа янграган вақтда асарни чўзилган жойлари, кемтик томонлари кўзга яққол ташланади. "Монтаж" ишларини айни шу даврда бажариш лозим.

8.

Бир рассом подшоҳга: — *Мен ўз санъатимни такомиллаштириш учун саҳрога чиқиб кетаман*, — дебти.

Орадан қирқ йил ўтиб, ўлим тўшагида ётган подшоҳнинг олдига ўша рассом қайтиб келипти.

— *Хўш шунча йил ичида нималарга эришдинг?* — сўрабди подшоҳ.

— *Мен хўрозни бешта чизик ёрдамида тасвирлашни ўргандим*, — дебти рассом ва мўйқаламни бўёққа ботириб, тоза тахтача устига бешта чизик

тортипти. Тахтача устидан шоҳга қараб турган хўрознинг жони борга ўхшар эмиш.

—Яхши, вақтни беҳуда ўтказмансан, сен санъатда энг муҳим нарсага эришинсан, — деган экан шоҳ.

Режиссёрнинг ишида ҳам мана шундай жараён кўриниши керак Ҳар қандай санъат асарининг ўзига хос сиртки кўриниши ҳам бўлиши лозим. Театрда мизансаҳна ва пластик фактуранинг кўзга ташланиб туриши, бажарилган ишнинг ижобийлигидан далолатдир. Саҳнадаги мизансаҳна томошабинга кўринибгина қолмай, сезилиши, ҳис этилиши ҳам керак.

9.

Спектаклни бошдан оёқ кўриқдан ўтказиш вақтида актёрларни бўлар бўлмасга тўхтатавериш энг катта хатоликлардан бири ҳисобланади. Чунки, бундай ишлаш жараёнида актёр ўз ролининг узлуксиз ҳаракатини, ролнинг яхлитлигини, спектаклнинг бир бутунлигини сеза олмайди.

Хўш режиссёр бундай кезларда нима қилиши керак?

Йўл-йўлакай бўлаётган камчиликларга кўз юмиб қўя қолиш керакми? Агар шундай қилинса, спектаклнинг бадийлигига путур етади. Ҳамма нарса тахминий бўлиб, ҳақиқий санъат асаридан жуда кам нарса сақланиб қолади.

Ўша камчиликларни, йўл-йўлакай ёзиб бориб, эртасига актёрларни йиғиб суҳбатлашиш керакми? Кўпчилик режиссёрлар шундай қилади. Бу ҳам бир йўл. Аммо кўп ҳам тўғри йўл эмас. Сабаби, режиссёр камчиликни ёзиб олгунича ,ундан ўн баробар кўп камчиликларни кўрмай қолиши мумкин. Иккинчидан, эрталабки бўладиган суҳбат кам деганда бир соат вақт олади.

Бизнинг назаримизда бунинг энг унумли ва энг қулай йўли, ёзма тузатишлардир.

Режиссёр ўзи ёзмай, саҳнани кузатиб бориши керак.

Режиссёрнинг ёнида ассистент ўтириши лозим. Унинг олдида ҳар бир актёрнинг, ишлаб чиқариш бўлимларининг, ёритиш ва радио бўлим бошлиқларининг исми шарифи ёзилган тоза қоғоз бўлиши лозим. Репетиция давомида режиссёр секингина камчиликларни айтиб қўйиши, ассистент эса унинг гапларини кимга ва қайси бўлимга тегишли бўлса, батафсил ёзиб бориши керак. Агар камчиликлар махсус босмаҳона қоғозига ёзиб борилса нур устига аъло нур бўлади.

Намуна

Муҳтарам жаноб _____ Спектаклни кўриш жараёнида _____Режиссёр _____Сиздан қуйидаги камчиликларни эътиборга олишингизни илтимос қилади ва ҳоказо.

Ҳурмат билан режиссёр ассистенти:

Актёр репетиция тугаши билан мана шундай қоғозни қўлига олмай уйга кетмаслиги керак.

Оғзаки тушунтириладиган камчиликларни оммавий сахна иштирокчилари учун эртанги бўладиган репетиция олдидан энг кўпи билан беш дақиқа ичида тушунтирилиши керак.

Техник ходимлар учун ёзилган камчилик қоғозларини репетициядан кейин ассистент эга-эгаларига таркатади. Шундагина ўзаро муносабатлар бир маромда давом этади. Актёрларнинг вақти тежалади. Режиссёрнинг асаби эҳтиёт қилинади.

Ҳар қандай ижодий ишга ҳам якуний нуқта қўйиш вақти келади. Режиссёр ҳам ўзининг спектаклига якуний нуқта қўйиши, чизгиларни амалга ошириши керак. Бунинг учун ҳамма ижодий жамоани ушлаб, эртадан кечгача шу иш билан шуғулланиш шарт эмас. Ўша сахнада иштирок этувчиларнинг ўзи билан якуний мизансаҳнани ишлаб, эртасига охирги репетицияда спектаклга қўшиб юбориш мақсадга мувофиқдир.

Сахнадаги умумий декорациядан ташқари уларнинг алоҳида бўлаклари ҳам бўлиб, мизансаҳналарнинг таъсирчанлиги ўша қисмлар билан узвий боғланган. Масалан, эшик, зина, дераза, пардалар, курси ва юмшоқ курсилар... ва ҳоказо. Бу қисмларнинг ҳар бири сахнага қўйилганида, улар учун махсус репетиция вақти ажратишнинг ҳожати йўқ. Репетициядан олдин, танаффус вақтида ўша қисм билан ишлайдиган актёрнинг ўзига бири-икки дақиқа тушунтириб қўйилса кифоя. Агар спектаклда жанг, кураш, олишув, акробатика каби кўринишлар бўлса, иштирокчиларни репетициядан беш ўн дақиқа олдин чақириб, ўша сахналарни кўриб олиш ва спектаклга қўшиб юбориш тавсия этилади.

МИЗАНСАҲНА ВА УНИ ЁРИТИШ

1.

Репетициялар ниҳоясига етиши арафасилда яна бир унсур қўшилади. Бу сахна чироқлари. Сахнага чироқ туширишни режиссёр тамоман бошқа одам ихтиёрига топшириб қўйиши керак эмас. Айрим режиссёрлар сахнани ёритиш ишларини актёрлар билан бирга репетиция вақтида олиб боради. Актёрларни ҳар дақиқа тўхтатиб, чироқларни тушириш, уларни бошқа жойга кўчириш билан боғлиқ ишлар актёрлар асабига таъсир этади. Бу ҳам етмаганидек, унумли иш бўлмайди ва энг зарур бўлган асосий прогонлардан уч-тўрттаси қурбон бўлади. Шунинг учун чироқ туширишни, репетициядан кейин ўтказиш мақсадга мувофиқдир. Лекин чироқ, аввало мизансаҳналарни ёритиши керак. Демак, бўш сахнага чироқ тушириб бўлмас экан.

Бунинг учун рассом ва чироқ устаси бир неча репетицияларни залда режиссёрнинг ёнида ўтириб кўриши керак.

Репетиция жараёнида қаерлар ёритилиши, қайси нуқтага қандай нур кераклиги, қаерда нурлар хира, қаерда ёрқин бўлишлигини режиссёр тушунтириб боради. Чироқ устаси эса ёзиб олади ёки эса сақлаб қолади. Шунингдек, чироқ устаси ҳар бир сахнанинг ўтиш жойини, воқеаларга қараб, нурлар ўзгаришини ёзиб олади. Шундан сўнггина, чироқ билан боғлиқ репетиция белгиланади. Сахнада тўлиқ декорация бўлиши шарт.

Чироқ устаси билан унинг ёрдамчилари, репетиция вақтидаги ёзувлар асосида, ўзлари спектаклни ёритадилар. Сўнгра, режиссёрни таклиф этади.

Агар мана шундай чироқ ўрнатиш бўйича репетицияга режиссёр ассистентидан ташқари бир иккита ёш актёрлар ҳам таклиф этилса яхши бўлади. Чироқ ўрнатиш жараёнида актёр ранг баранг нурлар соясида қолиб кетмаслиги учун ҳам бу актёрларнинг ёрдами керак бўлади. Декорацияларни бир марта ёритиш билан кифояланмаслик керак. Актёрлар билан ҳам бир неча бор декорацияларни ёритиб, репетиция ўтказиб кўриш зарур. Шундан сўнггина эртанги бўладиган асосий репетицияга чироқ, мусиқа кўшилади. Чироқлар билан репетиция ўтказиш даврида актёрларни юзига чироқ тушириш, чироқ тушмай қолган жойларни ёритиш учун ҳам бир икки марта асосий репетицияни тўхтатиш мумкин. Шунингдек, актёр ҳам нурни ҳис этишга ўрганиши керак.

СПЕКТАКЛНИ ПИШИБ ЕТИЛИШИ

1.

Театр санъати учликдан: драматик маҳсулот — актёр — томошабиндан иборат. Режиссёрчи, деб сўраб қолиш мумкин. Режиссёр спектаклнинг муаллифи сифатида драматург билан бир сафда туради.

Кино санъатига қандай қараш керак?

Кино санъатида ҳам, драматик маҳсулот бор, томошабин бор. Аммо актёр йўқ. Унинг суръати бор, холос. Демак, кино санъатида актёр бевосита томошабин билан юзма юз туриб, жонли мулоқот ўрната олмайди. Демак, бу санъат театр эмас.

Айрим режиссёрлар газетадаги хабарни ҳам спектакль қилиб кўйиб ташлайман, дея мақтанишни яхши кўришади.

Аммо бу санъат эмас. Ғоявий, бадиий жиҳатдан бўш, характерлари йўқ, воқеалари ясама пиесадан, бошданок, воз кечган маъқул.

2.

Яхши режиссёра, яхши драматик асар бўлса-ю ижодий жамоа ўта **бўш** бўлса нима қилиш керак?

Шунингдек, яхши декорация ҳам ёмон спектаклни ҳимоя қила олмайди. Декорациянинг ўзи алоҳида санъат асари бўлиши мумкин.

Қуруқ мизансаҳнанинг ўзи спектакль сифатини белгилаб бера олмайди. У фақат актёрнинг моҳирона ижроси орқалигина кўзга кўриниши мумкин.

Лекин режиссёр ёмон асарга нисбатан бўлган салбий муносабатини актёрларга кўрсатмаслиги керак. Кўпни кўрган тажрибали археолог аста-секин юзадаги тупроқ қатламларини олиб ташлаб, асосий хазинага етиб боргани каби, жамоа ўртасида ижодий муҳитни ярата олиш орқали актёрлар ишончини қозониш мумкин. Кўп вақт чўзиладиган ишсизлик, театрдаги майда чуйда гаплар, талабчанликнинг йўқлиги актёрни театрдан бутунлай совитиб юбориши мумкин. Бундай театрлар "ўлик"театр, деб аталади. Актёрлар бошқа хизматчилар каби ишга **қун ўтсин** учун келишади. Ойлик маошлар, худди нафақага ўхшаб вақтида бериб турилса бўлгани. Демак, бундай жамоада спектакль сахналаштириш учун келган режиссёр, биринчи навбатда

масъулиятни ҳис этиб, талабчанликни йўлга қўйиши, бу ишни, аввало, ўзидан бошлаши шарт. Актёр ҳамкасблари олдида унинг камчилигини бетига гапиришни ёқтирмайди. Дарров кўнглига ботади. Шунинг учун актёрларнинг камчилиг-у нуқсонлари ҳақидаги гап сўзларни ҳеч ким эшитмайдиган жойда, фақат ижрочининг ўзига гапиришга одатланиши керак, Шу йўл билан тушкунликка тушиб қолган жамоани, эҳтиёткорлик билан оёққа турғазиб олиш мумкин. Ахир ҳар бир актёрнинг қалбида ўзи орзу қилган спектакллари, роллари бўлади. Режиссёр, ҳар бир актёр билан алоҳида ишлаши, суҳбат ўтказиши орқали унинг ишончини қозониши, ундаги сўниб бораётган умид учкунларини қайта ёндира билиши керак.

3.

Биз драматургия ҳақида гаплашдик. Актёрлар ҳақида сўз юритдик. Эндиги навбат томошабинга.

Машҳур режиссёрлардан бири театрни "уч қиррали" пирамидага ўхшатган эди.

Агар биз "мизансаҳналар яхши эдик-у, аммо томошабиннинг мазаси йўқ экан" десак инсофдан бўлмайди. Чунки, томошабин бир спектаклни ҳар турли нуқтائي назардан кўради. Борди-ю, **тайёр томошабин ёки тайёр бўлмаган томошабин** десак, ҳақиқатга яқинлашган бўламиз.

Масалага бошқа томондан ёндошадиган бўлсак, пиеса билан мизансаҳна, мизансаҳна билан актёр, репетициялар давом этар экан, ҳар куни учрашади. Репетицияларга сўнгги нуқта қўйилиб, спектакль тайёр ҳолига келтирилгач, мизансаҳна томошабин билан юзма-юз бўлади. Яъни, ишнинг якуний қисмида учрашади. Бундай вақтларда спектаклни ўзгартиришнинг мутлақо иложи бўлмайди.

Театр санъати ўқитувчиларининг кўп йиллик тажрибасидан шу нарса аёнки, институтда яхши ва аъло баҳоларга ўқиган талабаларнинг ҳаммаси ҳам яхши режиссёр, яхши актёр бўлиб қолмайди.

Гапга уста бўлиб, кўпчиликни ўз оғзига қаратиб юрадиган талаба, бу қобилиятини институт дарсхонаси ва йўлақларида намоёиш этиши мумкин. Театр ва томошабин бошқа гап.

Масалан, режиссёр бир пиесани репетиция қилишга киришади. Бу асар қачон ўз маромига етиши мумкин? Энг сўнгги яқунловчи репетициядами ёки эртароқми? Ҳамма гап мана шу саволга жавоб топишлиқда. Ҳеч бир иморат учта асосий унсурсиз (*пойдевор, девор, том*) битган ҳисобланмайди. Демак, спектакль ҳам *драматург, актёр ва томошабинсиз* спектакль ҳисобланмас экан.

Айрим ҳолларда, жамоатчилик ва танқидчилар спектаклни олқишлаб қабул қилиб кетадилар. Аммо, асар бир-икки ўйналиши билан ўз-ўзидан сўниб, йўқ бўлиб кетади. Ёки аксинча бўлиши мумкин. Мутахассислар уни қулоғидан чўзиб қабул қилишади ёки умуман қабул қилишмайди. Спектакль эса ойлар, йиллар давомида томошабин томонидан қизиқиб кўрилади. Шунинг учун улуг

режиссёрлардан бири спектаклни аввал маромига етказиб сўнгра томошабинга ўйнаш керак, деган эди.

Хўш, "ўйнаш керак" деганда нималар назарда тутилади?

Бу — томошабин учун ижро этишлик демакдир.

Бунинг учун нима қилмоқ керак, деган савол туғилади.

Спектакль лойиҳаси ишланаётган вақтдаёқ учинчи қисм бўлган томошабинни, назардан қочирмаслик керак. Бошқача сўз билан тушунтирадиган бўлсак, репетициялар вақтидаёқ томошабинни ҳис қилиб ишламоқ керак. У ёки бу мизансаҳнани лойиҳалаштирар экансиз, ички сезги билан томошабиннинг шу сахнага, шу мизансаҳнага бўлган муносабатини кўриб туринг. Ҳатто унинг овозини эшитишга ҳаракат қилинг. **"Мана, томошабин шу жойда кулиб юборди, бу ерда қарсак чалиб юборди. Ёки бир-бири билан гаплашяпти, демак, бу мизансаҳна зерикарли чиқяпти"**.

Агар режиссёрда шундай "ички қулоқ" бўлмаса демак, у ҳақийқий режиссёр эмас.

Яна бир гап. Агар спектакль асосий ва якуний репетицияда аъло даражада ижро этилса ҳам, у ҳали хом. Негаки, уни ҳали томошабин кўргани йўқ.

Яхши спектакль, ўн-ўнбеш марта ўйналганидан кейин пишиб етилади. Шунинг учун спектакль чиққанидан кейин бир неча ой тез-тез ўйнаб туриш спектаклни сайқаллаштиради. Ҳар бир спектаклдан сўнг режиссёр айрим жузъий ўзгартиришлар киритиб бориши, ҳар бир спектаклдан кейин актёрлар билан ўз таассуротлари ҳақида қисқа суҳбат ўтказиб бориши шарт.

СПЕКТАКЛ НАФОСАТИ

1.

Театр санъатига бўлган фидойилик фақат яхши спектакль сахналаштириш билангина тугамайди. Уни ҳар куни, ҳар соат севиш, ардоқлаш, кундалик спектаклларни асраб -авайлаш, ўзгартиришлар киритиш, янги ижрочилар билан репетиция қилиб спектаклга қўшиш, эскириб қолган спектаклларни тиклаш, гастроллар вақтида спектаклни янги сахналарга мослаштириб, қайта кўриб чиқиш буларнинг ҳаммаси режиссёрнинг кундалик ишига айланиши керак. Кема капитани, кема аъзоларини тўхтовсиз назорат қилиб, улар билан бирга яшаб, бирга кема покизалигини сақлаб турмаса, уни хас-чўплар ўраб, кўзланган манзилга ҳеч қачон етиб бора олмайди. Бошқа соҳаларга қараганда театрдаги ҳар кунги оддий ҳаёт байрам бўлиши лозим. Спектаклнинг покизалиги ва нафосати деганимизда, биринчи навбатда, уни тўхтовсиз назорат қилиб туришни тушуниш керак. Режиссёрсиз ўйналадиган спектакль бошсиз чавандозга ўхшайди. Держёрсиз симфоник оркестрни тасаввур қилиб бўлмаганидек, режиссёрсиз спектаклни ҳам тасаввур қилиб бўлмайди.

Бугунги спектакль тўғрисидаги ҳаққоний гапни, режиссёрдан бошқа одам гапирмайди. Ўйналган спектаклни эса томоша залидан ўтириб кўрилганида барча ютуқ ва камчиликлари аён бўлиши мумкин. Ўзи сахналаштирган спектаклни кўришлик, камдан-кам ҳолларда қувонч келтиради. Сабабаи,

спектаклда йўл қўйилаётган камчиликлар, актёрларни ошириб юборишлари, сўзларнинг эсдан чиқариб қолдирилган жойларни режиссёрдан бошқа ҳеч ким сезмаслиги мумкин. Шунинг учун ҳар бир режиссёр, айниқса, ёш режиссёр ўз спектаклини 80 фоизини кўриб бориши керак ва зарур.

2.

Биз юқорида асосий репетиция вақтида ассистент томонидан актёрлар, бўлим бошлиқларига мўлжалланган режиссёр кўрсатмаларини ёзиб боришлик ҳақида айтган эдик. Энди спектакль вақтида ҳам худди ана шундай ёзув олиб бориш керак бўлади. Аммо спектакль тўғрисидаги ёзувда кўпроқ режиссёрнинг хоши-истаги, актёрнинг ютуғи, яхши ижро этилган сахна тўғрисида ҳам ёзиш керак бўлиб, ижрочиларнинг айрим ўйинларини мақтаб қўйиш ҳам фойдадан холи бўлмайди. Хўш, бундай ёзувлар ёзилган варақалар қачон тарқатилиши керак? Ассистент, режиссёрнинг бўш вақти бўлганидами?

Мутлақо! Фақат навбатдаги спектакль бўладиган кун тарқатилиши керак. Сахна курувчиларига декорациялар ўрнатишдан олдин, хизмат кўрсатувчи бўлимларга спектакль бошланишидан бир соат олдин, ижрочиларга эса бир соат, қирқ дақиқа олдин топширилиши керак.

3.

Иккита бир хил сахна бўлмаганидек, иккита бир хил томоша зали ҳам бўлиши мумкин эмас. Шунинг учун гастролда ўтказиладиган ҳар бир спектаклни тўлиқ репетиция қилиш шарт. Шундай қилинса, спектаклни тўлақонли ўтишига кафолат бўлади. Иккинчи томондан режиссёрнинг тасаввурини чархлайди. Топқирлик ва ҳозиржавоблик қобилятини ўстиради.

Импровизация ва кулгили вазиятлар билан боғлиқ сахналарни, мумкин қадар асосий сахнада қандай ўйналган бўлса, шундай ҳолда сақлаб қолишга интилиш зарур. Бу спектаклни жонли ва ҳаяжонли ўтишини таъминлайди. Агар спектаклни бошдан-оёқ репетиция қилишнинг имконияти топилмаса, асосий иштирокчиларни спектакль бошланишидан бир соат олдин ишга чақириб, декорация ва мизансаҳналарда рўй берган ўзгаришлар билан таништириш, воқеаларни бир-бирига боғловчи асосий нуқталарни, сўзсиз бўлса ҳам, кўриб чиқиш зарур.

Гастрол сафаридан қайтиб келинган, спектаклни, албатта, театр сахнасида бир неча бор репетиция қилиб, ҳар бир сахна ва воқеаларни, ҳар бир хатти - ҳаракатни жой-жойига қўйиш шарт.

4.

Ҳозирги кунда одат тусига кириб қолган, бир ролни икки кишига топшириш аслида яхши эмас. Товстоноговдан "бир спектаклни икки таркибда ўйналишига қандай қарайсиз", деб сўрашганида, "бу — санъатга алоқаси йўқ иш" деб айтган экан. Имконияти бўлса, спектаклни бир таркиб билан ишлаган мақсадга мувофиқдир. Лекин ҳар эҳтимолга қарши иккита таркиб билан ишланадиган бўлса, сахнадаги актёрларнинг жисмоний, интеллектуал маҳоратига қараб рол тақсимлаш зарур. Аммо, театрда иқтидорли, маҳорати устун, ўз устида ишлайдиган, изланувчан, билимдон актёрлар, асосий таркибда ишлаши лозим.

5.

Айрим ҳолларда спектаклдаги актёрнинг ишдан кетиши ёки бахтсиз ҳодиса, тасодифлар туфайли унинг ролини бошқа актёрга топширишга тўғри келиб қолса нима қилиш керак? Бу, ишлаб чиқариш шароитидан келиб чиқадиган заруриятдир.

Бундай шароитда спектаклга янги киритилаётган актёрдан, муқаддам ўйнаган ижрочининг ҳаракатларини айнан қайтаришликни талаб қилиш ўринсиз. Шунинг учун, спектаклдаги у ижро этаётган тимсолнинг хислат ва хусусиятлари, мақсад ва ҳаракат йўналишлари, узлуксиз ҳаракатларини, спектаклдаги мизансаҳнага боғлаб тушунтириш керак. Ана шу берилган шароитда, спектаклга янги киритилаётган актёр учун эркин ҳаракат қилиш, изланишлари, ўзига ҳос томонларини топишда ёрдам бериш орқалигина спектаклнинг бадий савиясига путур етказмаслик мумкин. Режиссёр янги актёр билан ишлаш жараёнида унга мазкур спектаклдан муносиб ўрин эгаллашига ёрдам бериши керак бўлади. Янги актёр билан репетиция қилиш жараёнида унинг мавқеини кўтариш учун бошқа ижрочиларга ҳам талабчанликни бўшаштирмаслик, лозим топган ўринларда уларнинг ҳам камчиликларини кўрсатиб туриш, тўғрилаш, зарур бўлса, танбеҳ ҳам бериш зарар қилмайди.

Битта фарзанд икки марта дунёга келмайди. Шунинг учун спектаклни янгилашда иккита йўл бор. Биринчиси, эски спектаклни мутлақо унутиб, қайтадан саҳналаштириш. Иккинчиси, аввалги саҳналаштирилган спектаклни тўлалигича қайта тиклаш. Бошқа йўл йўқ.

САҲНА МАДАНИЯТИ

"Бу театрнинг маданияти юксак, лекин бу спектаклда, маданият деган нарса йўқ".

Шундай дейилганда асосан нималар назарда тутилади?

Театрнинг маданияти нималарда кўринади? Бу тушунчаларни яхшироқ англаш учун бир тажриба ўтказиб кўрайлик.

Биз театрга боряпмиз. Театр биноси яшил либосларга бурканган гулзорнинг охирида савлат тўкиб турипти. Бинога яқинлашар эканмиз, уни кўпдан бери таъмирланмаганлигини сезамиз. Афишалар ёпиштириладиган тахтадаги актёрларнинг грим билан тушган расмларини ёмғир сувлари доғ-дуғ қилиб ташлаган. Бино деворининг ҳар ер, ҳар ерига турли туман, катта-кичик ҳарфларда наридан бери ёзилган шиорлар қоқиб қўйилган. Ҳали эшикдан ичкарига кирмасимиздан биз учун театр бошланди. Асосий дарвоза нима учундир миҳлаб ташланган. Томошабинлар уриниб-туртиниб, ёнбошдаги тор эшикдан ичкарига киришмоқда.

Театрнинг ичкарисига кирамиз. Фойедаги деворнинг бир бурчагига актёрларнинг расмлари осиб қўйилган. Одамлар бир-бирини туртиб-суртиб

расмларга яқинроқ боришга ҳаракат қилишади. Расмдаги актёрлар ўзларига бино қўйиб, такаббурлик билан суратга тушишган. Айрим расмларнинг остига қинғир қийшиқ ҳарфлар билан унвонлар ёзиб қўйилган. Фойеда эса бугунги спектаклдаги бош қаҳрамон ролини ўйнайдиган таниш актёр театр костюми ва гримда қизлар даврасида чак-чаклашиб, кимнидир кутмоқда. Томоша залига кириб, жойимизга ўтирамыз. Агар бўлса қўлимиздаги спектакль дастурини очамиз. Агар бир ролга, икки киши ёзилган бўлса, иккала фамилиянинг ўртасига белги қўйилган. Демак, бугун қайси актёр ўйнашлиги номаълум. Саҳна пардаси очик. Декорацияни кўздан кечирамиз. Деворнинг (декорация) бир томони қийшайиб, тепадаги бурчаги йиртилиб, ёғочи кўриниб турипти. Ерга тўшалган шолчанинг бир неча жойига ямоқ солинган. Негадир спектаклнинг бошланиши кечикяпти. Саҳна ортидан болғанинг дўқиллаши, кимнингдир жаҳл билан гапириши шундоққина эшитилиб турипти. Ниҳоят мусиқа янграйди. Чироқ аста секинлик билан эмас, шарақлаб ўчирилади. Шу пайт ўтирганларни туртиб суртиб, кечиккан томошабинлар қоронғида ўз жойларини қидира бошлайдилар. Чипта йиртувчи хотин аллақадан курсилар олиб кириб, йўлакларга одамларни ўтқазмоқда. Биз ўтирган жойдан саҳнага чиқишга тайёрланиб турган икки актёрни бир бири билан гаплашиб, ҳиринглаб кулишиб тургани бемалол кўриняпти. Мана, ниҳоят қинғир қийшиқ темир издан зўрға бораётган асори атиқа трамвайга, ўхшаб спектакл бошланади.

2.

Спектаклнинг биринчи қисми ҳам тугади. Бугунги спектаклдаги актёрлик, режиссёрлик, ишлаб чиқариш бўлимларининг маданияти қандай бўлиши мумкин? Режиссёр тўғрисида гапирмаса ҳам бўлади. У аллақачон спектаклни топшириб, бошқа шаҳарга кетган ёки уйда мазза қилиб телевизор кўриб, чой ичиб ўтирипти. Мазкур асарнинг на жанрини на услубини аниқлаб бўлади. Бир кўриниш мусиқали комедияга ўхшашиб кетса, бошқа кўриниш детективга ўхшайди. Учинчи кўриниш эса мунгли драмани эслатади. Мизансаҳналар ҳам ўлда-жўлда ишланган.

Актёрнинг талаффузи унинг маданиятини белгилайди, дейдиган бўлсак, режиссёрнинг талаффузи мизансаҳнадир. Гарчанд, спектакль костюмлари даврга мос бўлсада, актёрлар кийинишни, юриш туриш, ўзни тутишни билишмайди. Айниқса, уларнинг саҳнага кириб чиқиши кишини ғашини келтиради. Иккинчи даражали рол ижрочилари умуман беписандлик билан саҳнага кириб-чиқиб юриптилар. Иштирокчиларнинг юзидан саҳна ташқарисидаги суҳбат, воқеаларнинг таъсири шундоққина сезилиб турипти. Саҳнага кириб чиқиш қоидасига ҳеч ким эътибор ҳам бераётгани йўқ. Бош ролни ижро этувчилар эса томошабинга ўйнашаётгани шундоққина сезилиб турипти. Уларнинг ҳар бир кириб чиқишига қарсақлар чалинади. Лекин бу қарсақлар ролнинг ижроси учун эмас, актёрларнинг моҳирона қилиқлари, ўзлигини намойиш этаётганлиги учун чалинаётган қарсақлар. Хизматкор ролини ўйнаётган актёр томошабинни кулдириш учун ўлиб-тирилиб ҳаракат қилади. Уни рол билан, саҳнада бажариши керак бўлган вазифаси билан мутлақо иши йўқ. Саҳнадаги иштирокчилардан бири кичик бир жисмоний

ҳаракатни ижро этиши билан, чанг кўтарилиб кетди. Кимнингдир йўтали тутиб қолди.

3.

Мана, ниҳоят спектакль ҳам тугади. Енгил нафас олдик.

Спектакль ўйнаш ниҳоятда мушкул иш эканлигини мутахассисларгина билишади. Баланд кубба остида, мураккаб трюк ижро этиб пастга тушган цирк артистининг кулгиси қанчалар қиммат туришини цирк артистларининг ўзи яхши билади. Ҳар бир актёр ҳам спектакл сўнгида ана шундай баланд куббадан ерга тушади. Гарчанд, театр актёри ҳаётини хавф остига қўйиб рол ижро этмасада, рол ўйнаш қанчалик қийин ва масъулиятли эканлигини яхши тушунишади. Мана, актёрлар таъзимга чиқишди. Гарчанд, бу спектаклнинг якуний қисми бўлмасада, уни ҳам сахналаштириш керак экан. Худди рассомнинг гулдаста ясагани каби режиссёр ҳам саломга чиқувчиларни тартибга сола билиши керак. Спектаклнинг жанридан келиб чиқиб, саломни сахналаштириш лозим. Айрим актёрлар калласини эгиб қўя қолади, айримлари гавдасини эгади. Айримлари олдин белини букиб, кейин калласи ва елкасини букади. Бу ҳам алоҳида техникани талаб қиладиган санъатдир. Қарсак бўлганидан кейин эгилиб салом бериш зарур. Салом берганда ҳам ҳозиргина ўзи ўйнаган ролдан чиқмаган ҳолда салом бериш керак. У яратган тимсол томошабин кўз ўнгида хазондек сочилиб кетмаслиги керак. Томошабинга ҳар жиҳатдан эҳтиром кўрсатиш актёр одобининг гултожи ҳисобланади. Айрим театрларда томошабин актёрнинг меҳнатини қадрлаб қарсак чалади. Унга гул беради. Актёр эса томошабиннинг гулини яна ўзига қайтаради. Бу одобсизлик белгиси. Режиссёр сахнага таклиф этилсагина чиқиши керак. Лекин томошабин кўз ўнгида актёрларга ўз ҳурматини билдириб, уларни бирма-бир табриклаши, кучоқлаб ўпиши мутлақо ортиқчадир. Энг яхшиси, спектакль тугаганидан кейин сахнага чиқиб келган режиссёр ярим доира ясаб ўртага келиши ва спектакль тугаганлигини эълон қилиши керак. Сўнгра, ҳамма биргаликда олдинга чиқиб, қўл ушлашган ҳолда, томошабинга қуллук қилиши керак.

Сўнги сўз ўрнида К.С. Станиславскийнинг сўзини яна бир карра эслатиб ўтмоқчимиз: **«РЕЖИССЁРЛИККА ЎРГАТИБ БЎЛМАЙДИ РЕЖИССЁРЛИК КАСБИНИ ЎРГАНИШ МУМКИН».**

МУНДАРИЖА

Кириш.....	2
Асосий қисм	
I БОБ	
Биринчи босқич - “Режиссёр қобилиятини тарбиялаш”.....	7
Кузатувчанлик, тасаввур, фантазиянинг касбий ахамияти.....	8
Кузатув машқлари.....	14
Режиссёрда тасаввур ва фантазияни ўстириш машқлари.....	17
Жанр билан боғлиқ машқлар.....	25
Сўзсиз хатти – ҳаракат учун машқлар.....	27
Саҳнавий диққат учун машқлар.....	29
Саҳнавий эркинликни тарбиялаш.....	37
Саҳнавий ишончни тарбиялаш.....	40
Муносабатлар ва рўй берган воқеликни баҳолаш.....	42
II БОБ	
Иккинчи босқич – Режиссёрнинг адабий манба ва пиеса устида ишлаши”.....	47
Адабий манба, пиесанинг мавзуси, ғоя ва олий мақсадини аниқлаш.....	50
Режиссёр ва мизансаҳна.....	54
Оддий мизансаҳна ва кузатиш бурчаги.....	56
Ракурс.....	61
Мизансаҳна ва тасаввурдаги қиёслаш.....	65
Томоша ва товуш.....	73
Вақт, макон, маром.....	76
Сўзсиз ҳаракат.....	79
III БОБ	
Учинчи босқич - Спектакл устида ишлашнинг дастлабки жараёни.....	85
Бўлажак спектакл хусусида режиссёрнинг ўй фикрлари (замысел).....	87
Пиеса ва спектаклнинг жанри	
Мазмун, шакл ва маҳорат.....	88
Режиссёрлик санъатида мода ва янгилик.....	89
Хатти – ҳаракат тахлили	
Маҳоратнинг шартлилиги ва ҳақиқийга монандлиги.....	90
Актёрнинг ижрочилик услуби – режиссёр ниятининг технологик муаммоси.....	91
Спектаклнинг ташқи беағи, режиссёр ва актёр.....	92
Режиссёрнинг мизансаҳна устида ишлаши.....	96
Ижодий тўсиқларни бартараф этиш.....	98
Режиссёрнинг актёр билан ишлаши.....	102

Режиссёр топшириғини амалга оширувчи қурол - ҳаракатдир.....	105
Ҳаракат – сезгиларни кўзғатувчи қопқондир.....	107
Техника (маҳорат).....	110
Оммавий сахналар.....	114
Монолог ва мизансахналар.....	120
Умумий манзара ва алоҳида кўринишлар.....	124
Мизансахна қандай бўлиши керак?.....	134
Б.Бреҳт таълимоти.....	140
Усулнинг ўзи нима?.....	142
IV БОБ.....	
Тўртинчи босқич – Амалиёт	151
Шакл ва моҳият.....	
Декорация ва мизансахна.....	154
Саҳначалар.....	157
Режалаштириш ва эркин ижро	158
Макет қаршисида.....	160
Вақтнинг қиймати	162
Эртанги репетиция учун ҳамма нарса тахтми?.....	165
Спектаклнинг туғилиши.....	167
Ким – кимни?.....	169
Режиссёр – хаттот.....	172
Мувофиқлаштириш (синтез).....	173
Навбатдаги довон.....	176
Мизансахна ва уни ёритиш.....	181
Спектаклнинг пишиб етилиши.....	182
Спектакл нафосати.....	184
Саҳна маданияти.....	186

АННОТАЦИЯ

“Режиссёрлик маҳорати асослари” номли дарслик китоби Олий, ўрта махсус санъат билим даргохларидаги ўқитувчи ва талабаларга мўлжалланган бўлиб, китобда режиссёрлик касбининг ўзига хос нозик томонлари, бу соҳани эгалламоқчи бўлган талабалардан лаёқат ва кенг кўламли билимлар талаб қилиниши, шу билан бирга бўлажак режиссёр сабр матонатли, фалсафий мушоҳада юритишга қодир бўлиши кераклиги мисоллар билан кўрсатиб ўтилган.

Дарслик, режиссурага бағишланган илк китоб эканлиги, муаллифларнинг бу соҳадаги изланишлари жараёнида хато ва камчиликлар бўлиши табиий бир ҳолдир. Ана шундай камчиликларни кўрсатиб ўтмоқчи бўлган ҳамфикирларга аввалдан миннатдорчилик изҳор қиламиз.