

EGAMBERDIYEV FARRUX TO‘XTAYEVICH

**ESTRADA VA OMMAVIY TOMOSHALAR
REJISSURASI**

TOSHKENT 2017

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLIY VA O‘RTA MAXSUS TA’LIM
VAZIRLIGI**

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON DAVLAT SAN’AT VA MADANIYAT INSTITUTI**

EGAMBERDIYEV FARRUX TO‘XTAYEVICH

ESTRADA VA OMMAVIY TOMOSHALAR REJISSURASI

**Bakalavriatning 5150400 – Rejissyorlik (estrada va ommaviy tomoshalar
rejissyorligi) ta’lim yo‘nalishi uchun o‘quv qo‘llanma**

TOSHKENT 2017

Mazkur o‘quv qo‘llanma o‘quv adabiyotlarining yangi avlodini yaratishga qo‘yilgan talablar asosida tayyorlangan bo‘lib, o‘quv qo‘llanmada estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasining nazariy va amaliy asoslari, fanni o‘qitishning an‘anaviy va zamonaviy metodikasi, estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasidagi milliy va xorijiy tajribalarning o‘ziga xos xususiyatlari yoritilgan.

O‘quv qo‘llanma san‘at va madaniyat instituti talabalari va san‘at ixlosmandlari uchun mo‘ljallangan.

Настоящее учебное пособие создано с учетом современных требований, в котором освещаются теоретические и практические основы режиссуры эстрады и массовых представлений, традиционные и современные методики преподавания, специфические особенности, национальный и зарубежный опыт в этом направлении.

Учебное пособие предназначено для студентов института искусств и культуры, а также для поклонников режиссерского творчества.

This training manual prepared in accordance with the requirements for the creation of a new generation of training, training manuals, pop and rejissurasining theoretical and practical bases, public performances of traditional and modern methods of teaching science music and public performances rejissurasidagi reflected the peculiarities of national and international experience.

Study Guide is designed for students of the Institute of Arts and Culture and the arts.

Mas‘ul muharrir: *Toshkent madaniyat kolleji dotsenti, filologiya fanlari nomzodi **Said ALIMOV***

Taqrizchilar: *Respublika Yosh tomoshabinlar teatri direktori **Zulfiya XAMROYEVA***

*O‘zbekiston davlat san‘at va madaniyat instituti kafedra mudiri, dotsent **Jahongir MAMATQOSIMOV***

O‘quv qo‘llanma O‘zbekiston davlat san‘at va madaniyat instituti Ilmiy kengashining 2017 yil “____” _____ dagi ____ sonli yig‘ilishida muhokama etilgan va nashrga tavsiya etilgan.

KIRISH

O'zbekistonning ijtimoiy-siyosiy, iqtisodiy-huquqiy, ma'naviy-ma'rifiy va ilmiy-ijodiy hamda texnologik salohiyatini yanada rivojlantirish uchun qulay shart-sharoit yaratish, iqtisodiyot-ijtimoiy va madaniy sohalaridagi islohotlarning strategik vazifalari va ustuvor yo'nalishlariga muvofiq holda mamlakat ilmiy-ijodiy va texnikaviy taraqqiyotini ta'minlash, olib borilayotgan ilmiy-tadqiqot faoliyati sifati va samaradorligini oshirish maqsadida Respublikamizda muhtaram Prezidentimiz Sh.M.Mirziyoyev boshchiligidagi maqsadli va samarali ishlar amalga oshirilmoqda.

Jumladan, mamlakatimizda mustaqillik yillarida amalga oshirilgan keng ko'lamli islohotlar milliy davlatchilik va suverenitetni mustahkamlash, xavfsizlik va huquq-tartibotni, davlatimiz chegaralari daxlsizligini, jamiyatda qonun ustuvorligini, inson huquq va erkinliklarini, millatlararo totuvlik va diniy bag'rikenglik muhitini ta'minlash uchun muhim poydevor bo'ldi, xalqimizning munosib hayot kechirishi, fuqarolarimizning bunyodkorlik salohiyatini ro'yobga chiqarish uchun zarur shart-sharoitlar yaratilgan bo'lib, olib borilayotgan islohotlar samarasini yanada oshirish, davlat va jamiyatning har tomonlama va jadal rivojlanishi uchun shart-sharoitlar yaratish, mamlakatimizni modernizatsiya qilish hamda hayotning barcha sohalarini liberallashtirish bo'yicha ustuvor yo'nalishlarni amalga oshirish maqsadida O'zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017 yil 7 fevralda "O'zbekiston Respublikasini yanada rivojlantirish bo'yicha harakatlar strategiyasi to'g'risida"gi PF-4947-son farmoni qabul qilindi.

Mazkur farmonda qayd etilganidek, aholi va tadbirkorlarni o'ylantirayotgan dolzarb masalalarni har tomonlama o'rganish, amaldagi qonunchilik, huquqni qo'llash amaliyoti va ilg'or xorijiy tajribani tahlil qilish, shuningdek keng jamoatchilik muhokamasi natijasida ishlab chiqilgan 2017-2021 yillarda O'zbekiston Respublikasini rivojlantirishning beshta ustuvor yo'nalishi bo'yicha Harakatlar strategiyasi tasdiqlandi.

Harakatlar strategiyasi: davlat va jamiyat qurilishini takomillashtirish, qonun ustuvorligini ta'minlash va sud-huquq tizimini yanada isloh qilish, iqtisodiyotni

yanada rivojlantirish va liberallashtirish, ijtimoiy sohani rivojlantirish, xavfsizlik, millatlararo totuvlik va diniy bag'rikenglikni ta'minlash, chuqur o'ylangan, o'zaro manfaatli va amaliy ruhdagi tashqi siyosat yuritish kabi yo'nalishlardan iborat bo'lib, har bir yo'nalishning bosh maqsadi vatan ravnaqi, uning porloq kelajagi, bugungi kunda jahon bozori konyunkturasi keskin o'zgarib, globallashtirish sharoitida raqobat tobora kuchayib borayotgani davlatimizni yanada barqaror va jadal sur'atlar bilan rivojlantirish uchun mutlaqo yangicha yondashuv hamda tamoyillarni ishlab chiqish va ro'yobga chiqarishga qaratilgan¹.

Harakatlar strategiyasida ko'zda tutilgan maqsad va vazifalarni amalga oshirish bevosita ta'lim jarayoni bilan chambarchas bo'lib, zamonaviy, yetuk kadrlar tayyorlash, ta'lim jarayonini tubdan isloh etish maqsadida Harakatlar strategiyasining 4.4. Ta'lim va fan sohasini rivojlantirish bandida quyidagilar belgilangan:

- uzluksiz ta'lim tizimini yanada takomillashtirish, sifatli ta'lim xizmatlari imkoniyatlarini oshirish, mehnat bozorining zamonaviy ehtiyojlariga mos yuqori malakali kadrlar tayyorlash siyosatini davom ettirish;

- ta'lim muassasalarini qurish, rekonstruksiya qilish va kapital ta'mirlash, ularni zamonaviy o'quv va laboratoriya asboblari, kompyuter texnikasi va o'quv-metodik qo'llanmalar bilan jihozlash orqali ularning moddiy-texnika bazasini mustahkamlash yuzasidan maqsadli chora-tadbirlarni ko'rish;

- maktabgacha ta'lim muassasalari tarmog'ini kengaytirish va ushbu muassasalarda bolalarning har tomonlama intellektual, estetik va jismoniy rivojlanishi uchun shart-sharoitlarni tubdan yaxshilash, bolalarning maktabgacha ta'lim bilan qamrab olinishini jiddiy oshirish va foydalanish imkoniyatlarini ta'minlash, pedagog va mutaxassislarning malaka darajasini yuksaltirish;

- umumiy o'rta ta'lim sifatini tubdan oshirish, chet tillar, informatika hamda matematika, fizika, kimyo, biologiya kabi boshqa muhim va talab yuqori bo'lgan fanlarni chuqurlashtirilgan tarzda o'rganish;

¹ O'zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017 yil 7 fevraldagi "O'zbekiston Respublikasini yanada rivojlantirish bo'yicha harakatlar strategiyasi to'g'risida"gi PF-4947-son farmoni. www.lex.uz

- bolalarni sport bilan ommaviy tarzda shug‘ullanishga, ularni musiqa hamda san’at dunyosiga jalb qilish maqsadida yangi bolalar sporti obyektlarini, bolalar musiqa va san’at maktablarini qurish, mavjudlarini rekonstruksiya qilish;
- kasb-hunar kollejlari o‘quvchilarini bozor iqtisodiyoti va ish beruvchilarning ehtiyojlariga javob beradigan mutaxassisliklar bo‘yicha tayyorlash hamda ishga joylashtirish borasidagi ishlarni takomillashtirish;
- ta’lim va o‘qitish sifatini baholashning xalqaro standartlarini joriy etish asosida oliy ta’lim muassasalari faoliyatining sifati hamda samaradorligini oshirish, oliy ta’lim muassasalariga qabul kvotalarini bosqichma-bosqich ko‘paytirish;
- ilmiy-tadqiqot va innovatsiya faoliyatini rag‘batlantirish, ilmiy va innovatsiya yutuqlarini amaliyotga joriy etishning samarali mexanizmlarini yaratish, oliy o‘quv yurtlari va ilmiy-tadqiqot institutlari huzurida ixtisoslashtirilgan ilmiy-eksperimental laboratoriyalar, yuqori texnologiya markazlari va texnoparklarni tashkil etish¹.

Harakatlar strategiyasini amalga oshirishda professor-o‘qituvchilarning roli katta bo‘lib, nafaqat barkamol avlodni tarbiyalashdek mas’uliyatli vazifa balki, ular o‘qib, zamonaviy bilim olish uchun o‘quv-metodik qo‘llanmalar yaratish, o‘quv mashg‘ulotlarini zamonaviy axborot va pedagogik texnologiya usullaridan foydalangan holda olib borish, talaba yoshlarning kitobga bo‘lgan muhabbatini yanada kuchaytirish kabi mas’uliyatli vazifalar yuklatilgan.

Prezidentimiz SH.M.Mirziyev ta’kidlaganidek “Shu o‘rinda hammamiz uchun ayni paytda juda muhim ahamiyatga ega bo‘lgan masala, ya’ni kitobxonlikni keng yoyish va yoshlarimizning kitobga bo‘lgan muhabbatini, ularning ma’naviy immunitetini yanada oshirishga qaratilgan ishlarimizni yangi bosqichga olib chiqish vazifasi turibdi”².

¹ O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017 yil 7 fevraldagi “O‘zbekiston Respublikasini yanada rivojlantirish bo‘yicha harakatlar strategiyasi to‘g‘risida”gi PF-4947-son farmoni. www.lex.uz

² Mirziyoyev SH.M. “Tanqidiy tahlil, qat’iy tartib-intizom va shaxsiy javobgarlik – har bir rahbar faoliyatining kundalik qoidasi bo‘lishi kerak”. Mamlakatimizni 2016 yilda ijtimoiy-iqtisodiy rivojlantirishning asosiy yakunlari va 2017 yilga mo‘ljallangan iqtisodiy dasturning eng muhim ustuvor yo‘nalishlariga bag‘ishlangan Vazirlar Mahkamasining kengaytirilgan majlisidagi ma’ruzasi. 2017 yil 14 yanvar.

Shu ma'noda muhtaram Prezidentimiz SH.M.Mirziyoyev tomonidan 2017 yilning 12 yanvarda imzolangan "Kitob mahsulotlarini chop etish va tarqatish tizimini rivojlantirish, kitob mutolaasi va kitobxonlik madaniyatini oshirish hamda targ'ibot qilish bo'yicha komissiya tuzish to'g'risida"gi farmoyishi bu jarayon hukumat darajasidagi davlat islohatiga aylanganligidan dalolat beradi.

Bu holat o'z o'rnida o'quv adabiyotlarining yangi avlodini yaratish uchun ilmiy-g'oyaviy, uslubiy-didaktik, texnik-ijodiy, pedagogik-psixologik talablarni ishlab chiqish, o'quv adabiyotlarini yaratish hamda mamlakatimiz miqyosida zamonaviy o'quv adabiyotlarini tayyorlash bo'yicha dasturlarni amalga oshirish uchun strategik masalalar ko'lamini aniqlashni taqozo etadi.

"Estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi" o'quv qo'llanmasi ham yuqorida qayd etilgan hujjatlar ijrosini ta'minlash asosida tayyorlangan bo'lib, o'quv adabiyotlarining yangi avlodini yaratishga qo'yilgan talablar asosida tavsiya etilgan bo'lib, o'quv qo'llanmada estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasining nazariy va amaliy asoslari, fanni o'qitishning an'anaviy va zamonaviy metodikasi, estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasidagi milliy va xorijiy tajribalarning o'ziga xos xususiyatlari yoritilgan.

Jumladan, O'zbekiston Respublikasining Birinchi Prezidenti I.A.Karimov ta'kidlaginidek, "Bugun biz tarixiy bir davrda – xalqimiz o'z oldiga ezgu va ulug' maqsadlar qo'yib, tinch-osoyishta hayot kechirayotgan, avvalambor o'z kuch va imkoniyatlariga tayanib, demokratik davlat va fuqoralik jamiyati qurish yo'lida ulkan natijalarni qo'lga kiritayotgan bir zamonda yashamoqdamiz. Biz o'z taqdirimizni o'z qo'limizga olib, azaliy qadriyatlarimizga suyanib, shu bilan birga, taraqqiy topgan davlatlar tajribasini hisobga olgan holda, mana shunday olijanob intilishlar bilan yashayotganimiz, xalqimiz asrlar davomida orziqib kutgan ozod, erkin va farovon hayotni barpo etayotganimiz, bu yo'lda erishayotgan

yutuqlarimizni xalqaro hamjamiyat tan olgani – bunday imkoniyatlarning barchasini aynan mustaqillik berganini bugun hammamiz chuqur anglaymiz”¹.

Oliy ta’limning Davlat ta’lim standartiga ko’ra 5150400-Rejissyorlik (estrada va ommaviy tomoshalar rejissyorligi)) ta’lim yo’nalishida o’qitiladigan “Estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi” fani estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi tarixi, nazariyasi va amaliyoti, rejissura turlari, estrada va ommaviy tomoshalar janrlari, rejissura rivojidagi ijodiy maktablarning o’ziga xosligi, estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasida jahon tajribasi, fanni o’qitishning metodologik imkoniyatlarini qamrab oladi.

O’zbekiston Respublikasining Birinchi Prezidenti I.A.Karimov ta’kidlaginidek, “Albatta, hozirgi davrda bozor iqtisodiyoti talablarini ham inobatga olish kerak. Lekin yuksak badiiyat va haqqoniylik, ezgu maqsadlarga xizmat qilish ruhi bilan sug’orilgan asarlar yaratish – barcha san’at turlari kabi bu soha uchun ham asosiy mezon bo’lishi tabiiy. Bu maqsadga erishish uchun yosh va iste’dodli dramaturg va rejissyorlar, teatr aktyorlarini tarbiyalab voyaga yetkazish ayniqsa dolzarb ahamiyat kasb etadi”².

“Estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi” fani talabalarning ommaviy bayram va tomoshalar rejissurasi bo’yicha nazariy va amaliy bilim va ko’nikmalarini takomillashtiradi va malakasini oshiradi. Fanni o’qitishda milliy va xorijiy tajribalar interpretatsiyasi dolzarb masala bo’lib, bu jarayon mazkur o’quv qo’llanmada o’z aksini topgan.

Mazkur o’quv qo’llanma rejissura sohasida jahonda kechayotgan izchil ijodiy izlanishlar va o’zgarishlar, milliy va xorijiy tajribalar qiyosiy tahlili asosida yaratilgan bo’lib, o’quv qo’llanmani yaratishda xorijlik mutaxassislar K.S.Stanislavskiy, Nemirovich-Danchenko, D.M.Genkin, I.Sharoyev, J.J.Krik, R.A.Bellas, J.Axart, o’zbekistonlik olimlar va mutaxassislar T.Xo’jayev, M.Rahmonov, M.Qodirov, T.Tursunov, H.Ikromov, H.Abdusamatov, S.Tursunboyev, B.Sayfullayev, M.To’laxo’jayeva, T.Azizov, Q.Xo’jayev,

¹ Karimov I.A. Yuksak ma’naviyat – yengilmas kuch. – Toshkent: Ma’naviyat, 2008. – B. 3.

² Karimov I.A. Yuksak ma’naviyat – yengilmas kuch. – Toshkent: Ma’naviyat, 2008. – B. 145.

U.Qoraboyev, T.Mahmudov, F.Ahmedov, R.Usmonov, SH.Rizayevlarning ilmiy-ijodiy metodikasi va ilmiy ishlarining mantiqiy davomi sifatida tayyorlandi.

“Estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi” fani bakalavriatning 5150400 – Rejissyorlik (estrada va ommaviy tomoshalar rejissyorligi) ta’lim yo’nalishi uchun mo’ljallangan bo’lib, ta’lim yo’nalishining asosiy mutaxassislik fani hioblanadi.

“Estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasi” fani 1-8 semestrlarda o’qitilishga mo’ljallangan bo’lib, jami 80 soat ma’ruza, 600 soat amaliy mashg’ulot, 136 soat yakka mashg’ulot va 710 soat mustaqil ta’lim mashg’ulotlaridan iborat.

Mazkur o’quv qo’llanma 1-2 semestr uchun mo’ljallangan bo’lib, talabalarga rejissura sohasining boshlang’ich ma’lumotlarini berishga qaratilgan.

I BOB. ESTRADA VA OMMAVIY TOMOSHALAR REJISSURASINING VUJUDGA KELISHI. REJISSURA ASOSLARI

FANGA KIRISH

Teatr san'atining ijtimoiy va madaniy hayotdagi o'рни. Ma'naviyatini, madaniyati va san'atini, qolaversa ijodkori va san'atkorini ulug'lagan xalq tenglar ichra tengsiz, ulug'lar ichra ulug' va yagona yurtga aylanishi shubhasiz tarix isbotlagan haqiqatdir.

Mustaqillik tufayli yurtimizning har bir go'shasida bayram, o'ziga xos tantana. Bu o'zbekning tarixiy xislati. Mashhur tarixchi, olim Sharafiddin Ali Yazdiy bu so'zimizning isboti sifatida "Zafarnoma" asarida Temuriylar davrida o'tkazilgan bayramlar haqida to'xtalib, yaxshi ovozli xonandalar kuylashni boshlab, g'azalu naqsh aytur erdilar. Va turku mug'ul, xitoyu arab va ajamdin har kim o'z rasmi bilan nahma aytur erdi, degan ma'lumotlarni bergan. Bu esa Prezidentimiz tashabbusi bilan o'tkazilib kelinayotgan "Sharq taronalari" Xalqaro musiqa festivalining tarixiy bosqichidir.

Prezidentimiz I.A.Karimov "... milliy hayotimizda uyg'onish yuz berdi. Tarixni tikladik. Ona tilimizni angladik. Ulug' bobolarimiz ruhini shod etdik... Yurtimizga Navro'z kirib keldi. Ramazon, qurbon hayitlariga yetdik.¹" - kabi so'zlarida o'tgan asrimizda xalqimiz boshiga tushgan musibatlarning nechog'lik asossiz ekanligi, milliy qadriyatlar va ma'naviyatimizga bo'lgan bepisandlik kabi illatlar mustaqillik tufayli barham topganligi, xalqimiz hayotida uyg'onish yuz berganligini ta'kidlab o'tgan. Ha, chindanda, kuni kecha million-million paxta evaziga, xalqning ongini zaharlash, nafaqat diniy bayramlar, balki, xalq sayillariyu xalq bayramlarining ham taqiqlanishi, o'z qo'shnisining qog'oz qoralab yozgan asarini o'qish jinoyat deb topilganligi inobatga olinsa, Mustaqillik tom ma'noda xalqning milliy uyg'onishiga asos bo'ldi.

Jumladan, Prezidentimiz I.A.Karimovning "Bugun biz tarixiy bir davrda – xalqimiz o'z oldiga ezgu va ulug' maqsadlar qo'yib, tinch-osoyishta hayot

¹ Karimov I.A. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T.Ma'naviyat. 2008 y. 15 b.

kechirayotgan, avvalambor o'z kuch va imkoniyatlariga tayanib, demokratik davlat va fuqoralik jamiyati qurish yo'lida ulkan natijalarni qo'lga kiritayotgan bir zamonda yashamoqdamiz. Biz o'z taqdirimizni o'z qo'limizga olib, azaliy qadriyatlarimizga suyanib, shu bilan birga, taraqqiy topgan davlatlar tajribasini hisobga olgan holda, mana shunday olijanob intilishlar bilan yashayotganimiz, xalqimiz asrlar davomida orziqib kutgan ozod, erkin va farovon hayotni barpo etayotganimiz, bu yo'lda erishayotgan yutuqlarimizni xalqaro hamjamiyat tan olgani – bunday imkoniyatlarning barchasini aynan mustaqillik berganini bugun hammamiz chuqur anglaymiz”¹, – degan so'zlarida katta ma'no bor.

Respublikamizda mustaqillik yillarida teatr san'atiga e'tibor. Milliy mustaqillikka erishganimizning yana bir sharofatli natijasi shu bo'ldiki, jahon tarixida katta o'rin tutgan o'zbek xalqining ma'naviyati, madaniyati va san'ati qayta jonlandi. Iqtisodiy-ijtimoiy, ma'naviy-ma'rifiy, madaniy yuksalish yo'lida har tomonlama mukammal o'ylangan islohotlar amalga oshirildi.

Sahna shunday bir minbarki, undan turib ichingdagi darding, quvonchu izhorlaring va boshqa his-tuyg'ularingni bimalol aytishing mumkin. Teatr san'ati, musiqa, raqs va boshqa san'at turlari orqali ham insonlarni tarbiyalash, ularga estetik zavq bag'ishlash, ezgulikka undash kabi maqsadlar qo'yilganki, uni amalga oshirish uchun esa ijrochining mahoratiga tayanish to'g'ri natijadir.

Prezidentimizning “Albatta, hozirgi davrda bozor iqtisodiyoti talablarini ham inobatga olish kerak. Lekin yuksak badiiyat va haqqoniylik, ezgu maqsadlarga xizmat qilish ruhi bilan sug'orilgan asarlar yaratish – barcha san'at turlari kabi bu soha uchun ham asosiy mezon bo'lishi tabiiy. Bu maqsadga erishish uchun yosh va iste'dodli dramaturg va rejissyorlar, teatr aktyorlarini tarbiyalab voyaga yetkazish ayniqsa dolzarb ahamiyat kasb etadi”², – deb ta'kidlagan fikrlarida san'atning ayniqsa sahna san'atining yuksak kuchga ega ekanligini, bu sohani yuksaltirish uchun yoshlarga e'tibor qaratish kerakligi kunning muhim vazifalaridan biri ekanligini bilib olish mumkin.

¹ Karimov I.A. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T.Ma'naviyat. 2008 y. 3 b.

² Karimov I.A. Yuksak ma'naviyat – yengilmas kuch. T.Ma'naviyat. 2008 y. 145 b.

Chunki, san'atkor - o'zbek xalqining sevimli xonandasi Halima Nosirova ta'biri bilan aytganda, "...bu juda yuksak nom. San'atkor el nazariga tushgan, xalq izzat-hurmatini qozongan, obro'-e'tiborli, madaniyatli, did va farosati charxlangan kishi. San'atkor – ilg'or ideallarni, yangilik va ezgulikni chuqur his etuvchi hamda uni xalq ongiga singdiruvchi tashviqotchi. San'atkor o'z burchini chuqur anglaydigan, sof vijdonli, ochiqko'ngil, fidoyi inson. U kishilar qalbiga cho'g' soluvchi, ularni yaxshilikka, olijanoblikka yo'llovchi..."¹. Demak, san'atkor, ayniqsa aktyorlar davrning o'ziga xos targ'ibotchi va tashviqotchisidir. Teatr esa tarbiya va ma'naviyat maskanidir. "Teatr o'yunbozlik emas! Masxarabozlik ham emas! Teatr bamisoli oynavand bir uykim, kirgan har bir kimsa o'z husnu qabihini ko'ra olur. Yuziga un surtib masxarabozlik shakliga kirgan zotlar tabibi hoziqdurlar"². Ma'rifatparvar yozuvchi va teatr jonkuyari Mahmudxo'ja Behbudiy ushbu so'zlari orqali teatrning jamiyat ko'zgusi ekanligini ta'kidlaydi.

"Aktyor ijodi teatr san'atining yuragidir. Aktyor ijodi va mahorati bir paytning o'zida ham tabiiy, ham ijtimoiy, ham amaliydir. Dramaturg fikrini izhor qiladigan ham, rejissyor talqiniga jon kiritadigan ham, tomoshabin bilan yuzma-yuz muloqotda bo'lib, unga zavq-shavq bag'ishlaydigan, o'ylashga, fikr yuritishga majbur qiladigan ham aktyordir."³

Shu sabab mazkur mavzu har doim soha mutaxassislari, tanqidchilari va amaliyotchilarining e'tiborida. Ammo, har qanday tanqidchi yoki tadqiqotchi ham butun vujudi bilan timsol yaratayotgan aktyor his-tuyg'usining, uning ruhiyatining nozik jihatlarini ko'rish va anglashga qodir bo'lavermaydi. Aktyor ijro vaqtida o'zligini unutmagan holda o'zga kishining dunyosi bilan yashaydi. Jon-jahti bilan u inson qiyofasini tashqi va ichki jihatdan ochib berishga intiladi va bunga erishadi ham.

¹Qodirov M. Sahnamiz lochinlari. G'afur G'ulom nomidagi Adabiyot va san'at nashriyoti. 1986 y. 83 b.

²Ahmad S. Behbudiyning armonlari. "Teatr" adabiy-badiiy, axborot-reklama jurnali, 2006 №1. 7 b.

³The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, John Ahart, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America, 2001. 15 b

“Iste’dod san’atkorning qanoti bo’lsa, mehnat parvozini vujudga keltiruvchi quvvatdir”¹, - deb ta’kidlaydi O‘zbekiston Qahramoni, sevimli aktyorimiz Zikir Muhammadjonov. Aktyorning bor mahoratini shakllantirish, uni bir qolipga tushib qolishining oldini olish bevosita kattalarga ya’ni ustoz san’atkorlarga bog‘liq. Bu borada o‘zbek teatri tamal toshini qo‘ygan otaxon rejissyor Mannon Uyg‘ur o‘zining o‘rinli va muddaoli fikrini quyidagicha bildirgan, “... Teatrimizning ishida yuz bergan eng muhim, katta kamchiliklardan biri - yosh avlod bilan lozim darajada ish olib borilmasligidir. Bizda har qanday postanovka tayyorlanganda asosiy rollarni faqat nom chiqargan katta masterlargagina berib, o‘rta darajali va yosh artistlarga ahamiyat bermaslik yuz berib kelmoqda. Shuning natijasida... bir talay qobiliyatli va ishga chanqagan o‘rta darajali va yosh artistlar ko‘p vaqt... o‘z mahoratlarini o‘stirish va ko‘rsatish imkoniyatidan mahrum qolib kelmoqdalar.

Bunday ahvolga xotima berish uchun har bir postanovkada asosiy rollarga dublyorlar tayyorlash masalasiga katta ahamiyat berish kerak. Shu bilan birga yosh avlodning malakasini oshirish, ularni amaliy ishga tortish va o‘stirish maqsadida yosh artistlar ishtiroki bilan maxsus spektakl tayyorlash usulini ham tezda amalga oshirish lozim”².

“...Rejissyor san’atining asosiy materiali aktyor ijodidir. Aktyor ijodiy muhofaza uchun doim rahbarga, ustozga muhtojdir”³. Sevimli aktyorimiz Abror Hidoyatovning bu so‘zlari Mannon Uyg‘urning yuqoridagi fikrlarini to‘laqonli to‘ldirib, yosh aktyorlarga katta e’tibor qaratish kerakligini yana bir bor uqtiradi.

Hozirgi kunda Respublikamizda rejissyorlar va aktyorlar tayyorlaydigan dargoh O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti bir qancha madaniyat va san’at kollejlari faoliyat yuritmoqda. Mazkur o‘quv dargohlarida talabalarga yetuk mutaxassislar, tajribali pedagoglar va ayni vaqtda respublikamizda ko‘zga ko‘ringan teatr ijodkorlari dars berib kelmoqda. O‘quv auditoriyalar soha talabalaridan kelib chiqib maxsus jihozlar bilan ta’minlangan. Talabalar nazariy bilim olish bilan birgalikda teatrlarda, madaniyat muasasalarida o‘quv

¹Abdusamatov H. Sahna sardori. “Sharq” nashriyot-matbaa aksiyadorlik kompaniyasi bosh tahririyati. 2003 y.

²Qodirov M. Sahnamiz lochinlari. G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1986 y. 30 b.

³Qodirov M. Sahnamiz lochinlari. G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1986 y. 38 b.

amaliyotlarini o‘tab kelmoqda. Lekin, talabalarning har tomonlama bilim olishlari uchun o‘quv adabiyotlari tanqisligi bir oz muammoga aylangan.



O‘zbekiston davlat san’at va madaniyat instituti

Bu muammoning yechimi sifatida Oliy va o‘rta maxsus ta’lim vazirligining oliy va o‘rta maxsus o‘quv yurtlarini o‘quv adabiyotlari bilan ta’minlash xususidagi buyrug‘i barchamizni xursand qildi. Unga ko‘ra pedagoglar tomonidan tayyorlangan o‘quv adabiyotlar maxsus ekspertizadan o‘tgandan so‘ng vazirlikning maxsus mablag‘i asosida nashr ettirilmoqda. Nashr ettirilayotgan o‘quv adabiyotlariga jahon standartiga mos talablar, jumladan, ta’lim yo‘nalishi bo‘yicha tasdiqlangan namunaviy va ishchi o‘quv dasturlariga asosan tayyorlanganligi, yangi pedagogik texnologiyalardan foydalanganlik darajasi, amaliyot bilan bog‘liqligi kabilarga e’tibor qaratilmoqda. Bu vazifalarning ustuvor maqsadi barkamol avlod tarbiyasiga qaratilgan.

Barkamol avlod – jamiyat taraqqiyotining asosidir. Shu bois yurtimizda mustaqillikning ilk yillaridanoq ham jismoniy, ham ma’naviy barkamol avlodni tarbiyalash davlat siyosati darajasiga ko‘tarildi. “Ta’lim to‘g‘risida”gi qonun, Kadrlar tayyorlash milliy dasturi, Maktab ta’limini rivojlantirish Davlat umumilliy dasturining hayotimizga chuqur tatbiq etilayotgani yoshlarimizga ta’lim-tarbiya berish, kasb-hunar o‘rgatish, ularni ish bilan ta’minlash, sog‘ligini asrab-avaylash, ma’naviyatini yuksaltirish, qobiliyati va iqtidorini rivojlantirishda muhim omil bo‘lmoqda. Bu borada yurtboshimiz o‘z so‘zlarini quyidagicha ta’kidlab o‘tgan, “Bugungi kunda hayotimizda tom ma’noda tarixiy ahamiyatga ega bo‘lgan, dunyo jamoatchiligi haqli ravishda e’tirof etayotgan ta’lim-tarbiya sohasidagi keng

ko‘lamli islohatlarimiz qanday katta natijalar berayotgani haqida har qancha faxrlanib, g‘ururlanib gapirsak arziydi, albatta. Haqiqatan ham, bundan 12 yil oldin boshlangan Kadrlar tayyorlash milliy dasturi va 2004 yilda uning tarkibiy qismi sifatida qabul qilingan Maktab ta’limini rivojlantirish umummilliy davlat dasturi ijtimoiy hayotimizda tub burilish yasadi. Bu dasturlar doirasida yurtimizda ming-minglab litsey va kollejlari, maktablar qurish va ularni rekonstruksiya qilish, eng yuksak talablar asosida jihozlashdek keng ko‘lamli vazifani qo‘yganimizda, bu ishlarning qanday ulkan, aytish mumkinki, beqiyos maqsadlarni ko‘zda tutishini kamdan-kam odam o‘ziga tasavvur qilardi”¹.

Prezidentimiz tomonidan mamlakatimizda sog‘lom va uyg‘un kamol topgan avlodni tarbiyalash uchun zarur imkoniyatlar hamda shart-sharoitlarni yaratish, XXI asr – intellektual qadriyatlar ustuvorlik qiladigan asr ekanligini e’tiborga olgan holda Vatanimiz yigit va qizlarini har tomonlama barkamol shaxslar etib shakllantirish borasidagi keng ko‘lamli chora-tadbirlar kompleksini amalga oshirish maqsadida 2010 yil “Barkamol avlod yili” deb e’lon qilindi. Yoshlarimizni jismonan va ma’nan barkamol avlod etib tarbiyalash borasidagi islohatlar hayotimizning barcha sohalari bilan o‘zaro chambarchas bog‘langan holda, tizimli va bosqichma-bosqich amalga oshirilmoqda. Bu xol san’at, xususan aktyorlar ijodiy faoliyatida ham o‘z aksini topmoqda. Barkamol avlodni tarbiyalashda nafaqat o‘qituvchi bilimi va zikri, balki ular foydalanish uchun darslik, o‘quv va uslubiy qo‘llanmalar sifati ham yuksak bo‘lmog‘i zarur.

Mutaxassislikka kirish. Teatr hayotni ko‘zgu singari aks ettiruvchi bir kitobdir. Biz u yerda ko‘plab insonlarni, buyuk namoyondalarni uchratamiz: Edip, Gamlet, Makbet va Ledi Makbet, Villi Loman, Laura Vingfayld, Gogo va Didi, Emili Vebb va hokazo. Professor Flavinning falsafadan o‘tatadigan ma’ruzasi hayotning mazmun-mohiyatini o‘rganishdan uzunroq bo‘lishi yoki Fizika qonuniyati asosini tadqiq etishdan murakkabroqdir.

¹ “O‘zbekiston Konstitutsiyasi – biz uchun demokratik taraqqiyot yo‘lida va fuqarolik jamiyatini barpo etishda mustahkam poydevordir”. Islom Karimovning O‘zbekiston Respublikasi Konstitutsiyasi qabul qilinganining 17 yilligiga bag‘ishlangan tantanali marosimidagi ma’ruzasi. T. 2009 yil 5 dekabr.

“Rejissiyorning nigohi” darsligi san’atga ixtisoslashgan oliy o’quv yurti hamda kollej talabalari uchun atrofimizdagi olamni yaxshiroq tushunishga olib keluvchi manbaa bo’lishi mumkin. Shu bilan bir qatorda teatr va teatr ortida ijodkor bo’lish, san’at sohasida hayotiy tajribalarni puxta egallash, yosh rejissyorlarni rejissyorlik kasbining ikir-chikirlarini egallashda to’g’ri yo’llanma berish uchun ham mazkur darslikning ahamiyatini beqiyos deb o’ylaymiz. Rejissyor ushbu darslik yordamida o’zi sahnalashtirmoqchi bo’lgan asarning laboratoriya modelini tuzishi ham mumkin.

“Rejissiyorning nigohi” darsligida rejissura doirasida berilgan takliflar boshqa darslik va qo’llanmalardan albatta farq qilishi mumkin. Biz mazkur darslikni ilm-fan va ijtimoiy taraqqiyotda yuz berayotgan rivojlanishlar, ta’lim doirasida kechayotgan o’zgarishlarni inobatga olgan holda teatr hayotini yanada mazmunli tashkil etish va ilmiy yondashish nuqtai-nazaridan yaratishga intildik.

Teatrga ijtimoiy hayotning bir vositasi sifatida qarashni va uni ilmiy-nazariy o’rganishni va bu bilan uni qayta kashf etishni talab etmoqda. Bu bilan biz o’zimizning mexanik ko’nikmalaramizni rivojlantirish uni qaytadan to’g’ri tashkil etishni va tartiblashni o’rganamiz. Insonlar yanada qoniqarli va samarali hayotga “tayyorlangan” bo’lishi mumkin emas. Inson ma’lum bir formulaga asosan tarbiyalanmaydi va o’sib voyaga yetmaydi.¹ Qilichbozlik bo’yicha berilgan sertifikatlar yoki ma’lum bir yo’llanma asosida tayyorlangan mashg’ulotlar insonni shu soha mutaxassisi sifatidan to’liq tayyorlay oladi deb hech kim kafolat bera olmaydi. Rejissyor teatrlar va o’z ijodiy say-harakatlari chorrahasida turadi. Uning asosiy maqsadlari ortida hayotga qarash yotadi. Biz teatr ichida katta imkoniyatlarga erishishimiz uchun uning ichida o’z ovozimizga ega bo’lmog’imiz va zarur bo’ladi. Eng yaxshi teatr har doim hayot bilan hamohang rivojlanishi zarur bo’ladi.

¹ The Director’s Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, John Ahart, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America, 2001. 5 b.

XX asr ko‘p amerikaliklar uchun “Brodvey teatrining” rivojlanish cho‘qqisi davri bo‘ldi. Amerikada teatr ijtimoiy turmush tarzining bir qismiga aylandi. Afsuski, hozirgi kunga kelib, “Brodvey teatri” qisqarib bormoqda.¹

Avval teatr ko‘rinishida paydo bo‘lgan tomosha san’ati keyinchalik kino, televideniye va bugungi kunimizda internet orqali namoyish etilmoqda. Mintaqaviy teatr inqilobiy ko‘rinish oldi, bunday texnik rivojlanishlar teatr strukturasiga o‘z ta’sirini ko‘rsatmay qo‘ymadi.

Hududiy teatr inqilobidan avval teatrlarga tomoshabinlarni kelib kechki ovqat yoki “tovuq” berish bilan chaqirgan bo‘lsalar, Universitetlar huzurida drama klublari tashkil etilib, u yerda teatr sinflari o‘z ishini boshlagandan so‘ng teatr san’ati o‘z yo‘liga erisha boshladi. “Nutq” kafedrasidagi ingliz tili bo‘limi vaqti-vaqti bilan o‘z takliflarni va dasturlari bilan ta’minlab turdilar. Nihoyat, uzoq sayi-harakatlardan so‘ng barcha maqsadlarga erishildi. Mamlakat bo‘ylab Teatr idoralari kollej va universitetlar tashkil etildi. Teatrlar ichida aktyorlik, dizayn, texnik teatr va bir qancha sahna san’ati bilan bog‘liq studiyalar tashkil etildi. Mutaxassislik bo‘yicha dasturlar ishlanmalar tayyorlandi, studiyalarda aktyorlarni tayyorlash bo‘yicha maqsadli ishlar olib borildi.

Mening ilmiy faoliyatim ham ushbu metamorfozning natijasidir. Biz yaxshi bilamiz “professional teatr” ichki xususiyatiga ko‘ra “havaskor teatr”dan ustundir. Biz ishonamizki, mazkur dargohlarda shunday muhit yaratiladiki, u yerda jamiyatning rivojini ta’minlovchi ijodkorlar ulug‘lanadi, ularning ilm-fan doirasida ijodi qadrlanadi. Teatr ijodkorlarini tarbiyalash uchun o‘quv yurtlari va studiyalarga vaqtida yirik professional mutaxassislar, o‘z kasbining ulkan mahoratli egalari taklif etilgan edi. Balki o‘tkazilgan ishlar yuzasidan kichik nazorat olib borishning vaqti kelgandir, chunki, mamlakatimizda ko‘plab ishsiz aktyorlar yetishib chiqdi. Albatta bu davr mobaynida teatr va mamlakat madaniyati bir qarashda o‘sdi, ammo ayrim savollar ham yo‘q emas. Ular orasida, “Mazkur

¹ The Director’s Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, John Ahart, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America, 2001. 5 b.

biz taklif kiritgan “teatr ta’limi”ning xususiyati qanaqa, bu aslida kimga foyda, bu bilan kim yutadi.”

Balki, bu ta’limga qaratilgan umumiy ishonchsizlikning faqat bir qismidir, biz tayyorlayotgan o‘quv dasturlari asosida yetishib chiqayotgan aktyorlar ijodi hurmatga sazovor teatr namoyondalari tomonidan tanqid qilinmoqda. Dasturlarni yana ko‘rib chiqish, kamchiliklarni tuzatish borasida ko‘plab takliflar berilmoqda, balki erishilgan yutuqlar, shudir. Biz “professional”ga “o‘ta professionalga” aylandik. Demak, o‘quv dasturlarini yanada soddalashtirish, ta’lim tizimini yengillatish orqali yanada yuqori natijalarga ega bo‘lish mumkinligini endi o‘rgangandirmiz.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Istiqlool yillarida teatr san’atiga bo‘lgan e’tibor qay darajada o‘zgardi?
2. Yoshlar tarbiyasida teatr san’atining o‘rni qanday?
3. Respublikamizda teatrlarining ijtimoiy va madaniy hayotimizdagi o‘rni nimada?
4. Mahmudxo‘ja Behbudiyning teatr to‘g‘risidagi fikri haqida so‘zlab bering.
5. Teatr san’ati ta’lim-tarbiyasi sohasida chiqarilgan dasturlar va qonun hujjatlari xususida nimalarni bilasiz?
6. AQShda “Brodvey teatri” qanday rivoj topdi?
7. Teatr sohasini ilmiy-nazariy o‘rganish nima uchun zarur?
8. Teatr sohasida AQShda qanaqa islohotlar o‘tkazildi va o‘zgarishlar qanday bo‘ldi?

MANTIQUIYLIK VA IZCHILLIK

Mantiqiylik tushunchasi va uning xususiyatlari. Ichki hissiyotning muhim elementlaridan biri mantiqiylik va xatti-harakatning davomiyligidir. Hayotdagi barcha voqea-hodisalar, binobarin, sahnadaham mantiqiy va izchil bo‘lishi zarur. Biz jismoniy faoliyatimizda bunga erishamiz. Voqealarning mantiqiy ketma-ketlikda kelishi ijodkor qalbida haqiqatni yaratadi va bu bilan aktyor o‘zini sahnada emas, balki, hayotdagidek tasavvur etadi. Sahnada har bir voqea mantiqiy va izchil rivojlansagina biz tomshabin unda kechayotgan voqealarga ishonchimiz ortadi, qahramonlar bilan birga qayg‘uramiz, uning fojeasiga sherik bo‘lamiz.

Ketma-ket xatti-harakat rivojlanishning muayyan mustahkamlik va mantiqi demakdir. Aktyor va rejissyorning rol ustidagi har qanday tahlili - uning harakati mantiq va mustahkamlikka erishish yo‘lida bo‘lishi zarur.

Rejissuraning tarixiy davriga ko‘z tutadigan bo‘lsak, rejissyorlar va aktyorlar pyesani birgalikda tahlil qilish jarayonida rol qahramon oliy maqsadini aniqlashda uning xatti-harakatlarinigina tahlil qilishgan. Bugungi kunda, rollarni va pyesani samarali tahlil qilish chuqurroq va batafsilroq ko‘rinish olmoqda. Ya’ni to‘liqroq ta’riflaydigan bo‘lsak, konfliktni “atom”larigacha o‘rganish zarurligi yaqqol ko‘zga tashlanayapdi.

Pyesa va rollarni parcha-parcha holida tahlil etishning eskicha turining qanday kamchiliklari mavjud? Qismlarni shu holida ajratish spektaklning manfaatiga hizmat qilmagan. Aksincha, u xatti-harakatni to‘xtatib qo‘yishi mumkin edi. Hattoki, 20-30 yillardagi ko‘plab teatr qo‘llanmalariga ko‘z yugurtiradigan bo‘lsak, pyesaning ayrim parchalari bir biridan alohida-alohida ajratilib, ma’lum bir zanjirga ulamay, “vaqt birligi”ga bo‘y so‘nmagan holda tashkil etilganligiga guvoh bo‘lamiz.

Bu jarayonni o‘sha davrda repetitsiya mashg‘ulotlarida ham o‘z ifodasini topgan. Birinchi parcha o‘ynalgan va u tugashi bilan ikkinchi parchaga o‘tilgan. Bir biri bilan mantiqiy bog‘liq bo‘lmagan “nisbiy” butun asar vujudga kelgan.

Tahlilning zamonaviy shaklida, parchalar voqealar bilan almashtirildi. Va bu farq “terminologik” emas. Chunki har bir voqea o‘zaro mantiqiy bog‘liqdir. Har qanday bo‘lib o‘tayotgan voqeada, undan oldingi voqeaning aks sadosini ko‘ramiz. Voqealar o‘ynalib tugallanmaydi, balki ular bo‘linishi mumkin, ammo personajlarning voqeani idrok etishi oqibatida ular aniqlash imkoni tug‘iladi.

“Qo‘ng‘iroq bo‘ldi”, “O‘qituvchi auditoriyaga kirdi”, “Dars boshlandi” va hokazo. Bular voqealar zanjiri, biri biridan keyin kelsada asosida o‘zidan oldingi va keyingi voqealarning xususiyatini saqlab turadi. Buni qarangki, oldingi voqeani, hozir kechayotgan voqeaman etmaydi yoki to‘xtatib qo‘ymaydi, balki o‘zidan oldingi voqeaning mantiqiy davomchisi bo‘ladi. Lekin shunday bo‘lsada, personajning xatti-harakatlarini mantiqiy o‘zgarishiga, o‘zini o‘rab turgan muhitga, unga qarama-qarshi kuchlarga o‘zgacha ko‘z bilan qarashga intiladi. Biroq haligina boshidan o‘tgan voqealar uning yodidan chiqmaydi. Ular uning keyingi xatti-harakatlari uchun zamin bo‘lib hizmat qiladi. Voqealar ketma-ketligini tuzish va uni rollar bo‘yicha tahlil etish bilan biz “yetakchi xatti-harakat”ni aniqlay olamiz.

Xatti-harakatning mantiqiyligi va davomiyligi asosida rollarni tahlil etish maqsadlarga tayangan holda emas (parchalar asosida) balki, ularning fizik xatti-harakatlariga asoslanib (voqealar va faktlar) bajarilishi zarur.

Shunisi e‘tiborliki sahnada haqiqiy vaqt doirasida xatti-harakatlar davom etsa, biz voqealarni tushunmay yoki uning mantiqiyligini bog‘lay olmay qolishimiz ham mumkin. Mantiqning buzilishi voqeaning noto‘g‘ri talqin etilishiga va tomoshabinlarning ishonchsizligining uyg‘onishiga olib keladi. Bu yerda nafaqat tomoshabin yutqazadi, balki ijrochi aktyor ham o‘z ijrosi davomida sahnada qoqila boradi.

Umuman olganda oddiy jismoniy xatti-harakatlar sahnada kechayotgan jarayonga to‘la mos kelmasligi mumkin. Etyudlarni sahnalashtirishda talaba sahna haqiqati bilan hayot haqiqati o‘rtasidagi farqni tushunib yetishi zarur.

Aktyor haqiqat izlab sahnada yoki ekranda harakat qilishi va uni tomoshabinlarga yetkazib berishi zarur. Zamonaviy tomoshabin aktyorlar xatti-

harakatidagi bir hillik va o'xshashlikni ko'rishga odatlanmagan. Sahna haqiqati nimada?

Sahna haqiqati deb biz aktyor o'z ijodi davomida his etayotgan sahna yoki ekran haqiqatini tushunamiz. Aktyor sahnada uni qurshab turgan dekoratsiya va boshqa texnik vositalarni haqqoniy deb deb hisoblamaydi, balki, o'z xatti-harakatlaridan mantiqiylik va izchillikni izlab topishga urinadi.

Birinchi davrda aktyorlik amaliy mashg'ulotlari bilan birqatorda, rejissura yo'nalishi talabalari rejissura asoslari ko'nikmalarini egallashlari zarur. Bo'lajak rejissyor etyudda qatnashayotgan o'rtoqlarining ijodiy tashabbusini rivojlantirishi va saqlab borishi zarur. Uaktyorlik mahoratini egallashga yordam beruvchi mashqlarni va uslubiy yo'nalishlarni tushunib yetishi va ular bilan ishlashda o'qituvchiga yordamchi bo'lishi zarur.

Talaba o'z etyudidagi asosiy voqeani va oliy maqsadni topishda muammoga duch kelishi muqarrar. Asosiy e'tibor rejissyor sifatida voqeada yuz berayotgan xatti-harakatga qaratiladi. Etyudustida kompleks ishlash faqatgina pedagogning nazorati ostida bajariladi. Undagi ijodiy jarayonda bo'lajak rejissyor personajning xatti-harakatlari asosini va mantig'ini tushunishga yordam beradi. Ijrochilarning xatti-harakatlarini mantiqiy ketma-ketlikda joylashtirish bilan talaba sahnada haqqoniylikka va ishonchlilikka erishadi.

Etyudlar bilan ishlash jarayonida talaba-rejissyorlar sahnada xatti-harakat qilish zarurligini tushunib yetadilar, voqealarni "yetakchi xatti-harakat"ni belgilovchi omil ekanligini bilib oladilar. Lekin faqat xatti-harakat rejissyorning e'tibor doirasida bo'lishi zarur emas. Tomoshabinga ruhiy ta'sir etish ham asosiy maqsad bo'lishi zarur. Birinchi rejissyorlik ishlaridanoq mahorat o'qituvchisi talabaning mana shu qirralarini ochishga intiladi. Tomoshabinga ta'sir etish, zamonaviy teatrning normasiga aylanib bormoqda, bunday ta'sir bilan tomoshabinning spektaklga bo'lgan reaksiyasini aniqlash va bu bilan spektakllarga yanada tomoshabin ishtirokini ta'minlash bugungi kunda teatr uchun bo'ladi va innovatsiya tartib bo'lmoqda. Shuning uchun, mazkur shakl rejissyorlarni tarbiyalashda dasturil amal bo'lishi talab etiladi.

Bugun teatrdagi tomoshabinlarga ta'siri o'tkazish me'yorga aylanib bormoqda. To'rtinchi devor, shartliligi endi umume'tirof sifatida qabul qilinmayapdi. U endi har doim va har kuni ishlatilmayapdi. Aktyor-shaxs, va kinorejissyor-shaxs o'zaro munosabatning yanada yaqinroq yo'llarini izlab topishga, bir biri bilan ta'sirlanish hollarini rivojlantirishga intilayapdi. Shuning uchun ta'limning ushbu qismi rejissyorlarni tarbiyalanishning ilk kunlaridan boshlash zarurdir.

Shuni yodda tutish zarurki, bu shaklidagi teatr va tomoshabin o'rtasidagi muloqot, so'nggi yillarda yangi sifat darajasiga ko'tarilib bormoqda. Shuning uchun ham talabalarga birni o'qish kunlaridanoq, teatr tomosha zali o'rindiqlarida qanday joylasalar, tomoshani yaxshiroq tushunib yetishlari xususida ham ta'lim berish kerak. Talabalar o'zlari ishlagan etyudni tomosha zalidan kuzatib, o'z etyudlariga o'zlari baho beradilar va bu o'zlari sahnalashtirgan etyud tomoshabinga qanday ta'sir ko'rsatishi mumkinligini tahlil qiladilar. Bu bilan ular zalga nima demoqchilar-u va bu g'oya shunday ko'rinish olayapdimi, shuning farqi bora boshlashadi.

Biz yuqorida aytgan barcha fikrlar, rejissyorlarni tarbiyalashda nazariy va amaliy asos bo'la oladi. Chunki aktyorlik mahorati fanida aktyorlik texnikasidan to'g'ri foydalanish usullari bo'yicha ta'lim berilsa, rejissura fanida rejissura texnikasi elementlari bo'yicha ta'lim berish zarur bo'ladi. Nazariy tahlil qilinadi va amaliy o'rganiladi. Rejissuraning eng kichik elementar shakllari, uning spetsifik(o'ziga xosligi) kompleksi, ifoda vositasi talabalarga tushintirib boriladi.

Har qanday sahna asarining ifoda vositasi bo'lmish, spektakl atmosferasi (mazkur holatda etyudning atmosferasi), spektakl tempo-ritmi (mazkur holatda etyud tempo-ritmi), spektakl mizanssenasi (etyud mizanssenasi) va spektakl kompozitsiyasi (etyud kompozitsiyasi) kabi elementlar yordamida rejissyor tomosha zaliga o'z g'oyasini yetkazadi.

Talabaqaratilgan bu singari ta'lim uning rejissyorlik kasbiga qaratilgan birinchi qadamlaridan tomoshabinga ongli ravishda o'z hissiy ta'sirini o'tkazish va asrga to'g'ri yondashishni tarbiyalab borishni belgilaydi.

O‘z ishining ustalari ijodkorlar M.Uyg‘ur, E.Bobojanov, A.Ginzburg, N.G‘aniev, A.Ismatov, SH.Burhonov, L.Sarimsoqova, A. Xo‘jayev, H.Latipov C. Xo‘jayev H.Umarov, R.Pirmuhamedov, A.Jalilov va boshqalar O‘z ijodida haqqoniylik va mantiqiylikka erishganlar. Professional spektakllarda, ekranda, tatarlashtirilgan ommaviy tomoshalarda ham shuningdek, haqiqat tuyg‘usi, xatti-harakatlar haqqoniyligi kuzatilishi zarur.

Rejissyorlarda mantiqiylik va izchillikni rivojlantirish mashqlari.

1. Tasavvurdagi buyumlar bilan ishlash

-  **Ignaga ip qadash**
-  **Choy damlash**
-  **Kiyimni dazmol qilish**
-  **Oyoq kiyimni tuzatish**
-  **Tugma qadash**
-  **Tirnoqdagi lakni o‘chirish (Qizlar uchun)**
-  **O‘sma siqish va qo‘yish (Qizlar uchun)**

2. Talabaga har kuni bajaradigan yumushlarini sahnada bajarishiga vazifa berish (Etyud ko‘rinishida)

-  **Tish yuvish**
-  **Ertalabgi nonushta**
-  **Kiyim almashtirish**
-  **Bo‘yanish (Qizlar uchun)**

3. Kamdan kam bajaradigan yoki umuman bajarmaydigan yumushlarni sahnada bajarishlariga vazifa berish (Etyud ko‘rinishida)

-  **Yong‘in sodir bo‘lganidagi harakat**
-  **Birov cho‘kkandagi harakat**
-  **Harbiylarning tushligi**
-  **Sport musobaqasida shtanga ko‘tarish**

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

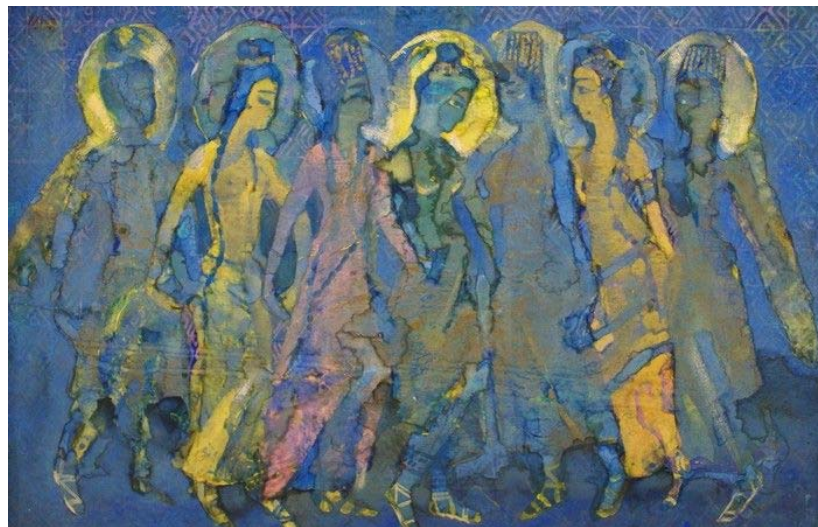
1. Mantiqiylik tushunchasiga t‘arif bering.
2. Etyutda mantiqnig buzilishi nimaga olib keladi?

3. Sahna haqiqati nimani anglatadi?
4. Izchillik atamasi va uni sahnalashtirishda qo'llash jarayoni qanday kechadi?

REJISSURA SAN'ATINING TARIXI

Zardo'shtiylik davrida tomosha san'ati. Zardo'shtiylarning muqaddas «Avesto» kitobi orqali shu davrdagi elat va xalqlarning iqtisodiy, ijtimoiy hayotlari, urf-odatlari, e'tiqod va madaniyatlari, musiqa, raqs va umuman teatrlashtirilgan marosimlari to'g'risida ma'lumotga ega bo'lishimiz mumkin. Bu davrda ham aktyorlik san'ati hali alohida kasb sifatida rivojlanmagan va ularning faoliyatini mavjud bayram va tomoshalar ishtirokchilari sifatida baholashimiz mumkin.

Miloddan avvalgi birinchi ming yillikning boshida zardushtiylik dini keng rivojlangan. Mazkur din qadimiy e'tiqodlar, jumladan, mitraizm (quyoshtparastlik) zahirida taraqqiy etgan. Ushbu dinda yaxshilik va yomonlik, ezgulik va yovuzlik, oq va qora, kun va tun kabi tushunchalar haqida fikr yuritilgan. Ularda Axuramazda (Xurmuz) – ezgulik xudosi, Anxara-Maynyu (Axriman) – yovuzlik xudosi sanalgan.



Eramizdan avvalgi I-asrga tegishli devoriy su'rat. Ommaviy tomosha

“Avesto”da odat-rusumlarni bilmaslik, ularga e'tiborsiz qarash juda qattiq tanqid qilingan. Masalan, Zardusht: “Kim...kasallik va o'lim keltiruvchi?” – deb

so‘raganda Axuramazda unga: “...poklanish rusumini tugal bilmay turib, bir nopokni poklashga jur’at etgan” deb javob beradi.

Tarixiy ma’lumotlarga qaraganda «Avesto» eramizdan oldingi VII asr oxiri VI asr boshida maydonga kelgan. Uning muqaddas kitob shaklida to‘la shakllanishi esa eramizdan oldingi birinchi ming yillikka to‘g‘ri keladi. U 21 kitobdan iborat bo‘lib, «Zend—Avesto» deb atalgan. Ammo uning ko‘p qismi Iskandar Zulqarnaynning bosqinchilik urushi natijasida Persopal saroyidagi yong‘inda kuyib ketgan. Qolganlari esa arab bosqinchilari davrida yo‘qolgan. Bizgacha yetib kelgan «Avesto» kitobining eng qadimgi nusxasi 1324 yilda ko‘chirilgan bo‘lib, u Kopengagenda saqlanadi. «Zend—Avesto» o‘tgan asrda bir necha bor Yevropa tillariga ham tarjima qilingan.

Zardo’shtiylikka aloqador tomoshalar, timsollar, teatrlashgan namoyishlar, marosimlarning umri uzun bo‘lgan, ular diniy qobiqni tark etib, yangi tarixiy – mafkuraviy, etnik, maishiy sharoitlarga moslashib, oddiy tomoshalar shaklida yashashda davom etgan.

Bundan tashqari «Avesto» kitobi diniy marosimlarning ijro etish uslublari hamda teatr san’ati elementlarining shakllanishida katta rol o‘ynardi. Chunonchi «Avesto»ning «Visparad» qismi 24 fasldan iborat bo‘lib, ibodat qo‘shiqlarini, «Yasna» qismi 72 fasldan iborat bo‘lgan, qurbonlik marosimlarida aytilgan fojiaiy qo‘shiq va marsiyalarni o‘z ichiga oladi. «Yasht» qismida zardushtiylik xudolari va ma’budalari madhiga aytiladigai 22 ta qo‘shiq va xor nazmlari kirgizilgan.

«Avesto» marosimlarini ijro etish shakllarini ilk teatr san’ati elementlari deb qarash mumkin. Chunki, «Avesto» marosimlarida diniy aqidalarning, murakkab qo‘shiq va xorlar, pantomim raqs bilan ijro etilishi, «Avesto»ning qo‘shiq va xor matnini bilgan va g‘oyalarini katta mahorat bilan tasvirlab bera oladigan maxsus ijrochilarni talab qilar edi. Uning diniy marosimlari ibodatxonalarda yoki maxsus maydonda teatrlashgan uslubda, duo va baytlari jo‘shqin musiqa, qo‘shiq, pantomim raqs bilan hamohang olib borilgan.

Bora-bora “Avesto” qasidalari, rivoyatlari, duolarini sahnalashtiruvchi, ijro etuvchi malakali kishilar – mug‘lar maydonga kelgan. Otashgohlar qoshida mug‘larning butun-butun to‘dalari qaror topgan. Ozarbayjon teatrshunos M.Allohverdiyevning yozishicha, mug‘larning bir qismi chinakam san’atkorlarga aylanib ketishgan va hatto yunon aktyorlari bilan birga rasmiy sahna tomoshalarida ishtirok etishgan.

Yaqin-yaqinlargacha jo‘ralar tomonidan asosan mehmonxonalarda o‘tkazib kelingan gap-gashtaklar va ularda bo‘ladigan ermak o‘yinlar, aytishuvlar, muqallidlar, masxarabozliklar o‘sha erkak uylari tomoshalari, o‘yin-kulgularining davomidir. Ular “Mehmonxona o‘yinlari” degan katta bir turkumni tashkil etgan. “Moshoba”, “Yumronqoziq”, “Kabi badbaxt”, “Jum-jaqa”, “Laylak ilonni ovladi”, “Burdam”, “Echkijonim”, “Po‘stinim”, “Chag‘alloq” o‘yinlari shular jumlasidandir. “Podsho-vazir” o‘yini ham aslida olovxonalarga bog‘liq holda paydo bo‘lgan. O‘zining savol-javoblari, podsho, vazir, yasavul, jallod kabi birmuncha kulguli timsollari, jo‘ralarning qisman ijrochi, qisman tomoshabin bo‘lib voqealarni kuzatib yoki ishtirok etishi dramani, sahna asarini eslatadi. O‘yin tafsiloti quyidagicha: oshiq otish, yasovul va tanlangan kishilar, “podsho va vazir” deb tayinlangan. Yasovul matodan darra yasab ishga tushgan. U o‘yindan bosh tortganlarini durra bilan jazolab turgan. Oshiq otish orqali yoki yasovulning «xushyorligi» bilan «o‘g‘ri» tutilgan. Vazir yoki yasovul bu haqda podshoga arz qilgan. Podsho besh-o‘n darra urishga amr qilib, so‘ng uni o‘ynatgan: «Ot o‘g‘risi»ga davra aylanib kishnash, «echki o‘g‘risi»ga ma‘rash, «eshak o‘g‘risi»ga hangrash, «xo‘roz o‘g‘risi»ga tong saharda qichqirgan dakan va jo‘jaxo‘rozlarga taqlid qilish, «bedana o‘g‘risi»ga qafasdagi bedanalariday sayrash buyurilgan. Ba‘zan, hatto ayol ko‘ylagini kiyib raqqosa bo‘lib o‘ynashga majbur qilingan. Kimdir latifa, kimdir ashula aytgan, kimdir muqallid, kimdir masxarabozlik qilgan. Hech kim o‘yin shartidan bosh tortmagan, hamma uchun podsho amri vojib bo‘lgan. Shu tarzda o‘yin ikki-uch soat davom etgan. «Podsho - vazir» o‘yin sifatida, yarim hazil-yarim chin shaklida olib borilgan. Ba‘zi jo‘ralarning

yigʻinlarida u ayrim hollardagina jiddiy tus olib, gʻanimidan oʻch olish, birovni tahqirlash vositasiga aylangan, xolos.

«Podsho-vazir» oʻyini ijrosida ikki xil — kinoyali va jiddiy uslublar hukm surgan. Qinoqli uslubda har bir ijrochi, ishtirokchi oʻzini goh chin, goh hazil holatda tutgan, oʻzining jiddiy gaplari, jiddiy holatlariga ham kinoya (kulgi) koʻzi bilan qaragan. Ammo kam boʻlsada, har qalay uchrab turuvchi jiddiy uslubda har kim oʻz gapini puxta oʻylab, keyin soʻylagan, holatlari jiddiy, dramatik, baʼzida fojiali vositalar bilan ifoda qilingan.

Temuriylar davrida tomosha sanʼati. Manbalarda Amir Temur va Temuriylar davridagi davlat bayramlari munosabati bilan uyushtirilgan sayillar, namoyish va tomoshalar haqida anchagina maʼlumotlar saqlanib qolgan. Maʼrakalarda har toifa ijrochilar alohida-alohida, tarabxona va xosxonalarda sanʼatkorlarning aralash guruhleri oʻz mahoratlarini namoyish etgan boʻlsalar, teatrlashgan sayillar va namoyishlarda minglab har xil ijrochilar qatnashgan va oʻzaro bellashgan. Hunar va sanʼatni bor boʻyicha, toʻliq namoyish etishga xizmat qiluvchi bunday teatrlashgan namoyishlar, oʻyinlar va tomoshalar Amir Temur hukmronligi davrida keng miqiyosda boshlanib, qariyb bir yarim asr mobaynida davom etib kelgan.

Amir Temur Movarounnahrda yashab kelgan anʼanani davom ettirib, oʻzining har bir harbiy gʻalabasi, diplomatik muvaffaqiyatini bayram, toʻy bilan nishonlagan, har bir aziz mehmonini ziyofat va bazm bilan siylagan. Oilaviy marosimlarni ham sozanda, xonanda va oʻyinchilarning katta-katta guruhlarini jalb etgan holda oʻtkazishni yoqtirgan. Bu davrda xalq bayramlari ham keng nishonlangan.



Temuriylar davrida tomosha

Eng katta to'y va bayramlar Samarqand, Shahrisabz va Hirotida o'tkazilgan ularda o'n minglab kishilar qatnashgan. Bunday bayramlarga puxta tayyorgarlik ko'rilgan – shahar va uning maydonlariyu ko'chalari bezatilgan, muayyan joylarda ravoqlar, ko'shklar, mezanalar qurilgan, rang-barang chodirlar tikilgan.

Minglab san'atkorlar, ijodiy jamoalar, guruhlar, yakka ijrochilar, o'yinchilar, chavandozlar, merganlar, polvonlar jalb qilingan. Ularni tartib bilan amalga oshirish bilan yuzlab xalq rejissyorlari – korfarmonlar va bakavullar sidqidildan ishlaganlar. Zero, yetti kun, bir oy, qirq kun, ba'zan uch oygacha davom etgan bunday ulug' to'y va bayramlarni uyushtirish, o'tkazish oson bo'lmagan, albatta.

1391 yili Amir Temur oltin O'rda yaqinidagi Qunduzcha degan joyda To'xtamishni yengganligini bir oy ommaviy bayram sifatida nishonlashga farmon beradi. “Ziyofatlarda noz-ne'matlar oltin idishlarda, oltin jomlarda sharob tortildi”, maxsus musiqalar yangraydi. Bu voqea Samarqandda ham bayram qilinadi.

1403 yil. Amir Temurning Yildirim Boyazid ustidan g'alaba qozonishi munosabati bilan Anqaradan olti manzil nari Suri degan joyda, so'ngra Ko'tohiya degan joyda bayram uyushtiriladi. Bayramu bazmlarda “xushovoz changchilar, pardasoz kamoncha choluvchilar, oy yuzli soqiylar, shodlik taratuvchi mug'anniylar xizmatda bo'lishgan. Bazmlardan birida asirga tushgan Boyazid ham qatnashgan. “Amir Sohibqiron, -deb yozadi Nizomiddin Shomiy, - uning ko'nglini ko'tarishga xarakat qilib, umidi cho'ntagini omonlik naqdinasi bilan to'ldirdi.

Unga may kosasini limmo-lim tutdilar va yana yangi suyurg‘ollar bilan faxrlanish boshini osmonga yetkazdilar.

Amir Temur 1404 yil sentabr oyi boshida Samarqanddan tashqaridagi sayilgohda o‘zining zafar tantanalaridan birini o‘tkazgan. Buning uchun sayilgohda ko‘plab chodirlar o‘rnatilib, 104 ta ko‘shk, sozanda va xonandalar uchun esa maxsus supa-sahnalar qurilgan. Hunarmandlar o‘z kasb-mahoratini namoyish qilish uchun ko‘plab rastalar barpo etilgan. Ko‘shklarda, supa-sahnalarda tomoshalar ko‘rsatilgan. Bir tomonda dor o‘yini, bir tomonda kurash bo‘lgan. San‘atkorlar shahanshoh, saroy ahli oldidan o‘z san‘atlarini namoyish qilib o‘tishgan. Bu namoyishlarda yuzlab niqob kiygan kishilar qatnashgan. Sharafiddin Ali Yazdiy ta’riflashicha, namoyishda fil, qo‘y, tuya, sirtlon, qoplon, tulki, bo‘ri qiyofasiga kirib ishtirok etgan kishilar o‘zi tanlagan timsolning xatti-harakatlarini mahorat bilan ko‘rsatishga harakat qilgan. Chunonchi qassoblar echki va qo‘ylar xatti-harakatini, charmgarlar tulki, sirtlon, qoplon va arslonlar xatti-harakatini bajarishgan. Ayniqsa, qatorlashib so‘z aytib, kuylab, o‘ynab o‘tgan “tillo shoxli echkilar” tomoshabinlarni behad xushnud etgan. Umuman, barcha kasb egalari o‘z hunarlarini namoyish etish bilan to‘yga shodiyona ruh bag‘ishlashga intilgan.

Temuriylar davrida san‘atning bo‘lak turlari qavatida qo‘g‘irchoq teatri ham katta muvaffaqiyatlarga erishdi. Hazrat Alisher Navoiy va u bilan bir davrda yashagan allomalarning asarlarini o‘qir ekanmiz, biz bunga ishonch hosil qilamiz.

Amir Temur hayotligida rasm bo‘lgan bayram, sayil, namoyish va tomoshalar uning vafotidan keyin ham davom etgan. Negaki, askar Temuriy shohlar Sohibqiron rasm-rusumlari va odatlariga sodiq qolishgan. Chunonchi, Hirotda 1412 yilda Shohrux va 1462 yilda Husayn Boyqaro tomonidan, 1462 yili Samarqandda abu Sa‘id Mirzo tomonidan katta bayram va tomoshalar uyushtirilgan. Umuman, iste’dodli, hunarmand kishilarni qadrlash, o‘zga yurtlardan keladigan san‘atkorlarni yaxshi qabul qilib, ularga sharoit yaratib berish, ijodiy izlanishlar, yangiliklarga keng yo‘l ochish butun Temuriylar xukmronligi davomida an’anaga aylangan.

Taxtga o'tirgan askar Temuriy podsholar va temuriyzodalar Sohibqiron Amir Temur tamoyillari va odatlarini o'zlashtirib, uning yo'lida rag'bat ko'rsatganlar, lekin maishatga, o'yin-kulgiga ortiq berilmaganlar. Shulardan biri Shohruhdir. Hazrat Alisher Navoiy "Xoqoni sa'id Shohrux Mirzokim, avlod va ajdod orasida Sohibqiron otasining qoyim maqomi bo'ldi" deb yozadi.

Temuriylar davrida tomosha san'atlari butun bir tizim sifatida shakllangan. Uning umumiy tarkibi teatrlashgan marosimlar, namoyishlar, maydon tomoshalari, an'anaviy teatr, raqs san'ati, halq sirkidan iborat bo'lib, ularning har qaysisi yana, o'z navbatida, bir qator tur va turkumlarga bo'lingan.

Teatrlashgan marosimlarga Navro'z va Mehrjon bilan bog'liq xilma-xil qiziqarli, uyushgan ommaviy sayillar, urf-odatlarini, sunnat to'yi va uylanish marosimlari, qizil gul bayramini, zardushtiylik bilan bog'liq ba'zi sayillar, o'yin va tomoshalarni shuningdek, kelib chiqishi hiyla qadimiy davrlarga borib taqaluvchi zikri jahriya va sadr yig'inlarini kiritish mumkin.

Bunday marosimlarning aksariyati ommaviy shakllarda bo'lib, yuzlab ijrochilar va tomoshabinlarni qamragan. Faqat zikr va sadrlargina saylanma kishilar qatnashadigan tor doiradagi yig'inlardir.

Bunday ko'rgazma va marosimlarni teatrlashgan deyishimizga sabab shuki, ularda ham tomosha obyekti (ba'zan ijrochi) va tomoshabin bor, tomoshabin xushnud bo'ladi, yayraydi, ayrim hollarda muloqotga kirishadi.

Amir Temur va Temuriylar davrida o'yin va tomosha silsilasida maydon tomoshalari alohida ajralib turgan. Zardushtiylik e'tiqodi bilan bog'liq ba'zi tomoshalar ham maydonlarda ko'rsatilgan. Ammo aksar maydon tomoshalari turkiy urug' va qabilalarning turmush tarzi, e'tiqodi, estetik mayllari bilan Amir Temur va Temuriyzodalarning navkarlari va zobitlarining jangovar hayoti, ruhiyati bilan chambarchas bog'liq.

Shunday qilib Amir Temur va Temuriylar davrida Markaziy Osiyo badiiy madaniyati, shu jumladan tomosha san'atlari gullab yashnadi. Ham shahar, ham qishloq va dasht madaniyatlari bilan bog'liq bo'lgan o'yin, tomosha, bayram, teatrlashgan marosim va namoyishlarning butun bir tizimi vujudga keldi. Shular

hammasi kasb-kori, nasl-nasabi, milliy-etnik kelib chiqishi turlicha bo'lgan kishilarni birlashtirishga xizmat qildi.

Turkistonda professional teatrining paydo bo'lishi va unda rejissyorlik faoliyati. Xalqimizning boy, rang-barang va sertarmoq ijodiyotida uzoq tarixga, o'z an'analari va xususiyatlariga ega bo'lgan ajoyib bir tur bor. U ham bo'lsa masxarabozlar, qiziqchilar va qo'g'irchoqbozlar san'ati, ya'ni an'anaviy teatrdir.

Masxarabozlik bilan qiziqchilikni (bir zamonlar bu tushunchalar "masxara" "muqallid" shaklida ifoda qilingan) nega teatr deymiz? Chunki ularda o'ziga xos dramaturgiya bor, qahramonlar qiyofasini o'z qobiliyati, aqli, mijozi, hissiyoti, tanasi, harakatlari bilan gavdalantiruvchi aktyorlar bor, ularning o'yinlaridan zavqlana oladigan tomoshabinlar bor – qo'yingki, teatr san'atining barcha alomatlari muhayyo. Bu teatrning hozirgi zamon teatridan ayirmasi shundaki, uning maxsus binosi va sahnasi yo'q, xalq aktyorlari o'z spektakllarini istagan vaqtda, turli sharoitlarda gir atrofi tomoshabinlar bilan qurshalgan o'ziga xos xalqa – "sahna"da ko'rsatib ketaverganlar.

Masxarabozlik va qiziqchilik - o'tkir komediya, muqallid, serzavq hikoya, hajviy qo'shiq, kulgili o'yin degani. Bu teatr artistining masxaraboz (masxara), qiziqchi (qiziq), taqlidchi (muqallid) deb nom olgani ham bejiz emas. Masxaraboz, qiziqchi va muqallid-hajv va tanqid, hazil va taqlid, qahqaha va xanda ustasi demak. Zotan ularning san'ati komedik-hajviy yo'nalishga ega, asosiy quroli satira va yumordir. Ana shu qurol bilan aksar mehnatkash xalq ommasi pozitsiyasida turib zolim, sudxo'r boylarni, poraxo'r amaldorlarni masxara va fosh qilganlar. Uning ilmiy adabiyotda "xalq teatri" deb atalishi ana shundan kelib chiqqan.

Ha, an'anaviy teatr to'g'risida gap borar ekan, avvalo iste'dodli, san'at shaydosi bo'lgan masxaralar, qiziqqlar mahorati ko'z oldimizga keladi. Chunki bu yerda hal etuvchi aktyor, uning ijrochilik mahorati, san'atidir. To'g'ri, masxaraboz va qiziqchilar teatrida xalq rejissyori-korfarmonlar xizmati ham katta bo'lgan.



Masxarabozlar XIX-asr

Ammo korfarmonlar birinchi galda zo‘r iste‘dod va ulkan tajribaga ega bo‘lgan aktyordirlar. Ular truppadagi aktyorlar, shogirdlar bilan mashqlar o‘tkazar, spektakllarni pishitar yoki yangisini o‘rgatar ekanlar, ularga o‘zlarining va ustozlarining tajribasini, uslubini singdirishga intilganlar.

XVIII—XIX asrlarda xalq sayillarining soni ancha ortdi. Qadimgi an‘anaviy teatr tushunchasiga – turli sayillar, tomoshalar, marosim va bazmlar, ularda ko‘rsatiladigan turli o‘yinlar: aktyorlar, sozanda, hofiz, raqqosalarning san‘atlari, qo‘g‘irchoq, sirk o‘yinlari va hokazolar kiradi. Chunki, qadimiy teatr sinkretik tomoshalar namoyish qilgan.

XVIII—XIX asrda Xorazmda ham teatr san‘ati keng rivoj topgan edi. Uning qoldiqlari hozirgi kungacha yetib kelgan. Chunonchi, 1925 yilda Moskvada bosilgan «Xorazm musiqiy tarixchasi» kitobida Xiva xoni Said Muhammad Rahimxon (1856—1865) zamonida saroy qoshida bir truppa ishlagani ko‘rsatiladi. Ammo aktyorlarning nomi va repertuari ko‘rsatilmaydi. Undan tashqari Xorazm tarixiga oid «Riyo‘zud-daula» asarining «To‘ynoma» bobida Ollo Qulixon (1825—1842) o‘g‘il to‘yi munosabati bilan 1835 yilda o‘tkazilgan tomoshalarda turli san‘atkorlar ichida sozanda va bozandalar (masxarabozlar) ham ishtirok etganini va mehmonlarni qattiq kuldirganlari ko‘rsatib o‘tilgan. O‘tgan asrning oltmishinchi yillarida O‘rta Osiyoga sayohat qilgan A. Vamberi ham Xorazmda teatr hayoti gavjum bo‘lganini yozib, o‘zi ko‘rgan turli marosim, sayil, tomoshalar haqida birmuncha ma‘lumotlar beradi. U hatto xonning maxsus qizig‘i bo‘lganini, kechki

ovqatdan so‘ng ham huzurida sozandalar chalib, hofizlar kuylab turganini, so‘ngra masxaraboz xonni va saroyga to‘plangan mehmonlarni xursand qilganini eslatib o‘tadi.

XX asrning 10-yillari Turkiston madaniyati tarixiga yangi o‘zbek milliy teatrining vujudga kelish davri bo‘lib kiradi. Ana shu tarixiy sharoitda – jadidchilik harakatining ilk bosqichi ma’rifatchilik, uning yana bir muhim tarmog‘i, tarkibi bo‘lib jadid teatri va dramaturgiyasi maydonga keldi. Millatni ma’rifat nuri bilan uyg‘otib, ozodlik va taraqqiyot tantanasini orzulagan jadid ziyolilar maslak yo‘lidagi buyuk amallaridan biri teatr deb tushundilar va shu yo‘lda say-harakat boshlab, qisqa bir muddatda g‘oyat katta samaraga erishdilar.

1911 yilda Mahmudxo‘ja Behbudiy “Padarkush yoxud o‘qumagan bolaning holi” nomli “3 parda 4 manzarali milliy, birinchi fojea”sini yozadi. Asarni chop



Mannon Uyg‘ur

qilish xususidagi urinishlar ikki yilgacha muvaffaqiyatsiz kechadi. Faqat pyesani 1812 yili rus-fransuz muhorabasining Borodino maydonidagi ruslar g‘alabasi bilan yakunlanishi 100 yilligiga bag‘ishlab, Tiflisdagi senzorga yuborilishi nashr uchun imkon beradi. “Matbuot ishlari Tiflis qo‘mitasi senzori ruxsati bilan Kavkaz o‘lkasi sahnalarida qo‘yish mumkin” degan 1913 yil 23 mart 19940-son qaroriga ko‘ra, asar 1913 yil Samarqandda alohida kitob holida chop etiladi.

1914 yil 27 fevralda Toshkentning Yangi shaharidagi “Kolizey” teatrining 2000 kishilik tomoshaxonasida kech soat yettida “musulmon jamiyati imdodiyasi foydasig‘a” Toshkent teatr havaskorlari rasman o‘z spektakllari namoyishini boshlaydilar. Teatr kechasi, Abdulla Avloniy memorial muzeyida saqlanayotgan “maromnoma” (afisha)dan ma’lum bo‘lishicha, uch bo‘limdan tashkil topgan. Birinchisi – Mahmudxo‘ja Behbudiyning “Padarkush” pyesasi asosidagi spektakl namoyishi, ikkinchisi – ozarbayjon aktyorlaridan Guliasqar Asqarov, Guluzorxonim va M.Shaxbalovlar ijrosida bir pardalik ozarcha “Xo‘r-xo‘r” kulgu-tomoshasi (S.Muzag‘ayni asari), uchinchi bo‘lim “Milliy o‘qish va jo‘rlar” bo‘lib,

bunda sakkiz nomerlik konsert ko'rsatilishi ma'lum bo'ladi. Maromnoma so'ngida butun kecha uchun mudiri mas'ul Abdulla Xo'ja o'g'li, rejissyor Aliasqar Asqarov ekani qayd qilinadi.

1914-15 yillarda "Turon"ga tatar rejissyori Zaki Boyazidskiy va Mustafo Mansurov ijodiy jihatdan boshchilik qilib turadilar. 1914 yil oxirlarida truppa Hoji Mu'in va Nusratulla Quadratullaning "To'y" dramasini sahnalashtiradi. Spektakl xuddi avvalgi "Padarkush" kabi muvaffaqiyat qozonadi. Asardagi asosiy rollarni aktyorlar A.Ziyoboyev, B.A'lamov, SH.Shohinoyatov, M.Mirazimov, Q.Ismatullayevlarning yaxshi g'ayrat va mahorat ko'rsatganlari aytilib, ayniqsa Abdulla Avloniy talqinida ijro etilgan Olimboy roli alohida diqqatga sazovor bo'lgan.

1915 yili iyun oyida truppa tomonidan "Badbaxt kelin" usmonli turkchadan tarjima qilingan asar sahnalashtiriladi. Rejissyor vazifasini Abdulla Avloniy bajaradi. Abdulla Avloniyning rejissyorlik bilan shug'ullanganligi "Turon" truppasi misolida milliy rejissura san'ati ham shakllana boshlagan edi, deyishimiz mumkin.

1930-34 yillarda sahna yuzini ko'rgan U.Ismoilovning "Paxta sho'mg'iyalari", "Rustam", K.Yashinning "Yondiramiz", "Tor-mor", Z.Said, N.Safarovning "Tarix tilga kirdi", Z.Fatxullinning "Istiqlol", Lope de Veganing "Qo'zibuloq qishlog'i", A.Faykoning "Portfelli kishi", K.Goldonining "Mehmonxona bekasi" singari pyesalari puxta rejissura, spektakllarning mantiqiy dekorativ yechimi, mahoratli aktyorlarning o'ziga xos talqinlari tomoshabinlar, jamoatchilik va matbuot maqtoviga sazovor bo'ldilar. Tarixan ijodiy faol bo'lib kelayotgan, xalqni o'z ortidan ergashtirib, ma'rifat va ziyo ulashib kelayotgan ushbu teatrga 1933 yilda ulkan xizmatlari uchun "O'zbek davlat akademik drama teatri" maqomi berildi.

1933-34 yillarda teatr jamoasi V.Shekspirning "Hamlet" asari ustida ish boshladi. Hamlet rolini A.Hidoyatov, Ofeliya rolini S.Eshonto'rayeva, Goratsioni SH.Qayumov, Klavdiyni X.Latipov, Gertrudani M.Qoriyeva, Poloniyni

L.Narzullayev, Daertni N.Rahimovlar ijro etishdi. Spektaklning muvaffaqiyati rus tomoshabinlariga ham yetib bordi.

1939 yili Hamza tavalludining qirq yilligiga bag‘ishlab teatr “Boy ila xizmatchi” asarini sahnalashtirdi. Pyesaning asl nusxasi saqlanmagani tufayli uni 1919 yili Turon teatrini Aqtepa frontida namoyish qilingan suflyor nusxasi asosida K.Yashin pyesani deyarli qaytadan yozar ekan, teatr jamoasi bilan maslahatlashib oxirgi bir ko‘rinishni olib tashlaydi. Oqibatda pyesa Oktabr to‘ntarilishi haqida emas, mustaqilligini boy berib, bosqinchini quliga aylangan mamlakatda xalq mustamlakachi va mahalliy hokimlarning ikki tomonlama zulmi ostida qolgani, azaliy boy va kambag‘al, imkon va chorasizlik haqidagi asar bo‘lib qoladi.

Teatrning 1935-1940 yillardagi spektakllarini tayyorlash jarayonida amalga oshirilgan ishlar va erishilgan natijalar Shekspir ijodiga qiziqishni orttirib yuboradi va teatr “Otello” ustida ish boshlaydi. Sabab, M.Uyg‘ur va jamoa nazdida A.Hidoyatov siymosida Otello rolining ijrosi borligida edi. Shunday ham bo‘ldi. 1941 yilning 28 noyabrida spektakl namoyish etildi. Avvaldan bildirilgan ishonchni aktyorlar A.Hidoyatov va S.Eshonto‘rayevlar oqlaydi. Spektakl muvaffaqiyatini nafaqat o‘zbek matbuoti, balki dunyo matbuoti keng yoritadi.

1941-1945 yillar orasida urush mavzuiga bevosita aloqador “O‘lim bosqinchilarga”, “Front”, “Ona”, “Oleko Dundich” singari safarbarlikka chorlovchi pyesalar qatori hukumatning har bir xalqning o‘tmishidagi milliy qahramonlari hayotini yoritishga da‘vat etuvchi chaqirig‘i bois H.Olimjonning “Muqanna”, M.Shayxzodaning “Jaloliddin” kabi asarlar yaratiladi. Teatr 1961 yili M.Shayxzodaning “Mirzo Ulug‘bek” tragediyasini sahnalashtiradi. Mirzo Ulug‘bek siymosini Shukur Burxonov maromiga yetkazib ijro etadi. Shundan so‘ng teatr sahnasida bir qancha tarixiy dramalar sahnalashtirildi. Jumladan, Uyg‘unning “Abu Rayxon Beruniy”, “Abu Ali ibn Sino”, “Zebuniso”, T.To‘laning “Nodirabegim”, P.Qodirovning “Yulduzli tunlar” bilan davom etib, nihoyat istiqlol sharofati bilan A.Oripovning “Sohibqiron Temur” dramasining spektakli tufayli tarixiy drama sahnaga chiqdi.

Teatr san'atining qudrati shundaki, u dramaturg, aktyor, rejissyor, rassom, sozanda, raqqos va boshqa ko'plab sahna arboblarning ijodiy mehnatini bir butun qilib birlashtiruvchi jamoaviy ijodkordir. Ammo mana shu ko'p sonli ijodkorlar orasida bir zot borki, u sahna san'atining, sahna madaniyatining tabiatini, mohiyatini belgilaydi. U ham bo'lsa aktyordir.

XX asrning 90-yillarigacha O'zbek teatri o'z faoliyatida murakkab davrni bosib o'tdi. Butun mamlakatda kommunistik mafkura tushunchasi yanada avj oldi. U asosiy zarbasini o'zbek ziyolilarining sotsiolizm g'oyalaridan boshqacha fikrlovchi ijodkorlarning burjua qarashlari va nuqtai nazarlari qoldiqlariga qaratildi. Ba'zi spektakllar repertuarlardan olib tashlandi, uning o'rniga ijtimoiy buyurtma asarlar yaratildi. N.Pogodinning "Quzg'unlar", I.Sobolevning "Xo'jayin", A.Ostrovskiyning "So'nggi qurbon", N.Levadaning "Assalom, yulduzlar", V.Vishnevskiyning "Hayotbaxsh o'lim" kabi ko'plab tarjima asarlar shular jumlasidandir.

Biroq bu yillarni o'zbek madaniyati, shu jumladan, o'zbek teatri to'la tushkunlik davri deyish ham xato bo'lur edi. Chunki, mafkuraviy tazyiqlar kuchaygan bo'lsada, teatr san'ati ma'lum darajada rivojlandi. Bu yillarda yaratilgan spektakllar o'ta siyosiydashgan va sovet mafkurasi uchun xizmat qilgan bo'lsa ham u baribir o'zbek xalqining shu davrdagi milliy madaniyati bo'lib qoldi. Xalqning madaniy-ma'rifiy, estetik saviyasini oshirishga xizmat qildi.

XX asr o'zbek aktyorlari, rejissyorlari va dramaturglari hayoti va faoliyati haqida ko'plab ma'lumotlar, "O'zbekteatr" ICHB tomonidan nashr ettirilgan kitoblar, to'plamlar borligini e'tiborga olib ularning har birining ijodiy faoliyatiga to'xtab o'tilishni lozim topmadik. Qolaversa ular ijodini yoritishni, boshqa kitoblarni takrorlash va mazkur darslikning oldiga qo'ygan maqsadidan bir oz chetga chiqish deb baholash mumkin.

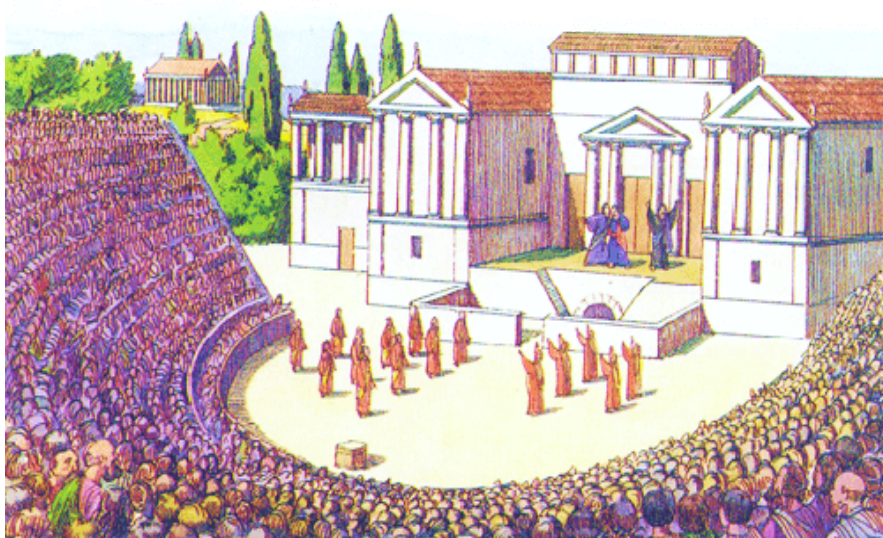
Professional rejissura san'atining vujudga kelishi va rivojlanishi jarayoni. Rejissyor (fransuzcha) so'z bulib, "boshqaraman" degan ma'noni anglatadi. Rejissyor san'ati o'z ichiga spektaklning turli unsurlarini uyg'unlashtirish orqali yagona yechimga ega badiiy sahna asar yarataolishi bilan

baholanadi. Ushbu maqsadga erishi uchun rejissyor o'z niyatini sahnalashtirish jarayonida ishtirok etadigan barcha ijodiy jamoani yagona maqsad sari safarbar eta olishi kerak.

Shu nuqtai nazardan qaralganda rejissyorlik san'ati (garchand u davrda boshqacha nom bilan atalgan bo'lsada) alohida san'at turi sifatida uzoq tarixga ega.

Antik teatrdas asosiy o'rinni **xor** egallagan. Ya'ni ommaning faoliyati, qo'shiq, raqs, turli texnik vositalarni harkatga keltirish ishlarini **xor boshlovchisi** tomonidan boshqarilgan. Xozirgi tushunchada antik teatr tomoshalariga Xor boshlovchisi rejissyorlik qilgan.

Xor boshlovchisi tashkiliy ishlardan tashqari, dramatik asarning g'oyasi, maqsadi, siyosiy-ijtimoiy talablarga javob berish-bermasligi borasida hal etuvchi ovozga ega bo'lgan. Shuningdek aktyorlar bilan ishlash, mizansahnalar o'ylab topish kabi vazifalar ham Xor boshlovchisi-rejissyor zimmasida bo'lgan.



Antik davr teatri. Yunoniston er.av. 3-2 asrlar

Demak, teatr ijodiy jamoasi ommaviy o'yin, maydon tomoshalarida hamisha kofarmon-ish taqsimotchisi bo'lgan. Chunki bu tomoshalarda eng kamida 500 dan ortiq odamlar qatnashgan. Uning ichida sirk o'yinlari, pantomima, masxarabozlik, ko'z boylag'ich, turli xayvonlar o'ynatish, jang sahnalari mavjud bo'lib ularni yaxlit tomosha shakliga keltirish ishlarini albatta, bir odam ya'ni ish boshqaruvchi yagona dastur asosida tartibga solib turgan. Bunday tomoshalar xalq havaskorlik

artistlari, ishqibozlar, qiziquvchilar ishtirokida o'tkazilgan. Bunday bayramlar, diniy marosimlar, xalq sayillari, turli bayramlar har bir xalq va millat orasida yilning turli fasllarida o'tkazib kelingan. Buning uchun albatta bayram loyihasi, ko'rinishlar, ishtirokchilar, kiyimlar, badiiy bezaklar rekvizit va butaforiya, qo'g'irchoqlar loyihasi tuzilgan va ular ustida ish borgan. So'ngra bayramdan bir necha kun oldin, jarchilar shahar maydonlari, bozorlarda jar solishgan hamda bo'lajak tomoshalarining homaki shakli repetitsiya qilingan.



Antik davr aktyori maskalari

Tomoshalar vaqtida esa ish boshqaruvchi-rejissyor tomosha ko'rsatuvchilar orasida bo'lib uning ust-boshi boshqalarnikidan ajralib turgan, qo'lida maxsus uzun tayoq –ko'rsatkich ham bo'lgan.

O'n sakkizinchi asrga kelib Germaniyada rejissura kasb sifatida rasman tan olinadi. Chunki, teatr san'ati shu davrga kelib ijtimoiy-siyosiy ahamiyat kasb etaboshlaydi. Bu albatta Germaniyada ishchilar sinfini shakllanishi va teatr targ'ibot va tashviqot vositalarining biri sifatida maydonga chiqishi bilan bog'liqdir.

Teatr san'atida ham adabiyot, tasviriy san'at va musiqa kabi jamiyatda o'z o'rnini egallay boshlashi bilan, professional rejissuraga kuchli extiyoj tug'iladi.

Rejissyorlik dastlab ikki yo'nalishda shakllana boshlaydi.

A) Ekgofa. Bu rejissyor Korolini Neyber truppasida ishlagan va o'z qarashlarini shu truppa ishtirokchilari bilan amalga oshirgan.

B) Shreyder. U o'z qarashlarini germaniyaning turli teatr truppalarida tatbiq eta boshlaydi.

Biroq har ikkala rejissyor uslublarini Gyote umumlashtirgan holda yagona rejissyorlik maktabi yo‘nalishini nazariy jihatdan ishlab chiqadi.

Gyotening qarashlari quyidagicha:

- Sahna asarining spektakl sifatida yaxlit g‘oyaviy yo‘nalishi va mukammal shaklga ega bo‘lishi zarur. Tomoshabinga ta’sir ko‘rsatish uchun rejissyor turlicha usullar ishlab chiqishi kerak. Aktyorlarning ta’sirli ijrosini ta’minlash uchun tasviriy san’at va xaykallar shakli va holatini o‘rganish zarur. Sahnada yurish-turish, baxs munozara olib borish, kirib-chiqishlar teatr san’ati talablariga javob berishi kerak bo‘lib u kundalik xayotiy shakldan farq qilmog‘i lozim. Spektakl tomoshabinga faqat aktyorlar ijrosi bilangina emas, badiiy bezagi, yaxlit yechimi bilan ham ta’sir o‘tkazmog‘i zarur.

Pesa bilan ishlashda avval asarni yaxshilab o‘rganish, rollarni taxlil etish so‘ngra aktyorlar bilan stol atrofida har bir timsol ustida erinmay ishlash kerak. Chunki bu jarayon repetitsiya jarayonining eng muhim bo‘g‘ini sifatida qaralishi kerak. Sahnada bir qarich ham bo‘sh joy qolmasligi kerak.

Shu maqsadda Gyote o‘z asarlari uchun o‘zi mizansahnalarni maydachuydasigacha ishlab chiqqan va aktyorlardan shunga e’tibor berishlikni talab qilgan. U sahna ishtirokchilarini yarim doira shaklida harakatlanishlarini maslahat bergan. “Mizansahnalalar doimo uzluksiz o‘zgarib turishi kerak. Spektaklning badiiy yaxlitligini ta’minlash uchun esa kiyimlar, chiroq turli shovqilardan foydalangan holda ularni bir uslub, bir janrga bo‘ysindirish kerak” degan.

O‘n to‘qqizinchi asrga kelib Venadagi Burg teatrining ijodiy yo‘nalishida o‘zgarish paydo bo‘laboshlaydi. Teatrning badiiy rahbari Shrey Fogel o‘z ustozlari Zonnelfels nazariyasini amalda tatbiq etaboshlaydi. U teatrni yagona ijodiy jamoa sifatida shakllantirishga erishadi. Barcha ijodkorlar bir maqsadga hizmat qilish kerakligini amalda isbotlashga harakat qiladi. Aktyorlarda pauza-(tin olish sukut)dan unumli foydalanish kerakligini va uning natijasini amalda isbotlaydi. Aktyor tomonidan ijro etilgan har bir rol pesa tarkibidan ajralmasligi, timsol-timsol o‘zining yaxlitligi bilan asarga hamoxang bo‘lishi, bu hamoaxnaglik butun spektakl davomida uzluksiz harakat orqali tomoshabinga sezilib turishi kerak degan fikrni

olg'a suradi. Buning uchun avval pesa bo'laklarga bo'linib ishlanishi so'ngra rejissyor shu bo'laklarni birlashtirib bir butun yaxlit spektakl hosil qilishi kerak, deydi.

Navbatdagi bosqich, Germaniyada Shekspir teatrini tashkil etilishi bilan bog'liqdir.

Bu teatrni tashkil etilishi Immerman, Yogan va Tik kabi buyuk reformator rejissyorlarni maydonga chiqishiga sababchi bo'ldi. Ular rejissura tarixida alohida o'rin egallaydilar.

Immermanning xizmatlari to'g'risida shuni alohida ta'kidlash joizkim, u sahnada *oddiy hayotiy voqealarni emas, badiiy shaklga solingan voqealar sahnadan turib aks etishi kerak* deydi. Shekspir pesalaridagi poetik *shakl va holat* uni shunday fikrga kelishga undaydi. U Shekspir she'riyatiga urg'u qaratadi. U sahnadagi *oddiylik va tabiiylikka* keskin qarshi chiqadi. Uning fikricha *dramaning asosini insoniy xatti-harakatlar* tashkil etishi kerak. Shu bilan birga drama asarlarida opera janriga xos bo'lgan shartlilik bo'lmasligi zarur.

Drama janrining asosiy vazifasi *tomoshabinga to'g'ridan to'g'ri ta'sir o'tqazishdan* iboratdir. Ayniqsa *ommaviy sahnalarning ta'siri kuchli bo'lishi kerak* deydi va o'zi ommaviy sahnalarni ishlashga alohida e'tibor beradi. Ommaviy sahna ishtirokchilarining har biri bilan alohida-alohida ishlagan. Drama shaklida *musiqadan keng foydalangan holda, spektaklga qo'shiqlar kiritishga uringan*. Tomoshabinga kuchli ta'sir o'tkazish yo'lida izlanishlar olib borib, *tomosha davomida dekoratsiyalarni harakatga keltirishga uringan. Ular tomoshabin ko'z o'ngida chayqalgan, xatto bosh qahramon fojeasi bilan bog'liq vaziyatda dekoratsiyalar qulab tushgan*.

Nemis rejissurasining yana bir vakili **Laube**.

Laube *so'z qudratiga* alohida e'tibor qaratadi. U Gyote fikrini davom ettirib *stol atrofida o'tirib ishlashga* alohida ahamiyat beradi. So'zlarni *o'zi talaffuz qilib, mizansahnalarni ko'rsatib bergan*. Lekin u *teatrbozlik, balandparvozlikka* tamoman qarshi bo'lgan. So'z va harakat zamirida *chuqur fikr* yotgan bo'lishi kerak degan. So'z ustida ishlashda, *ovoz, talaffuz, urg'ulardan* foydalanish

ta'sirchanlikni oshiradi, deya ta'kidlashdan charchamagan. U *kiyim va dekoratsiyalarga ikkinchi darajali unsurlar sifatida qaragan.*

Yana bir guruh rejissyorlar **Meyningchilar.** Ularning spektakllari dekoratsiya va kostyumlarning rang-barangligi bilan ajralib turgan. Spektakllari tantanavozlik, ulug'vorligi bilan ajralib turgan. Nafaqat dekoratsiyalar, xatto ovoz va turli shovqinlarga ham diqqat e'tibor bilan qarashgan.

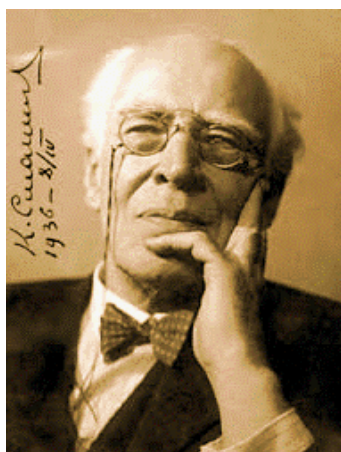
Tarixiy spektakllarni sahnalashtirishda dekoratsiya va kostyumlarning davriga mosligi muhim ahamiyatga ega bo'lgan. Shuningdek Meyningchilar teatr ichidagi intizomi, repetitsiyalar jarayonlarini, aktyorlar intizomini qattiq nazorat qilganlar. Parda orti, kulis, ortlarida qat'iy intizom o'rnatilgan.

Yigirmanchi asr boshlariga kelib opera va dramatik teatrlarda rejissyor birinchi o'ringa chiqib teatr san'ati yo'nalishini belgilovchi kuchga aylanadi. Chunki bu davrga kelib spektakllarning yaxlitligi tomoshabin aql-zakovotiga ta'sir etish muammosi asosiy omillardan biri deya qaraladi.

Shu davrdagi yetakchi rejissyorlardan Otto Bramning nomi alohida e'tiborga molikdir. U teatrga adabiyot tanqidchilikdan kirib keladi. Bram eng avvalo namoyishkorna tashqi renjissuraga qarshi chiqadi. Uning uchun *aktyorlar bilan stol atrofida ishlashdan foyda yo'q. Eng asosiy ish sahnadagi repetitsiyalar jarayonida bo'lishi kerak. Aktyor, sahnada repetitsiyalar boshlangunga qadar rol ustida o'ylamasligi, umuman rolni yod olmasligi zarur. Faqat sahnadagi repetitsiya jarayonida aktyor hamroxi bilan muloqatga kirishish orqali kerakli ohang va o'yinlar topilishi kerak,* degan fikrni olg'a suradi.

Shu yo'l bilan jonli muloqat va hayotiy xaqiqat vujudga keltirilgan. Bram Ibsenning "Nora", Gaupmannning "To'quvchilar" kabi spektakllarni muvaffaqiyatli sahnalashtirgan.

Keyingi rejissyor Reyngard bo‘lib u qo‘shimcha vositalar, bezaklar orqali spektakllar ta’sirchanligini oshirishga harakat qilgan. U har bir spektaklni sahnalashtirishga kirishishdan avval bo‘lajak spektaklning mukammal partiturasini ishlab chiqqan. Spektaklni boshlanishi, ko‘tarilish nuqtasi (kulminatsiya) yechimni, har bir ishtirokchining u yoki bu so‘zni qaysi holatda qanday talaffuz etishigacha erinmay yozib chiqqan. Shundan so‘ng har bir spektakl uchun alohida rejissyor va asisentlar guruxini tuzgan va har biriga ma’lum vazifa yuklagan. Rejissyor va asisentlar Reyngard ishlab chiqqan partiturasidan og‘ishmay repetitsiya olib borganlar. Reyngard ishlangan parchalarni birlashtirib yaxlit spektakl holatiga keltirish bilan shug‘ullangan.



K.S.Stanislavskiy



V.E.Meyerxold



Ye.B.Vaxtangov

Reyngardchilar ham ommaviy sahnalarga alohida e’tibor berganlar. Ular **bosh rol** ijrochilari va **ommaviy** sahna ishtirokchilari degan tushunchalarni yo‘qotishga, bosh rol ijrochisi ham ommaviy sahna ishtirokchilari o‘rtasida bo‘lishi kerak, degan ta’limotni ishlab chiqadilar. “Yuliy Sezar”, “Orlean malikasi”, “Vallenshteyn” kabi ommaviy sahnalarga boy asarlar ustida ishlash jarayonida ommaviy ko‘rinish ishtirokchisining har biri uchun alohida mizansahnalar yaratishgan.

Shunday qilib, XIX asr oxiri XX asr boshlarida jahon teatr olamiga, Germaniyada Kronek va Reyngard, Fransiyada Antuan, Angliyada Kreg, Rossiyada Lenskiylarning nomi tanila boshlanadi.

Rejissyor tushunchasi K.S.Stanislavskiy uning shogirdlari Meyrxold, Vaxtanogov, Tairov hamda Mannon Uygʻur boshliq bir guruh Moskva teatr studiyasining bitiruvchi talabalari bilan oʻzbek milliy teatriga kirib kelgan. Bu davrga qadar jadidlar tomonidan sahnalashtirilgan "Padarkush" (Behbudiy), "Advokatlik osonmi?" (Avloniy), "Zaharli hayot" (Hamza) kabi spektakllarda rejissyor vazifasini muallifning oʻzi yoki oʻqituvchi bajargan boʻlib (hozirgi kunda ham ayrim viloyat teatrlarida rejissyorga "muallim" deya murojat qilishadi) rollar taqsimoti, aktyorlarga qayerdan chiqib, qanday gapirish va hokazolarni oʻrgatgan. Aksariyat hollarda aktyorlarning oʻzi pesa soʻzlarini yod olib, tomosha koʻrsatishgan. Ish boshi (rejissyor-sarkor) esa kim qanday kiyim kiyishi, qayerdan kirishi, qaysi joyda oʻtirib-turishi, qayerda chiroq yoqib, qayerda musiqa chalinishini nazorat qilib turgan.

Bunday shahs topilmagan taqdirda barcha ijrochilar bir boʻlib spektakl chiqarishga urinishgan. Garchand bu kabi spektakllarda ayrim ijrochilarning muvaffaqiyati, dekoratsiya (sahna koʻrinishlari) yaxshi ishlansa ham mazkur sahna asarlarida stilistik yaxlitlik va gʻoyaviy yuksaklik (K.S.Stanislavskiy iborasi bilan aytganda spektaklning "Oliy maqsadi") koʻrinmas edi.

Spektakldagi barcha unsurlar birligiga erishish toʻgʻrisida yozar ekan K.S.Stanislavskiy "katta salohiyatga ega boʻlgan turli kasb egalari bir saf boʻlib, katta kuch bilan tomoshabinga taʼsir koʻrsatadi va minglab insonlar yurgini bir marom, bir hil urishga majbur qiladi." Shuncha insonlarni kim bir maqsad, bir maslak yoʻlida birlashtira olishi mumkin?

Soʻzsiz: **rejissyor!** Faqat rejissyorgina barcha harakatlarni maqsad va bir gʻoya atrofida birlashtira oladi.

Rejissyor-tashviqotchi, rejissyor-koʻzgu, rejissyor-tashkilotchi, - deb yozgan edi, V.I.Nemirovich-Danchenko.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Zardoʻshtiylik davrida tomosha sanʼati haqida gapirib bering.
2. «Avesto» marosimlarini ijro etish shakllarini haqida nima bilasiz?
3. Temuriylar davrida tomosha sanʼati haqida soʻzlab bering.

4. Temuriylar davrida san'atning qaysi turlari rivojlangan?
5. "Masxara" so'zining lug'oviy ma'nosi nima?
6. An'anaviy teatr tushunchasiga ta'rif bering.
7. Professional rejissura san'atini qachon va qayerda vujudga kelgan?
8. Drama janrining asosiy vazifasi haqida gapirib bering.
9. Rejissura va uning teatr san'atidagi o'rni?

SAHNAVIY DIQQAT ELEMENTLARI

Aktyorning sahnaviy diqqati. Bir qaraganda, sahnadagi diqqat juda ham jo'n ko'rinishi mumkin. To'g'ri, aktyor o'z diqqatini o'zi istagan buyumga qaratishi lozimligini hech kim inkor qilmasa kerak. Haqiqatan ham o'z diqqatini o'zi boshqara olmaydigan aktyor oldiga qo'yilgan vazifani bajara olmasligi mumkinligi hammamizga ma'lum. Aktyor sahnada o'z yurishturishi ritmika va nozik harakatlarini asar va rejissor talablari asosida yo'naltira bilishi shart.

O'zi hamda sahnada u bilan yashayotgan hamrohi harakatlariga ham moslashuvi, uning uchun diqqatini idora qilishi zarur. Va nihoyat, tomosha zali bilan uzviy aloqani o'z maslagiga ko'ra, o'zi uchun berilgan makon va zamonda puxta idora etmog'i, o'zining har bir bosgan qadami, hatto ovozi nazorat qila bilmog'i, ifoda vositalaridan tejamkorlik bilan foydalangan holda, ko'proq natijaga erishmog'i kerak. Buning uchun, o'zida kechayotgan har bir o'zgarishning daraja va ko'lamini aniqlavshan kuzatib borib, ko'z, quloq, hamda ta'm bilish, hid bilish, xis etish a'zolari orqali zamon va makondagi axborotlarni qabul qila olsagina, uni o'z kasbining ustasi deyish mumkin.

Agar aktyor «sahnada o'z diqqatini bir buyumdan ikkinchisiga o'tkaza bilishi sahnaviy diqqat hisoblanadi», deb o'ylasak, o'ta noto'g'ri fikr yuritgan bo'lamiz.

Aktyor «diqqati» nima ekanligini atroflicha tushunib olmoqchi bo'lsa, dastavval qator savollarga javob topishimiz kerak bo'ladi. Ma'lumki, ayrim noyob kasb mutaxassislaridan boshqa insonlar bir vaqtning o'zida bir necha manbaga o'z diqqatini qarata olmaydi.

Aktyor bir vaqtning o'zida ham tomoshabinga, ham sahnadagi hamrohining harakatlariga diqqatini qarata oladi. Xo'sh, aktyor o'z diqqatini birinchi navbatda qayerga qaratishi kerak? Inson faoliyatining kundalik hayotidagi diqqati izchil harakatlar kechadigan nuqtada bo'ladi. Modomiki, aktyorning diqqati ham izchil harakat kechayotgan nuqtada bo'lar ekan, demak, o'sha nuqtadagi harakat boshqa nuqtada kechayotgan harakatlarga nisbatan qiziqroq ekan. Biz xohlaymizmi, yo'qmi, inson shuuri qiziqroq harakat kechayotgan nuqtada jamlanishi tabiiy hoi. Demak, diqqatni bir nuqtaga to'plash orqali, tafakkur qilish jarayoniga ta'sir etiladi. Nazarda tutilayotgan manzarada — manbaning mohiyati kengayib, o'zining mazmunini o'zgartiradi. Natijada shuurimiz boshqa manba va manzaralar bilan bog'lanadi. Dastlabki diqqatimizni tortgan manba, bizning o'sha manba haqida tafakkur yurita boshlashimiz bilan u ham o'zgara boshlaydi va boshqacha ko'rinish kasb etadi. Ya'ni ixtiyoriy tarzdagi izchil diqqatimiz dastlab ko'zimizga tashlangan holatdan ko'z o'ngimizda boshqacha holatga o'tishi mumkin ekan.

Faraz qilaylik, avtomobilning bironbir qismi, chirog'imi, g'ildiragimi, diqqatimizni o'ziga tortadi. Sezgilarimiz bizga avtomobilning kichik bir qismi haqida xabar yetkazdi. Ayni, diqqatimiz bir nuqtaga qaratilgan vaqtning o'zida ongimiz o'zo'zidan o'sha avtomobilning boshqa qismlarini ham tasavvur oynasida paydo qila boshlaydi. Natijada astasekinlik bilan avtomobilning bir qismi orqali, shu qism qanday mashinaga xosligi, o'sha mashinaning tashqi ko'rinishi, mashina tayyorlagan zavod, u yerda ishlaydigan ishchilar ham tasavvur ko'zgosida gavdalanadi.

«Xo'sh, nima uchun butun bir boshli avtomobilning o'sha birgina qismiga diqqatimizni qaratdik?» — degan savol paydo bo'ladi. Agar diqqat qaratishimiz yuzaki, shunchaki qarashdangina iborat bo'lsa, tashqi sezgi a'zosining o'zi ishlaydi. Bordiyu, diqqat izchillik bilan qaratilsa, u holda ichki a'zolar fikrni qo'zg'atadi. Fikr esa, o'z navbatida, tasavvurni, tasavvur tafakkurni ishga soladi. Odatda, inson hayotida sust diqqat bilan izchil diqqat muntazam o'rin almashinib turar ekan.

Dastlabki qarashda, ixtiyoriy ravishda diqqatimizni o'ziga tortgan buyum (narsa, manzara, unsur), sinchiklab tikilishimiz oqibatida, e'tibor qilishga

arzimaydigan bo'lib chiqishi mumkin. Aksincha ham bo'lishi mumkin. Boshqacha qilib tushuntirganda, dastlab beixtiyoriy bo'lgan manba, izchil diqqat qilishimiz natijasida, ichki sezgilarimizning halovatini buzib, ularni harakatga keltiradi. Shunday qilib, beixtiyoriy boshlangan diqqat ixtiyoriy diqqatga aylanadi. Ayrim hollarda manba o'zining tashqi shakli va tashqi ta'sir ostida, boshqacharoq beixtiyoriy diqqat, o'zo'zidan yakuniy hajm ham bo'lishi mumkin.

Buyum yoki manzarani yaxlitligicha, o'zo'zidan avtomatik (g'ayri ixtiyoriy) tarzda qabul qilgan diqqat dastlabki bosqich hisoblanadi. Ixtiyoriy qabul ikkinchi bosqich hisoblanadi. Diqqatning ikki bosqichi mavjud ekan, uning uchinchi bosqichi ham bo'lishi kerak. Buni diqqatning yuqori shakldagi holati deyish mumkin. Mazkur holatni qanday tushunmoq kerak? Beixtiyoriy ravishda diqqatimizni tortgan manba borgan sari bizni qiziqtirib qoladi. Demak, o'zo'zidan fikr yurita boshlaymiz va pirovardida izchil diqqat shakli paydo bo'ladi. Beixtiyoriydan ixtiyoriy diqqatga o'tish jarayoni uchinchi bosqich hisoblanadi. Manbaning o'ziga xos xususiyatidan kelib chiqib, ichki va tashqi diqqat shakllanadi. Bizni qurshab turgan manba xohjonli, xoh jonsiz bo'lsin, tashqi diqqat manbai hisoblanadi.

Tashqi diqqat bizdan tashqarida bo'lgan (zohiriy) narsa va buyumlarning shakl va mohiyatidan kelib chiqib, ko'rish, eshitish, ta'm bilish, sezish, hid bilish orqali qabul qilinadi.

Sanab o'tilgan sezgilar ichida ko'rish va eshitish asosiy sezgilar hisoblanadi. Chunki inson go'dakligidan eshitish va ko'rish orqali atrofini qurshab turgan tabiat, manzaralarni qabul qila boshlaydi.

Insonga xos bo'lgan sezgilar san'at bilan bizni bog'laydi. Tabiatan insonda o'nta idrok qilish manbai mavjud bo'lib, ularning beshtasi tashqi, beshtasi ichki idrok manbalaridir.

Tashqi sezgilar:

1. Ko'rish.
2. Eshitish.
3. Hid bilish.

4. Ta'm bilish.

5. Sezish.

Ichki sezgilar:

1. Sezilgan narsaning shakli idrok qilinadi;

2. His etilgan narsaning ma'nosi idrok qilinadi.

1. Mushtarak sezgi.

U shunday quvvatki, miyaning oldingi qismida joylashgan bo'lib, o'z borlig'i bilan tashqi sezgilarni qabul qilib, uzatish uchun o'zida mahkam o'rnashib olgan suratnigina qabul qiladi.

His etilgan narsa, qabul qilib olinganidan so'nggina sezgi hisoblanadi.

2. Xayol.

U shunday quvvatki, miyaning oldingi qorinchasining poyonida joylashgan bo'lib, mushtarak sezgi qabul qilib olgan suratni o'zida shu surat g'oyib bo'lguncha ushlab turadi.

3. Mutaxayyala — tafakkur.

Bu fikrlash quvvati bo'lib, miyaning o'rta qorinchasida joylashgan, u mayda tasavvurlarni birbiriga qo'shadi va ajratadi.

4. Fahm, gumon, tasavvur.

Bu miyaning o'rta qorinchasi so'ngida joylashgan bo'lib, umumiy ko'rinishdagi sezgilar ilg'ay olmagan ma'noni payqaydi (sezadi).

5. Xotira. Quvvayi hofiza ham deyiladi. Miyaning so'nggi qorinchasida joylashgan bo'lib, vahm quvvati sezmay (payqamay) qolgan ma'nodan topilgan xabarlar ni o'zida ushlab qoladi.

Fahm quvvati manbaning shaklini ushlab qolsa, xotira quvvati ma'noni ushlab qoladi.

Demak, ichki diqqat botiniy bo'lib, inson vujudining ichida joylashgandir. U hissiyotlarni qitiqlab qo'zg'atuvchi sezgilarimiz hisoblanadi. Masalan: ochlik, chanqash, og'riq, insonning fikrlashi, sezgisi, tasavvur, mushohada mahsuli o'laroq paydo bo'ladigan ichki sezgilarimizdir.

Tashqi sezgilar ko'p hollarda beixtiyoriy, sust harakatda bo'ladi. Ammo bu sezgi bironbir manbada uzoqroq ushlanib qolsa, sustlik o'rnini faollik egallaydi.

Ammo tashqi sezgi aksariyat hollarda ko'chib yuruvchi xususiyatga ega. Ichki tafakkur va tasavvur tashqi sezgilarga o'z ta'sirini o'tkaza boshladi deguncha, diqqat bir manbada ushlanadi va shiddatli harakat qila boshlaydi. Demak, tashqarida bo'lgan manba tashqi sezgilar vositasida ichki sezgilarga ta'sir ko'rsatadi, o'z navbatida ichki sezgilar tashqi sezgilar faolligini oshirishga tushadi. Ya'ni tashqi diqqatning faolligini oshiradi va u shiddatli tusga kiradi. Natijada ichki va tashqi sezgilar bir manba atrofida to'qnashadi hamda murakkab shaklga aylanadi. Tasavvur qilaylik: kitob jovonida ayqashuyqash bo'lib yotgan nodir kitoblarni tartibga keltirayotib, ulardan birining ichidagi rasmga ko'zingiz tushib qoladi. Darhol tashqi sezgilar ishga tushadi. «Bu kimning surati bo'lishi mumkin?» Shunday savol paydo bo'lishi bilan ichki sezgi — ong ishga tushadi. So'ngra xotira harakatga kelib, savolga javob qidiradi. Shunday qilib, tashqi va ichki sezgi izchil harakatga keladi.

Nihoyat, xotira suratda aks etgan qiyofa egasini qidirib topadi. Tashqi sezgilar ikkinchi qatorga o'tadi, ya'ni, suratni qo'lida ushlab turgan bo'lishiga qaramay, uni ko'rmaydi. Ong — rasmda aks etgan qiyofani ravshanroq eslashga harakat qiladi. Ichki sezgilar izchil faoliyat ko'rsata boshlaydi. Rasmni ushlab turgan barmoqlar beixtiyoriy bo'shashib, qo'liar tizzaga tushadi. Uning diqqati tamoman ichki sezgilarga ko'chadi. Qo'llar suratni beixtiyoriy ravishda yerga tushirib yuboradi. Ammo, yerga ohista bo'lsada urilgan surat, beixtiyoriy turgan tashqi sezgini sergaklantiradi. Sust kechayotgan tashqi diqqat ixtiyoriy diqqatga aylanadi va faollashadi. Shu tarzda, endi, «bu suratni saqlash kerakmikan yoki tashlab yuborish kerakmikan», degan jumboq ko'ndalang bo'ladi. Yana ichki va tashqi sezgilar mushtarak holatga qaytadi. Demak, diqqat uzluksiz tarzda o'z markazini o'zgartirib turar ekan. Ya'ni tashqi + ichki, ichki + tashqi.

Dam sust, dam shiddatli harakat jarayoni davom etadi. Ba'zan biomarkazdan ikkinchi markazga o'tish jarayonida sukut saqlab qolishi ham mumkin.

Aktyorning beixtiyoriy diqqati. Shunday savol tug'ildi deylik:

Ichki sezgilarini boshqarishni o'rganmagan, hali san'at qoidalari borasida yetarli tajribaga ega bo'lmagan aktyor sahnaga chiqishi bilan beixtiyoriy diqqatini qaysi manbada to'plashi kerak?

Aktyor xohlaydimi, yo'qmi, birinchi navbatda, uning diqqatini tomoshabin tortadi. Demak, aktyorning taqdiri tomosha zalida o'tirganlar qo'lida ekan. Garchi aktyor tomoshabinni ko'rmasada, zalda o'tirgan odamlar nafas olishi, pichirlab bo'lsada shivirlashi bilan sahnadagi aktyorni qattiq hayajonga solib turishi ma'lum. Bunday holatda aktyor, jisman sahnada bo'lsada, xayolan tomosha zalida bo'ladi. U beixtiyoriy ravishda tomoshabinni his etib, turli shivirshivir, pichirpichirlar qulog'iga chalingan sari, vahima va hayajoni ortib boraveradi. Ba'zan oyog'i tagidagi yerni ham sezmay qoladi. Go'yo ko'zga ko'rinmas bir kuch uni qayoqqadir ko'tarib ketayotganday tuyuladi. Vaholanki hamrohiga gapirishi kerak bo'lgan so'zlarning uchdan ikki qismini gapirib qo'yganini ham sezmay qoladi. Nimalar degani ham esida yo'q. Agar u, o'zini astasekin qo'lga olib, harakatlarini kuzata boshlasa, beixtiyoriy harakat ixtiyoriy harakatga aylanadi va o'zo'zini boshqara boshlaydi. Avval tomosha zalida bo'lgan aktyor diqqati endi sahnada ro'y berayotgan o'zgarishlarni nazorat qilishga o'tadi, natijada tomoshabin aktyor xayolidan uzoqlasha boshlaydi. Endi tomoshabin gaplashadimi, yo'taladimi, bu aktyorning diqqatini jalb qila olmaydi.

Demak, aktyorning diqqatini beixtiyoriy ravishda to'xtovsiz o'ziga tortib turadigan uchta manba mavjud.

1. Tomoshabin.
2. Aktyorning o'zi.
3. Uning sahnadagi hamrohi (siymo sifatida emas, aktyor sifatida).

Biz sanab o'tgan manbalarni aktyorlik san'ati talab qiladigan ixtiyoriy manbalar deyish mumkinmi? Albatta, yo'q! Ammo, yetarli tajribaga ega bo'lmagan aktyor, o'z diqqatini beixtiyoriy jalb qilib turadigan manbalar bilan qanday kurashish yo'llarini bilmaydi. Xatto ko'p yillik tajribaga ega bo'lgan aktyorlar ham sahnaga chiqishi bilan zararli odat tusiga kirib qolgan bu «xavfli raqibi»dan butunlay xalos bo'lib keta olmaydi. Agar aktyor ijodiy imtihondan o'tayotgan bo'lsa, bunday xavf

ikki hissa ortadi. Chunki mas'uliyatli rol bilan sahnaga chiqqan tajribali aktyor ham o'zini go'yo sahnaga kecha chiqqandek his qiladi. Yuragi siqiladi, mushaklar taranglashadi, a'zoyi badani tayoqdek qotib qoladi, zarur bo'lgan manbaga diqqatini jamlay olmaydi. Agar tomoshabinlar nufuzli shaxslardan iborat bo'lsa, hayajon ikki hissa ortadi.

Uzluksiz diqqat tizimi. Odatda, ertalab uyqudan uyg'ongan odam, xoh ixtiyoriy, xoh beixtiyoriy ravishda, biron manbaga e'tibor qaratadi. Xuddi shu daqiqadan boshlab, yana uyquga ketgunicha, uning diqqati uzluksiz harakatda bo'ladi. Bu albatta, bir manba ko'zdan kechirib bo'lingach, ixtiyoriy ravishda boshqa manba kuzatila boshlanadi degan gap emas.

Bir manba ikkinchi manbani ohistagina diqqat maydonidan surib chiqaradi. Yoki, qaramaqarshilik qonuniga asosan, bironbir manba ongimizni qitiqlab, harakatga keltiradi. Natijada diqqat markazimizda turgan manbani ikkinchi manba to'satdan ongimizdan surib chiqadi. Bu jarayonda, ongimizga tashqaridan kuchli ta'sir (oyoq, qo'l, boshqa a'zolar jarohatlanmasa) bo'lmasa, diqqatimizning ko'chib turishi uzluksiz ravishda kechadi.

Demak, sahnadagi aktyor ham o'z diqqatini bir manbadan ikkinchi manbaga uzluksiz o'tkazishi taqozo etiladi. Bu ko'chish jarayoni bironbir joyda uzilib qolgudek bo'lsa, orada darhol bo'shliq paydo bo'ladi.

Insonning diqqat tizimi uzun zanjirga o'xshaydi. Uning har bir halqasi diqqat manbai hisoblanadi. Agar, shu diqqat halqasidan bittasi uzilib qolsa, sahnadagi siymoning harakatida ham uzilish ro'y beradi. Bu degani, aktyor o'zi yaratayotgan timsol qiyofasidan chiqib ketadi. Shunga qaramay, sahnadagi timsol o'zining diqqatini butun spektakl davomida saqlab qolishi anchayin mushkul ish. Agar, aktyor repetitsiya davomida, o'z diqqatini bir manbadan ikkinchisiga ko'chishini, uni ko'chirish sabablarini takror va takror mashq qilib, diqqat manbalarining, oldinmakeyinligini xotirasiga singdirib bormasa va ularni tartib bilan bir uzluksiz zanjir halqalaridek bir tizimga tuzib chiqmasa, bu mushkul vazifani spektakl jarayonida ushlab turish juda ham qiyin kechishi mumkin. Yaxshisi, bir tajriba o'tkazib ko'raylik.

Gogolning «Revizor» asaridagi sahna, ya'ni «mehmonxona» ko'rinishini olib ko'raylik. Xlestakovning uzluksiz harakat tizimini ko'rib chiqaylik. Muallifning yozishicha, Xlestakov nihoyatda ochiqqan holda paydo bo'ladi. Demak, ochlik ham ruhiy, ham jismoniy holat. Xlestakov timsolida sahnaga chiqqan aktyor, tomoshabinni ochlikdan sillasi qurib borayotganiga ishonitirishi kerak. O'z navbatida, Xlestakovni ko'rgan tomoshabin, uning qorni och ekanligini sezishi kerak. Xo'sh, och odamning diqqati nimada bo'lishi mumkin? Birinchidan, och odamning diqqati qornida, ochlik sababli holsizlanib borayotgan a'zoyi badanida bo'ladi. Keyingi bosqichda, shu ochlik azobini to'xtatishi mumkin bo'lgan birdanbir narsa, yegulik narsa qidirishda bo'ladi. Insonning tashqi sezgilari (hid bilish, ko'rish) yegulik topish ehtimoli bor tomonga buriladi. O'z navbatida, ichki sezgilar shu yegulik narsani qanday yo'l bilan topish choralarini qidira boshlaydi. Uchinchi bosqichda, ochlik balosidan qutulish uchun inson o'zini chalg'itishga harakat qiladi, ya'ni diqqatini boshqa manbaga ko'chirmoqchi bo'ladi. Ammo ichki ochlik sezgisi, tashqi chalg'itish sezgilaridan ustunlik qilib, yana diqqatni o'zigajalb qiladi. Demak, muallif tomonidan berilgan Xlestakovning ochlik holatida uning diqqatini nimalar o'ziga tortishi mumkinligini tasavvur qilib ko'ramiz.

Xlestakov eshikdan kiriboq, ovqat qidirishga tushmaydi. Chunki xonada yegulik narsa qolmaganini avvaldan biladi. Shuning uchun uning diqqati hozircha ochlikdan quldirayotgan qornida. Agar, inson o'z diqqatini shiddatli tarzda ma'lum bir manbaga qaratib turgan bo'lsa, atrofida kechayotgan hodisalarga ko'p ham e'tibor bermaydi. Buning iloji ham yo'q. Uning ustiga Xlestakov mehmonxonaga qanday ahvolda yetib kelganini ham tasavvur qilib ko'rish kerak. U, bu yerga qanday kelib qolganini ham yaxshi sezmaydi. Oyoqlari sudralib ikkinchi qavatga olib chiqqanini ham yaxshi anglamagan. Hatto, Osip eshikni ochmagunicha, o'zining qayerda ekanligini ham yaxshi idrok etmagan. Shundan kelib chiqsak, eshik ochilganidan keyin, darhol ichkariga kirmay, bir necha soniya eshik kesakisiga suyanib turib qolgan Xlestakovning ko'zi Osipga tushishi bilan, bir alami ikki bo'ladi. Ichkariga kiradiyu, qayerga kelib qolganligini yaxshi anglamay, o'rtada to'xtab qoladi. Uning nigohi, devordagi iflos qog'ozlar, pashshalar o'tirib

ketgan jirkanch manzaradan pastga qarab sirg'aladi. O'zi sezmagan holda, bosh kiyimini olib, qo'lida aylantiradi. Nihoyat, «qo'lidagi nima bo'ldiykin» degan fikr kallasiga uradi. Qaraydi. Bu o'zining shlapasi ekan. Shlapani nima qilish kerak? Ha, Osipga berish kerak! Osipga qaramasdan, shlapa turgan qo'lini Osip tomonga cho'zadi. Ammo Osip, alamzadalikdan ensasi qotib, jo'rttaga o'zini ko'rmaslikka soladi. Xlestakovning shlapali qo'li cho'zilgan holicha bir necha daqiqa to'xtab qoladi. Nihoyat, Osip, shoshilmay, uning shlapasini oladi. Shlapa olinayotgan vaqtda Xlestakovning diqqati iflos qog'ozlardan Osipga ko'chadi. Diqqat Osipda to'xtaydi. «Haddan tashqari bezbet bo'lib ketipti», degan fikr o'tadi ongidan. Ammo, uni urishishga hozir madori yo'q. Hozir, yegulik narsa topish kerak. Shuning uchun uning diqqati yegulik topilishi mumkin bo'lgan tomonga qaratiladi. Ammo ko'zi kravotga tushadi. Yana diqqat Osipga ko'chadi. Endi bir iloj qilib tanbeh bermasa bo'lmaydi. Uni urishadi. Osip o'zini oqlashga harakat qiladi. Ammo Xlestakov, Osipning javobini eshitib o'tirishga sabri chidamaydi. Sababi, qorin battar tatalashga tushadi. Avvaliga ovqat qidirish vazifasini bajarish uchun bo'lgan sust harakat tezlashadi. «Qorinni qanday qilib to'ydirish mumkin», degan savol miyasida shiddatli aylanadi. Birdan, «tamaki orqali nafsni aldash mumkin», degan fikr yarq etib ongidan o'tadi. Shu fikrni oxiriga yetkazmay, Osipdan, «tamaki yo'qmi», deb so'raydi. Aslida, tamaki yo'qligi shu asnoda xayolidan ko'tarilib ketgan edi. Tamaki yo'qligi Osipning javobidan keyin esiga tushadi. Endi nima qilish kerak? Charx urib aylana boshlaydi. U yoqdan, bu yoqqa yurib, labini turli shaklda cho'chchaytiradi.

Ammo hech qanday chora topolmaydi. Yana o'sha kechagi, birdanbir to'g'ri yo'l - Osipni pastga, oshxonaga jo'natish kerak. Diqqat yana Osipga ko'chadi. Nihoyat, kechagi yo'l - juda to'g'ri yo'ldir! Osipni pastga tushirish kerak. O'zaro munosabat boshlanadi...

Agar Xlestakov timsolini yaratayotgan aktyor yuqorida keltirilgan diqqatning uzluksiz harakatiga to'g'ri rioya qilib, nazoratni to'g'ri kuzatsa, Xlestakov siymosining yaratilishi sari to'g'ri intilgan bo'ladi.

Demak, bironbir qahramon timsoliga kirish uchun aktyor, eng avvalo, uning jismoniy va ruhiy holati taqozo etadigan manbani tanlashi va sahnada paydo bo'lishi bilan o'z diqqatini o'sha manbaga jamlashi kerak bo'ladi. Toki boshqa hodisa yoki voqea ro'y bermagunicha, uning diqqati uzluksiz ravishda o'sha manbada bo'lishi lozim.

Bu holat xotirada o'rnashib qolishi uchun repetitsiya jarayonida timsolning ichki va tashqi holati aktyorning tasavvuridan qochmasligi zarur.

Tasavvur orqali aktyor timsolga yaqinlashadi, u bilan qo'shiladi. Demak, ijodiy harakatning uzluksizligiga shu yo'l orqali erishilar ekan. Bu nihoyatda muhim va barcha aktyorlar uchun bosib o'tilishi shart bo'lgan jarayondir.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Diqqatning turlarini sanab bering.
2. Tashqi sezgilarni sanab bering
3. Ichki sezgilarni sanab bering
4. Xotiraga ta'rif bering
5. Diqqat doiralarini sanab bering
6. Ichki diqqat nima?
7. Tashqi diqqat nima?
8. Uzluksiz diqqatga ta'rif bering

SAHNAVIY TASAVVUR MASHQLARI

Sahnaviy tasavvur “agarda” va “berilgan shart-sharoitda”gi xodisalarni yuzaga keltiruvchi va ularni gavdalantirib aktyorning ko‘z oldiga keltirib, ravshanlantiruvchi bir ijodiy kechinma.

Aktyorlik tasavvuri bu - aktyor o‘z tasavvurida paydo bo‘lgan voqealarni, ichki sezgilari orqali, xayolan ijro eta olishidir.

Aktyorning sahnadagi faoliyatining asosini xatti-harakat tashkil qiladi. Uning tasavvuri - harakat qilish, demakdir. Lekin bu jismoniy emas, xayoliy

harakatdir. U o'zi yaratayotgan timsol hayotidan biron bir hodisani tasavvur qilar ekan, shu bilan birga, boshqa odamni emas, shu qiyofada o'zini tasavvur qiladi.

Aktyorning sahnaviy faoliyati o'z roliga sehrli "agarda" va "berilgan shart-sharoitda" so'zlarini kiritishdan va ularga javob qidirishdan boshlanadi. Bu sehrli so'zlar o'z o'rnida aktyorni kundalik muhitdan tasavvur olamiga olib kiradigan vositadir. Pyesa, rol – muallif fikrining mevasi, bir qator sehrli "agarda", "berilgan shart-sharoitlar"ni ham muallif o'ylab topgan. "Chinakam "voqea", - deydi K.S.Stanislavskiy, - real voqelik sahnada bo'lmaydi, real voqelik san'at emas. San'at uchun, o'z-o'zidan ma'lumki, badiiy to'qima kerak, bu birinchi galda muallif asaridir. Artist va uning ijodiy texnikasining vazifasi pyesaning to'qimasini badiiy sahnaviy voqelikka aylantirishdan iboratdir. Bu protsessda tasavvurimiz g'oyatda katta rol o'ynaydi. Binobarin, bunga va uning ijoddagi vazifasiga ko'proq to'xtashga va ko'proq e'tibor berishga to'g'ri keladi¹".

Tasavvurimiz, berilgan shart-sharoitdagi hodisa mezonlarini ichki ko'z bilan ko'rib, chin qalbdan his qilish va uning xatti-harakat muhitiga real kirib ketish mumkin emas. Shu sababli ham sahnaviy tasavvur elementining aktyor ijodidagi o'rnini va ahamiyatini chuqurroq tushuntirib ketish maqsadga muvofiqdir. Ya'ni sahnaviy tasavvur - bu aktyor uchun qorong'udagi ko'rinmay turgan narsalarni ko'z nuri bilan yaqqollantirib ko'zga ko'rsatib beruvchi misli shamchiroq, o'zida aks ettiradigan, ko'zga ko'rsatuvchi ko'zgudir.

Insonning tasavvurini qo'zg'atish uchun uning beshta sezgi a'zosi baravar ishga tushishi kerak. Ammo, san'atning hamma turlarida ham, biron bir voqea hodisani tasavvur qilishda insonning besh sezgi a'zosi birday faol qatnashmaydi. Rassomchilikda ko'rish, musiqada eshitish a'zolari, yozuvchilikda esa beshta a'zoning barchasi qatnashadi.

Aktyorning tasavvur etish jarayonida, xuddi yozuvchiniki kabi, beshta a'zo ham ishtirok etadi. Bunga qo'shimcha tarzda aktyordagi ruhiy va jismoniy a'zolar ham tasavvur jarayonida ishtirok etadi. Chunki, aktyor barcha vazifalarni harakat

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o'z ustida ishlashi.T.Xo'jayev tarjimasi. "Toshkent" badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 77 b.

orqali amalga oshiradi. Bu jarayonda mushaklar ham ishtirok etadi. Aktyorning harakatlari mushaklardan paydo bo‘ladi va mana shu mushaklar orqali fikr qiladi, so‘ngra shu tasavvur yoki fikr mushaklar xotirasida qoladi.

“Tasavvurning har qanaqa to‘qimasi aniq dalillarga asoslangan va puxta belgilangan bo‘lmog‘i lozim. Tasavvurni qo‘zg‘atish uchun o‘zimizga beradigan kim, qachon, qayerda, nima uchun, nima maqsadda degan savollar, faraz qilingan xayoliy hayot manzarasini tobora aniqroq ko‘rsatishda bizga katta yordam beradi. Ba‘zan shunday ham bo‘ladiki, tasavvur to‘qimasi ongimiz va aqliy faoliyatimizning yordamisiz ham, yordamchi savollarsiz o‘zidan-o‘zi paydo bo‘ladi. Biroq o‘zingiz ishonch hosil qildinglar-ki, xayol surish uchun garchi aniq mavzu berilgan chog‘da ham, o‘z holiga tashlab qo‘yilgan tasavvurning aktivligiga ishonib bo‘lmaydi. Aniq va puxta belgilangan mavzusiz, “umuman” xayol surish natija bermaydi...

... Shuni anglab olish zarurki, tanadan, jism va materiyadan mahrum bo‘lgan xayol jismimiz va badanimiz – materiyani chinakam xatti-harakatga solish qobiliyatiga egadir. Bu qobiliyat bizning psixotexnikamizda katta rol o‘ynaydi. Mening hozirgi aytadigan so‘zimga diqqat bering: sahnadagi har bir harakatimiz, har bir so‘zimiz tasavvurimiz yaratgan haqiqiy hayotning natijasi bo‘lmog‘i lozim.¹”

Aktyor sahnada kimligini, qayerdan kelganini, nima kerakligini, bu yerdan qayerga borishini va u yerda nima qilishini bilmay turib, gapirsa yoki biror ish qilsa, umuman yaratayotgan timsolning kim ekanligini bilmasa u ijroni mexanik ravishda amalga oshiribgan bo‘ladi. U tasavvursiz xatti-harakat qilib, hayotiy haqiqat ta’limotiga zid, go‘yoki matnni va mizanssenani yodlab olib rol ijro etgan hisoblanadi.

Aktyorning ijodida «Sahnaviy tasavur» va «Sahnaviy fantaziya» degan ikkita atama ishlatiladi.

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. T.Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 103-104 b.

Sahnaviy tasavvur - aktyor ijodida, hayotida bo'lgan, bo'layotgan, bo'lishi mumkin bo'lgan real xodisalar asosida yuzaga keladi. Buning uchun aktyor o'z hayotida eshitgan, o'qigan, ko'rgan hayotiy eslamalarni ishga soladi.

Ijodiy fantaziya

Aktyor hayotida yuz bermagan, u bilmagan, ko'rmagan, lekin ertaklardagi, har xil hayoliy hikoyalardagi yuz bergan xodisalarni o'z ongida shakllantirishdan iborat.

Ijodiy fantaziya - hayotda bo'lmagan, lekin hayotiy narsalarga yaqin bo'lgan xayoliy to'qimalarga asoslandi. Fantaziya tasavvur singari san'atkorga nihoyatda zarurdir.

“...aktyor har safar sahnaga chiqar ekan, «o'z oldiga» diqqatni tortadigan, «o'zini qiziqtiradigan» manbani qidirib topishini maqsad qilib qo'yishi, tasavvurni shunga safarbar eta bilishi shart. Sahnadagi har qanday manbani o'zi uchun qiziqarli sifat va holat kasb etgan manbaga aylantira olishi zarur. Yaxshi tanish bo'lgan narsani notanish narsaga, ko'raverib yod bo'lib ketgan buyumni «ilgari sira ko'rmagandek» qabul qilishga o'zini o'rgatishi kerak. Faqat shunday qobiliyatni o'zida yarata olgan aktyorgina har bir repetitsiya, har bir spektaklni qaynoq harorat va shijoat bilan ijro etishi mumkin. «Bunday qobiliyatga erishish uchun nima qilmoq kerak?» degan tabiiy savol tug'iladi, albatta. Faqat tasavvur va tafakkurni faol ishga solish orqaligina shunday qobiliyatni paydo qilish mumkin. Stanislavskiy iborasi bilan aytilsa, «aktyorga berilgan fantaziya yuritish qobiliyati orqali bu vazifaning uddasidan chiqish mumkin». Demak, aktyorning tasavvur va tafakkur qobiliyati qanchalik unumli ishlasa, uning sahnadagi diqqati ham berilgan manbada shunchalik uzoq ushlanib turishi mumkin ekan¹”.

Sahnaviy tasavvurni o'z ijodida rivojlantirib borib, kamolotga yetkaza olmagan aktyor haqiqiy aktyor bo'la olmaydi. Aktyor ijodida sahnaviy tasavvur tez olovlanib, uzoq yonadigan, tez soviydigan xususiyatga ega bo'lishi zarur. Bunday

¹ Mahmudov J. Aktyorlik mahorati. T. Bilim. 2005 y. 66 b.

ijodiy cho‘qqilarni aktyor uzoq yil davom etadigan kundalik mashqlar orqali zabt etishi mumkin. Sahnada hech qachon o‘z rolingizni mexanik ravishda, rasmiyatchilik bilan ijro etmang. Bu sizning ijodiy shioringiz bo‘lmog‘i lozim.

MASHQLAR:

Pedagog tomonidan turli guruhga mansub predmetlar yoki ish jarayoni nomi aytiladi. Masalan: osmon, sigir, hashak, yer chopish, ovqatlanish va h.k. kutilmaganda o‘qituvchi o‘zi hohlagan talabadan tezkorlik bilan ushbu so‘zlarni tasvirlashni so‘raydi. Talaba tezlikda tasavvuriga suyagan xolatda ushbu so‘zlarni tasvirlaydi.

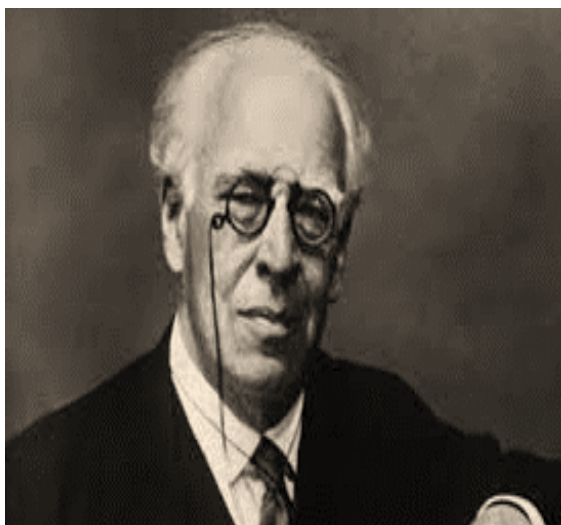
Doira shaklida o‘tiriladi. Galma-galdan qarsak orqali bir guruhga tegishli so‘zlar yoki predmetlar aytiladi. Masalan “ot” so‘z turkumiga mos so‘zlar. Yoki bog‘dagi mevalar nomini aytishadi. Talabalar ikkita doira shaklida turishadi. Doiralar bir-biriga kesishgan. Yuqoridagi mashq bajariladi.

Ikki talaba bir-biriga xayolan koptok irg‘itayapti. Koptokni irg‘itayotgan paytda bir guruhga mos so‘zlar aytiladi. Masalan qish fasliga oid. Bu mashqni to‘rtta yoki undan ko‘proq talabalar ham ijro etish mumkin.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Sahnaviy tasavvurga ta’rif bering.
2. Sahnaviy tasavvur va sahnaviy fantaziya o‘rtasida qanday farq mavjud?
3. Psixotexnika tushunchasi nimani anglatadi?
4. Saxnaviy tasavvurni rivojlantirish qanday amalga oshiriladi?
5. Tasavvuriy to‘qima nimalarga ega bo‘lishi lozim?
6. Ijodiy fantaziya tushunchasi va uning rejissyor ijodidagi ahamiyati.
7. Rejissyor tasavvuridagi muhitni aktyorga qanday singdirishi mumkin?
8. Sahnaviy tasavvurni rivoglantirish mashqlari rejissyorni tarbiyalashdagi o‘ri nimada?

K.S. STANISLAVSKIY SISTEMASI

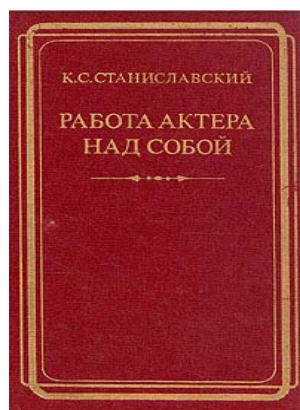


K.S.Stanislavskiy haqida ma'lumot.

Konstantin Sergeevich Stanislavskiy (Alekseev) 1863 yilning 17 yanvarida Moskvada san'atsevar savdogar oilasida dunyoga keldi. Stanislavskiy bolaligidanoq teatrga alohida mehr qo'ydi. O'z tengdoshlari qatori ko'chada bekorchilikda yurmas, balki kitob o'qir,

teatr yoki muzeyga borar edi. Bunga sabab ularning oilasiga o'sha davrdagi Moskvaning yetakchi ilg'or doirasiga kiruvchi ziyolilar tez-tez tashrif buyurishar, mehmonlar davrasidagi suhbatda yosh Konstantin ham ishtirok etar edi. Rasmlar galereyasi tashkilotchisi P.M.Tretyakov, teatr va muzey tashkilotchisi S.I.Mamontov, kitob noshiri M.V.Sabashnikov suhbatlarini tinglagan Konstantin suhbat jarayonidagi voqealarni o'z ko'zi bilan ko'rishni hohlar edi. Shu sabab, o'z akasi Vladimir bilan ota-onasi rahnomoligida teatrga tez-tez borib turar edi. Oilaning teatrga bo'lgan muhabbati Stanislavskiyni bolaligidanoq o'ziga rom etib, butun umrini shu sohaga baxshida etishiga sabab bo'ldi.

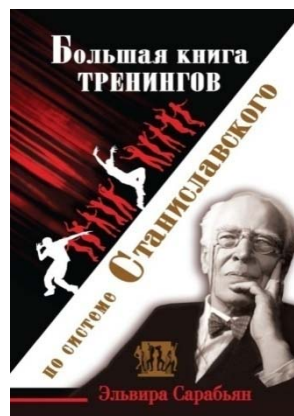
Teatr san'ati sohasida xususiy faoliyat imkoniyatlarining eng nodir va eng samarali namunasi 1898 yili ish boshlagan Moskva badiiy-hammabop teatr



qiyofasida namoyon bo'ldi. Bu teatr barcha xususiy teatrlar diqqat markazida bo'lgan kommertsiya maqsadlarini emas, balki rus milliy ma'naviyati va juda katta mavqega ega bo'lgan teatr san'atini yangi ijodiy yo'lga olib chiqish edi. Moskva Badiiy teatri (МБТ) 1898 yil 14 oktabrda «Podsho Fyodor Ioannovich» spektakli premerasi bilan ochildi. MXTning tug'ilishi uning asoschilarining 1897 yil 19 iyunda Moskvadagi «Slavyanskiy bazar» restoranida bo'lib o'tgan tarixiy uchrashuvlarida ro'y bergan deb hisoblanadi. K.S.Stanislavskiy (Alekseev) va Vl. I.Nemirovich-Danchenko 18 soat davom etgan suhbatlarida bo'lajak teatrning barcha xususiyatlari chuqur muhokama qilinadi.

K.S.Stanislavskiy muallifligida va uning sistemasi asosida yaratilgan o'quv adabiyotlari

Stanislavskiy so'zlariga ko'ra uchrashuvda «bo'lajak ish asoslari, san'atning o'ziga xos masalalari, badiiy ideallar, sahnaviy etika, texnika, tashkiliy rejalar, bo'lg'usi repertuar yo'nalishlari, o'zaro munosabatlar» muhokama etilgan. Suhbat davomida bo'lg'usi ijodiy truppa tarkibi, uning yosh ziyolilardan iborat bo'ladigan asosi, zalni did bilan, ammo odmi bezatilishi masalalari ham diqqat bilan ko'rib



chiqildi. Teatrda rahbarlik vakolatlari va teatr faoliyati mazmunini belgilovchi shiorlar ham o'z tasdig'ini topadi. Adabiy-badiiy xukm chiqarish huquqi V.I.Nemirovich-Danchenko, badiiy xukm chiqarish huquqi Stanislavskiyga berildi. Asosiy shiorlardan biri – «Bugun – Gamlet, ertaga statist, ammo statist sifatida ham u artist bo'lmog'i shart!» edi. Teatr repertuariga kiritiladigan yozuvchi-mualliflar doirasi ham aniq belgilanadi. Bular birinchi galda G.Ibsen, G.Gauptman, A.Chexov milliy hamda jahon mumtoz dramaturglari edi.

K.S.Stanislavskiy 1938 yil 7 avgust kuni Moskva shahrida olamdan o'tgan. K.S.Stanislavskiy umri mobaynida bor kuch-qudratini san'atga, xususan teatr san'atini rivojlantirish, professional teatr yaratish maqsadida sarf qildi. Nafaqat rus teatri tarixi, uning rivojlanish bosqichlarini, balki jahon teatri rejissurasi, undagi aktyorlar faolyaiti bilan keng tanishdi. Hamkorlikda bir qancha spektakllar yaratdi. O'z ijodiy faoliyatida erishgan muvaffaqiyatlarini, bajargan ishlarini xotirlab 8 tomdan iborat memuar teatr asarlarini yaratib, mazkur asarlari orqali o'z sistemasining mohiyatini tushuntirishga harakat qilgan. U yaratgan "sistema" - realistik san'at bo'lib, barcha aktyorlik va rejissyorlik maktablarining asosiga aylandi. Ushbu sistemada bir qancha artistik avlodlarning tajribasi umumlashtirilib, zamonaviy teatr estetikasining asosiy qirralari shakllangan. Shu tufayli uning ijodiy g'oyalari, estetik dasturi butun jahonda tan olindi.

Uning estetik qarashlari va novatorligi faqatgina teatr bilangina chegaralanmay, balki ijodiy jarayon haqidagi g'oyalari badiiy ijodiyotning barcha yo'nalishlarida qo'llanib kelinmoqda. Estetikaning umumiy masalalarini yechishda, badiiy ijodiyotning psixologiyasini ochib berib, ijodiy jarayonni qanday egallash, inson ma'naviy hayotiga qanday kirib borishning yo'llarini ko'rsatib beradi.

“Stanislavskiy o'zidagi ijodiy ehtiyojlarni qondirish maqsadida sahna san'ati asosining sirlarini chuqur o'rganishga kirishadi. *1900 yil aktyor ijodini o'rganishga bag'ishlangan ta'limini, ya'ni o'zining sistemasini (Stanislavskiy sistemasini) yaratdi.* U o'zining sistemasi bilan aktyorlarni marionetkaga aylantirib, haqqoniy haqiqatni sahnadan haydayotgan ba'zi dekadent-

rejissyorlarga qarshi chiqib, realistik sahna san'atini rivojlantirib, insonning ichki dunyosini to'liq ochib bera oladigan yangi aktyorlik uslublari va texnikasini namoyish etdi. 1912 yil Stanislavskiy L.A.Sulerjitskiy bilan hamkorlikda, o'z sistemasidagi g'oyalarni muqimlashtirib, rivojlantirish uchun MBT-1 studiyasini tashkil etdi. Keyinchalik bu studiyadan ko'plab mashhur aktyorlar va rejissyorlar yetishib chiqdi"¹.



A.P.Chehov, K.S.Stanislavskiy, Meyerxold, Olga Kniper va MBT truppasi

K.S.Stanislavskiy o'z sistemasi bilan aktyorlik va rejissyorlik san'atida buyuk o'zgarish yasadi. Dunyodagi ko'pgina millat san'atkorlari uning hayotbaxsh nazariyalaridan bahramand bo'lishga intildilar. U o'z kitobiga yozgan so'zboshisini quyidagicha tugatadi: "Biroq kitobimda yozganlarim ayrim davr va o'sha zamon kishilarigagina taaluqli bo'lmay, balki hamma zamon va zamonlardagi artistlik qobiliyatiga ega bo'lgan barcha millatning organik tabiatiga taaluqlidir"².

Stanislavskiy o'z sistemasi bilan teatrdan bachkana teatrini, aktyorlik o'yinidan soxtalikni, yuzakilikni, taqlidchilikni, bachkana qiliq qilishni quvib chiqardi hamda mazmundorlik va hayotiylikni o'rnatishga urindi. U, o'zining butun hayotini sahnada tirik inson, jonli timsol, hayotiy haqiqatning tantana qilishiga bag'ishladi. Sahnada ko'pchilik oldida ijod qilganda rolni chinakamiga

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Alohachi. 2008 y. 22-23 b.

² Stanislavskiy K.S. Aktyorning o'z ustida ishlashi.T.Xo'jayev tarjimasi. "Toshkent" badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 9 b.

his etish, tuyg'uni aktyorchasiga, yolg'ondakam qilib ko'rsatmay, balki insoniycha, mantiqan izchillik bilan, maqsadga muvofiq, unumli xatti-harakat orqali paydo qilish Stanislavskiy sistemasining asosiy mohiyatini tashkil etadi.

Stanislavskiy sistemasining yaratilishi aktyorlar, rejissyorlar, teatr pedagoglari uchun qimmatbaho qo'llanma bo'ldi. Sistemada sahna san'ati tabiatining ma'naviy hamda jismoniy elementlari ko'rib chiqilib, amaliy badiiy faoliyatdagi ularning uzviy aloqalari ochib beriladi.

“Stanislavskiy sistemi” quyidagi tamoyillarga bo'linadi:

1. Hayotiy haqiqat (Hayotiylik tamoyili).
2. Oliy maqsad (San'atda g'oyaviy fikrning «Oliy maqsad» orqali amalga oshirilishi tamoyili).
3. Faollik va yetakchi xatti-harakat (Sahnadagi maqsad sari intilish jarayonida sezgi va hissiyotlarni qo'zg'atuvchi yagona kuch harakat ekanligi to'g'risidagi tamoyil).
4. Tabiiylik (organik) tamoyili (Aktyorning tabiiy tarzda paydo bo'ladigan ijod tamoyili).
5. Aktyorning timsolda yashash tamoyili (Siymo qiyofasiga kirishish chog'ida aktyorning o'zligini yo'qotmay, ijodiy yondashuvi tamoyili).

Taniqli rejissyor va pedagog V.Q.Rustamov “Xalq teatri rejissurasi” qo'llanmasida K.S.Stanislavskiy sistemasining yaratilishi xususiyada to'xtalib quyidagicha to'laqonli fikr bildirgan:

Stanislavskiyning shogirdlari uning teatr san'atiga oid qarashlarini o'rganish va sahnalashtirgan spektakllarini tahlil qilish asosida bir qancha asarlar yaratganlar. G.Kristining “Stanislavskiy maktabi aktyori tarbiyasi”, B.E.Zaxavaning “Aktyorlik va rejissyorlik mahorati” kitoblari va boshqalar shular jumlasidandir. Masalan, G.Kristi 30-yillarda Stanislavskiy o'zining eksperimental tadqiqotlarini olib borayotgan paytda uning assistenti sifatida ish olib borgan. U sistemasining birinchi qismi – aktyorning o'z ustida ishlashi va ikkinchi qismi - rol va pesa ustida ishlash masalalarini tahlil qiladi va Stanislavskiy sistemasini

qo‘llovchi nazariyalar yaratadi. B.E.Zaxava esa uning sahnalashtirgan asarlari asosida aktyor tarbiyasining asosiy printsiplarini yaratadi va h.k.

K.S.Stanislavskiy yozgan asarlarining I-tomini “Sahnadagi hayotim” deb nomlaydi va o‘quvchini sistemaga kirishga tayyorlaydi. II-tomi esa “Aktyorni o‘z ustida ishlashi” deyilgan. Sistemaning aktyorlik mahoratini shakllantirishga oid barcha tushunchalar ushbu kitobda yoritishga harakat qilingan. “Aktyorning o‘z ustida ishlashi” kitobi rejissyor - pedagog Arkadiy Nikolayevich Tortsov va uning yordamchisi Ivan Platonovich Raxmanovlarning saboqlari misolida uni tahlil qilish asosida vujudga keldi.

“Stanislavskiy sistemasi” quyidagi tamoyillarga bo‘linadi:

1. Hayotiy haqiqat
2. Oliy maqsad
3. Faollik va yetakchi xatti-harakat
4. Tabiiylik (organik) tamoyili
5. Aktyorning timsolda yashash tamoyili

K.S.Stanislavskiy sistemasining asosiy tamoyillari: hayotiy haqiqat.

Hayotiy haqiqatning asosiy jihati shundaki, u hayotni haqqoniy aks ettirish uchun xizmat qiladi. Bu ta’limot boshidan oxirigacha hayotiy haqiqat tushunchasi bilan sug‘orilgan. Shuning uchun rejissyorlar aktyorlar uchun soxta haqiqat bilan hayotiy haqiqatni bir-biridan farqlashni bosh vazifa deb bilish kerak. Aktyor ijrosidagi har bir harakatni hayotiy haqiqatga taqqoslashni odat qilishi lozim.

Hayotiy haqiqat aktyorlik va rejissyorlik faoliyatda eng e’tibor qaratish lozim bo‘lgan qismidir. Ayniqsa bo‘lajak aktyorlarni tayyorlashda etyudlar ustida ishlashda bunga alohida ahamiyat berish kerak. Sahnada bo‘layotgan har qanday voqelik va xatti-harakatlar hayotiy haqiqatga mos kelishi kerak. Sahnada “yolg‘on” bilan tomoshabinni aldash - sahna san’ati ichidagi eng kechirib bo‘lmas gunohdir. Shuning uchun haqiqat tamoyillariga tayangan holda ijod qilishga o‘rganib borish kerak. Masalan, mushuk hech qachon hayotda it kabi “vovullamaydi”. Agar sahnada ham shunga o‘xshash xatti-harakat namoyish etilsa, hayotiy haqiqat printsiplari buzilgan sanaladi. Aktyorlarni tayyorlash jarayonida haqiqat

tamoyilining o'zini ikkita, ya'ni hayotiy (real) haqiqat va sahnaviy haqiqat ko'rinishlari nuqtai nazaridan o'rganish maqsadga muvofiqdir.

Sahnaviy haqiqat – bu aktyor tomonidan yaratiladigan haqiqatdir. Sahna ko'proq shartlilikni talab qiladi. Ana shu shartlilik asosida hayotiy haqiqat yotadi.

Oliy maqsad. Ayrim mutaxassislar “oliy maqsad” “g'oya”ning o'zi, degan fikrni ilgari surishadi. Bunday fikr noto'g'ri, albatta.

Agarda “oliy maqsad” bilan “g'oya” bitta tushuncha bo'lganida Stanislavskiy o'z ta'limotiga yana bitta ibora kiritib o'tirmagan bo'lardi.

Oliy maqsad bu - ijodkorning o'z g'oyasini insonlar ongiga singdirishdan ko'zlagan muddaosidir. Oliy maqsad rejissyorning xususiy fikri, shaxsiy, ob'ektiv nuqtai nazari bo'lib, unda u o'z oldiga qo'ygan shaxsiy va jamiyatning ijobiy fikrlarini amalga oshirishga qaratiladi.

G'oya - bu asarda ilgari suriladigan asosiy fikr, ya'ni adabiy asarning butun mazmunidan, badiiy to'qmasidan kelib chiqadigan fikr. Agar muallif o'zi yozgan asari orqali nima demoqchi ekanligi to'g'risida gapirganda g'oya tushunchasini anglasak, oliy maqsad tushunchasi esa, men rejissyor, shu asarni sahnalashtirish orqali nima demoqchiman, nimaga erishmoqchiman va bunga qanday vositalar orqali yetishishim mumkin, degan savollarga javob berishi kerak.

“Oliy maqsadni faqatgina roldan qidirmay, balki artistning qalbidan qidirish lozim. Buning uchun oliy maqsad va ijodiy tasavvur bo'lishi lozim”, - degan edi K.S.Stanislavskiy.

K.S.Stanislavskiy “Oliy maqsad” haqidagi ta'limotida, asarda taklif etilgan shart-sharoitni bilmay turib, ya'ni hayotni o'zini bilmay turib, aktyor o'z oldiga qo'yilgan muayyan vazifa va oliy maqsadni shu shart-sharoitga qo'yib ko'ra olmasligini uqtiradi. Aktyor o'zini “taklif etilgan” shart-sharoitga olib kirish jarayoni nimadan iborat va u qanday sodir bo'ladi, degan savolga javob berish uchun avvalambor asarni ba'zi jihatlarini ko'rib chiqishga to'g'ri keladi. Inson organizmi qo'l, oyoq, o'pka va yurakning arifmetik yig'indisidan iborat bo'lmaganidek, har qanday badiiy asar ham ijrochilarning bunday yig'indisidan iborat emas. Badiiy asar personajlarning bir-biriga moslashgan faoliyati, o'zaro

munosabati va birgalikdagi harakatidan iborat. Bu jihatdan badiiy asar organizmga o'xshaydi: unda alohida komponentlar oddiygina qo'shilmaydilar, balki birlariga yordamlashib, uzviy bog'liq holda harakat qiladilar. Asarning barcha komponentlarini birlashtiruvchi birdan-bir asos uning g'oyasi yoki K.S.Stanislavskiy aytganidek, oliy maqsadi – vazifasidir. Badiiy asarning g'oyasi va oliy maqsadi san'atda aks ettirilgan voqelikning va san'atkorning bu voqelikka munosabatlarida umumlashgan, uyg'unlashgan bo'lishi zarur. San'atdagi xalqchilik tasvirlanayotgan asardagi muayyan g'oyaviylik yagona maqsadga qaratilishi lozim.

Oliy maqsadning mavjudligi asarning bir butunligini, uning tuzilishida ham, personajlarning xatti-harakatlari, fikrlari, his-tuyg'ularida ham mustahkam mantiq mavjudligini belgilaydi. Dramatik asar, seneriy mantiqi avvalo personajlarni xatti-harakati mantiqida namoyon bo'ladi.

Rejissyor pesa ustida ishlash jarayonida asarning asosiy g'oyasini topa olishi lozim. Stanislavskiy o'gitlarida aytilishicha, “oliy maqsad bu ishtirokchining - asosiy maqsadidir”, muallifning oliy maqsadi yaxshi asar yaratib, uni teatr sahnasida ko'rish bo'lishi mumkin. Muallifning sir tutgan oliy maqsadini ochish rejissyor uchun kerakmi va amaliy jihatdan bu, unga nima beradi? Rejissyor uchun muallif tomonidan asarda ilgari surilgan asosiy g'oyasini, mohiyatini, fikrini aniqlash muhimdir.

Faollik va yetakchi xatti-harakat. Sahnada bo'layotgan har qanday hatti-harakat faollashib borishi kerak. Faollik tamoyilining mohiyati, Stanislavskiyning so'zi bilan aytganda, “timsol va ehtirolarni o'ynab bo'lmaydi, balki timsolga kirib, ehtirolarning ta'siri ostida xatti-harakat qilmoq kerak”¹. Aktyor sahnada harakat qilar ekan, asardagi qarama-qarshiliklar kuchayib borgan sari uning harakatlari ham asar mazmunidan kelib chiqqan holda faollashib borishi kerak. Aks holda tomosha yoki spektaklni tomoshabin tomonidan qabul qilishi susayadi va natijada asar sahnada muvaffaqiyat qozonishi qiyin bo'lib qoladi. Shuning

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o'z ustida ishlashi. T.Xo'jayev tarjimai. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 57 b.

uchun etyudlardagi qarama-qarshiliklarni kuchaytirib, qahramonlarning harakatlarini faollashib borishiga erishish lozim.

“Pyesa voqealar ketma-ketligidan tashkil topadi va xatti-harakatni o‘zida mujassam etadi. Voqealar maqsadga qaratilgan xatti-harakatlardan shakllanadi. Agarda xatti-harakat ziddiyatni hal etishga qaratilgan bo‘lsa, syujet ko‘z o‘ngimizda fizik faollikning namoyon bo‘lishi hisoblanadi. Xatti-harakat istalgan sondagi voqealar ketma-ketligi bilan hal etilishi mumkin.”¹

Harakat - bu insonning malum bir maqsadini amalga oshirish yo‘lida qilgan qilmishidir. Harakat hamisha faol kechadigan jarayondir. Biz doim atrof-muhitga, narsalarga, tabiatga, odamlarga tasir ko‘rsatamiz. Bu tasir fikr bilan, tuyg‘u bilan, iroda bilan ifodalanadi. Bular bir-biriga uzviy chambarchas bog‘liqdir. Harakat aks harakatni keltirib chiqaradi. Bu ruhiyatimizga bog‘liqdir. Harakat asosiga qurilgan aktyorlik san‘atining ma‘naviy, ma‘rifiy ahamiyati va uning tarbiyaviy kuchi benihoyat kattadir.

Aktyor uchun «etakchi xatti-harakat» - personajning barcha harakatlarining asosi bo‘lib, u asosiy g‘oyaga, oliy maqsadga yetaklaydi. Yetakchi xatti-harakat barcha harakatning asosiy «qizil ipi» bo‘lib, alohida bo‘lak va kichik vazifalarni bir chiziqqa birlashtirib, oliy maqsadga yo‘naltiradi.

Etakchi xatti-harakat oliy maqsadga olib boruvchi yo‘l. Erishishdagi qahramon xatti-harakati bilan belgilanadi, bu qahramonning barcha xarakatlari asosida o‘z oldidagi maqsadlariga yetishishi uchun qilingan ham ruxiy ham jismoniy xarakatida o‘z ifodasini topadi. Yetakchi xatti-harakat asarning asosi bo‘lib, unda bo‘ladigan kurashlar jarayonini ochib beradi.

Pesaning yetakchi xatti-harakati deganda, Stanislavskiy, yetakchi xatti-harakat tushunchasini dramaturgik harakatga yaqinlashtirar edi.

Dramaturgik harakatda, biz bilamizki, asardagi g‘oyaviy muammolar personajlarning barcha harakatlari yordamida ochib beriladi. Dramaturgik harakat «etakchi xatti-harakat» hamda «qarshi harakatdan» tashkil topgan bo‘lib, «etakchi

¹ The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, John Ahart, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America, 2001. 24 b.

xatti-harakat» ijobiy qahramonlarning asarning asosiy g'oyasini ochib beruvchi barcha harakatlarda namoyon bo'ladi.

Dramaturgik harakat har qanday pesada fabula bo'yicha, ya'ni asosiy voqealar zanjiri orqali «voqealar qatori» bo'yicha rivojlanadi. Shuning uchun Stanislavskiy aktyor va rejissyorlardan birinchi navbatda pesaning fabulasini bilishlarini talab qilgan. Xulosa qilib aytganda, yetakchi xatti-harakat spektaklning yuragi, asosiy chizig'i bo'lib, o'tayotgan kurashni, qarama-qarshiliklarni ochib beradi.

Jismoniy harakatni faollashtirish uchun, har bir ruhiy topshiriqni, aktyorning ongiga maksimal jismoniy aniqlikda yetkazib berish lozim. Masalan: aktyorga «Ko'nglini ovla» degan topshiriq berilsa, bu vazifani bajarishi qiyinroq bo'ladi. Agarda «o'z partnyoringni kulishga majbur qil» degan topshiriq berilsa, unda kerakli faollik paydo bo'ladi. Shunday qilib, biz sahnaviy harakatni aniq maqsadga erishish yo'lidagi ruhiy-jismoniy akt sifatida qarashimiz lozim. Ikkinchi eng qiyin savollardan biri: Organik, ichki asoslangan, haqiqatga yaqin sahnaviy harakatni qanday bajarish mumkin? Bunday harakatni bajarish uchun K.S.Stanislavskiy ijodiy jarayonga - «agarda» degan «sehrli» so'zni kiritish joizligini ta'kidlaydi.

«**Agarda**» so'zi har bir aktyor uchun borliqdan ijod dunyosiga o'tish uchun turtki vazifasini o'taydi.

«Agarda» so'zi aktyorni qo'yilgan savolga o'z harakati bilan javob bera olishga undaydi. Masalan, muallif pesani yaratish davomida, asardagi voqealar ma'lum bir davrda, qaysidir davlatda, qaysidir joy yoki uyda, yashaydigan qandaydir xarakterli, o'ziga xos fikr va sezgilar haqida gapirsa va h.k.

“Agarda” u har qanday ijodning boshlanishiga sabab bo'ladi. “Agarda” so'zi aktyorlar uchun, yashab turgan hayotidan ijod yaratiladigan olamga olib o'tuvchi qurol hisoblanadi.

K.S.Stanislavskiy xotiralarida shunday deyiladi: “... “agarda” goha o'z vazifasini qo'shimcha yordam talab qilmay, birdaniga yolg'iz o'zi ham ado etadi. Mana misol uchun... Arkadiy Nikoloyevich bir qo'li bilan Maloletkovaga mis

kuldon, ikkinchi qo‘li bilan Velyaminovaga charm qo‘lqopni uzat turib, shunday deydi:

- Sizga sovuq qurbaqa, sizga esa yumshoq sichqon. U so‘zini aytib tugatmagan ham edi, ikkala ayol jirkanib orqaga tisarildi.

- Dimkova suvni iching, - deb buyurdi Arkadiy Nikolayevich. U stakanni labiga olib borishi bilan:

- Unda zahar bor! – deb qo‘ydi Tortsov. Dimkova qotib qoldi.

- Ko‘rdingizmi! – dedi arkadiy Nikoloyevich, g‘ururlanib. – bularning hammasi oddiy “agarda emas”, balki xatti-harakatni birdaniga, o‘z-o‘zidan qo‘zg‘atuvchi “sehrli agarda”lardir. Bunday “agarda”ni “sehrli” deb atasak ham bo‘ladi”¹.

Aktyor uchun “agarda” real, hozir sodir bo‘layotgan dalil emas, balki endi yuz berishi mumkin bo‘lgan narsa haqida gapiradi. “Agarda” bu so‘z hech narsani tasdiqlamaydi. U faqatgina faraz qiladi, u masalani hal qilishga havola etadi, xolos. Aktyor esa mana shu masalani hal qilishga urinadi. “Agarda” aktyorning ichki va tashqi faolligini zo‘rlash natijasida emas, tabiiy yo‘l bilan qo‘zg‘atadi. “Agarda” so‘zi harakatga keltiruvchi, ichki ijodiy faolligimizni qo‘zg‘atuvchi vositadir.

O‘z navbatida aktyorni ham: «Agar rostdan ham mana shu hammasi haqiqat bo‘lsa, men nima qilgan bo‘lar edim? Qanday xatti-harakat qilgan bo‘lar edim?, degan savol paydo bo‘ladi. Bu sehrli so‘z «agarda» aktyorning ichki ijodiy faoliyatini faollashtirib, uning tasavvuri va fantaziyasini uyg‘otishga turtki bo‘ladi. U asta-sekinlik bilan o‘ylab topilgan «berilgan shart-sharoitga» kirib boradi.

«Berilgan shart-sharoit» o‘zi nima? Avvalambor bu asarning - fabulasi, faktlar, voqealar, davr, vaqt, voqea bo‘lib o‘tadigan joy, qahramonlarining yashash sharoiti, bizning aktyorlik va rejissyorlik nuqtai nazaridan pessani tushunishimiz, mizanstsenalar, sahnalashtirish, dekoratsiya va kostyumlar, butaforiya, chiroq, tovush va shovqinlarning barcha-barchasini aktyorlar e‘tiboriga havola qilinishidir.

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi.T.Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 64 b.

Dastavval bu soʻz, sahnaviy atama sifatida A.S.Pushkin tomonidan ishlatilgan va K.S.Stanislavskiy tomonidan sistemaga kiritilgan.

Berilgan shart-sharoit», «agarda» kabi tasavvurlarning shartli ongimizda namoyon boʻlishidir. «Agarda» har doim ijodning boshlanishidir». «Berilgan shart-sharoit» esa uni rivojlantiradi. Bu ikkisi tasavvurni uygʻotadi. «Agarda» va «berilgan shart-sharoit» ichki va tashqi harakatni yuzaga keltirib, toʻliq samarali harakatni yuzaga kelishiga yordam beradi.

“Berilgan shart-sharoit”, “agarda” singari “tasavvurimiz mevasi”, faraz qilingan narsa. Ularning kelib chiqishi bir: “berilgan shart-sharoit” – “agarda”ning oʻzi, “agarda” esa “berilgan shart-sharoitning” oʻzidir. Biri “agarda” faraz boʻlsa, ikkinchisi – “berilgan shart-sharoit” unga qoʻshimchadir. “Agarda” ijodni boshlaydi, “berilgan shart-sharoit” esa uni taraqqiy ettiradi. Biri ikkinchisiz yashay olmaydi va rivojlana olmaydi. Lekin ularning vazifasi bir qadar boshqa-boshqa: “agarda” mudrab yotgan tasavvurni uygʻotsa, “berilgan shart-sharoit” “agardaga” asos boʻlib xizmat qiladi. Ular birga va ajralgan holda ichki rivojning paydo boʻlishiga yordam beradilar¹.

Tabiiylik (organik) tamoyili. Bu taʼlimot Stanislavskiy aktyor oldiga vazifa etib qoʻygan shartlardan eng muhimidir. Chunki, aktyor ijrosi oʻzga insonning ichki va tashqi dunyosini yoritishdan iborat boʻlib, ijroda soxtalikka yoʻl qoʻyib boʻlmaydi. Chunki, yaratilayotgan timsolning ayni oʻzi tomoshabin zalida oʻtirgan boʻlishi mumkin. Shuning uchun ham mazkur taʼlimotning eng asosiy maqsadi - aktyor tabiatini uygʻotib, oliy maqsad sari intiluvchi tabiiy ijodiy salohiyatni harakatga keltirishdan iboratdir. Aktyor ijodida hech bir notabiiylik, soxtalikka oʻrin boʻlmasligi uchun Stanislavskiy, aktyor ijodidagi texnik harakatni alohida eʼtibor bilan tadbiq qiladi.

Aktyor ijodida sunʼiy va mexanik harakatlar boʻlmasligi kerak, barcha xatti-harakatlar tabiiylik talablariga boʻysinmogʻi lozim. Rolda aktyorlik ijrosining sof tabiiy va harakatlarning aniq tizimiga erishishni maqsad qilib qoʻyish kerak.

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning oʻz ustida ishlashi.T.Xoʻjayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 68-69 b.

Sahnaviy haqqoniylik deganda, biz dastavval, aktyorning sahnaviy ijodining hayotiyligini nazarda tutamiz. Aktyorning sahnaviy ijodining hayotiyligi deganda esa - aktyorning sahna sharoitida turib, o'z qalbida uyg'ongan ichki his-tuyg'ularining tabiiyligini, jismoniy hatti-harakatining maqsadga muvofiqligini, unga aktyorning ishonch hosil eta olganligini nazarda tutamiz. Aktyorda bu ishonishning komil bo'lishi uchun, u sahna sharoitida turib, maqsadga muvofiq, tabiiy, bor vujudi bilan harakat qilmog'i lozim.

Aktyorning timsolda yashash tamoyili. Bu tamoyilni ba'zi mutaxassislar siymo qiyofasiga kirishish chog'ida aktyorning o'zligini yo'qotmay, ijodiy yondashuvi tamoyili deb ham yuritadi.

Aktyorning rolda "yashashi" deb uni ijro talqini nazarda tutilgan. Oddiygina mashqlarni yoki etyudlarni ishlash jarayonida ham bu printsipga katta e'tibor qaratish lozim. Masalan, xo'roz timsolini yaratayotgan aktyor - xo'rozga xos bo'lgan xususiyatlarni o'rganib, uning harakatlarini o'zlashtirib, xarakterli xususiyatlarini o'z ijodiga singdirgan holda sahnaga chiqishi kerak. Timsolda "yashash" tamoyili Stanislavskiy sistemasining kechinma san'ati mohiyatini anglatuvchi tushunchalardan biridir. Aktyorning rolga kirishish, unda yashash, timsolni talqin qilishda vazifalarni aniq belgilab olishiga yordam beradi.

Bizga ma'lumki, aktyorning ijodi ikkilamchi, u ijrochi xolos. Birlamchi manba bu – dramatik asardir. Aktyor dramatik asarda tasvirlangan qiyofani o'zida gavdalantirib, unga o'xshash pardoz qilib, kostyum kiygani bilan u timsol yarata olmaydi balki timsol yaratish uchun timsolda yashashi, timsolning ichki va tashqi dunyosini o'zida o'zlashtirish, umuman olganda timsolning haqiqiy egasiga aylanishi kerak.

Timsol – san'at va adabiyotda hayotni o'ziga xos badiiy shaklda aks ettirgan manzara va xarakterlar. San'at va adabiyotda timsol, voqelikning aniq shaxs (ijodkor) tafakkuri, hissiy olami prizmasidan o'tib, uning qaytadan boyitilgan xoldagi tiklanishi, jonlanishidan iborat. Bu murakkab jarayonda san'atkorning estetik ideali, dunyoqarashi, ruhiy olami, g'oyaviy nuqtai nazari, ijodkor tajribasi yetakchilik qiladi, voqelik shu asosda qaytadan jonlanadi, timsoldan tasvirga ega

bo‘ladi. Adabiyot va san’at voqelikni timsollar vositasida aks ettirar ekan, har bir asarda tasvirlangan narsa, predmet yoki ishtirok etuvchi shaxslar keng ma’noda timsol deyiladi. Ammo, shunga qaramay, timsol atamasi adabiyot va san’atda birmuncha chegaralangan ma’noda – faqat insonga nisbatan qo‘llaniladi. Demak, timsol atamasining aniq insonga nisbatan qo‘llanishiga qarab, timsol tushunchasini quyidagicha ta’riflash mumkin; ijodkorning hayotiy kuzatishlari asosida shakllangan, uning badiiy to‘qimasida aks etgan, ma’lum g’oyani tashuvchi inson hayotining aniq va ayni umumlashgan tasviri timsol deb ataladi. Demakki, aktyorning sahnadagi har bir ijro etgan personajini timsol deb atab bo‘lmaydi. Timsol bu aktyorning o‘ziga xos mahoratidan kelib chiqib, yaratilayotgan shaxsning o‘ziga xos xususiyatlarini ochib berishga xizmat qiladigan yuksak darajadagi ijrodir.

Xullas, aktyor timsolga kirishi uchun o‘ynalajak timsolni har tomonlama, ya’ni uning ijtimoiy kelib chiqishi, yoshi, irqi, millati, xarakteri, nimalarga qiziqishi, hattoki, qanday ovqatni yaxshi ko‘rishini ham o‘rganmog‘i lozim. Shundagina u rolning ichiga kira oladi va uni timsol darajasida ijro etishi mumkin.

Kichik diqqat doirasi – rol ijro etayotgan aktyor sahnadagi mavjud manbaga diqqatini to‘plashi va shu sahnada qo‘l cho‘zish masofasida joylashgan manbalarga, yoki o‘ziga yaqin turgan manbalarga diqqatini to‘plashi lozim bo‘ladi.

O‘rtacha diqqat doirasi – aktyor ijro etayotgan rolida, suratga tushirish maydonida yoki spektakl jarayonida sahnada joylashgan manbalarga va ular haqidagi ma’lumotlarga diqqatini to‘plashi talab qilinadi.

Katta diqqat doirasi – rol ijrochisidan sahnadagi va undan tashqaridagi manbalarga va ular haqidagi ma’lumotlarga diqqatini qaratish talab qilinadi. YA’ni, tomosha zali, ko‘cha, shahar, xatto boshqa davlat ham bo‘lishi mumkin. Rolda aktyorning katta diqqat doirasining oxirgi nuqtasi butun koinot, olam ham bo‘lishi mumkin.

Aktyor tasavvuri - hayotiy (real) muxitda, turli sharoitlarda aktyor o‘zini ko‘ra olish qobiliyati, o‘sha vaziyatda qahramon o‘rnida o‘zini ko‘ra bilish salohiyati.

Fantaziya - extimoldan uzoq bo'lgan (irreal) sharoitlarda aktyor o'zini ko'ra olish qobiliyati yoki aslida yo'q manbalarni ko'rishi. Irreal bu - haqiqiy hayotda mavjud bo'lmagan, afsonaviy, diniy, ertaklar olami xaqida fantastik qarash, ilmiy gipoteza.

Qarash va ko'rish – aktyorning sahnaviy yoki suratga olish maydonidagi ijodiy salohiyati. **Qarash** – aktyor o'zini qiziqtirayotgan manba yoki manbalarga nigohini qaratishi. **Ko'rish** – timsolni gavdalandiruvchi shaxs nuqtai nazaridan qaraydigan bo'lsak uni qiziqtirayotgan manbaga to'g'ri munosabatda bo'lishi.

Munosabat - bu aktyor o'zi ijro etayotgan qaxramonining ko'ringan manba xaqidagi **o'y-fikri** va **sezgisidir**. Kino yoki teatrda aktyor o'zi yaratayotgan timsolining manbaga nisbatan ko'rsatgan qarshiligi, o'y-fikri va sezgisi orqali ifodalanadi.

Xayoliy ichki ko'rish – aktyorning diqqati qaratilgan manba to'g'risidagi o'y-fikri.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. K.S.Stanislavskiyning ijodiy faoliyati haqida gapirib bering?
2. K.S.Stanislavskiy sistemasini yaratishga nima sabab bo'lgan?
3. K.S.stanislavskiy sistemi tamoyillarini sanab bering?
4. Oliy maqsad nima?
5. Hayotiy haqiqat nima?
6. Organik printsip nima?
7. Faollik va xatti-harakat nima?
8. Tabiiylik (organik) tamoyiliga tarif bering.
9. Diqqat doiralarini sanab bering?
10. Katta diqqat doirasini tariflab bering.

PSIXOFIZIK TRENING

Rejissyorlik va aktyorlik bo'limiga o'qishga kirgan talabalarga avvalo, umumiy mashqlar beriladi. Bu mashqlar talabani tasavvurini, xotirasini,

munosabatini, diqqatini, ongini rivojlantirishga xizmat qiladi. Umumiy mashqlar eng avvalo talabalar o'rtasidagi ijro intizomini, muloqot madaniyatini yaxshilashga yordam beradi. Chunki ijro madaniyatisiz jamoaviy ishlarda biror narsaga erishib bo'lmaydi.

Talabalardan mutaxassislik darslarida qora rangda maxsus kiyimlar kiyish talab etiladi. Bu birinchi o'rinda gigiyena masalasida bo'lsa, ikkinchi tomonlama darsga maxsus, ya'ni ichki dunyo orqali ham tayyorgarlikni taqozo etadi. Maxsus kiyim kiygan talaba darsda o'zini erkin tutadi. Dars boshlanishda o'qituvchi ularni turli xil jismoniy mashqlar bajartirish orqali darsga tayyorlaydi. Shundan so'ng ularni yarim aylana shaklida joylashtiradi.

Talabaning darsga bo'lgan diqqat-e'tibori dars davomida susayib ketmasligi uchun uni maxsus stulning (taburetk) yarmigacha, gavgdani tik ushlagan xolatda o'tqaziladi. Talaba stulda qanchalik bemalol o'tirsa, u shunchalik sustkashlikka beriladi. O'qituvchi tomonidan dars davomida talabalarning aktyorlik mahoratini oshirishga xizmat qiluvchi mashqlar beriladi. Bu mashqlarning umumiy tasnifi keyingi mavzularda yoritiladi.

Tabiatda mo'jiza o'z-o'zidan ro'y bermaydi. Uning ortida tinimsiz, mashaqqatli mehnat yotibdi. Rejissyorning har qanday rejasi, o'ylagan maqsadi mashqsiz to'satdan amalga oshmaydi. Spektakldagi har bir topilma, aktyorning qiyofa yaratishidagi xatti-harakati izlanishlar natijasida yuzaga keladi. Mashhur rejissyor Georgiy Tovstanogov "Teatr iqtidorni tarbiyalaydi, buloqning ko'zini ochganday mashqlar evaziga unga imkoniyatlar yaratadi" deb bekorga aytmagan. Mashhur teatr rejissyori Anatoliy Efros "Mashq – mening muhabbatim" deydi. Darhaqiqat mashq tufayligina rejissyor ham, aktyor ham idrok qiladi, asarning mag'zini, yechimini topadi. Ko'pincha teatrda mashq paytida ijodiy muhit hukm suradi, hech kim halal bermaydi, pashsha uchgani bilinadi. Bu ijodiy jarayon. Haqiqiy san'at ahli bu jarayonni qutlug' bir holat deb biladi. Rejissyorning stol atrofida ishlashi bo'ladimi, sahnada mizanssenalarni joylashtirish, aktyorlarning libosda, pardozda mashq o'tkazishi bo'ladimi, sahna bezagi, musiqa va ijro uyg'unlashgan mashq bo'ladimi, barchasida ijodiy muhit hukm surmog'i darkor.

O'qituvchi dars jarayonida talabalarga umumiy yoki yakka tartibda ularning individual xususiyatini hisobga olib turli mashqlar berishi mumkin. Masalan, talabaning tasavvurini rivojlantirish uchun bir talabani sahnaga chiqarib, faraz shaklida: uning keng dalada ketayotganligi, oldidan to'satdan baland tik jarlik chiqib qolganini vazifa qilib berishi va talabaning o'sha sharoitda o'zini qanday tutishi kerakligi bo'yicha mashqlar o'tkazishi, yoki sahnaga chizilgan to'g'ri chiziqni osmondagi dor sifatida faraz qilib, undan yurib o'tishni, ariqdan sakrashni va shu kabi mashqlarni berib, talabalarning tasavvurini boyitishi mumkin.

Talabalarga umumiy guruh uchun ham mashqlar berilishi mumkin. Masalan, guruhni ikkiga bo'lib, ular bilan arqon tortish mashqini o'tkazish mumkin. Bu mashqni arqonsiz bajarish talab etiladi. Chunki talabalar, o'z oldida turgan partnyorini sezishi, buyumni his qilishi, raqib guruh munosabatini ko'rishi kerak bo'ladi. Bu mashqlar K.S.Stanislavskiy tomonidan ta'kidlangan ko'rish, sezish, eshitish, hid bilish, ta'm bilish kabi sezgi a'zolarini jonlantiradi.

Talabalarda beshta sezgi a'zolari orqali esida qolgan taassurotlarini sahnada qayta uyg'ota bilishning zarurligi shundan iboratki, aktyor doimo sahnada yasamali predmetlar bilan aloqada bo'lishi tabiiy. Spektakl davomida uning har bir predmetga o'z munosabatini bildirishi, bir nimalarni ichishi va yeyishi kerak bo'ladi. Unga esa haqiqiy ichimlik ichish o'rniga sahnaviy yasama ichimlik yoki yeyish kabilar taklif etiladi. Aktyor esa, mana shu butafor predmetlarni, hayotiylikka aylantirish uchun, ta'm bilish sezgilari orqali, esida qolgan shu ichimlik, yeyishlik taassurotlarini shartli refleks shaklida o'zida qayta uyg'otib, shuni harakatlar orqali tomoshabinlarga hayotiy va haqqoniy qilib ko'rsatib, ishontira olishi kerak bo'ladi. Yoki bo'lmasa aktyor sahnaga chiqishi bilan "oh, tabiatning go'zalligini qarang, bog'dagi gullarning hidini aytmay sizmi...", - deyishi kerak. Lekin aslida sahnada gulning hidi emas, yelim va bo'yoqlarning hidi aktyorning nafasini bo'g'ib turishi mumkin. Mana shunday sahnaviy sharoitda, hayotiy harakat qilib, uni tomoshabinga ishonarli qilib yetkaza bilish uchun, aktyor o'zining beshta sezgi a'zolarini, sahna talabiga javoban harakat qilishga

tayyorlashi kerak. Mana shu qobiliyatning shakllanish yo‘llarini aktyorlik treningi mobaynida o‘rgatiladi.

Masalan, beshta sezgi a‘zolarini jonlantirish uchun quyidagi mashqlarni bajarish mumkin.

1. Ko‘rish a‘zolari bo‘yicha esda qolgan taassurotlarni esga keltirish mashqlari:

- Ma’lum muddat oldin televizor orqali yoki Hayvonot bog‘iga borganda bahaybat filni ko‘rgani, filning yurish-turishini esga keltirish va uni ijro etib ko‘rsatish;
- Bog‘ va undagi uchib yurgan kapalaklarni esga keltirish va o‘sha taassurotni ijro etib ko‘rsata bilish;
- Ilon, qurt, kapalaklarning yurish-turishini ko‘z oldiga keltirish va o‘sha taassurotlarni ijro etish;
- Qish oylari, qorda, sovuqda, shamolda qolgan kishining holatini esga keltirish, uni hikoya qilib berish va h.k.

1. Eshitish a‘zolari orqali esda qolgan taassurotlarni esga keltirish mashqlari:

- Derazadan tashqarida bo‘layotgan bo‘ronga quloq solish va tasavvur qilish;
- Qirg‘oqqa kelib urilayotgan dengiz to‘lqinlarining shovullashiga quloq solish va tasavvur qilish;
- Qurbaqa va chigirtkalarining sayrashiga quloq solish va tasavvur qilish;
- Uzoqdan eshitilayotgan childirma, nay, tanbur ovozlari quloq solish va tasavvur qilish va h.k.

3. Hid bilish sezgi a‘zolari orqali esda qolgan taassurotlarni esga keltirish mashqlari.

- Dengiz, daryo, ko‘l hidini esga keltirish va tasavvur qilish;
- Qovurilgan mol, tovuq, g‘oz go’shtlarini esga keltirish va tasavvur qilish;

- Benzin, vino, pivo hidini esga keltirish va tasavvur qilish;
- Gazning, tutunning xidini esga keltirish va tasavvur qilish va h.k.

4. Ta'm bilish sezgi a'zolari bo'yicha esda qolgan taassurotlarni esga keltirish mashqlari:

- Shokolad, konfet ta'mini esga keltirish va tasavvur qilish;
- Muzqaymoq va garimdori ta'mini esga keltirish va tasavvur qilish;
- Qovun, olcha ta'mini esga keltirish va tasavvur qilish va h.k.

5. Tana orqali sezgi a'zolari bo'yicha esda qolgan taassurotlarni esga keltirish mashqlari:

- Biror bir jonivorni ushlab ko'rish yoki uni silash orqali sezish va tasavvur qilish:
- Biror bir gazlamani, masalan ipak, jun, duxoba, kanob, gazlamalarini paypaslab ko'rish:
- Paypaslab ko'rish orqali ro'molcha, gazeta, kliyonka va gilam tagidagi predmetning nima ekanini aniqlatish va h.k.

Talabalar beshta sezgi a'zolari bo'yicha ishlangan mashqlarning hammasida predmetni sezishdan oldin ularning timsollarini tasavvur qilib ko'ra bilishlari kerak. So'ngra o'z taassurotlarini esga keltirib his tuyg'ularini o'sha paytning o'zida uyg'ota olishi oson bo'ladi. Ko'z bilan ko'rish va quloq bilan eshitish-boshqa a'zolarga nisbatan ijodiy a'zolar ekanligini talabalarga eslatib o'tish kerak.

O'qituvchi trening davomida talabalarga sahna bo'ylab yurishga, chopishga, o'tirgan xolatda yurishga, sahnaga yonlama yurishga ko'rsatma berishi, ularni hohlagan paytda to'xtatishi ("stop" signalini nazarda tutilmoqda) mumkin. Talabalar "Stop kadr"da qolishadi. Kimdir bir oyoqda, kimdir engashgan, yana kimdir qo'llari tepada va h.k. O'qituvchi ularga "xolatni oqlash" vazifasini topshiradi. "Xolatni oqlash" bu to'xtagan xolatni mantiqiy davom ettirishdir. Ya'ni qo'llari tepada talaba - go'yoki partnyor bilan koptok o'ynayotgandek, bir oyoqda qolgan talaba - o'zini xuddi cho'loqdek ko'rsatishi, engashgan talaba - to'satdan

yiqilib o'zi to'xtagan xolatni mantiqan davom ettirish mumkin. Bu mashqning talabaga foydasi shuki, avvalo talabaning ijro mahorati o'sadi, sahnadagi turli tasodifiy improvizatsion jihatlarga tayyor turadi. Tasavvuri va fikrlash doirasi kengayadi. Alohida jihati butun tanani tezlikda miya orqali bo'ysindirishga va harakatga keltirishga erishadi.

Aktyorlik mahoratini rivojlantirishda mashqlarning o'рни beqiyosdir. Chunki, aktyor boshqa san'atkorlarga nisbatan, tabiatning ruhiy holatining turg'insizligini hisobga olgan holda hamisha va muntazam mashq qilishga muhtoj shaxsdir. O'z oldiga qo'ygan maqsadni bajarish uchun uning psixofizik holati doim ijodiy tayyor turishi kerak. Agar sozanda soatlab o'z asbobi bilan kuyni mashq qilmasa, raqqosa tinimsiz o'z ustida shug'ullanmasa, hofiz nafas sozlab turmasa, kuni bekor o'tganday, aktyor ham o'z ovozi, jussasini, mahoratini uzluksiz charxlab turishi shart.

Aktyor ham o'z ijodini chetdan turib kuzatadigan, ijodiy jarayonni charxlaydigan nazorat qilib boradigan, yo'l-yo'riq ko'rsatadigan murabbiy rahbar rejissyorga muhtoj shaxsdir. Rejissyorning fikri, orzu-armonlarini, badiiy reja va niyatlarini, ilmiy salohiyati va hayotiy kuzatuvlarini, tasavvuri, didi va ehtirolari, barchasini sahna harakati va vujudi orqali keng ko'lamda ro'yobga chiqarib namoyish qilib beruvchi bu aktyordir. Aktyor rejissyor irodasiga bo'ysungan materialdir.

Shunday ekan, aktyorlarni tayyorlashda, ya'ni talabalarga bilim berish jarayonida, ularning 1-kursdagi ijodiy faoliyatiga ehtiyotkorlik bilan yondoshishi va kuchli nazoratga olishi kerak. Chunki bu davr aktyorlik faoliyatiga poydevor qo'yish pallasidir. Aktyorlik kasbi boshqa kasblarga qaraganda kuzatuvchanlikka o'ch kasbdir. Shu sababdan har bir talabaga "kundalik nazorat daftari" tutish topshiriladi. Unga ko'ra talabalar ko'cha-kuyda ko'rgan e'tiborga molik voqea va hodisalarni (albatta sahnaga moslarini), turli xil xarakterdagi insonlar xatti-harakatlarini qayd etib borishi lozim. Hattoki 1-kursning dastlabki oylarida talabalarni maxsus Hayvonot bog'iga ham yuboriladi. U yerda talabalar hayvonlarning harakatlarini, o'ziga xos xususiyatlarini, yurish-turishini o'rganib

daftariga qayd etadi. Ular etyud ishlaganda bu qaydlardan foydalanishi mumkin. Bu qaydlar daftari ham aktyorlik mahoratini rivojlantirish uchun o'ziga xos mashqdir.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Mahorat darsida talabalarning taburetkada tanani tik tutgan holda o'tirishlarining sababi nimada?
2. Darsda talabalarga bir hildagi qora kiyim nima uchun zaruriy hisoblanadi?
3. Besh hildagi sezgi a'zolaridan talaba dars davomida qanday foydalanishi kerak?
4. Aktyorlik va rejissyorlik kasbining o'ziga hosligi nimada?
5. Sezgi a'zolaridan foydalangan xoldagi mashqlar rejissyor uchun qanday ahamiyat kasb etadi?
6. Psixofizika so'zi qanday ma'no kasb etadi?
7. Aktyorning sahnadagi ruhiy va jismoniy holatini boshqarish qanday kechishi mumkin?
8. Birinchi kursda bo'lajak rejissyor va aktyorlarni tarbiyalash va kuchli nazoratga olish qay darajada muhim?

II-BOB. RESISYOR VA AKTYORLARNI TARBIYALASHDA ILK MASHQLAR. REJISSURA ELEMENTLARI

TASAVVURDAGI BUYUMLAR BILAN ISHLASH

Sahna aktyorining har bir harakati ta'sirchan bo'lmog'i lozim. Hatto u sahnaviy rekvizitlar, butaforlar bilan ishlash jarayonida ham buyumga bo'lgan munosabatini jonli tasvirlash kerak. Agarda aktyor sahnaviy rekvizitlardan o'z o'rnida unumli foydalansa ijroning ta'sirchanligi oshadi. Ular yordamida tomoshabinga ko'p narsalarni so'zsiz gapirib berish mumkin. Oddiy sahnaga qo'yilgan kursidan bir necha xil usulda foydalanish mumkin. Asabiylikni – kursida o'tirib, goh turib, uning joyini almashtirib, yoki kursini aylantirish bilan ko'rsatish mumkin bo'lsa, kursida bemalol o'tirib, oyoqlarni bir-biriga alishtirib, kursini tebratma xolatga keltirsa – xotirjamlikni bildiradi.

Kursiga o'tirish oldidan o'zini ehtiyotlab, kiyimlarini tartibga keltirib o'tirish, o'ziga nisbatan ehtiyotkorlikni bildiradi. Kursidan tashqari aktyor, oyna, eshik, derazaga bo'lgan munosabati orqali turli kayfiyat yoki ichki kechinmalarini ko'rsatishi mumkin. Vs.Meyerxold A.Ostrovskiyning "O'rmon" spektaklini sahnalashtirish jarayonida Aksyushaning xarakterini uning qat'iyligi, mardligi, irodasi mustahkamligi, jasurligini yorqinroq namoyon etish uchun Bulanov bilan gaplashish sahnasida unga kirlarni dorga yoyib turib gaplashish vazifasini yuklaydi. Natijada Aksyusha kir yoyar ekan Bulanovga nisbatan munosabatini uni mensimasligini, qo'rqmasligini ho'l kirlarni silkitib, jahl bilan qoqib, beparvo dorga ilgan holda aks ettiradi.

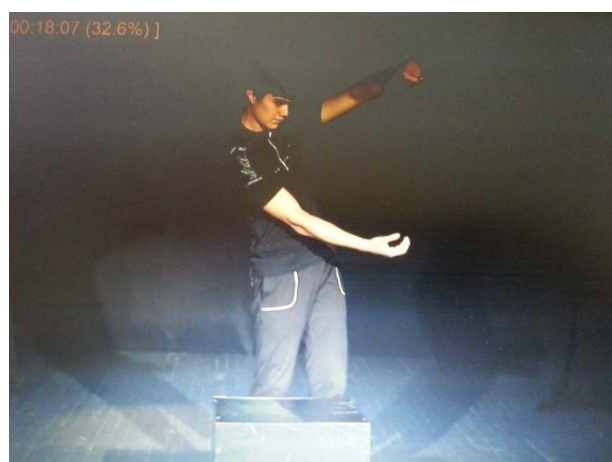
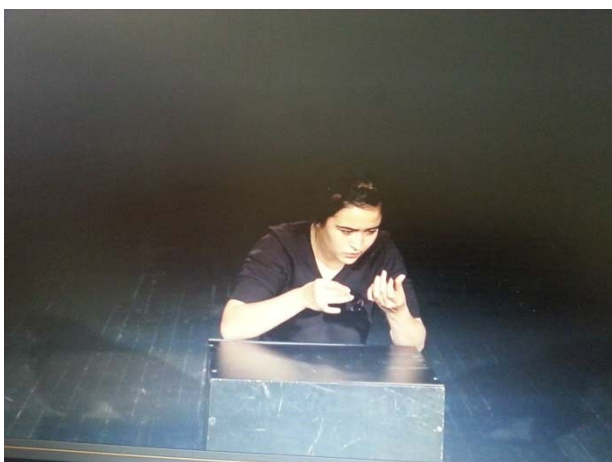
Vs.Meyerxold teatrdagi bu usulni "buyumlar bilan o'ynash" deb ataydi va uni ko'pgina spektakllarda qo'llaydi. Lekin, biz mazkur mavzuda buyumlar bilan o'ynashni, ya'ni ijroni tasavvurda, aktyor fantaziyasi orqali bajarilishini ko'rib chiqamiz.

Ko'zga ko'rinib turgan buyum bilan muloqot qilish, tasavvur orqali buyum bilan muloqot qilishga qaraganda osonroq. Chunki, aktyor bu jarayonda ko'radi va

ijro etadi. Ko‘zga ko‘rinmas, tasavvurdagi buyum orqali ijroda esa aktyor ham ijro etadi, ham tasavvur qiladi, ham eslaydi, ham buyumning shaklini sezishga urinadi. Mushaklar va tana a‘zolari bilan buyumni his qilishni o‘rgatadi.

Buyumlarsiz xatti-harakat bu

- aktyor tasavvurida bor, lekin ko‘zga ko‘rinmas, aktyorning xatti-harakati, mahorati bilan tomoshabinning ko‘z oldida xuddi bordek ko‘rsatish demakdir.



Tasavvurdagi buyumlar bilan ishlash mashqlari

Buyumlarsiz xatti-harakat aktyorlik mahoratini oshiruvchi eng asosiy elementlardan biridir. Aktyor uchun eng kerak bo‘lgan tasavvurni oshirib, shaklni his qilish, buyumlar bilan munosabat o‘rnatishni mustahkamlaydi. Buyumlarsiz xatti-harakat tasavvur orqali borliqda ijro etiladi. Masalan: tugma tikish, kartoshkani artish, chuchvara tugish, koptok o‘ynash va h.k. Tasavvurdagi predmet bilan bajariladigan mashqlar, jismoniy harakatda mushaklar orqali eslab qolishni rivojlantirib, uning mantiqiy ketma-ketligini tekshirish, mushaklar yordamida predmetlarni sezish, ayniqsa barmoqlar bilan sezishga katta ahamiyat beriladi.

Albatta bu mashqlar ham eng oddiylardan boshlanadi. Masalan: kitob o‘qish, xat yozish, hovli supurish, kiyinish, oynaga qarab soch tarash va h.k. Oyna oldida turib soch tarash uchun avvalo aktyor o‘zini aksini tasavvur qilmog‘i, so‘ngra shunga yarasha harakat qilmog‘i lozim. Keyin esa sal murakkabroq, ya’ni bitta-ikkita predmetni tasavvur qilish orqali bajariladigan mashqlar o‘rgatiladi.

Masalan: ko‘ylakka tugma qadash, supraga un elash, chelakka boshqa chelakdan suv olib quyish. Ikki chelakni tasavvur qilib, ulardagi suvni bir-biriga almashtirish uchun avvalo aktyor chelakning hajmini, undagi suvning xajmini aniq bilmog‘i lozim. Qo‘lidagi idishning katta-kichikligi, chelakdagi suv qo‘lidagi idishga nisbatan necha marotaba ko‘p yoki kamligini his qilmog‘i lozim.

Oddiy jismoniy harakatlar egallangach, ularni haqqoniy ijro etib bo‘lgach, undan qiyinroq mashqlarga o‘tish mumkin. Masalan: mehmonlar kelishiga stolni tayyorlash, uzoq yo‘lga otlanish, o‘rmonda yoki dalada uxlash uchun joylashish va h.k. Ma’lumki, uzoq yo‘lga otlanish uchun safarga kerakli barcha narsalar olinadi. Toqqa sayrga chiqayotganda kerakli buyumlar bitta safar sumkasiga joylanadi. Ular quyidagilar bo‘lishi mumkin: choynak, piyola, kosa, dasturxon, qozon, qoshiq, lagan, ko‘rpa, yostiq, fotoapparat, video kamera, kompos va h.k. Demak, sumkaga buyumlarni joylashtirishda har bir buyumga alohida e’tibor qaratmog‘i lozim. Chunki qoshiq va ko‘rpa, yostiq va fotoapparat tashqi ko‘rinishi, hajmi, umuman hech bir jihati bilan bir-biriga o‘xshamas buyumlardir. Demak ularni joylashtirishda avvalo ularning hajmi va xususiyati e’tiborga olinadi. Bu narsalarning barchasi aktyor tasavvurida paydo bo‘ladi va boshqariladi.

Talabalar bilan dars mobaynida quyidagi tartibda mashqlar o‘tkazish mumkin:

Buyumlarsiz tasavvurga qurilgan mashqlar:

- ☺ ignadan ip o‘tkazish va tikish;
- ☺ xat yozish va konvertga solish, yelimlash;
- ☺ oyna oldida taranish;
- ☺ tog‘orada kir yuvish;
- ☺ kiyimlarni tozalash;
- ☺ tufli, botinka, etiklarni moylash;
- ☺ polni supurish va yuvish va h.k.

Buyumlarsiz mashqlarni berilgan sahnaviy shart-sharoitga bog‘lab bajarish:

- talaba bir oylik paxta terishga ketyapti, shu sababli kerakli narsalarni chemadonga joylashtirish kerak;

- talaba qiz, o‘zining yaxshi ko‘rgan yigiti bilan birinchi marta uchrashuvga ketishga shoshilyapti, yigitga yaxshi ko‘rinish uchun oynaga qarab, yaxshi taranib olishi kerak.

Buyumlarsiz mashqlarning har biriga bir qancha berilgan sahnaviy shart-sharoitlar o‘ylab topish va ularni har xil sharoitga mos bajarish.

- talaba hozir ishdan kelib, paltosini yechgan...
- o‘quvchi shifoxanada kasal onasining yonida kechasi bilan o‘tirib chiqqan. Endi uyiga kelib paltosini yechgan...

- talaba paltosini teatrning gardirobiga topshirish uchun yechgan...
Aytaylik, u teatrga yaxshi ko‘rgan qizi bilan spektakl tomosha qilgani kelgan.

Mashqlar har xil shart-sharoitda bajarilgani bilan, qilinadigan asosiy jismoniy harakatlarning bir xil ekanligini e‘tiborga olish kerak. Chunki bu mashqlarni bajarishda faqat istak, maqsad va kayfiyatlargina o‘zgaradi xolos.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Tasavvurdagi buyum deganda nimani tushunasiz?
2. Tasavvurdagi buyumlar bilan ishlash mashqining aktyorni tarbiyalashdagi o‘rni nimada?
3. Meyerxold tasavvurdagi buyumlar bilan ishlash mashqini qanday atagan?
4. Tasavvurdagi buyumlar bilan ishlashda aktyor fantaziyasining roli nimada?
5. Tayorgarlik jarayonida oddiydan murakkabga borishning asosiy maqsadi nimada?
6. Tasavvurdagi buyum bilan ishlashning sahnaviy diqqatni vujudga keltirishdagi ahamiyati qanday?
7. Jismoniy va ruhiy harakat o‘rtasida qanday farq bor?
8. Istak, maqsad va kayfiyat buyumsiz hatti-harakatning sifatiga qanday ta’sir qiladi?

BUYUMLARNI JONLANTIRISH

“Haqiqiy aktyor dastavval rolni uzviy ravishda qanday ijod qilish zarurligini o‘rganmog‘i kerak. U ichki va tashqi texnikani muttasil takomillashtirishi, shuningdek, omilkorlikni talab etmagan san‘atning yo‘qligini hamda bu omilkorning mukammalligi uchun qat’iy o‘lchovning mavjud emasligini bilmog‘i lozim”¹, - deb ta’kidlaydi K.S.Stanislavskiy.

Aktyorlik mahoratida “buyumlarni jonlantirish” degan ibora bo‘lib, bu aktyor texnikasini kuchaytiradigan va tasavvurini boyitadigan omildir. Buyumlarni jonlantirish – bu biror bir buyumga jon kiritish, oddiy tilda aytadigan bo‘lsa odamiylashtirish, ya’ni odam sifatida harakatga keltirishdir.

Aktyorlik va rejissyorlik kasbi o‘ziga xos hayotiy kuzatuvni talab etadi. Shuningdek talabalarga ham bu vazifalar berilib, hayotdagi har bir xolat va voqealarga nisbatan kuzatuvchan bo‘lish talab etiladi. Bu kasb tanganing ikkinchi tomonini ko‘rishni, jonsizlarga jon ato etishni taqoza etadi. Bu kasbda har bir predmet jonlanishi, o‘zaro suhbat qurishi hattoki janjallashishi ham mumkin.

Hayotda choynak va piyolalarning birga raqs tushganini ko‘rganmisiz?

Sahnada talabalar xuddi choynak va piyolaning dasturxonda turishini eslatuvchi xolatda turishadi. Ular ichida boshqalarga nisbatan gavdasi kattarog‘i choynak vazifasini bajaradi. Uning bir qo‘li belida, ikkinchi qo‘li esa, xuddi choynakning jumragidek tepaga bosh balandligi bo‘yicha ko‘tarilgan. Qo‘lning kaft qismi qayrilgan. Talaba tik oyoqlarda emas, balki tizzada turibdi. Uning atrofida to‘liq xolatda o‘tirgan 3-4 to‘rtta piyolani jonlantiruvchi talabalar. Qo‘llar ikki yonga yoyilgan. Musiqa berilib, predmetlar musiqaga mos harakat qilishadi. Ular ko‘z orqali yoki mimika, imo-ishora orqali bir-biri bilan muloqotda bo‘lishadi. Choynak atrofida raqs tushishi, choynak ularga choy quyishi yoki kichik bir voqeani vujudga keltirish uchun piyolalar o‘rtasida janjal chiqishi, ular janjaliga choynak aralashish mumkin.

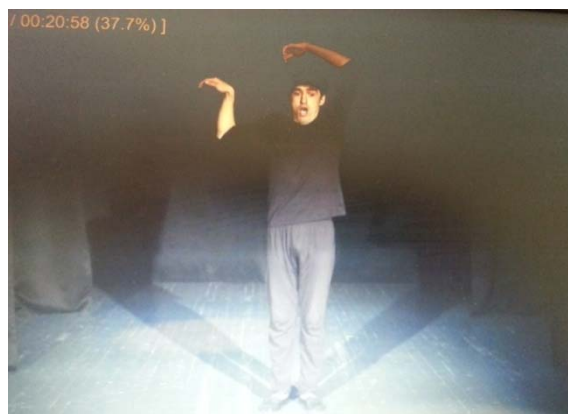
¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. T.Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 67 b.

Bunday mashqlar, talabalarning tasavvurini, aktyorlik mahoratini oshiradi. Sahnada partnyor bilan ishlashga asos bo'ladi. Aktyor ijodida ko'pchilik xolatlar uning mimikalari, imo-isholari orqali ochib beriladi. Ayniqsa treningni mustahkamlovchi, buyumlarni jonlantirish, buyumlarsiz harakat va etyudlarda mimikalar asosiy muloqot o'lchovi sanaladi. Chunki bu mashqlarda partnyorlar o'zaro suhbat qurishmaydi. Qisqa bir vaqtda tomoshabin hukmini qozonishga harakat qiladi.

“Sahnada artistning ko'zlari, nigohi, qarashi uning yuksak ijodiy qalbining ulkan, chuqur ichki mazmunini ifoda qilishi lozim. Buning uchun uning qalbida insonning ruhiy hayotga monand bo'lgan ichki mazmun to'plangan bo'lmog'i lozim: ijrochi sahnadaligida ko'nglining shu mazmuni orqali pyesadagi o'z partnyorlari bilan munosabatda bo'lishi kerak”, - deydi K.S.Stanislavskiy.

Mimika

yuz mushaklarining turli xissiy holatlarni va kayfiyatni aks ettiradigan ifodali harakatlaridir



Buyumlarni jonlantirish mashqlari

Yuzdagi xolatlar, imo-ishoralar o'ynalayotgan timsolning xarakterini bildiradi. Masalan, talaba qosh-ko'zlarini chimirib, yuzlarini qizargan xolatda bayon etsa, yomon xarakter, aksincha, yuzlarida tabassum, ko'zlarida sho'xlik alomatlari timsolning yaxshi xarakter ekanligi bildiradi.

Buyumlarni jonlantirishda bir buyum orqali buyumning turli xil kayfiyatini ko'rsatishi mumkin. Kundalik hayotimizda doimo ishlatiladigan samavarni

talabalar quyidagicha jonlantirgan: Talaba stul ustiga tizasi bilan o'tirgan, qo'llari ikki yonida. Samavarga bir kishi kelib muzdek suv qo'yanini, unga olov yoqqanini, samavar o'z vazifasini xursand bo'lib bajarishini, ijerochining yuz mushaklari, mimikalari orqali bilish mumkin. Masalan, uning yoniga inson kelganini, u qilayotgan harakatlarni ko'zlari orqali bildirib turadi. Muzdek suv quyganini esa, xuddi inson tanasiga muzdek suv quyib yuborganda birdaniga seskanib ketishi, to'satdan ovoz chiqarib yuborishi kabi xatti-harakatlar orqali ko'rsatib bergan. Shundan so'ng samavardagi suvning qaynash jarayonini, talaba suv qaynab, bug' chiqish vaqtidagi singari ovoz va mimikada ko'rsatib bergan. Samavarning ko'p qaynashi oqibatida uning erib ketishini ya'ni sekin-asta stuldan yiqilishi voqeani jonlantirgan va ta'sirchanligini oshirgan.

Buyumlarni jonlantirish bo'yicha dars jarayonida o'qituvchi tomonidan ma'lum bir buyumlarni jonlantirish vazifa sifatida berilishi mumkin. Lekin, amaliyotda isbotlanganidek talabaning o'zi mustaqil ravishda hohlagan buyumini jonlantirish, vazifani a'lo darajada bajarishga, talabaning fantaziyasini boyitishga olib kelgan. O'qituvchi tomonidan berilgan vazifalar ba'zi-bir fantaziyasi sust bo'lgan talabalar uchun asos bo'lib, o'zlari mustaqil vazifalar tayyorlashga zamin yaratgan.

Aktyorlik va rejissyorlik kasbi uchun tahsil olayotgan talabalar o'z ustida mustaqil ishlashi, asosiy jarayon bo'lib, talabani mustaqil fikrlashga olib keladi. Mustaqil fikrlash esa aktyorlik va rejissyorlik mahoratining asosiy elementlaridandir. Talaba hoh uyda, hoh ko'chada yoki bozorda bo'lsin har atrofdagilarga nisbatan bee'tibor bo'lmasligi kerak. Yonidagi odamning nafaqat o'zini balki, uning soyasini ham ko'rmog'i, uning fikrini o'qimog'i kerak. Shundagina jonsiz buyumga jon berishi, uning turmushdagi vazifasidan kelib chiqib sahnaviy hayot berishi mumkin.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Buyumlarni jonlantirish mashqining aktyorni tarbiyalashdagi o'rni nimada?
2. Buyumlarni jonlantirish deganda nimani tushunasiz?
3. Buyumlarni jonlantirishda aktyor fantaziyasining roli nimada?

4. Mimika atamasining ma'nosini tushuntirib bering.
5. Talabaning mustaqil ravishda ishlashi nimaga olib kelishi mumkin?
6. Yuzdagi xolatlar, imo-ishoralar o'ynalayotgan timsolning(buyumning) qanday qirrasini oshkor qiladi?
7. Buyumlarni jonlantirishda partnyor bilan ishlash qanday natija beradi?
8. Buyumlarni jonlantirishda bir buyum orqali buyumning turli xil kayfiyatini ko'rsatishi mumkinmi?

XATTI - HARAKAT TAHLILI

Xatti - harakat tahlili va uning talqinlari. K.S.Stanislavskiy tomonidan ixtiro qilingan aktyorning tabiiy ijod qilishi, ijodkorlik salohiyatini o'stirish qonuniyatlari hamma zamonlar uchun yagonadir. Ammo har bir teatrning ijodiy jamoasi, shuningdek teatr studiyalari, o'zlarining ijodiy yondoshuvidan kelib chiqib, turlicha atamalarni qo'llashi mumkin.

Mavzuga oydinlik kiritish uchun K.S.Stanislavskiy merosiga murojaat qilamiz. Eng avvalo har bir fan qonun-qoidalari o'ylab topilmagan, to'qib chiqarilmagan. Ular *kashf* etilgan. Bu qonunlar-qoidalar azaldan mavjud bo'lib, ularni insonlar biladimi yo'qmi, odamga yoqadimi yo'qmi, qat'iy nazar, ular azaldan mavjud bo'lib borliqqa hamisha o'z ta'sirini ko'rsatib keladi.

Bu fikr Stanislavskiy sistemasiga ham taaluqlidir. Boshqa aniq fanlar kabi Stanislavskiy sistemasi ham ixtiro qilinmagan, o'ylab topilmagan, to'qib chiqarilmagan. Bu sistema aktyorning amaliy ijodiy izlanishlari jarayonida kashf qilingan. Albatta, Stanislavskiy bu qonunlarni kashf qilguniga qadar ham bunday ijodiy jarayonlar amaliyotda bo'lgan va qo'llanilgan. Shuning uchun ham bu qonuniyatlar birov ularni biladimi yo'qmi, yoki ularni qanchalik mukammal bilishdan qat'iy nazar yashab kelgan va yashab kelmoqda. Aktyorning tabiatida o'ziga hos ijod qonunlari bor. *Bu tabiat qonuni hamma zamonlar, hamma insonlar, xalqlar uchun birdir.* Mazkur qonunlar mohiyatini biz anglab yetishimiz zarur.

Barcha buyuk artistlar o'zlari sezmagan holda, beixtiyoriy ravishda aynan shu yo'l bilan ijod qilganlar.

Ko'pchiligimiz K.S.Stanislavskiy sistemasini tahminan bilamiz. Bundan ham yomoni uni mutloq qotib qolgan ta'lim deya qabul qilamiz. U yaratgan ilmni ko'proq yohud kamroq bilishimiz mumkin. Lekin uni to'laligicha, oxirigacha bilish mumkin emas. Zero har qanday ilm, ayniqsa aktyor va rejissyor faoliyatining ijodiy - psixologik jarayoni amaliyotga tadbiiq etilar ekan, eng avvalo shahsning imkoniyatlaridan kelib chiqib o'zlashtiriladi. Obyektiv qonuniyatlarga bo'ysingan *sistema*, ijodkorning o'z amaliyoti talablari va bilim darajaga bo'lgan ehtiyojidan kelib chiqib, shahs ongida subyektiv tarzda o'z aksini topadi. K.S.Stanislavskiy shunday degan edi: Men Stanislavskiy sistemani bilaman, ammo uni amaliyotda qo'llashni endigina o'rganmoqdaman. O'zim ishlab chiqqan sistemani mukammal egallashim uchun, men ikkinchi marotaba tug'ilishim, hamda 16 yoshga to'lib aktyorlik faoliyatimni boshqatdan boshlashim kerak.

Stanislavskiy sahna asarining xatti-harakat tahliliga qayta-qayta e'tibor qaratganligi ma'lum. U, sahna asarini harakatli hodisalarga, parcha va mayda ko'rinishlarga ajratar, har bir qism zimmasidagi vazifani belgilar, keyinchalik ularni yiriklashtirishga harakat qilar edi.

Ixtiyoriy va beixtiyoriy yashashlik o'rtasida o'tib bo'lmas chegara mavjud emas. Ong ko'pincha yo'l ko'rsatadi, ong osti faoliyat esa xarakatni davom ettiradi, - deydi K.S.Stanislavskiy o'zining "Aktyorni o'z ustida ishlashi" kitobida, - Men ongli faoliyatim yordamida, ong usti (yuqori ong) faoliyatimni qo'zg'atmoqchi va ilhom bulog'ini ochmoqchiman.

Stanislavskiy ta'limoti aktyor ijodidagi tabiiy ravishda namoyon bo'ladigan jismoniy va ruhiy harakatlar qonuniyatiga asoslanadi. Teatr reformatori tomonidan rol va pyesa ustida olib boriladigan "*xatti-harakat tahlili*" hamda "*jismoniy harakat uslubi*" na faqat aktyorlar uchun amaliy qo'llanma bo'libgina qolmay, rejissura sohasida Stanislavskiy ta'limotining cho'qqisi ham hisoblanadi. Bu ikkala qism bir-biri bilan uzviy bog'liqdir. Shuni ham ta'kidlab o'tish joizkim, bu uslub o'ttiz yillik izlanish jarayonida katta va kichik o'zgarishlarni boshidan kechiradi.

Stanislavskiy o‘z izlanish va kashfiyotlarini nashr ettirishdan avval, ko‘p bora sinchiklab amalda sinovdan o‘tkazgan va qayta - qayta tuzatishlar kiritgan edi.

Stanislavskiy arxivida uning minglab qo‘lyozmalari saqlanmoqda. Muallif o‘zi xayotligida faqat “Mening san’atdagi xayotim” nomli kitobini nashr ettirishga ulguradi. Aslida bu kitob uslubni o‘rganish uchun dastlabki bosqich, ya’ni kirish qismi hisoblanadi. Stanislavskiyning ikkinchi kitobi «Aktyorning rol ustida ishlashi» deb atalib, u ikki qismdan iborat bo‘lishi nazarda tutilgan edi. Birinchi qismda “Kechinma san’at ijodiy jarayonida aktyorni rol ustida ishlashi”, ikkinchi qismda esa “Timsol qiyofasini yaratish ijodiy jarayonida aktyorni o‘z ustida ishlashi”- deb atalishi belgilangan edi. Bu kitob ustidagi ishlari afsuski nihoyasiga yetolmay qoladi. Stanislavskiy faqat birinchi qismning xomaki nushasini o‘qishga ulguragan holos. Ikkinchi qism esa arxiv materiallari asosida tadqiqotchilar tomonidan chop etilgan. Stanislavskiyning tanlangan asarlari, o‘zi tomonidan yillar davomida to‘plangan qo‘lyozmalari yig‘indisidan saralab olinib tadqiqotchilar tomonidan kitob holiga keltirilgan asardir. Lekin, Stanislavskiy tomonidan har tomonlama tahrir qilinib, bir qolipga solingan sistemaning yaxlit asar xolatiga keltirilgan nushasi mavjud emas. Tovstonogov “Hamkasblar bilan suhbat” kitobining kirish qismida K.L.Rudnitskiy quyidagi fikrlarni bayon etadi: Sistema targ‘ibotchilari “sistema” to‘g‘risida qanchalik ko‘p gapirmasin, unga murojaat qilmasin Stanislavskiy kitoblarida uning uslubi va g‘oyasi aniq va lo‘nda aks etmagan. Ayniqsa, pyesa va rolning hatti-xarakat tahlili, hamda jismoniy xarakat uslubining tavsifi to‘laligicha ochib berilmagan. Vaholanki, u hayotining so‘ngi yillarida bu masalaga alohida e’tibor qaratib, sahnada inson ruhiyatini yaratish jarayonida bu asosiy masaladir,¹ -degan edi.

Stanislavskiy o‘zi sinovdan o‘tqazayotgan ijodiy izlanishlarini qotib qolgan aqidaga aylanib ketishidan havotirda edi va o‘zi amalga oshirayotgan ishdan ko‘ngli to‘lmaganligi boisidan hamisha ikkilanar, ba’zida o‘z-o‘ziga qarshi chiqar edi. U “Aktyorning o‘z ustida ishlash” kitobining ikkinchi xulosaviy qismida shunday yozadi: “Sistema - yo‘l boshlovchi. Kitobni ochib o‘qing. Sistema -

¹ Stanislavskiy K. S. “Aktyorning o‘z ustida ishlashi”. –T.: Badiiy adabiyot, 2010. 45 b.

ma'lumotnoma, falsafa emas. Falsafa boshlanishi bilan sistema tugaydi. Sistema to'g'risida uyda mulohaza qilish mumkin. Sahnada esa hamma narsani unitish kerak. "Sistemani" o'ynash mumkin emas. U - tabiat. Mening hayotim mazmuni ana shu tabiatga - ya'ni ijod tabiatiga mumkin qadar yaqinlashishdan iborat."¹ "Dramatik san'atning na darsligi va na grammatikasi bo'lmasligi kerak", - deb yozgan edi 1906 yilda Stanislavskiy "Dramatik aktyorning yon daftari" nomli kitobining kirish qismida.²

Biroq aynan o'sha 1906 yilda Stanislavskiy ijodida yuz bergan inqiroz tufayli unda aktyor ijodini o'rganish fikri uyg'onadi. Uning aktyor mahoratini takomillashtirish yo'lidagi izlanishlari, aktyor psixologiyasi asoslarini o'rganish hamda aktyor va rejissyor ijodini tahlil qilishga majbur qiladi. Izlanish, uzluksiz o'z - o'zini shakllantira borishlik Stanislavskiy ta'limotining yuragi hisoblanadi. 1933 yilda u MXAT aktrisasi N.V.Tixomirovaga quyidagi mazmunda xat yozgan, xatida shunday fikrlar bor: «Ko'p yashadim. Ko'pni ko'rdim. Boy bo'ldim. Keyin kambag'allashdim. Dunyoni ko'rdim. Yaxshi oila, bolalarga ega bo'ldim. Hayot hammani har tarafga tarqatib yubordi. Qaridim. Intixo damlari tobora yaqinlashmoqda.

Endi mendan, yer yuzidagi baxt nimadan iborat? - deb so'rang.

Tinimsiz o'rganishda. San'atda ham, ishda ham uning sirlarini egallashda. O'zingdagi san'at mohiyatini anglash orqali, tabiatni idrok etasan, dunyoni tushinasan, hayot mazmunini anglab, o'z qalbingni - iste'dodingni tushinib yetasan. Bundan ortiq baxt bo'lmas kerak."³

Bu shior bo'lajak har bir rejissyorning hayoti va ijodi uchun dasturilamal bo'lishi kerak.

Stanislavskiy K.S butun umri davomida ayrim masalalarni takror va takror tekshirib ko'rar, ayrimlaridan voz kechar edi. Tinmay izlanishlar, yozilganlarni qayta - qayta tekshiruvdan o'tkazish, buning uchun tajribalar olib borish Stanislavskiy ta'limotining qon-tomiri hisoblanadi.

¹ Stanislavskiy K.S. Sobr. soch., t. 3, s. 302

² Stanislavskiy K.S. Iz zapisnix knijek. T. T.1. M., 1986. s. 208 - 209.

³ Stanislavskiy K.S. Sobr. soch., t. 8, 1961, s. 324 -325

Shuning uchun ham ustoz ta'limotining davomiyligi, uzil-kesil xulosa chiqarishdan hali uzoq ekanligi, unga bo'lgan qiziqishni yana ham oshiradi, yangi davrda, tinimsiz rivojlanib borayotgan teatr san'atida, uni yana ham takomillashtirishga bo'lgan qiziqish tobora ortib bormoqda.

M.O.Knebel, B.Zaxava, A.M.Polamishevlar o'z kitoblarida dramatik asarni tahlil etish masalasiga alohida e'tibor berib o'tadilar. Biz bu ustozlarning ijodiy izlanishlari to'g'risida to'xtalib o'tirmaymiz. Chunki u hammaga ma'lum. Faqat biz taklif etayotgan mazkur tahlil uslubidan farqlanuvchi tomonlarinigina ko'rsatib o'tmoqchimiz. Masalan M.O. Knebel K.S.Stanislavskiy ta'limotiga asoslanib asosiy urg'uni "Fizik xarakat uslubiyati"ga qaratgan. B.Zaxava avval boshdan mavzu, g'oya, voqealar uzluksizligi, berilgan shart-sharoitni saralash, asarning oliy maqsadini aniqlab olish zarurligini ta'kidlab o'tadi. Biroq bu talablar shunchaki bayon shaklida bo'lib, to'g'ridan-to'g'ri qilinishi kerak bo'lgan ishlarni sanab o'tiladi holos. Voqelar tizimi esa aniq ifoda etilmagan. A.Polamishev esa, A.N.Ostrovskiyning "Sepsiz qiz" pyesasi misolida, dramatik asardagi boshlang'ich voqeaga asosiy e'tibor qaratib, "Bryaximovo shahridagi yakshanba" deb belgilaydi. Pyesaning boshidan oxirigacha bo'lib o'tadigan voqealar shu dalil - omil kesimida sodir bo'ladi. Har bir voqea aniq so'z bilan belgilanishini e'tiborga oladigan bo'lsak, bu so'z xarakatni qo'zg'atuvchi, fe'ldan yasalgan ot bo'lishi kerak. Misol uchun, "uchrashish" - fe'l, "uchrashuv" (voqea) - fe'ldan yasalgan ot. "Bryaximovo shahridagi yakshanba" - boshlang'ich voqeadagi shart-sharoit bo'lishi mumkin. Ammo, voqeani bunday nomlash, aktyorni xatti-harakatga chorlash vazifasini bajaraolmaydi va noaniqligi tufayli (yakshanba) sodir bo'layotgan voqeani belgilab beraolmaydi.

Har bir nazariyaning qiymati, o'zak atamalarini aniq so'z bilan ifodalanishi bilan belgilanadi. Negaki zamonaviy psixologiya fanida *"o'z ifodasini topmagan, aniq nom, so'z bilan atalmagan narsani anglash qiyin"* - deb ta'kidlanadi. Garchand, Polamishev «boshlang'ich voqea» atamasini ishlatib, u asar boshlanishidanoq to'qnashuv keltirib chiqaruvchi omil deya hisoblasa-da, keyingi voqealarni aniq nomlanishini belgilamaydi va nazariy tomondan yoritib bermagan.

Bu borada I.B.Malochevskayaning ma'ruza va amaliy mashg'ulotlari asosida yozilgan "Tovstonogovning rejissyorlik maktabi" kitobi alohida ahamiyatga molikdir. U ham, A.I.Katsman kabi Tovstonogov bilan rejissyorlik kursida olib borilgan mashg'ulotlardan tajriba ortiradi. I.B.Malochevskaya o'z kitobida "Pedagogika bir vaqtning o'zida ham san'at, ham ilmdir - deydi. Teatr san'ati ta'limotida ko'p narsalar sodda, ibtidoiy usullarda, ilmiy metodlarga asoslanmagan tarzda olib boriladi. Diletantlar tomonidan texnikani inkor etishlik o'z nuqtai nazarini himoya qilishdan emas, dangasalik va beparvolik oqibatidir. Haqiqiy maktab esa tolibi ilmlarga ishonchli kompas - yo'l ko'rsatgichni beradi. Tokim ular shu kompas yordamida izlanishlar olib borsin, tajribalar o'tkazsin, Albatta, u xatolardan, qoqilish va yiqilishlardan muhofaza etaolmaydi. Ammo, sabr - matonatli insonlar qo'lida anglash va bilimlar qulfini ochish uchun kalit bo'la oladi. Xuddi shunday, rejissyorlik maktabining asosiy mohiyatini tashkil qiluvchi sahnaviy asarni xatti - harakat tahlili, rejissyorlar uchun yo'l ko'rsatuvchi - kompas vazifasini bajaruvchi qurol hisoblanadi. Ammo har bir rejissyor ijodda o'z so'qmoqlardan borib, faqat o'zigagina hos yangi yo'llar topishi kerak. O'zgalar g'oyasini ko'chirib, "maktab"ning quliga aylanib, turli rejissyorlik texnika uslubiyatlardan ko'r-ko'rona foydalanmasdan ijodiy yondoshuvni qo'llashi kerak. Undan o'z kasbiga erkin nazar tashlab o'z fikriga ega bo'lish talab qilinadi.

Tovstonogov, salohiyatli pedagoglar A.I.Katsman hamda M.L. Rexelslar bilan hamkorlikda ijodiy izlanishlar va amaliy mashg'ulotlar o'tqazish natijasida o'z rejissyorlik maktabini yaratadi. Tovstonogov tomonidan qo'llanilgan atamalar boshqalarga nisbatan aniq va lo'nda bo'lib, tavsiya etilayotgan darslikda muallif, malaka oshirish davrida A.I.Katsman qo'llagan atamalardan foydalangan. Bundan tashqari, I.B.Malochevskaya kitobida uchramaydigan, ammo bizning nazarimizda xatti - harakat tahlili uchun o'ta zaruriy loyiha (sxema) tavsiya etiladi.

Shaxsiy tajriba, shuningdek Stanislavskiy ta'limotining xaqiqiy ixlosmandlari G.A.Tovstonogov, safdoshi professor A.O.Katsman qo'lida malaka oshirish fakultetida egallangan bilimlar natijasi o'laroq, mazkur kitobda juda qulay va eng to'g'ri bo'lmish, "sahna asarining xatti-xarakat taxlili" uslubi to'g'risidagi

tushunchalarimizni bayon qilamiz. Ular K.S.Stanislavskiy ta'limotiga yangicha yondoshuv, yangicha tafakkur yuritmoq borasida va bu ta'limotni rivojlantirish yo'lida katta ishlarni amalga oshirganlar. Xususan "pyesa va rolni xatti - harakat tahlili" hamda "jismoniy harakat usuli" tushunchalariga aniqlik kiritishda muhim yangiliklar tatbiq etilgan.

Biz tahsil olgan "aktyorlik" va "rejissyorlik" maktabi o'qituvchilari: T.Xo'jayev, I.Radun, N.I.Timofeyeva, N.Aliyeva, V.Kojevnikov, T.Isroilov, O.Chernova, A.Ginzburg, M.A.Rubinshteynlar G.A.Tovstonogovning zamondoshlari bo'lgan ular ham bu yo'ldagi izlanishlardan tolmagan. Aktyor ijodi psixologiyasi tinimsiz o'rganishgan va tabiat qonuniga asoslangan ta'limotga tayanib talabalar bilan jo'shqin ijod qilishganliklarining guvohimiz.

G.A.Tovstonogov "Hamkasblar bilan suhbat" kitobida "Xatti - harakat tahlili" jarayonida aniq va lo'nda atamalarni qo'llash zarurligini takror va takror ta'kidlab o'tadi. A.O.Katsman o'z ma'ruzalarida G.A.Tovstonogov bilan har besh yilda, ta'lim berish uslubini qayta ko'rib chiqishlarini, olib borilgan mashg'ulotlar natijasini tanqidiy muhokama qilgan holda, uni yana ham chuqurlashtirishga harakat qilganliklarini bir necha bor ta'kidlab o'tgan edi. Ulug' ustozlar o'z uslublari va "xatti - harakat tahlili" to'g'risidagi ta'limotlarini qotib qolgan aqidaga aylanib qolishidan hamisha xavotirda bo'lganlar. Shuning uchun G.A.Tovstonogov kitobi bilan taqqoslaganda "Yakuniy voqea" hamda "Bosh voqea" tushunchalari to'g'risidagi ayrim yondoshuvlar turlicha bo'lishi ham mumkin. O'z uslubini takmillashtirish jarayonida G.A.Tovstonogov tomonidan "Bosh voqea" hamda "Yakuniy voqea" belgilashda ishlatilgan atamalarning farqi nimada? "Hamkasblar bilan suhbat" nomli kitobida *syujetni yakunlovchi* voqeani Tovstonogov "Bosh voqea", *pyesani yakunlovchi voqeani* esa "Yakuniy voqea" deb atagan. Lekin, keyinchalik o'z nuqtai nazarini qayta ko'rib chiqib, chuqurroq tahlil qilib ko'rar ekan, boshqacharoq hulosaga keladi. Ya'ni, *asosiy qahramonlar taqdiri hal bo'ladigan, sujetni yakunlovchi voqeani* (misol uchun Romeo va Djulyettaning o'limi) "Yakuniy voqea" deb nomlab, "Bosh voqea" sifatida *pyesaning so'ngi voqeasini* ataydi. Aynan "Bosh voqea"da boshlang'ich shart-sharoitning (asar

negizidagi) taqdiri hal bo'ladi. Bu shart-sharoit, ya'ni avtorni bezovtalagan dardi, pyesaning boshidan belgilanib o'z yechimini oxirgi voqea - "Bosh voqea"da topadi. (Misol uchun "Romeo va Djulyetta" tragediyasida ikki oila - Montekki va Kapuletilarning "yarashuvi"). Pyesaning "Bosh voqea"sidan asarning mavzusi, g'oyasi, oliy maqsadi kelib chiqadi. Voqealarning bunday atalishi bizning nazarimizda to'g'riroq va aniqroqdir. Chunki "Bosh" so'zi diqqatni bosh masalaga, ya'ni *oliy maqsad va spektakl rejissyorlik yechimiga jalb qiladi*.

Ushbu masalaning mazmun mohiyati mazkur kitobning uchinchi bobida atroflicha ko'rib chiqiladi. Shuningdek "Voqea" - (sobitiye) va "Fakt"-(dalil) - tushunchalari ham mazkur bobda o'z in'ikosini topadi. Tovstonogov kitobida bu atamalar o'rtasida deyarli farq yo'q. Voqea ham, fakt ham pyesa va spektaklga yangi shart-sharoit olib kiradi. Biroq Katsmanning oxirgi xulosasiga ko'ra "voqea"ning o'zgarishi yetakchi berilgan shart-sharoit va xatti-harakat o'zgarishi bilan bog'liq. Shunchaki "fakt" esa personaj holati va hissiyotlariga ta'sir qilishi mumkin, ammo maqsad va xatti-harakatini o'zgartirmaydi.

Mazkur kitobda keltirilgan tushuncha va atamalar eng so'ngilari bo'lib, bizning nazarimizda eng to'g'ri hamdir. Ijodda uslub va uslubiyat jonli jarayon ekanligini, doimo rivojlanish va takomillashuvdan to'xtamaganligini eslatib, A.O.Katsman xayotligi vaqtida bu jarayonlarga nuqta qo'yib, kitob shaklida matbuotda e'lon qilmagan (xuddi Stanislavskiyga o'xshab). Bu dramatik holat bizning ham vazifamizni yanada murakkablashtiradi. Pedagogika - jonli ijodiy jarayon, uni bir qolipga solib darslik yaratish o'ta murakkab vazifa. Har bir san'atkor, hohi u rejissyor, xohi aktyor bo'lsin o'z yo'lini o'zi egallagan ilm va bilimni ishga solib qidiradi.

Ustozlarning g'oyalarini amaliyotga tadbiq etish shogirdlar zimmasidagi sharaflı yukdir. Mazkur uslubiyat, kitob muallifi tomonidan ko'p yillik pedagogik hamda teatrdagi faoliyati davomida takror va takror sinovdan o'tkazilgan bo'lib, amaliy mashg'ulotlar jarayonida o'z ijobiy natijalarini ko'rsatgan.

Aktyor ijodi va xatti - harakat tahlili. Teatr san'atining eng muhim tarkibiy qismi - aktyordir. Ammo teatrdan sarkor, ya'ni rejissyor bo'lmasa teatr ham

bo'lmaydi. Rejissyor g'oyaviy yetakchi, ijodiy jarayonning ilhomlantiruvchisi, sahna asarini yaratish uchun teatrdagi barcha kuchlarni birlashtiruvchidir. Teatr san'atida rejissyor uchun harakatlanuvchi aktyor xom ashyo vazifasini bajaradi, u orqali, rejissyor tomoshabin qiziqish bilan kuzatadigan spektakldagi g'oyaviy kurashuv jarayonini keltirib chiqaradigan ziddiyatlarni ochib beradi. Ihtiloflar keltirib chiqaruvchi aktyor bilan ishlash, rejissyor ijodining eng muhim tarkibiy qismidir. Ta'sirchan, jonli spektakl sahnalashtirish uchun rejissyor aktyor ijodi psixologiyasini bilishi, aktyor bilan ishlash mahoratini egallashi zarur. Aktyor qalbida kechayotgan jarayonlarni sezishi, sahna va hayotda o'zini qanday his qilishi, ijodiy holatini tushinishi kerak. Uning izlanishlariga yo'l ko'rsatishi, tahlil qilaolishi muhimdir. Ijodiy izlanishlar jarayonlari qatlamaga o'xshaydi: Rejissyor tomonidan berilgan taklifni qabul qilib olar ekan, aktyor uni har tomonlama boyitadi, shu bilan birga rejissyor fantaziyasi uchun yo'l ochib beradi. O'z navbatida rejissyor aktyor topilmasini yana ham rivojlantiradi va shu orqali badiha uchun keng imkoniyat barpo qiladi. O'z navbatida aktyor ham rejissura asoslarini, atamalarni bilishi, sahnaviy timsol yaratish uchun xatti-harakat uslubiylarini o'zlashtirgan bo'lishi lazim. Ayni mana shu birgalikdagi xatti-harakat tahlili uslubi yordamida spektakl tug'iladi. Mustahkam sinchlarga tayanib barpo etilmagan spektaklda aktyorning barcha harakatlari havoga sovrilishi mumkin. Ijodiy jarayonda rejissyorga bus-butun itoat etadigan aktyor (aks holda bosh-boshdoklik bo'ladi) rejissyorning hamfikir safdoshiga aylanadi.

Teatr san'atining murakkabligi va boshqa san'atlardan farq qiladigan jihati - aktyor tomoshabin ko'z oldida ijod qilishi va ko'p narsa ularning mushtarak yashashiga bog'liqligidir. Spektakl tayyorlanish jarayonida tomoshabinga ta'sir etish omillarini esda tutmoq zarur.

Aktyor ijodining asosiy omili - "o'yindir". Tomoshabinni o'yinga chorlay bilish kerak. Bu jiddiy drama yoki komediya bo'ladimi farqi yo'q. Avvaldan kelishib olingan qoidalar asosidagi "o'yin". Bu borada - targ'ibot, reklama, afisha, spektakl dasturining o'rnini ham ahamiyatlidir. Reklama -o'yinga chorlovchi, tomoshabin tasavvurini qo'zg'atuvchi, spektakl qabul qilishga undovchi vositadir.

Tomosha zali, sahnaning joylashuvi, muhit qabul qilish jarayoniga ta'sir o'tkazadi. Sahna bezaklarning shakllari o'zgarib borishiga ham ahamiyat berish kerak. Bu ikkinchi darajali, deb hisoblangan omillarga so'nggi vaqtlarda kam e'tibor qaratiladigan bo'lib qoldi. Teatrda esa hamma narsa muhimdir.

Rol ijro etmoqlik bu:

** tasvirlab bermok, ko'rsatib bermok, taqlid qilmoq*

** o'sha odam bo'lmoq, timsol qiyofasida yashamoq demakdir.*

Bu bizga tanish aktyorlik mahoratining "Taqlidiy" va "Kechinma" san'atlaridir. Aktyorning an'anaga aylanib qolgan sahnadagi faoliyatini "kechinma" va "taqlidiy" san'atga bo'lib atashlik bugungi kunda eskirib, o'z mohiyatini yo'qotgandir. *Aktyor kechinma orqali ko'rsatib beradi, ko'rsatib berish orqali boshdan kechiradi, yashaydi.* Aktyor ijrosining psixologiyasi mana shu dialektik qonuniyatiga asoslangan. Aktyorning sahnadagi yashash tarzi: yurish-turishi, ijroning o'ziga hosliklari, usul va shakli asar janriga bog'liqdir. Bu usullar o'zgaruvchan va ko'p qirrali bo'lib, bugungi kunda bu yo'nalishlarni ikki turga bo'lib o'rganish o'rinsizdir.

Ijodiy hissiyot huzur baxsh etmog'i darkor. Hayotda sezgi va hissiyotlar haqiqiy bo'ladi (ko'z yoshlar, og'riq sezish, iztirob chekish va h.k.). Sahnadagi hissiyotlar tasavvurdagi hissiyotlar bo'lishi kerak. "San'atning his tuyg'usi aqlli tuyg'ular hosilidir. Ular bosh miya qobig'ida fantastik tarzda vujudga keladi. Har qanday fantastik va haqiqatdan uzoq tuyg'u va hissiyotlar real tuyg'ular oqibatida tug'iladi." Bu hissiyotlar bir-biriga o'xshaydi. Ammo sahnaviy hissiyotlar badiiylashgan holda bo'lib, ijodkorga quvonch bag'ishlaydi. Shuning uchun aktyorning ijodida quvonch hislari, ko'tarinki ruh, zo'r istak va ishtiyoq bilan yonishi har bir spektakl, xatto boshlang'ich mashg'ulotlar davrida yo'qolmasligi kerak. Xatto ijod mashaqqatlari ham quvonchlidir. Avvaldan, xaqiqatda bunday bo'lishi mumkin emasligini anglagan holda, o'zi bajarayotgan ish va holatga *ishonmoqlik* o'ta muhim qobiliyat.

Esda tutib - unitish, qayg'urib turib - qayg'urmaslik, bu jumboqli qarama - qarshilik aktyor ijodi psixologiyasida yaqqol ko'zga tashlanadi. O'z

imkoniyatlariga ishonmoq ijodiy ilhom baxsh etadi, ilhom esa o'z navbatida ong osti hissiyotiga ta'sir etib, har qanday ijod turi uchun turtki beradi. Aktyor qobiliyatini aniqlovchi ilk sinov uni berilgan shart-sharoitga bo'lgan ishonch darajasidir. Bolalardek ishonuvchanlik tabiat ehsoni bo'lib u faqat iste'dodli aktyorlargagina nasib etadi. Buning uchun ko'pincha sabr-toqat va mashaqqatli mehnat orqaligina erishish mumkin. Hatto eng qobiliyatli aktyorlar ham, ayniqsa, ijodiy jarayonning boshlang'ich qismida o'ziga ko'pam ishonmaydilar. Ilhom so'qmoqlari aqliy mehnat orqali bo'y ko'rsatishi mumkin. Tahlil, chuqur mulohaza qilish, anglash, tasavvurning ishlashi, fantaziyaning ixtiro qilish qobiliyati - timsol yaratish mumkin bo'lgan qurol. Ongli mehnat asta-sekinlik bilan sahnada "jismoniy harakatlar uslubi" orqali sinovdan o'tkaziladi. Eng muhimi bunday mashaqqatli mehnat ijodkorga huzur bag'ishlashi kerak.

San'at qalb hissiyotlarni ixtiro qiladi va qalb bilan qabul qilinadi. Aktyordan haqiqiy hissiyotlar bilan yashashni, qiyofaga kirish, tuslanishni talab qilinadi. Ammo qanday? *Sahnaviy hissiyotlarni qanday uyg'otish mumkin?* Yangi, to'liqlantiruvchi jonli teatrni yaratish maqsadida K.S.Stanislavskiy va V.I.Nemirovich-Danchenkolar A.P.Chexov, A.M.Gorkiy dramaturgiyasiga murojaat etadilar. Chunki bu yozuvchilarning asarlari markazida insonning o'zi, uning kayfiyati, hissiyot va sezgilari yuksak parvozli bo'lgan. Bu asarlarda sezgilarni, hissiyotlarni qo'zg'atuvchi, ularni o'zgartirishga xizmat qiluvchi muhit va kayfiyat mavjud bo'lgan. Mazkur spektakllar teatr estetikasi va aktyor ijrosi uslubiyyatida burilish yasashga asos bo'ldi.

Ammo keyinchalik bir qator muammolar, xususan aktyor ijrosida xaqiqiy hayotdagidek o'z hissiyotlari iskanjasiga tushib qolishlik holatlari, K.S.Stanislavskiyni aktyor psixikasini harakatga keltiruvchi tayanch nuqtalarini izlashga majbur qiladi. O'z zamonasidagi psixologiya yutuqlariga tayangan K.S.Stanislavskiy hissiyotlarni qo'zg'atuvchi birdan-bir omil harakat ekanligini anglab yetadi.

Ma'lumki, inson psixikasini harakatga keltiruvchi kuch: aql, hissiyot va irodadir. Aktyor ijodiyotida haddan tashqari o'z - o'zini ongli nazorat qilishlik,

erkin ijod qilishni soʻndiradi. Hissiyotlarni esa xotirada mustahkam saqlab qolishlik imkoni yoʻq. Biz faqat irodaviy harakatni xotirada saqlab qolishimiz mumkin ekan. Har qanday harakat qarshi harakatga duch kelganida maqsadga erishish, yoki erishaolmaslik natijasida mutanosib hissiyotlar qoʻzgʻaladi. K.S.Stanislavskiy *irodaviy xatti - harakat aktyor ijodiyoti psixologiyasining asosiy qonuni*, hissiyotlarni qoʻzgʻatuvchi yagona omil ekanligini ixtiro qilgan. Mana shu buyuk kashfiyot sahnaviy his - tuygʻularni qoʻzgʻatuvchi turtkisidir (provokator ssenicheskix chuvstv). “Aktyor” atamasi ham - harakat qiluvchi maʼnosini anglatadi. Sahnaviy his-tuygʻular aktyorning ixtiyoriy va beixtiyoriy ijod mahsulidir. Rejissyor aktyor bilan birgalikda xatti-harakat tahlilini oʻtkazar ekan oliy maqsadni, berilgan shart-sharoitni, uzluksiz xatti-harakat, asardagi voqealar tizimini belgilaydi.

Maqsadni oydinlashtiradi, qahramonlarning oʻzaro munosibatlari, voqea va faktlarga nisbatan eʼtibor darajasini, ishtirokchilarning uzluksiz xatti-harakatini belgilaydi. Bu jarayon ixtiyoriy, yaʼni ongli ravishda anglash orqali bajariladi. Harakatga turtki boʻlgan vaziyat va holat, maqsadlar aniqlangach aktyor maqsadga erishish uchun irodani ishga soladi va sahnada beixtiyoriy tarzda harakat qiladi. Yaʼni badiha ixtiyorida boʻladi.

“Aktyor ijod etish jarayonida biror bir sistema - uslub haqida oʻylay boshlasa, oʻz-oʻzidan ayonki u rolni yomon ijro etadi. Sistema - uslub tabiiy ijodiy jaryonga yordam berishi mumkin, lekin ijod jarayonining oʻrnini bosaolmaydi. Aktyor sahnada sistema - uslub talab qiladigan darajada ijod qilish uchun hech qanday sistema toʻgʻrisida oʻylamasligi kerak. Buning uchun unda vaqt boʻlmasligi kerak. Shunday qilib, K.S.Stanislavskiy aktyorning tabiatini oʻrganish borasida olib borgan ijodiy izlanishlari uchta bosqichdan oʻtadi: 1- bosqich: aql-idrokni ishga solish orqali hissiyotlarni qoʻzgʻatish; 2- bosqich: bevosita hissiyotlarga taʼsir etib qoʻzgʻatish; 3- bosqich: harakat va iroda orqali jonli ijro etishga erishish.

***Iroda** - inson faoliyatidagi fikr va sezgilar boshqaruvchisidir. Shuning uchun aktyor sanʼatining yagona vositasi va quroli - harakatdir!*

Sahnaviy xatti – harakat. Sahnaviy xatti - harakat tabiiy borliqni tasavvur olamiga ko‘chiradigan asos, dastak, asosiy vosita, aktyor san’atining homashyosi. Aktyor ijrosida xatti - harakatni aniq belgilash muhim ahamiyatga egadir. Agar belgilangan xatti - harakat hissiyotlarni qo‘zg‘atishga xizmat qilmasa, bu belgilanishdan naf yo‘q. Xatti - harakat hamisha tomoshaviydir. Uni sahnada kuzatish mumkin.

Xatti - harakat - (kichik doiradagi) shart-sharoit bilan kurashgan holda maqsadga erishishga qaratilgan yagona psixofizik (bir-biridan ajralmagan holdagi) jarayon. Xarakat qandaydir biron-bir shaklda makon va vaqt birligida kechadi.

Bu xildagi ta’riflashda har bir ishlatilgan so‘z muhimdir. Biron so‘zni tushirib qoldirish - tushunchani barbod qilish bilan barobar. Ushbu ta’rifni qisqacha bunday ifoda etish mumkin. Eng avvalo, harakat jarayonida diqqatni psixik va jismoniy harakatning uzluksizligi va ularning uzviy yahlitligini ta’minlashga qaratish kerak. Shuni ham unitmaslik kerakkim, Stanislavskiyning “Jismoniy harakat uslubiyatida” ko‘zda tutilgan jismoniy harakat tushunchasi shartlidir. Stanislavskiy, albatta, psixofizik jarayon to‘g‘risida so‘z olib boradi. Uning fikri bo‘yicha harakat jarayonida, ko‘proq jismonan bajarilishi lozim bo‘lgan ishga e’tiborni qaratish kerak bo‘ladi. Bu iborani chuqur tushinmaslik oqibatida, ko‘pincha “fizik harakat” quruq mexanik tarzda bajariladigan harakat deya talqin etilib kelingan. Stanislavskiy ta’limotida jismoniy harakat deyilganda psixofizik harakat nazarda tutiladi. Ta’limotning muhimligi ham shundadir. Aniq topilgan jismoniy harakat - aktyordagi aniq psixik holatni uyg‘otishi, hissiyotlarni qo‘zg‘atishi mumkin.

Harakat - bu jarayondir. Bundan kelib chiqadiki, uning boshlanishi, rivojlanishi va yakuniy nuqtasi bor. Sahnaviy harakat qanday boshlanadi, qaysi qonunlar asosida rivojlanadi, nega, nima sababdan tugaydi, yoki uzilib qoladi? Bu savollarga javob topilsa jarayonga aniqlik kiritiladi, uning mohiyati ochiladi.

Kundalik hayotda *bizning harakatlarimizga turtki beradigan narsa* bu mavjud olam bo‘lib, u bilan *vaziyat* taqozosiga ko‘ra muntazam muloqatga kirishamiz. Bu vaziyatlar bizning ixtiyorimizdan tashqarida bo‘ladi, yoki ularni

o‘zimiz yaratamiz. Sahnada esa bu vaziyatlar muallif tomonidan taklif etilgan yoki biz o‘ylab chiqargan bo‘lib, *berilgan shart-sharoit* deyiladi. Shu vaziyatlar harakat qilishga undaydi, jarayonni siljitadi, rivojlantiradi. Rejissyorning asarda berilgan shart-sharoitni saralab olish usuli, ayni shu asarning sahnaviy hissiyotlar tabiatini aniqlashda eng muhim omil hisoblanadi.

Sahnaviy hayotning qonuni - berilgan shart-sharoitni keskinlashtirmoqlik.

Vaziyatni keskinlashtirish harakatni faollashtiradi. Aksincha bo‘lganida esa harakat sustlashadi. Shuni alohida ta’kidlab o‘tish joizkim shart - sharoit, voqea, hodisalarga *qahramonlarning munosibati keskin bo‘lishi* muhim ahamiyatga ega. Agar faqat hayotiy haqiqatdan, maishiy ma’nodagi mantiqdan kelib chiqiladigan bo‘lsa sahnada badiylikka erishish amri mahol. Sahnaviy voqelikni keskinlashtirish lozim.

Misol uchun V.Shukshinning BDTda sahnalashtirilgan “Serg‘ayrat kishilar” spektaklini olib ko‘raylik. Sahna boshlanishida “bazmdan keyin ertalabki bosh og‘riq” ko‘rinishida, buyuk aktyor Ye.Lebedev vaziyatni keskinlashtirish evaziga, o‘ta kulgili, topilmalarga boy, badihaviylikka erishgan.

Qahramonning maqsadi: kechagi ichkilikbozdan keyin og‘riyotgan boshini davolash uchun “zaharbosti” qilish. Kundalik hayotda buni yo‘li judda oddiy bo‘lishi mumkin. Ammo, Ye.Lebedev berilgan shart-sharoitni, qahramonning psixofizik holatini fantastik tarzda keskinlashtiradi. Uning fikru - yodi “zaharbosti” qilish, amallab bir qultim aroq ichib olish. Hayoli aroqda bo‘lgani uchun kostyum o‘rniga shim kiyib oladi. Qarshisida turgan stakanga aroq quyib olish uning uchun o‘ta mashaqqatga aylanadi. Qo‘llari qaltiraydi. Bu harakatni bir necha bor takrorlaydi. Ammo buning uddasidan chiqaolmaydi.

Nihoyat kallasiga yarq etgan ajoyib fikr keladi. Qo‘l sochiq ishga tushadi. Sochiqning bir tomonini yelkasi osha ushlagan holda shishadagi aroqni stakanga quyishga muvaffaq bo‘ladi. Endi uni ichay desa tishlari taqillab, ming azobda aroqni ichadi. Mazkur kulgili sahna estrada yoki sirk tomoshalardan farqli o‘laroq shu kadar ishonchli tarzda ijro etiladiki, beixtiyor faqat shunday bo‘lishiga shakshubha qolmaydi. Ma’lumki, aktyorning mahorati ma’lum bir vaqt birligida

moslamalardan foydalanish hisobi bilan o'lchanadi. Tovstonogovning ta'kidlashicha Lebedev har bir asarda darhol zarur bo'lgan hissiyotlar tabiatini sezaoladi va boshqa ijrochilar uchun o'lchov sifatida namuna bo'ladi.

Keskinlashtirish qonuniyati faqat komediya uchungina bo'lmay dramatik spektakllarda ham muhimdir. T.Uilyams shart - sharoitni eng yuqori cho'qqisigacha keskinlashtirishning mohir ustasi. Uning "Shishasimon o'yinchoqlar" - (Steklyanniy zverinets), "Orzu" tramvai" - (Tramvay «Jelaniye), "Qizigan tomdagi mushuk" - (Koshka na raskalennoy krishe) asarlarida voqealar keskinligi so'ngi nuqtalarigacha olib boriladi. Bu esa o'z navbatida asarning tomoshaviyligi va his - tuyg'ularni to'lib - toshishiga xizmat qiladi.

Yangi maqsad paydo bo'lishi bilan harakat tug'iladi, kichik doiradagi turli to'siqlarni yengib o'tishga undaydi. Kichik doiradagi berilgan shart-sharoit (ko'zlangan mo'ljal - maqsad sayin bitta harakatni belgilaydigan shart - sharoit) bevosita sababchi, harakatga keltiruvchi turtkidir. Kichik doiradagi shart-sharoit hozir, shu yerda, insonni qurshab turgan muhit bo'lib, u harakat turini belgilaydi, voqealar ichidagi qarama-qarshilikni keskinlashtiradi.

Qarama - qarshilik (konflikt) ziddiyat, kurash sahnaviy xatti-harakatni vujudga keltiruvchi kuch.

"Qarama-qarshilik" bilan "kurash" atamalarning bir-biridan farqi nimada? "Qarama-qarshilik" kim bilan kimningdir bir - biriga qarshi turishidir. Yoki nima bilandir nimaning bir-biriga qarshi bo'lishi. "Qarama-qarshilik" yuksak g'oyalar sirasiga kiradi va yuqorida turadi. U katta doiradagi shart-sharoitga doirdir. "Kurash" esa kichik doiradagi shart-sharoitdan kelib chiqadi. Bu kurash aniq maqsad uchun kurashdan iborat. To'qnashuv - sahna xatti - harakatining yuragi hisoblanadi. *Maqsadga erishish yo'lida kichik doiradagi berilgan shart-sharoitlar bilan kurashish - xatti-harakat jarayonining asosiy omili hisoblanadi.*

Rivojlanish ayni shu kurash bilan bog'liq bo'lib, maqsadga erishish yo'lidagi to'siqni yengib o'tish orqali namoyon bo'ladi. To'siqlar har turli bo'lishi mumkin. Ya'ni, maqsad sayin qaratilgan harakatga to'sqinlik qilish mumkin, yoki

unga yordam berishi mumkin. Musbatli (+) - ijobiy to'siq, manfiy (-) qarshi to'siq.

Xatti-harakat kurashuvchi tomonlardan birining o'z maqsadiga erishuvi, yoki yangi shart-sharoitni paydo bo'lishi bilan yangi maqsad va yangi xarakatning kelib chiqishi bilan tugaydi. *Kichik doiradagi shart-sharoit va maqsadni bilmay turib xatti-harakat to'g'risida gapirish befoyda.*

Ko'rib turganimizdek, xatti - harakatni belgilanishida quyidagi omillar mavjud:

- Berilgan shart-sharoit yoki tahminiy shart-sharoit (ongli ravishda aniqlanadi).
- Maqsad (nima uchun, nima maqsadda?) - ongli ravishda aniqlanadi.
- Harakatni psixofizik tarzda amalga oshirilishi (maqsadga erishish uchun nima qilaman?) - ixtiyoriy psixotexnikadan beixtiyoriy harakat qilishga o'tishlik.
- Moslama (qanday qilib harakat qilaman?) - beixtiyoriy darajadagi xatti - harakat.

Shunday qilib berilgan shart-sharoit va maqsad ixtiyoriy ravishda ong, aklni ishlatib aniqlanadi. Harakat va moslama beixtiyoriy tarzda ong osti darajasida paydo bo'ladi. Stanislavskiyning etyudga asoslangan repetitsiyasi, ya'ni "Jismoniy harakat uslubi" yuqorida aytilgan jarayonning asosiga qurilgan. Misol uchun, marom va sur'atni oqlash uchun birinchi kursda bajariladigan sodda etyudni tahlil qilib olaylik. O'qituvchi tobora o'sib rivojlanayotgan, yoki susayotgan sur'atdagi hoxlagan usulni qarsak bilan chalib beradi. Bu usul har bir talabaning tasavvurini uyg'otadi. U o'zigagina hos qandaydir voqeani, tasavvurdagi shart-sharoitni, psixofizik holatini assotsiativ (o'xshatish orqali) tarzda eslaydi. Va bir zumda o'zi uchun maqsad va vazifani belgilab, sahnaga chiqib, ko'zlagan maqsadga erishish uchun harakat qilaboshlaydi. Ayni shu damda unda beixtiyoriy tarzda moslamalar paydo bo'lib boshlaydi.

Sahnaviy harakat tushunchasining yakuniy qismida -*"Xarakat biron-bir shaklda makon va vaqt birligida kechadi"*- deyilgan. Bu yerda teatr san'atining o'ziga hos xususiyatidan kelib chiqib, voqealarning vaqt va makonda sodir bo'lishi

muhim hisoblanadi. Sodir etilayotgan *voqea tomoshaviy bo'lishligi, aniq va yorqin shaklga ega bo'lishi, marom va sur'ati (tempo-ritm) tashkillashtirilgan, voqelikni ma'lum vaqt ichida rivojlanishi* - muhim shart qilib qo'yiladi. Shu o'rinda harakatning *badihaviyligi, qo'p qirrali va betakrorligi* muhim ahamiyatga molikdir. Ya'ni, bu talablar, "taqlidiylik" ta'limotida ta'kidlab o'tilganidek bir qolipda emas, *qandaydir biron bir yangicharoq shaklda namoyon bo'lishligi shart*. Biz tan berib kelgan, "kechinma" san'atda, aktyorning hamisha jonli badihaviy ijrosi sahnadagi voqea va hodisalarni boyitib boradi.

Talabalarning sahnadagi erkin harakat va badihaviylikni his qilish darajasiga qanday erishganliklarini kuzatib ko'ramiz. Misol uchun, K.Goldonining "Mehmonxana bekasi" asaridan parcha ustida ish olib borilganda, pyesadagi avtor tomonidan berilgan hamma doiradagi berilgan shart-sharoitlarni, qahramonlarning maqsad va harakatlarining sabablarini, voqea va faktlarga, bir-biriga bo'lgan munosibatlarni aniqlashtirib, ko'rsatgan faoliyatlari ko'rib chiqildi. Bu aqliy izlanishlar tasavvurni uyg'otishga qaratilgan bo'lib, keyingi pog'ona - etyud usulida izlanishga kirishildi. Parcha ikki kishilik bo'lib, asar qahramonlari - Kavalier Rippafratta va Mirandolina qatnashadigan "Yo'ldan ozdirish" sahnasi.

Kavalerning, nafaqat o'ziga nisbatan, balkim butun ayollar zotining izzat-nafsiga tegadigan munosibatidan xaqoratlangan Mirandolina, uning bir ta'zirini bermiqchi bo'ladi. (Rejissyorning talqinidan kelib chiqib "qasd olishi, jazolashi" ham bo'lishi mumkin). O'zining aql va zakovati, latofatini, kerak bo'lsa ayollarga hos nozu - karashmalarini, mug'ombirlikni ishga solib Kavalerni o'zini sevdirish, na faqat ayol sifatida balkim inson sifatida tan oldirishga harakat qiladi. Kavalerning ham maqsadi aniq "Ayol zoti bilan hech qanday munosibatga kirishmaslik!" Aktyor - qahramonning xatti-harakatlari ichki sabab - maqsadlari va shart- sharoitni aniq belgilab olish bilan bog'liq. Savol tug'iladi - haqiqatdan ham Kavalier ayollarni ko'rgani ko'zi yo'qmi, yoki hayot zarbalari taqozasidan xotinlarni yomon ko'radimi? Sahna so'ngida Kavalier Mirandolinani qattiq sevib qolishini e'tiborga oladigan bo'lsak, Kavalier ehtirosli, ayollarga suyagi yo'q inson

bo‘lib, o‘z hayotida bir emas, bir necha bor shu ayollar tufayli kuyib, ularni yomon ko‘rib qolgan.

Berilgan shart-sharoitlarning ustki qatlamini, sabab va maqsadlarni aniqlashtirib olib, talabalar etyud usulida, uzluksiz xatti-harakat orqali asta sekinlik bilan berilgan shart-sharoitni boyitishga, chuqurlashtirishga, yanada aniqroq ilg‘ab olishga intiladilar. Rolga turlicha yondoshib, takror va takror ishlab, xarakatlarga aniqlik kiritish natijasida, har gal yangidan-yangi moslamalar paydo bo‘lib boshlandi. Sahna o‘z shakliga ega bo‘ldi. Badihaviylik (improvizatsiya) holatlarni tug‘ilishi sababidan ijod quvonchlari paydo bo‘ldi. Sahnada zaruriy marom - sur‘at (tempo-ritm), hissiy bo‘yoqlar ko‘zga tashlandi. Talabalar sahnada erkin ijod qila boshladilar, ularda ishga nisbatan ishtiyoqi kuchayib, beixtiyoriy harakatlar samarasi o‘laroq har safar kutilmagan moslama va topilmalar paydo bo‘laboshladi.

Harakatni bus-butun psixofizik jarayon deb atadik. Lekin bu murakkab jarayonni tahlil qilish uchun shartli ravishda uni uch qismga ajratishgan: *fikriy, jismoniy va so‘z* orqali bo‘ladigan harakat. Bunday ajratishlik har bir ma‘lum vaziyatda so‘z, yoki fikriy, jismoniy harakatlarning o‘stivorligini aniqlashda qo‘l keladi. Shuni ham yodda tutish kerakkim, *fikriy harakat jismoniy va so‘z harakatiga hamisha hamroh bo‘ladi*. Bu o‘rinda Stanislavskiy tomonidan qo‘llanilgan “jismoniy harakat” iborasini to‘g‘ri tushunmoq zarur. Allomaning ta’limotiga ko‘ra harakat hamisha bir maqsadga bo‘ysintirilgan *psixofizik jarayondir*. Quruq *jismoniy harakat esa moslama* vazifasini o‘tashi mumkin (qaysi yo‘l bilan maqsadga erishaman, va bu yo‘lda qanday jismoniy harakatni ishga solaman?)

Sahnaviy munosabat. Har bir manba, har bir vaziyat o‘ziga nisbatan ma‘lum munosabatni talab qiladi. *Sahnaviy munosabat - ta’limot unsuri bo‘lib, u xayot qonunidir*. *Munosabat - ma‘lum darajadagi hissiy ta’sirlanish natijasida harakatga ruhiy sozlanish, xulq - atvordagi o‘zgarish*. Munosabatning hissiy hamda aql - idrokli tomonlari mavjud. Eng asosiysi, kichik doiradagi shart - sharoitlar aktyorga hissiy ta’sir ko‘rsatishi lozim. Afsuski, ko‘pincha sahnada ma’nan va aqlan to‘g‘ri, ammo tomoshabin qalbida zarracha hissiyot

qo'zg'atmaydigan harakat aks ettiriladi. Har bir inson, o'zida qaror topgan ruhiy holatiga qarab va o'z tajribasidan kelib chiqib, sharoitlarga o'zicha munosabat bildiradi. Munosabat (voqea va faktlarga baho) bu jaryondir. Uni o'rnatish bosqichma-bosqich ro'y beradi:

✚ Diqqatni tortgan manbaga qaratish

✚ Manba alomatlarini, hislatlarni anglash, ma'lumot to'plash (yuzaki e'tibordan chuqur anglashgacha)

✚ Anglash, idrok etish natijasi o'laroq yangi munosabat tug'iladi, marom va xatti - harakat o'zgaradi.

Hayotda bu jarayonlar beixtiyoriy kechadi. Misol uchun, siz uyda biron ish bilan mashg'ulsiz. Birdan qandaydir g'alati tovush e'tiboringizni tordi. Ishingizni bir chetga qo'yib diqqatni tovush tomon qaratasiz (diqqat manbai o'zgardi). Qanday tovush, qayerdan kelayotganini tushunmoqchi bo'lib, bir necha fikriy va jismoniy harakatlar qilasiz. Uyingizni aylanib chiqasiz, tovush qayerdan chiqayotganini bilmoqchi bo'lib, qidirasiz (ma'lumot to'plash). Nihoyat uyning bir chekkasida, oynadan adashib uchib kirgan biqinib turgan musichani ko'rib qolasiz (anglash, idrok etish natijasida munosibatning tug'ilishi). Munosibatdan kelib chiqib aniq harakat qilasiz. Musichani ozodlikka chiqarmoqchi bo'lib, uni ushlab olmoqchi yoki oyna tomon xaydamoqchi bo'lasiz (marom va xarakatning uzgarishi). Maqsadga erishgach asosiy ishni davom ettirsangiz bu vaziyat - fakt. Fakt asosiy voqeaga ta'sir qilmasa ham, psixofizik holatingizga biroz ta'sir etishi mumkin. Vaziyatdan kelib chiqqan fikrlar davomiyligi (shleyf misley) va hissiyotlar holatingizni biroz o'zgartiradi. Aytaylik, agarda musichani qanoti singan bo'lsa va bu hodisaga siz befarq qaraolmasdan yordam berishga qaror qilsangiz, siz asosiy ishingizni tashlab musichani veterinarga olib borasiz yoki boshqa chora topasiz. Bu holatda yetakchi shart-sharoit o'zgaradi, yangi maqsad, yangi harakat tug'iladi, demakki yangi voqea boshlanadi.

Bu jaryon bir zumda o'tishi ham mumkin, uzoq vaqt cho'zilishi ham mumkin. Ma'lum sharoitda yuzaga kelgan vaziyatni anglash, idrok etish ko'p

omillarga bog'liqdir (hayotda orttirilgan tajriba, tashqi ta'sirga javob berish qobiliyati, tezkorligi, asablarning soz-sozmasligi va ko'plab boshqa sharoitlar).

Sharoit o'zgarishi, bir voqelikdan ikkinchisiga o'tishda *marom (ritm)* o'zgarishi ro'y beradi. Aktyorning *psixotexnikasiga oid marom unsuri* maqsad va kichik doiradagi berilgan sharoitlarning o'zaro kurashi ta'sirida paydo bo'ladi. Inson faoliyatida marom - maqsadga yetishish yo'lida berilgan shart sharoit bilan kurashishdagi shiddat darajasi, harakat sur'ati. Voqeaning maromi ishtirokchilarning maromiga, ularning o'zaro munosabatiga bog'liq. Ishtiroqchilarining maromi qanchalik xilma -xil bo'lsa, voqeaning maromi shunchalik rang-barang bo'ladi.

Marom o'zgargan shart-sharoitni chuqur anglash jarayonida, barcha alomatlarni idrok qilib olinganidan so'ng o'zgaradi. Marom o'zgarishi - inson xayotining qonunidir. Modomiki teatr san'ati makon va vaqt birligida kechar ekan, maromni tashqi sur'atdan ajratib bo'lmaydi. YA'ni, harakat shiddati, tusi, (ichki harakat, marom) va tashqi harakat tezligi (sur'at) o'zaro bog'liqdir. Ular qarama-qarshi ham bo'lishi mumkin. Inson tashqi tomondan o'z hissiyotlarini ushlab turib, sur'ati sust ko'ringan bo'lsa ham ichki marom shiddatli bo'lishi ehtimoliydir. Bu ikki holatning o'zaro mutanosibligi, aktyor san'atidagi ta'sirchanlikning garovidir. *Voqea - maromlar (ritmlar) kurashidan iborat.*

Sahnada bo'layotgan har qanday hatti-harakat faollashib borishi kerak. Faollik tamoyilining mohiyati, Stanislavskiyning so'zi bilan aytganda, "timsol va ehtirolarni o'ynab bo'lmaydi, balki timsolga kirib, ehtirolarning ta'siri ostida xatti-harakat qilmoq kerak"¹. Aktyor sahnada harakat qilar ekan, asardagi qarama-qarshiliklar kuchayib borgan sari uning harakatlari ham asar mazmunidan kelib chiqqan holda faollashib borishi kerak. Aks holda tomosha yoki spektaklni tomoshabin tomonidan qabul qilishi susayadi va natijada asar sahnada muvaffaqiyat qozonishi qiyin bo'lib qoladi. Shuning uchun etyudlardagi qarama-

¹Stanislavskiy K.S. Aktyorning o'z ustida ishlashi. T.Xo'jayev tarjimai. "Toshkent" badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 57 b.

qarshiliklarni kuchaytirib, qahramonlarning harakatlarini faollashib borishiga erishish lozim.

Harakat

- bu insonning malum bir maqsadini amalga oshirish yoʻlida qilgan qilmishidir. Harakat hamisha faol kechadigan jarayondir.

Biz doim atrof-muhitga, narsalarga, tabiatga, odamlarga tasir koʻrsatamiz. Bu tasir fikr bilan, tuygʻu bilan, iroda bilan ifodalanadi. Bular bir-biriga uzviy chambarchas bogʻliqdir. Harakat aks harakatni keltirib chiqaradi. Bu ruhiyatimizga bogʻliqdir. Harakat asosiga qurilgan aktyorlik sanʼatining maʼnaviy, maʼrifiy ahamiyati va uning tarbiyaviy kuchi benihoyat kattadir.

Aktyor uchun «yetakchi xatti-harakat» - personajning barcha harakatlarining asosi boʻlib, u asosiy gʻoyaga, oliy maqsadga yetaklaydi. Yetakchi xatti-harakat barcha harakatning asosiy «qizil ipi» boʻlib, alohida boʻlak va kichik vazifalarni bir chiziqqa birlashtirib, oliy maqsadga yoʻnaltiradi.

Yetakchi xatti-harakat oliy maqsadga olib boruvchi yoʻl. Erishishdagi qahramon xatti-harakati bilan belgilanadi, bu qahramonning barcha xarakatlari asosida oʻz oldidagi maqsadlariga yetishishi uchun qilingan ham ruhiy ham jismoniy xarakatida oʻz ifodasini topadi. Yetakchi xatti-harakat asarning asosi boʻlib, unda boʻladigan kurashlar jarayonini ochib beradi.

Pyesaning yetakchi xatti-harakati deganda, Stanislavskiy, yetakchi xatti-harakat tushunchasini dramaturgik harakatga yaqinlashtirar edi.

Dramaturgik harakatda, biz bilamizki, asardagi gʻoyaviy muammolar personajlarning barcha harakatlari yordamida ochib beriladi. Dramaturgik harakat «yetakchi xatti-harakat» hamda «qarshi harakatdan» tashkil topgan boʻlib, «yetakchi xatti-harakat» ijobiy qahramonlarning asarning asosiy gʻoyasini ochib beruvchi barcha harakatlarda namoyon boʻladi.

Dramaturgik harakat har qanday pyesada fabula boʻyicha, yaʼni asosiy voqealar zanjiri orqali «voqealar qatori» boʻyicha rivojlanadi. Shuning uchun Stanislavskiy aktyor va rejissyorlardan birinchi navbatda pyesaning fabulasini

bilishlarini talab qilgan. Xulosa qilib aytganda, yetakchi xatti-harakat spektaklning yuragi, asosiy chizig'i bo'lib, o'tayotgan kurashni, qarama-qarshiliklarni ochib beradi.

“Sahnada behuda yugurishning xojati yo‘q, - deydi Torsov. – Sahnada bekordan bekorga yugurish va azob chekish mumkin emas. Sahnada xatti-harakat qilaman deb, “umuman” harakat qilishning keragi yo‘q, balki asosli, maqsadga muvofiq va unumli xatti-harakat qilmoq kerak”¹.

K.S.Stanislavskiy quyidagicha hikoya qiladi: “Sahnada xatti-harakat qilmoq kerak. Drama san’ati, aktyorlik san’ati xatti-harakatga, aktivlikka asoslangan. “Drama” so‘zining o‘zi qadim yunon tilida “sodir bo‘layotgan harakat” demakdir. Lotin tilidagi “aktio” so‘zi drama so‘ziga monanddir, bu so‘zning o‘zagi “akt” bizning “aktivlik”, “aktyor”, “akt” so‘zlarimizga ham o‘tgan. Shunday qilib sahnadagi drama ko‘z o‘ngimizda kechayotgan xatti-harakat demak, sahnaga chiqqan aktyor esa xatti-harakat qiluvchi kishidir.

- Kechirasiz, - to‘satdan gapirib yubordi Govorkov, - siz sahnada harakat qilmoq kerak dedingiz. Lekin, sizning kresloda o‘tirishingiz qanday qilib xatti-harakatga kirsin? Menimcha bu tamomila harakatsizlikning o‘zginasi-ku.

- Arkadiy Nikoloyevich xatti-harakat qildimi, qilmadimi, bunisini aytmayman, - hayajon bilan gapirdim men, - biroq Arkadiy Nikoloyevichning “xatti-harakatsizligi” sizning “serharakatligingiz”ga qaraganda ming marta qiziqarliroq bo‘ldi.

- Sahnada qimirlamay o‘tirish passivlikdan dalolat bermaydi, - tushuntira bolshadi Arkadiy Nikoloyevich. – Sahnada qimirlamay o‘tirgan kishi ham xatti-harakat qilayotgan bo‘lishi mumkin. Lekin bu tashqi-jismoniy emas, balki ichki-psixik harakatdir. Binobarin, jismoniy sokinlik ko‘pincha kuchli ichki xatti-harakat tufayli sodir bo‘ladi, bu ijod qilishda juda muhim, juda qiziqarlidir. San’atning qimmatini, uning ma’naviy mazmuni bilan belgilanadi. Shuning uchun men o‘z

¹Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. T.Xo‘jayev tarjimai. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 56 b.

formulamni bir oz o'zgartirib shunday deyman: sahnada ham jismoniy, ham ruhiy xatti-harakat qilmoq kerak.

Bu bilan san'atimizning asoslaridan biri – sahna ijodining va san'atning aktivligi hamda harakatchanligi bajarilgan bo'ladi"¹.

Harakat aktyorlik san'atining asosiy materiallari hisoblanadi. Xatti-harakat davomida «fikir qilish», sezish, ko'ra olish, aktyor timsolining jismoniy holati yaxlit bir butun bo'lib birlashadi. Stanislavskiy «sahnada harakat qilish lozim, faol harakatga dramatik san'at mushtoqdir» - deydi. Sahnada aynan harakat uchun harakat qilmasdan, balki aniq maqsadga yo'naltirilgan harakat qilish lozim. Sahnaviy harakat ichki hissiyotlardan kelib chiqqan holda maqsadli harakat bo'lishi kerak. Kechinma va timsollarni o'ynamay, balki kechinma va timsollarni ta'sirida harakat qilish lozim.

Har qanday harakat - deydi Stanislavskiy, ruhiy-jismoniy akt bo'lib, jismoniy hamda ruhiy tomonlardan tashkil topib, bir-biri bilan chambarchas bog'liqdir. Har qanday jismoniy harakat ruhiy asosga ega bo'lsa, har qanday ruhiy harakatni bajarishda vosita bo'lib xizmat qiladi. Masalan: Bir nimadan qattiq iztirob chekayotgan kishini ko'nglini olish uchun uning ko'zlariga diqqat bilan tikilish, yoniga o'tirish, yelkasiga qo'lni qo'yish va h.k. kabi bir qancha jismoniy harakatlarni bajarish lozim. Bu yerda jismoniy harakat ruhiy harakatga tobe bo'lib, tobelik xarakterida namoyon bo'ladi.

«Har bir jismoniy harakatning ichida, - deydi Stanislavskiy, ichki xatti-harakat, kechinma yotadi». Jismoniy harakat bizni fikr qilishga, ruhiy qarashlar bilan boyitishga undaydi.

Jismoniy harakatni faollashtirish uchun, har bir ruhiy topshiriqni, aktyorning ongiga maksimal jismoniy aniqlikda yetkazib berish lozim. Masalan: aktyorga «Ko'nglini ovla» degan topshiriq berilsa, bu vazifani bajarishi qiyinroq bo'ladi. Agarda «o'z partnyoringni kulishga majbur qil» degan topshiriq berilsa, unda kerakli faollik paydo bo'ladi. Shunday qilib, biz sahnaviy harakatni aniq maqsadga

¹Stanislavskiy K.S. Aktyorning o'z ustida ishlashi. T.Xo'jayev tarjimasi. "Toshkent" badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 53-54 b.

erishish yoʻlidagi ruhiy-jismoniy akt sifatida qarashimiz lozim. Ikkinchi eng qiyin savollardan biri: Organik, ichki asoslangan, haqiqatga yaqin sahnaviy harakatni qanday bajarish mumkin? Bunday harakatni bajarish uchun K.S.Stanislavskiy ijodiy jarayonga - «agarda» degan «sehrli» soʻzni kiritish joizligini taʼkidlaydi.

***“Agarda” soʻzi har bir aktyor uchun borliqdan ijod dunyosiga oʻtish
uchun turtki vazifasini oʻtaydi.***

“Agarda” soʻzi aktyorni qoʻyilgan savolga oʻz harakati bilan javob bera olishga undaydi. Masalan, muallif pyesani yaratish davomida, asardagi voqealar maʼlum bir davrda, qaysidir davlatda, qaysidir joy yoki uyda, yashaydigan qandaydir xarakterli, oʻziga xos fikr va sezgilar haqida gapirsa va h.k.

“Agarda” u har qanday ijodning boshlanishiga sabab boʻladi. “Agarda” soʻzi aktyorlar uchun, yashab turgan hayotidan ijod yaratiladigan olamga olib oʻtuvchi qurol hisoblanadi.

K.S.Stanislavskiy xotiralarida shunday deyiladi: “... “agarda” goha oʻz vazifasini qoʻshimcha yordam talab qilmay, birdaniga yolgʻiz oʻzi ham ado etadi. Mana misol uchun... Arkadiy Nikoloyevich bir qoʻli bilan Maloletkovaga mis kuldon, ikkinchi qoʻli bilan Velyaminovaga charm qoʻlqopni uzat turib, shunday deydi:

- Sizga sovuq qurbaqa, sizga esa yumshoq sichqon. U soʻzini aytib tugatmagan ham edi, ikkala ayol jirkanib orqaga tisarildi.

- Dimkova suvni iching, - deb buyurdi Arkadiy Nikolayevich. U stakanni labiga olib borishi bilan:

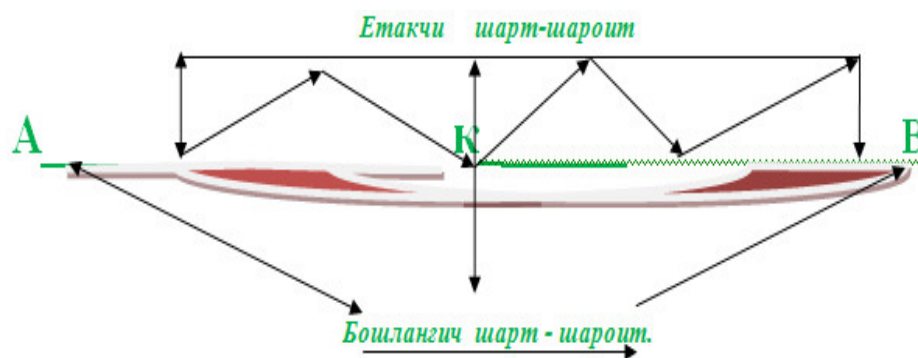
- Unda zahar bor! – deb qoʻydi Torsov. Dimkova qotib qoldi.

- Koʻrdingizmi! – dedi arkadiy Nikoloyevich, gʻururlanib. – bularning hammasi oddiy “agarda emas”, balki xatti-harakatni birdaniga, oʻz-oʻzidan qoʻzgʻatuvchi “sehrli agarda”lardir. Bunday “agarda”ni “sehrli” deb atasak ham boʻladi”¹.

¹Stanislavskiy K.S. Aktyorning oʻz ustida ishlashi. T.Xoʻjayev tarjimai. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 64 b.

Aktyor uchun “agarda” real, hozir sodir bo‘layotgan dalil emas, balki endi yuz berishi mumkin bo‘lgan narsa haqida gapiradi. “Agarda” bu so‘z hech narsani tasdiqlamaydi. U faqatgina faraz qiladi, u masalani hal qilishga havola etadi, xolos. Aktyor esa mana shu masalani hal qilishga urinadi. “Agarda” aktyorning ichki va tashqi faolligini zo‘rlash natijasida emas, tabiiy yo‘l bilan qo‘zg‘atadi. “Agarda” so‘zi harakatga keltiruvchi, ichki ijodiy faolligimizni qo‘zg‘atuvchi vositadir.

O‘z navbatida aktyorni ham: «Agar rostdan ham mana shu hammasi haqiqat bo‘lsa, men nima qilgan bo‘lar edim? Qanday xatti-harakat qilgan bo‘lar edim?», degan savol paydo bo‘ladi. Bu sehrli so‘z «agarda» aktyorning ichki ijodiy faoliyatini faollashtirib, uning tasavvuri va fantaziyasini uyg‘otishga turtki bo‘ladi. U asta-sekinlik bilan o‘ylab topilgan «berilgan shart-sharoitga» kirib boradi.



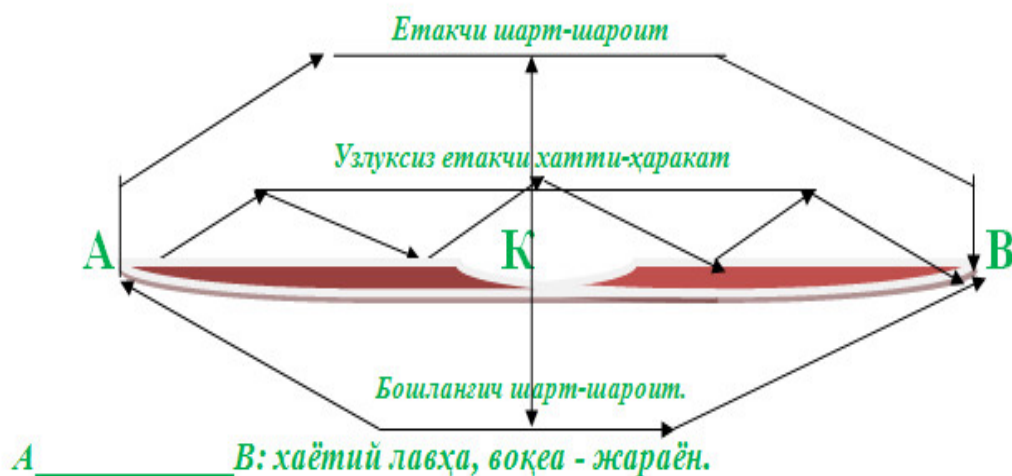
A _____ B: яшаш минтақаси, жараён - боққа

«Berilgan shart-sharoit» o‘zi nima? Avvalambor bu asarning-fabulasi, faktlar, voqealar, davr, vaqt, voqea bo‘lib o‘tadigan joy, qahramonlarining yashash sharoiti, bizning aktyorlik va rejissyorlik nuqtai nazaridan pyessani tushunishimiz, mizanssenalar, sahnalashtirish, dekoratsiya va kostyumlar, butaforiya, chiroq, tovush va shovqinlarning barcha-barchasini aktyorlar e’tiboriga havola qilinishidir.

Dastavval bu so‘z, sahnaviy atama sifatida A.S.Pushkin tomonidan ishlatilgan va K.S.Stanislavskiy tomonidan sistemaga kiritilgan.

“Berilgan shart-sharoit”, “agarda” kabi tasavvurlarning shartli ongimizda namoyon bo‘lishidir. “Agarda” har doim ijodning boshlanishidir”. “Berilgan shart-

sharoit» esa uni rivojlantiradi. Bu ikkisi tasavvurni uygʻotadi. “Agarda” va “berilgan shart-sharoit” ichki va tashqi harakatni yuzaga keltirib, toʻliq samarali harakatni yuzaga kelishiga yordam beradi.



“Berilgan shart-sharoit”, “agarda” singari “tasavvurimiz mevasi”, faraz qilingan narsa. Ularning kelib chiqishi bir: “berilgan shart-sharoit” – “agarda”ning oʻzi, “agarda” esa “berilgan shart-sharoitning” oʻzidir. Biri “agarda” faraz boʻlsa, ikkinchisi – “berilgan shart-sharoit” unga qoʻshimchadir. “Agarda” ijodni boshlaydi, “berilgan shart-sharoit” esa uni taraqqiy ettiradi. Biri ikkinchisiz yashay olmaydi va rivojlana olmaydi. Lekin ularning vazifasi bir qadar boshqa-boshqa: “agarda” mudrab yotgan tasavvurni uygʻotsa, “berilgan shart-sharoit” “agardaga” asos boʻlib xizmat qiladi. Ular birga va ajralgan holda ichki rivojning paydo boʻlishiga yordam beradilar¹.

K.S.Stanislavskiy «agarda»ni saqlab qolgan holda, «berilgan shart-sharoitni» shartli uch doiraga boʻlishni taklif etadi.

1. Kichik doira - (harakat davomida) - «qayerda», «qachon», «kim» va «nima» qilayapti, degan savollarga javob topish.

2. Oʻrtacha doira - «qayerdan, nima bilan kelding», (oʻzing bilan, oʻzing uchun nima olib kelding) va «bu yerdan qayerga borasan» (oʻzing bilan, oʻzing uchun nima olib ketasan) degan savollarni aniqlash.

¹Stanislavskiy K.S. Aktyorning oʻz ustida ishlashi. T.Xoʻjayev tarjimai. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 68-69 b.

3. Katta doira - bunda qahramonning biografiyasi, oliy maqsadi, asosiy muddaosi va kelajagini aniqlash.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Drama so'zining ma'nosi nimani anglatadi?
2. Etyutda xatti-harakatning o'rni nimada ko'rinadi?
3. Yetakchi xatti-harakat nima?
4. Sehrli "agarda"ning ma'nosini tushuntirib bering.
5. Berilgan sharoitni keskinlashtirish mohiyati va u sahnaviy xayotning qonuni hisoblanadimi?
6. Psixologik va jismoniy harakatlarning bir-biriga bog'liqlik darajasi.
7. Harakat jarayonining bosh omili nima?
8. Harakat nima bilan tugaydi?
9. "Xarakat biron-bir shaklda makon va vaqt birligida kechadi" degan iborani siz qanday tushinasiz?
10. Sahnaviy munosabat nima?
11. Sahnaviy munosabatlar qanday bosqichlarda o'rnatiladi?
12. Inson faoliyatida maromning o'rni nimadan iborat?
13. Marom bilan sur'at nima bilan bir-biridan farq qiladi?

KUZATUVLAR

San'atning qaysi sohasida bo'lmasin ijodkorning sinchkovligi katta ahamiyatga ega. Sinchkov bo'lmay turib xayotni chuqur bilish mumkin emas. Xayotni chuqur bilmay turib yaratuvchanlik bilan shug'ullanish, san'at bilan shug'ullanish mumkin emas.

"Shunday insonlar borkim, - deb yozgan edi K.S.Stanislavskiy-bundaylar tabiatdan o'ta sezgir va sinchikov bo'ladilar. Ular beixtiyor tarzda kuzatuvchan bo'lib, atrofida ro'y berayotgan xodisa va voqelarani sezaдилar ko'radilar xotiralarida umrbod saqlayoladilar. Ustiga-ustak ko'rgan va sezgan kuzatganlari orasidan qiziqroq, muhimroq, go'zal va tipik xususiyatga ega bo'lganlarini

saralab oladilar. Bunday insonlar bilan suhbatlashganingda, ko'pchilik odamlarning e'tiboridan chetda qolgan voqea va xodisalarni, sezmasdan ko'rmasdan o'tqazib yuborganliklarini guvohi bo'lamiz."

Sezgirlik va kuzatuvchanlikning bir necha qirrası bor. U yoki bu san'at turi to'g'risida fikr yuritsak, kuzatuvchanlikning o'sha sohaga ta'luqli qirrasini ko'ramiz. Faqat ayrim murakkab san'at turlarigina kuzatuvchanlik va sezgirlikning barcha qirralari ishtirokini talab qilar ekan. Shunga qaramay baribir kuzatuvchanlik va sezgirlikning alohida bir qirrası ustivor bo'lishligini talab qilar ekan.

Misol uchun tasviriy san'atda rassomdan ranglar, chiziqlar, xoshiyalar, nur va soyalarni sezishlikni talab qilsa, xaykaltaroshdan buyumlarning tashqi plastik shaklini, maydon makon va zamondagi holatini hajmi baland-pastligini sezishlikni talab qilar ekan. Musiqachi esa ko'rish va sezishdan tashqari atrofdagi ohang, tovushlarni eshitaolishlik qobiliyatini talab qiladi.

Yozuvchidan esa bundanda murakkabrok, sezgirlik kuzatuvchanlik talab qilinadi. Yozuvchi tomonidan yaratilgan timsollar, voqea va xodisalarni o'quvchi ko'z oldiga keltiribgina qolmay, tasvirlangan manzaralarni sezishi, go'zallikni, his etishi nafis hidlar dimog'iga urilishi, tamini tatib ko'rgandek bo'lishi kerak.

Aktyorlik san'atidagi kuzatuvchanlik va sezgirlik o'zgacharoq sifatga ega bo'lishi kerak. Sababi aktyor sahnadan turib insonning xulqi odobi, yurish turishi, xatti-harakatini aks etdirishi lozim bo'lgani sababidan, aktyor insonning tabiatiga xos bo'lgan xususiyatlarning turli ko'rinishlarini o'rganishi kuzatishi kerak bo'ladi. Aktyor inson tabiatini o'rganar ekan, boshqa san'at turlari mutaxissislari kabi beshta sezgisni ishga soladi. (albatta bunda ko'proq ko'rish va eshitish kabi faoliyatga ko'proq o'rin beriladi) Lekin boshqa san'at mutaxassislaridan farqli o'laroq aktyor yana bir sezgisini ham ishlataolishi talab qilinadi. Xuddi mana shu sezgi aktyorlik san'atida muhim ahamiyatga ega. Bu sezgini qabul qilishning mushaklar yoki motor sezgi ham deyish mumkin.

Inson hatti-harakatini kuzatyotgan aktyor, hayolan o'sha harakatlarni takrorlashga "o'ynashga" intiladi. Garchand aktyor o'z obyektini kuzatar ekan, tashqaridan qaraganda u, harakatsiz turgan bo'lsada, uning ichki mushaklari

kuzatilayotgan obyektning harakatlarini keltirib chiqaruvchi **boshlang'ich turtkilarini takrorlashga intiladi. Xuddi mana shu boshlang'ich turtkilar** orqali kuzatilayotgan ob'ktning xatti-harakatlari aktyorning muskullari xotirasida saqlanib qoladi. Aktyor mazkur shaxsga o'xshagan timsollarni sahnada aks etdirishiga to'g'ri kelgan vaqtda mushaklar xotirasida saqlanib qolgan boshlang'ich harakatlar ishga tushadi va timsolning qiyofasi to'laligicha namoyon bo'ladi. Demak aktyor obyektini faqat ko'z va qo'loqlar orqaligina o'rganib qolmay, mushaklari orqali ham kuzatar ekan. Agar insonda tabiatan shunday mushaklar kuzatishi bo'lmasa bunday odamdan aktyor chiqishi amri mahol.

Mushaklar orqali kuzatish faqat aktyorlarga xos bo'lib qolmay, san'at va ijodning boshqa soxa mutaxassillarining asarlarida inson faoliyatining vaqt va zamon birligida kechadigan jarayonini aks etdursa mushaklar orqali kuzatish jarayoni ishtirok etadi. Yozuvchi qahramonning harakatini so'zlar yordamida aks etdiradi. Tasviriy va xaykaltaroshlik san'atida insonlar hissiyotiga ta'sir o'tkazish orqali, tasvirlangan shahs yoki buyumni go'yo ayni harakatlanib turgan vaqtda xayot bag'ridan yulib olinib rasmda aks etdirilgandek tuyuladi. Demak ular tomosha qiluvchining hayolida harakatlana boshlaydi. Harakat jarayoni rassomning tasavvurida paydo bo'ladi, so'ngra uni ko'rayotgan tomoshabin tasavvuriga ko'chadi.

Haqiqiy san'atning qudrati ham shundaki, u tomoshabin tasavvurini uyg'otadi, harakatsiz manzara, tasavvur qudrati orqali harakatlanuvchi manzaraga aylanadi.

Teatr san'atida ham shunday manzarani kuzatish mumkin. Sahnadagi aktyor ham vaqt va zamon birligida harakat qiladi.

Spektaklning garmonik hamoxangligini ta'minlash uchun aktyorlarning vaqt va makondagi harakatlari ma'lum tartib va bir-biri bilan mutanosiblikda kechishi zarur bo'ladi. Rejissyorning asosiy vazifasi mana shu uyg'unlashgan hamohanglikni ta'minlashdan iboratdir. Ya'ni aktyorlarning sahnadagi vaqt va makonda kechadigan xatti-harakati orqali ma'lum badiiy g'oyavilikni ta'minlash

maqsadida ular faoliyatini ijodiy tashkil etalishlik talab qilinadi. Mana shu o'zaro mutanosiblik spektakl deb ataladi.

Rejissyor ham aktyor kabi inson faoliyatini uning xarakatlarini kuzatuv orqali o'rganishi, ko'rganlarini xotirasida saqlay bilishi zarur. Aktyor kabi rejissyorni ham inson tabiatining turli tomonlari qiziqtirishi kerak. Ya'ni ularning yurishi, qadam tashlashi, o'tirishi-turishi, ovqatlanishi, baxslashishi, sevgi izhor etishi, ovutishi, buyurishi, do'q-po'pisa qilishi, rad etish, ishontirish, hiyla ishlatishi, laganbardorlik qilishi, aldashi, mo'g'ombirlik qilishi va x.k.z.lar. Shuningdek jismoniy, ruhiy, hissiy, sodda va murakkab harakatlarni har biri o'z insoniylik xususiyatidan kelib chiqib turli usul va shaklda bajarishi mumkin.

Shunga qaramay aktyor bilan rejissyorlik kuzatuvlari o'rtasida sezilarli farq ham bor. Agar aktyor o'z diqqatini alohida bir shaxs, inson faoliyatini kuzatishga qaratsa, rejissyor esa o'z diqqatini xatti-harakatlarni keltirib chiqaruvchi vaziyatlar, to'qnashuv shakllarini, makon va zamon birligidagi meyyor va suratini ham kuzatuv orqali xotirasida saqlab qola bilishi talab qilinadi. Insonlar o'rtasidagi munosabatlar, kurashlar, to'qnashuvlar hamisha rejissyor kuzatuvining diqqat markazida bo'lishi kerak ekan.

Masalan, bittasi so'rasa-ikkinchisi bermaydi, biri zorlansa-ikkinchisi uni ovutadi, biri ta'na qilsa, boshqasi o'z aybini rad etadi, biri do'q qilsa, ikkinchisi undan baland kelishga harakat qiladi, biri isbot qilishga harakat qiladi-uchinchisi qarshilik qiladi, biri uyaltirmoqchi bo'lsa, boshqasi uni mashara qiladi v.x.k.z. Bunday vaziyat ikki kishi o'rtasida bo'lishi mumkin. Ular uch-to'rtta, o'n-o'n beshta bo'lishi mumkin. Ularning har biri o'zicha harakat qiladi. Ana shu harakatlarni yagona maqsadga bo'ysindirish, ular hamohangligini ta'minlash – rejissyorning zimmasidagi vazifadir.

Ana shu yagona maqsad yo'lidagi harakatlar oqimini ma'lum yo'nalishlar bo'yicha intilishini ta'minlash orqali yaxlit spektakl shaklini yaratish rejissyorning ishi. Aktyor yuqorida ko'rib o'tganimizdek, inson faoliyatini o'rganish jarayonida asosan mushaklar orqali kuzatuvini amalga oshiradi. Bu jarayonda uning ko'rish va eshitish a'zolari kuzatuv mushaklariga yordam beradi.

Rejissyorning kuzatuv i anchayin murakkab jarayonda kechadi. Ko‘rish orqali kuzatish xuddi tasvirchining kuzatuv i kabi kechishi kerak. Chunki u sahnada manzaralarning jonli oqimi jonli aks etdirishi zarur bo‘ladi. Uning ustiga jonli harakat oqimining barcha manzara va ko‘rinishlari bir-birini to‘ldirishi, bir-biriga mos kelishi zarur.

Agar rejissyor ko‘rish orqali kuzatmagan bo‘lsa, bunday xayotiylikni sahnada qanday aks etdirishi mumkin?

Shuningdek rejissyor uchun eshitish orqali kuzatish ham kerak bo‘ladi. Agar dramaturg uchun odamlarning gapini eshitish, nimalar to‘g‘risida bahslashayotganiga diqqatini qaratish lozim bo‘lsa, rejissyor bularga qo‘shimcha ravishda ularni qanday gapirishi, ohangi, talaffuziga ham diqqatini qaratishi zarur. Bularga qo‘shimcha rejissyor turli ovoz va talaffuzlarda gapirayotgan ijrochilar tovushidan orkestr ham tashkil etaolishi kerak.

Musiqiy qobiliyati - (slux) bo‘lmagan odam ham rejissyor bo‘laolmaydi. Va nihoyat xaykaltarosh kabi rejissyorda ham nafis, ifodaviylik hissiyotlari rivojlangan bo‘lishi lozim. “Mizansahnalar ustalik bilan qurilgan spektakl ekan” degan ibora behuda bo‘lmasa kerak. K.S.Stanislavskiy, Ye.B.Vaxtangov, V.E.Meyerxold, M.Uyg‘ur, Y.Bobojonov, T.X.Xo‘jayev kabi ustozlar asar qahramonlarining ta’sirchan va ifodali-plastik ramziy xususiyat va holatlarini sahnada mahorat bilan aks etdira bilganlar. Yuqorida aytib o‘tganlarimizdan xulosa qiladigan bo‘lsak rejissyorning beshta sezgi a‘zolari hamisha faol ishlashi borliqni faol kuzatish va o‘rganishdan to‘xtamasligi kerak ekan. Bulardan tashqari rejissyor sahnadagi aktyorning ijodiy faoliyatini boshqarishni ham bilishi kerak bo‘ladi. U hayotni ham aktyordek kuzatishni o‘rganishi, xotirada saqlay olishi zarurdir.

Demak rejissyorning kuzatuvchanlik qobiliyati serqirra va o‘ta murakkab ekan. Shuning uchun rejissyorning ijodi bir tomondan qiziqarli bo‘lishi bilan birga ko‘p qirrali qobiliyatni talab qilar ekan.

Aytib o‘tilganlarga qo‘shimcha ravishda rejissyorda yana ikkita muhim hislat mavjud bo‘lishi zarurdir.

Bular: -Tasavvur va fantaziya.

Bu atama bir-biri bilan yonma-yon ishlatilishi tufayli ular bir ma'noni anglatadi degan tushuncha ham mavjud.

Har bir ijodkorda shu ikki narsa bo'lishi zarur. Xatto boshqa ilm sohasida faoliyat olib boruvchilar uchun ham bu narsa kerak.

Xo'sh **fantaziya**ning o'zi nima ekan?

Ijodiy fantaziya-ortirilgan tajribalarni umumlashtirgan holda ma'lum maqsad yo'dida foydalanishdir. Fantaziya bunday usulda foydalanish san'atdan tashqari boshqa sohalarda ham ilmiy izlanishlar olib borish jarayonida foydalaniladi. Ya'ni fantaziya ortirilgan tajribalarni umumlashtirib turli shakllarda foydalanilar ekan.

Misol uchun sharq ertaklari qahramonlari timsolini olib ko'rish mumkin. Ular fantastik qahramonlar bo'lib xaqiqiy xayotda uchramaydilar.

Ko'p ertaklarda baxaybat **dev** timsoli bor. Xaqiqiy hayotda **dev** bo'lmaydi. Lekin devning o'zi kim? Uning tashqi ko'rinishi baxaybat, a'zoyi badanini qalin jun qoplagan, peshonasida bitta ko'zi bor. Oyoqlari tuyoqdan iborat. Xayotimizda ko'z bor, tuyoq bor. Ammo ularning odamda bo'lishi ehtimoldan uzoq. Lekin uning ichki dunyosi bizga yaxshi tanish. O'ta rahimdil. Egasiga sidqidildan beminnat xizmat qiladi. Bunday shahslar ham xayotimizda mavjud. Demak uning tashqi va ichki fazilat va nuqsonlari kundalik xayotda ko'rgan bilgan tajribalardan kelib chiqib fantaziya yordamida bir shaxsda mujassamlashtirilgan. Endi **tasavvur** fantaziya yordamida yaratilgan obyektning harakatini, xis-tuyg'usi, sezgilarini ya'ni ichki kechinmalarini yaratadi.

Fantaziya ijodkorning aqliy faoliyati bilan bog'liq bo'lsa, **tasavvur** uning ichki kechinmalari bilan bog'liq ekan. Bundan shunday xulosa chiqarish mumkin ekan.

Rejissyorda ham san'atning boshqa soxa mutaxassilarida bo'lganidek inson sezgilarining beshtasi ishtirok etgan holda qo'shimcha tarzda uning fantaziya va tasavvuri ham ishlar ekan. Tasavvur va fantaziya yordamida rejissyorning timsoliy tafakkuri ishga tushadi. Ishga tushishining o'zi kamlik qiladi. Rejissyor timsoliy tafakkur yordamida yaratgan vaziyatda, xayolan voqea ishtirkchilariga aylanib

tasavvuriy harakat ham qilaboshlaydi. Rejissyor tasavvurida yaratilgan timsollar ko‘radi, eshitadi, sezadi, xid, ta‘m biladi, his etadi. Rejissyor uchun buning o‘zi kamlik qiladi. U o‘z tasavvurida yaratgan timsol qiyofasiga kirib, mushaklar sezgisi yordamida hayolan harakatga ham keltiradi. Ana shu mushaklar sezgisi orqali boshlang‘ich turtki bo‘lgan hissiyotlarni rejissyor aktyorga o‘tqazishga harakat qiladi.

Shuningdek rejissyorlik faoliyatida vaqt va makon,zamonni doimo his etishlik, ularning uzluksiz harakat dinamikasini sezib turishlik muhim ahamiyatga ega. Rejissyor shu ichki (intuitiv)sezgisi orqali spektakl meyyor va maromini hamisha nazorat qilib turadi. Har bir odam yoki odamlar jamoasi ma‘lum marom bilan harakat qiladi. Uning surati turlicha tezlikda bo‘lishi mumkin. Shuningdek mushaklar ham ichki asab xujayralarining harorati turlicha bo‘lishi tabiiy bo‘lib vaziyat taqozasidan kelib chiqib hamisha o‘zgarib turadi. Marom inson faoliyatining tashqi ko‘rinishi bo‘libgina qolmay u ichki xissiyotlarini ham tartibga solib turadi. Shu bilan birga har bir odamning o‘zigagina xos bo‘lgan marom va surat bordir. Turli vaziyatda turli odam turlicha xis etadi, munosabat bildiradi.

Bir so‘z bilan aytganda, tashki va ichki harakat meyyori har bir insonda o‘zgacha bo‘lganidek, har bir millatda, halqda, o‘lka va shaharda, mintaqada, joy va sharoitda (to‘yda, azada, oshxona, restoran, bekat, aeroport, hiyobonda) turlicha bo‘ladi. Shuning uchun sahnada kechadigan har bir xodisa,voqeaning marom va surati ham turlicha bo‘lishi kerak. Spektaklning ana shu meyyor va suratini topmasdan turib asarni sahnalashtirish mumkin emas.

Kuzatuv mashqlari

1.*Kuzatish daftari.* Hayotda to‘qnash keladigan voqea va hodisalarni **kundalik daftarda** muntazam ravishda qayd qilib borishga odatlanish, keyingi ijodiy faoliyat davomida juda qo‘l keladi.

Daftarga nimalarni yozib borish lozim?

-Inson zotiga xos bo‘lgan barcha fazilat va nuqsonlar (gaplashish ohangi, qo‘l harakatlari, chehrasidagi o‘zgarishlar) ularning tashqi ko‘rinishi, ust-boshi,

odati, shevasi, kutilmagan voqea-xodisaga ro'para bo'lganida o'zini tutishi holatlari, turli voqealar kechgan joylar, tabiat xodisalari v.x.k.z.lar.

Qayd etiladigan yozuvlar qisqa, lo'nda, sermazmun, o'qigan odamga ta'sir o'tkazadigan bo'lishi muhimdir. Yozuvda, kishining idrok va hissiyotiga ta'sir ko'rsatadigan iboralar, vaziyatlar, sezgi a'zolarini qo'zg'atadigan unsurlar qayd etishili lozim, tokim bu yozuvlarni ko'zdan kechirish chog'ida kishining fantaziya va tasavvurni qo'zg'atishga turtki bersin.

Kundalik tutishga o'zida ko'nikma hosil qilish uchun talaba o'zi uchun ma'lum tartib o'rnatib, unga itoat etishga odatlansa, bunday yozuvlarni yozib borish kundalik zaruriyatga aylanib qoladi.

Misol uchun: Bir kuni odamlarning yurish-turishini kuzatsa, ertasi ularni qanday ovqatlanishi, yeb-ichishini kuzatadi, uchinchi kuni kitob yoki gazeta o'qiyotgandagi ko'rinishini daftarga qayd etishi mumkin.

Agar rejissyorlik kursi talabasi o'z oldiga shunday maqsad qo'ysa, zarur bo'lgan joylarda ham kundalik ishini bajarish barobarinda, ijodiy kuzatuvni ham olib borishi mumkin. (magazin, sartaroshxona, mahkama-idora, oshxona) O'zi bo'lgan joylarida insonlarning bir-biriga bo'lgan munosabatini, muomilasini, yurish-turishini, xordiq chiqarishini, yakka o'zi qolgandagi xayotini bemalol kuzatish imkoniga ega bo'ladi. Ayni shunday joylarda insonlarning o'zi uchun muhim bo'lgan tipik holatlarini ilg'ab oladi. Ko'rgan eshitganlarini aynan qanday bo'lsa shundayligicha yozmay, o'zi uchun zarur bo'lgan qisqa, lo'nda iboralarda qiyosiy misollar bilan timsoliy ko'rinishda aks etdirishi lozim. Talabada rasm chizish qobiliyati bo'lsa nur ustiga a'lo nur bo'ladi. Ayrim vaziyat holatlarni aksini tushirib qo'yadi. Agar talaba sur'atga olishni bilsa, bunday kuzatuvlarini rasmga tushirib qo'yishi kerak.

Rejissyor hikoyasi. Rejissyor qiziqarli tarzda hikoya qilib berishni o'rgansa, daftardagi yozuvlarining qiymati yana ham ortadi. Talaba ko'rgan eshitganlarini daftarda qayd etganidan so'ng, ularni o'rtoqlari, tanish-bilishlari, yaqinlariga gapirib bersa xotirasida mustahkam o'rnanib qoladi. Nafaqat tanish-bilishlarga gapirib berish, balkim birinchi kurs talabalari mashg'ulot jarayonida "kim

qiziqarliroq gapirib berishi mumkin” degan musobaqa tarzda o‘tqazilsa yana ham foydaliroq bo‘lishi aniq. Bunday gapirib berish chog‘ida xikoyaning jonli, qiziqarli, muqoyasa, o‘xshatma va ramziy ma’nolariga e’tibor qaratish lozim. Chunki, keyinchalik rejissyor aktyor bilan ishlash jarayonida albatta aktyorni qiziqitira olishi, o‘z ortidan ergashtira bilishi zarur bo‘ladi.

Kundalikdagi yozuvlar ham, hikoya qilib berishlar ham talabaning beshta sezgi a’zolari ishtirokidagi faoliyati mahsuli hisoblanadi. Ammo rejissyor aktyor kabi olтинchi- mushaklar turtkisi orqali ham kuzatish, qabul qilish salohiyatiga ega bo‘lishi zarur.

Rejissyorning ko‘rsatib berishi. Talaba o‘zi ko‘rganlarini hayolan o‘zi bajarib ko‘rishga harakat qilishi kerak bo‘ladi. Avvaliga ichki mushaklar harakati orqali, boshlang‘ich turtkilarni his etishi, so‘ngra tashqi jismoniy xatti-harakatlar orqali o‘zi ko‘rgan xodisa, voqealarni ijro etishga odatlanishi lozim. YA’ni o‘zini o‘zi ko‘rgan odam o‘rniga qo‘yib, o‘sha harakatlarni, o‘sha xarakterda ijro etishga urinib ko‘rish kerak. Bunda o‘sha odamning o‘ziga ta’sir qilgan harakati, imo-ishorasi, qo‘l va ko‘z qarashi, ovqat yeyishi, ketmon, tesha ushlashini esda qolgan xususiyatlarini, faqat tashqi jihatlarini emas, ayni o‘sha yerda o‘zi turganday va bu harakatlarni o‘zi tomonidan o‘sha sharoitda qanday bajarishi mumkinligini takrorlashi kerak. Bunda o‘zining ichki va tashqi holati, xatti-harakatini ishga solishi zarur. Har safar ma’lum xatti-harakatni bajarishda uning ichki va tashqi psixofizik holatini, ayni shunday shaklda harakat qilishga turtki bo‘lgan omillarni ichki kuchni, turtkini topishga intilishi lozim. Nima uchun shunday vaziyatda, ayni shunday harakat qilishga majbur bo‘ldi? Nima uchun oyoqlarini shunday tashladi, bir gap eshitganda yuzini burishi, qoshini chimirishiga nima sabab bo‘ldi, degan savollarni o‘ziga berib, ularga o‘zi javob topishi kerak.

“Shunday” xodisa ro‘y berganda, insonda qanday hissiyotlar paydo bo‘ladi? degan savollarga, tafakkur orqali og‘zaki javob topish o‘rniga, o‘sha xissiyotni o‘zida uyg‘otishga, aks etdirishga harakat qilish kerak.

Agar bo‘lg‘uvsi rejissyor avvaliga hikoya qilib, asta-sekin, ko‘rsatishga o‘tsa mashqning foydasi ko‘proq bo‘ladi. Bunday mashqlarni soni qanchalik

ko'paysa shunchalik yaxshi bo'ladi. Biroq, rejissyor talabalar aktyorlik mahoratining boshlang'ich unsurlarini yaxshi o'zlashtirib olgan bo'lishlari shart. Aks holda bunday mashqlar "taqlidchilik"dan boshqa narsa bo'lmay qoladi. Shuning uchun bunday mashqlarni odatda birinchi o'quv yilining ikkinchi yarmi, ikkinchi kurslardan bajarilsa maqsadga muvofiq bo'ladi.

O'qituvchi bunday mashg'ulotlarni quyidagicha tashqil qilishi mumkin.

Ya'ni talabalar bir hafta davomida insonlarga xos bo'lgan *yurishni* kuzatib, so'ngra kuzatganlarini ko'rsatib beradilar. Boshqa safar, qanday ovqatlanishni, telefonda gaplashishni, sport musobaqalari vaqtida, televizor ro'parasida o'zlarini qanday tutishlarini ko'rsatib beradilar. (Har bir talaba o'zi ko'rgan o'rgangan darajasida ko'rsatadi.)

Keyinchlik talabalar o'zlari tanlagan, o'zlariga yoqqan voqea, xodisalarni ko'rsatishlari mumkin bo'ladi. Bunday mashg'ulotlarni ko'payib ketishidan sira qo'rqmaslik kerak. Talabalar qanchalik ko'p mashq-etyud ko'rsatsalar shunchalik foydasi ko'proq bo'ladi.

Rejissyorlik kuzatuvining so'nggi bosqichi bu murakkabroq ko'rsatuvlardan iborat bo'lishi kerak. Ya'ni insonlarning ayrim vaziyatlardagi qisqa holatlarini ko'rsatishdan sekin-asta tugallangan voqealar bilan bog'liq vaziyatlardagi harakatini ko'rsatishga o'tishlikdir. (ya'ni etyud shaklida)

Etyud inson faoliyatining ijtimoiy, ma'naviy, mafkuraviy sifatlarini ko'rsatib berishlikni o'z ichiga olishi kerak bo'ladi. Inson qanday fikrlaydi, extirosli vaziyatlarda o'zini qanday tutadi? Avvaliga gapirib berishdan boshlab, keyinchalik shunday holatlarni ko'rsatib berishga o'tish kerak. O'qituvchi, voqealar tanlashni talabalar ixtiyoriga topshiradi. Manbani, voqelarni talabalarning o'zi tanlab, ko'rib o'zi kuzatadi. So'ngra o'zi ko'rsatadi. Misol uchun biri sartarosh, ikkinchisi do'xtir, uchinchisi etikdo'z, to'rtinchisi boks maydonidagi sudY. Bunday mashq va etyudlarning son-sanog'i yo'q.

Insonlarga xos bo'lgan xususiyatlarni, eng qiziq, ta'sirli daqiqalarini bir ko'rishda yodda saqlab qolish, uni gapirib berish, so'ngra ko'rsatib berish biz o'ylaganday oson ish emas. Buning uchun ko'nikma, tajriba kerak. Bu narsalar esa

uzluksiz mashqlar natijasida vaqt o'tishi bilan egallanadigan qasbdir. Buning uchun esa o'qishdan mashq qilishdan charchamaslik zarur.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Fantaziya va tasavvurning ichki kechinmalar bilan bog'liqligini qanday izohlash mumkin?
2. Hayvonlarni kuzatishda aktyordan nimalar talab etiladi?
3. Insonlarni kuzatishda nimalarga e'tibor berish zarur?
4. Rejissyor uchun kuzatish daftari nimaga kerak?
5. Isonlarga xos bo'lgan xususiyatlarni, eng qiziq, ta'sirli daqiqalarini bir ko'rishda yodda saqlab qolishning rejissyor uchun ahamiyati nimada?
6. Etyudda mavzuni va g'oyani yoritishda nimalarga e'tibor qaratish zarur?
7. Rejissyorlik kuzatuvining so'nggi bosqichi bu... jumlani davom ettiring.
8. Etyudni avvaliga hikoya qilib berishning rejissyorga foydasi nimada?

TASHQI VA ICHKI HARAkat

Rejissyor va aktyorning professional tarbiyasi to'g'risida so'z borsa, shuni ta'kidlash lozimki, hech bir teatr maktabi sahna ijodkorigaga rolni qanday o'ynash kerakligini o'rgata olmaydi va bun day maqsadni o'z oldiga qo'ymaydi ham.

Professional ta'limotning asosiy maqsadi – rejissyor va aktyor uchun ijodiy imkoniyatlarini ochish sharoitini yaratish, ijod jarayonida duch kelinadigan to'siqlarni yengib o'tishning usul va yo'llarini ko'rsatib berishdan iborat bo'lmog'i kerak.

Badiiy ijod – tabiiy jarayon ekanligini yuqorida ko'rib o'tdik. Faqat texnik jihatlarni namoyish qilishning o'zi san'at emas, u chapdastlik, ustalik bo'lishi mumkin, xolos. Shuning uchun har qanday teatr sohasidagi ta'limning maqsadi, bo'lajak sahna ijodkoriga haqiqiy ijod sirlarini ochish uchun qulay sharoit yaratishga, yashirinib yotgan imkoniyatlarini yuzaga chiqarishga yordamlashishdan iboratdir.



Ijod uchun qulay sharoit deganda nimani tushunish kerak?

Talabaning, ruhiy va jismoniy harakatlari o‘zaro uzviy bog‘liq ekanligini yuqorida ko‘rib o‘tdik va uning san’atdagi yagona quroli xatti-harakat ekanligiga iqrar bo‘ldik. Demak, bo‘lajak sahna ijodkorining to‘laqonli ijod qilishi uchun to‘laqonli sharoit ham zarur ekan.

Buning uchun esa sahna ijodkorining san’at quroli bo‘lmish gavdasini zaruriy ish holatiga keltirish lozim. Boshqacharoq tushuntirsak, shu qurolni sozlash lozim.

Modomiki shunday bo‘lsa, ishni ruhiy holatni tashqi jismoniy harakatga aylantirish yo‘llarini qidirib topishdan boshlash zarur. Ya’ni, ichki texnikaning tashqi texnika (harakatga keltiruvchi va harakatlantiruvchi kuchlar) bilan bog‘liq nuqtasi topilishi lozim. Chunki, har qanday ichki harakat tashqi harakat orqaligina o‘z qudrati va imkoniyatini ko‘rsatadi.

Xo‘sh, sahna ijodkorining ichki texnikasi (harakatga keltiruvchi kuch) nima ekan?

Ichki texnika - harakatning tabiiy ravishda paydo bo‘ladigan ruhiy holati tug‘ilmasa, tashqi harakat ro‘y bermaydi.

Har bir ijodiy holat o‘zaro bog‘langan ko‘plab unsurlar yig‘indisidan paydo bo‘ladi. Shunday unsurlardan biri - diqqatdir. Demak ishni, eng avvalo, diqqatni bir joyga to‘plashdan boshlash kerak ekan. San’atda buni «Sahnaviy diqqat» deyiladi. Sahnaviy diqqat ishga tushar ekan, birinchi galda siqqlikdan xalos bo‘linadi. Sahnada erkinlik paydo bo‘ladi. Erkinlik paydo bo‘ldi degani —

berilgan shartsharoitni idrok qilish boshlandi deganidir. Idrok ishga tushdi deganimiz — sahnada xatti-harakat jarayoni joyidan qo'zg'alib, ma'lum vazifani bajarish uchun paydo bo'lgan tashabbus tashqi a'zolar yordamida harakatga keltiriladi degan gapdir.

Sahnadagi shart-sharoitda haqiqiy hayotdagidek jiddiy munosabatda bo'lish esa, o'z a'zolarini boshqarishga olib keladigan sahnaviy diqqatni bir joyga to'play olish bilan bog'liqdir. Agar sahna ijodkoriga, ichki a'zolarini o'ziga bo'ysindira olsa, demak, u o'z tashqi texnikasini to'g'ri boshqarmoqda deb hisoblash mumkin.

Sozlanmagan soz bilan yaxshi kuy chalish mumkin bo'lmaganidek, tayyorgarlikdan o'tmagan sahna ijodkori a'zolari bilan ijodning beixtiyor tabiatini ishga solib bo'lmaydi.

Ammo hozirgi ilmu fan taraqqiy topgan davrimizda ham inson tabiatining har bir jihati 100 foiz o'rganib chiqilmagan.

Shuning uchun, teatr sohasidagi amaliyotda shunday bo'lishi ham mumkin:

Ichki a'zolar ijod qilishga shay holatga keltirilgan. Talabada ham ijod qilish xohishi kuchli. Chunki o'ziga topshirilgan rolning ma'lum nuqtalarini yaxshi tushunib olgan. Shuning uchun darhol sahnaga chiqib, timsol yaratishga tayyor. Boringki, u harakatni boshlay deb turipti. Biroq kutilgan natija - rol chiqmayapti. Nega? Sababi uning ovozi bilan tanasi o'ziga bo'ysunmay qo'ygan. Natijada ijodiy vazifani to'g'ri anglab, his etib turgan bo'lsada, harakatlari beo'xshov chiqayapti. Hozirgina timsolning ovozini eshitib turgan bo'lsa hamki, tomog'idan boshqacha tovushlar chiqib ketayapti.

Yoki boshqa bir manzaraga e'tibor bering. Talaba siymoning ma'lum bir maqsadini bajarish uchun qo'l ifodasi orqali nozik harakatni amalga oshirishi kerak. Bu harakatni repetitsiya davrida xayolidan o'tkazib, ko'z oldiga ham keltirib qo'ygan. Biroq sahnaga chiqishi bilan timsolning nozik harakati o'rniga qo'llari betayin, qo'pol tarzda harakat qila boshlaydi. Garchand, har ikki holatda ham sahna ijodkoriganing ichki idroki orqali tashqi a'zolariga to'g'ri ko'rsatmaberilgan bo'lsada, ammo na ovozva na mushaklar ko'rsatmaga itoat qiladi. Sababi — bu a'zolar tajribani yetarli o'tab, shu harakatlari mashqini obdon o'zlashtirmagan.

Natijada sahna ijodkorining badiiy niyatini amalga oshiruvchi tashqi quroli ichki buyruqqa bo'ysunmayotir.

Avvalo, bir narsani yaxshi anglamoq kerak - ichki va tashqi texnikani birbiridan ajratib tarbiyalab bo'lmaydi. Negaki, har ikki harakat ham bir jarayonda namoyon bo'luvchi ikki ko'rinishga ega holatdir.

Ammo ichki harakat - ichki texnik «boshlovchi» vazifasini o'taydi. Ya'ni birga harakatlarni boshlab, yetaklab boradi.

Talabalik mahorati o'qituvchisi, butun diqqate'tiborini, talabaning ichki texnikasini uyg'otib, uni rivojlantirib, o'stirishga qaratsayu, tashqi texnikani rivojlantirish (ovoz, nutq, jismoniy mashqlar, sahna harakatlari) yordamchi fan o'qituvchilarining vazifasiga kiradi, deb o'ylab, o'z zimmasidan bu fanlar bo'yicha mashg'ulotlarni soqit qilsa, tarbiyaning mutlaqo noto'g'ri yo'nalishini tanlagan bo'ladi. Mahorat o'qituvchisining bunday munosabatini darhol o'zgartirish lozim.

Yordamchi va maxsus fanlar bo'yicha o'qituvchilarning vazifasi talabada ma'lum harakatlarning o'zinigina tarbiyalash bilan chegaralangan bo'ladi.

Tashqi harakatlarni to'g'ri bajarishning o'zi hali tashqi texnikani o'zlashtirib oldi degan gap emas. Qachonki, tashqi harakatlar ichki harakatlar bilan birgalikda davom ettirilsagina, uni «tashqi texnikani egallagan», deyish mumkin.

Bunday ishni ichki va tashqi texnikani birbiri bilan bog'liqlikda olib boradigan mahorat o'qituvchisigina bajara olishi mumkin.

Talabaning ichki texnikasini to'g'ri tarbiyalash orqali undagi haqiqat tushunchasini, yoki haqiqat sezgilarini rivojlantirish asosiy vazifalardan biridir. Ya'ni texnikaning poydevori - harakat sezgisidir.



Haqiqat sezgisini bilmagan, tushunmagan, natijada undan bexabar talaba hech qachon to‘laonli ijodiy jarayonga kirisha olmaydi. Sababi, bunday talaba o‘zi harakat qilayotgan shartsharoitda, yasama bilan haqiqiy, ko‘chirmachilik bilan tabiiylik, taqlidiy san‘at bilan kechinma san‘at o‘rtasidagi tafovutni sezmaydi. Haqiqat sezgisi talabaga yo‘lni to‘g‘ri ko‘rsatib turuvchi kompasga o‘xshaydi.

Sahna ijodkorligi san‘ati ijodkordan yana bir qobiliyatni talab qiladi. Bu shaklni sezish qobiliyatidir. Aktyorlik kasbining muhim tomonlaridan biri bo‘lgan shaklni sezish salohiyati, o‘zidagi barcha ta’sirchan vositalardan unumli foydalangan holda, tomoshabinga ta’sir ko‘rsata bilish qobiliyatini vujudga keltirib, shakllantirar ekan.

“Shakl sezgisi”ni tarbiyalash tashqi texnikani o‘stirishga olib keladi. Talabanning professional mahoratini belgilovchi haqiqat va shakl sezgilari alohida makonda (ichki va tashqi) paydo bo‘lishiga qaramay, birbirini uzluksiz to‘ldirib turishi kerak.

Ularning o‘zaro uyg‘unlashuvi oqibatida, sahna ijodkoriganing uchinchi quroli - ifodaliliktug‘iladi. Tarbiyachining navbatdagi vazifasi ichki va tashqi texnikani birbiriga bog‘lash orqali sahnadagi harakatning ifodaliligini o‘stirishga qaratilmog‘i darkor. Professional ta’limning yana bir vazifasi aynan shundan iboratdir.

Shunday fikrlar ham bo‘lishi mumkin: Talabanning sahnadagi chin dildan amalga oshirilgan hayotiy intilishi natijasida paydo bo‘lgan rangbaranglik ifodaning o‘zidir, deydigan fikrlar ham mavjud. Bunday fikr unchalik to‘g‘ri emas. Negaki, garchi sahna ijodkoriga sahnada samimiy harakat orqali haqqoniy hayot bilan yashasa ham tomoshabinni o‘ziga jalb qila olmaydi. Sababi, sahna ijodkoriga sahnada yuz tavallo «oh - voh» chekib, iztirob chekmasin, tomoshabinga zarracha ta’sir o‘tkazaolmaydi.

Bundan chiqadiki, ijrochining tashqi texnikasi ifoda orqali tomoshabinga yetib borar ekan.

Ijroning ifodali bo‘lishi uchun sahna ijodkorigadan yana qanday xususiyatlar talab qilinadi?

Talaba nutqining sof va ravonligi, ta'sirchanligi, sahnadagi rangbaranglik, talaffuzning aniqligi ohang va ishoralarning badiiy jihatdan yakunlovchi ifodaviyligini hosil qiladi.

Bu xususiyatlar sahna ijodkorining har bir rolida o'z aksini topishi kerak. Ba'zan shunday pesalar ham bo'ladiki, uni sahnalashtirish uchun alohida ifoda vositalari talab qilinadi. Bunday dramatik asarning g'oyaviy-badiiy talqini uchun sahna ijodkorigalar shu rolga xos shaklu shamoyil, xatti-harakat topishlari kerak. Haqiqatan ham Shekspirning «Gamlet» asari bilan Hamzaning «Maysaraning ishi» asarini yoki «Boy ila xizmatchi» asari bilan Moler asarlarini bir xildagi shaklu shamoyil, gaplashish usuli bilan talqin etish mumkin emas. Bir sahnaasari talqini sahna ijodkorigadan og'irbosiqlikni va yaxlitlikni talab qilsa, boshqasi yengil xatti-harakatni talab qiladi, uchinchisi esa nozik va nafis ishorali harakatni talab etadi. Uchinchi asar uchun quyuq va yorqin bo'yoqlar zarur bo'ladi.

Xulosa qilib aytadigan bo'lsak, har bir asar uchun zaruriy xususiyatlardan tashqari, spektaklning sahnaviy talqini va shaklidan kelib chiqib, o'sha asarga xos bo'lgan ifoda vositalaridan mohirona foydalana bilgan sahna ijodkorigagina o'zining yuksak mahoratli sahna ijodkoriga ekanligini isbot qila oladi. Milliy teatrimiz tarixida bunday yorqin iste'dod sohiblarini istagancha topish mumkin. A. Hidoyatovning «Malikai Turandot» asaridagi Kalof roli bilan Shekspirning Otello, SH. Burhonov ijrosidagi Gogolning «Revizor» asaridagi shahar hokimi siymosi bilan «Shox Edip» asarlarining talqini bu ikkala buyuk sahna ijodkoriga tomonidan turlicha shakl, turlicha ijro usulida turlicha talqin qilinganligini ko'ramiz.

Demak, mahorat o'qituvchisning asosiy vazifalaridan biri turlicha shakl, turlicha uslublardan o'rinli va joyida foydalana bilish sirlarini o'z talabalariga o'rgatish vaamaliy mashg'ulotlar orqali ularning ongi va tafakkuriga chuqur singdirishni talab qiladi. Bunday mas'uliyatli vazifaning uddasidan chiqish uchun yordamchi fan o'qituvchilari bilan hamkorlikni kuchaytirishi, ularning bilimi va imkoniyatidan umumiy ish uchun o'rinli foydalanishi shart.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Ichki va tashqi texnika atamalariga izoh bering.
2. Talabada ichki texnikani tarbiyalashda nimalarga e'tibor qaratish zarur?
3. Ichki va tashqi harakat uyg'unligiga qanday erishiladi?
4. Sahnada xaqqoniylikka erishish uchun qanday harakat qilish zarur?
5. Sahna ijodkorining ichki texnikasi (harakatga keltiruvchi kuch) nima?
6. Talaba nutqining sof va ravonligi, ta'sirchanligi nimani xosil qiladi?
7. "Shakl sezgisi"ni tarbiyalash nimaga olib keladi?
8. Sahnaviy ifoda nima?

REJISSURA ELEMENTLARI

Etyutda mizanssenalar qurish uslublari. Ommaviy etyuddagi rejissyorlik texnikasini oshirishda talabalar, sahna harakatining plastik yechimini aniqlashda guruhli va ommaviy mizanssenalarni qurishda plastik ta'sirchanlik harakat rivojining tempo-ritmini topishdek to'siqlarga duch keladilar. Bu yerda ular faqat ishtirokchilarni joylashtirishgina emas, balki sahnaning umumiy kompozitsiyasini qurish, etyudning g'oyaviy-badiiy mazmunini plastik ifodalash, uning timsolli-kompozitsion qurilishini ta'sirchan vositalar diapazonini kengaytirish, «maishiy» xatti-harakatdan pontomimaga o'tishda shartlilik yo'llarini qidirib, yorqin timsolli ta'sirchanlikni topishda musiqa, raqs, qo'shiq va h.k.larni qo'llashlari mumkin.

Etyudlar ustida ish boshlaganda mizanssenalar ustida ishlashga jiddiy e'tibor berish kerak bo'ladi. Mizanssenalar ustida ishlash - rejissyorning asosiy vazifalaridan biri bo'lib, asarning to'laqonli va mukammal chiqishini ta'minlaydi. Mizanssenalarni qurish aktyorlarning partnyorga, sahnadagi dekoratsiyalarga va voqelikka nisbatan xatti-harakatlari mobaynida o'ylab topiladi. Talaba-aktyorlar etyudlar ustida ishlash jarayoniga jiddiy yondoshishi va katta ahamiyat berishi kerak. Buning bir qancha sababalari bor:

Birinchidan - etyudlarni o'ylab topishning o'zi katta mahorat talab etiladigan vazifadir;

Ikkinchidan - aktyorning vazifasi sahnada bo'layotgan voqelik yoki boshqacha qilib aytganda, dramaturg tomonidan berilgan matnni tomoshabinga yetkazishdan iborat bo'lib qolmasligi kerak. U sahnadan turib so'zni quruq emas, ma'no va mazmun jihatdan turli hatti-harakatlar orqali voqelikni ifodalomog'i lozim. Aynan "turli xatti- harakatlar"ni topish etyudlar ustida ishlash jarayonida o'zlashtirilib, mustahkamlanib boradi.

Uchinchidan - aktyorlik mahoratini o'zlashtirishning eng zo'r usuli etyudlar ustida ishlashdir¹.

Agar ommaviy bayram va tomoshalar nuqtai nazaridan olib qaraladigan bo'lsa, sahnada so'z o'rnida uning ekvivalenti turli plastik "harakatlar"ni topish juda muhimdir. Chunki keng maydonlarda minglab tomoshabinlar qatnashayotganida quruq so'z ularni zeriktirib qo'yishi mumkin. Shuning uchun "harakat topish" aynan etyudlar ustida ishlash jarayonida izlanishga majbur qiladi.

Etyudlar ustida ishlashda talaba o'zi hohlagan mavzu bo'yicha etyud topishi mumkin. Ba'zan o'qituvchi o'zi mavzu berib, shu mavzuga mos etyud tuzish, to'qish vazifasini beradi. Bunda talabalar bir xil mavzuga turli xil yondashib, o'z qarashlarini namoyon etadilar va bu orqali o'zlarining fantaziyalarini "charxlab" boradilar. Bunday usul talabani o'z ustida va roli ustida ishlashga majbur qiladi, eng asosiysi rejissyorlik faoliyat uchun muhim xususiyat fikrlash qobiliyatini rivojlantirib boradi.

"Etyudlar ustida ishlash jarayoni – deb ta'kidlaydi pedagog-rejissyor V.Q.Rustamov, - qotib qolgan bir xil shtamp emas, uni turli rejissyor turlicha hal qilishi yoki o'rgatishi mumkin. Masalan, iste'dodli rejissyor-pedagog A.M.Grinberg "Etyudlar ustida ishlaganda turli hayvonlar yoki predmetlarni jonlantirish shart emas, ularga, asosan, "Agarda" va "Berilgan shart-sharoitda" degan savolga javob beruvchi etyudlarni berishimiz kerak, deb ta'kidlaydi.

Bir tomondan olib qaralganda, bunday yondashish to'g'riday tuyuladi. Ammo, ikkinchi tomonidan olib qaraladigan bo'lsa, bu yondashish bir tomonlama bo'lib qoladi. Shuning uchun ham mashqlar va etyudlar uchun o'z ichiga aktyorlik

¹Rustamov V.Q. Ommaviy bayramlar rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2009 y. 8 b.

mahoratining kompleks vazifalarni olgan materiallarga tayanish katta samarani beradi.

Rejissyor B.Sayfullayevning fikricha esa, hayvonot olamini o'rganish talabalarni aktyorlik mahoratini shakllantirishda katta ahamiyatga ega. Chunki, unda rejissyorlik uchun eng muhim xususiyatlardan biri bo'lgan – kuzatuvchanlik qobiliyatini rivojlantirib boradi.

Masalan, biron-bir hayvon ishtirokidagi etyudni ishlash uchun uning hayotiga oid, xarakterli xususiyatlariga oid, uning o'ziga xos boshqa hayvonlarga o'xshab qolmaydigan jihatlarini o'rganilib, aynan shu hayvonning barcha xususiyatlarini kuzatib boradi va etyud harakatlariga kiritadi. Shuning uchun o'qituvchilar etyudlar bilan ishlash jarayonida talabalarni sirk, hayvonot bog'lariga borishlariga majbur qiladilar va u yerdan o'rganib kelgan hayvonlarning xatti-harakatlarini tahlil qilib, etyudlar topib kelishlari uchun vazifalarni muntazam ravishda berib boradi..."¹.

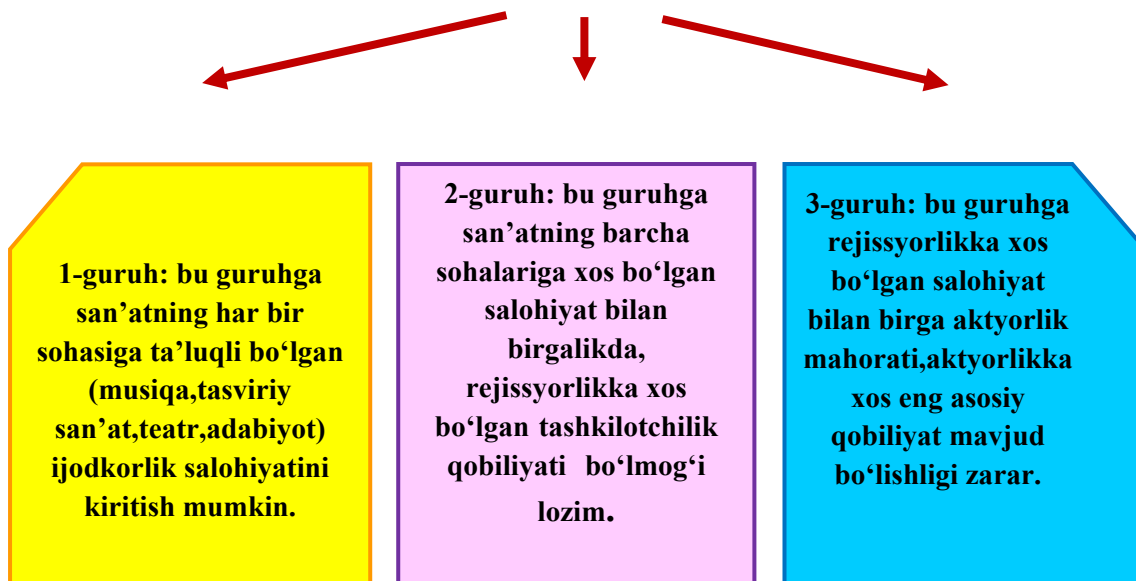
Sahnaviy muhit yaratish. Rejissyorlik kasbi ko'p tarmoqli ijodiy faoliyat va tasavvur qila olish salohiyatiga ega, chuqur bilim hamda aktyorlik mahorati sirlarini mukammal egallashlikni talab qiladi. Rejissyorlik kasbi kabi bir qancha soha mutaxassisligi, qo'p qirrali iqtidor, mahoratni talab qiladigan soha kam uchraydi.

Shuning uchun rejissyorlik kasbini egallashga bel bog'lagan talaba ko'plab ijodiy soha bilimlariga ega bo'lishidan tashqari, tabiatan shu sohaga layoqatli bo'lishi zarur. Rejissyorlik sohasiga layoqati bo'lmagan talabani, turli uzluksiz mashqlar yordamida ma'lum ko'nikmalarga o'rgatish sohaga zarur bilimlar bilan qurollantirish mumkin. Biroq talabaning o'zida tug'ma professional layoqat bo'lmasa, hech qanday mashg'ulot va bilim unga yordam beraolmaydi.

Badiiy ijodning umumiy shartlari deganimizda nimalarni nazarda o'tamiz?

¹Rustamov V.Q. Ommaviy bayramlar rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2009 y. 9 b.

Professional layoqatni shartli tarzda uch guruhga ajratish



Badiiy ijod uchun zaruriy bo'lgan qobiliyanning nechog'lik rivojlanganligini ko'rib chiqaylik.

Spektakl bezaklari ustida ishlay boshlar ekan, rejissyor uni asosiy ko'rinish, namoyish etilishi mo'ljallangan asarning g'oyasiga bevosita ta'sir etuvchi muhim omil deb biladi, ijrochilarning asarni u yoki bu tarzda talqin etishiga qarab spektakl qanday xarakter kasb etishini yetarli darajada ravshan tasavvur qiladi. Spektaklning tashqi sahnaviy manzaralari: bezaklar, loyihalar, matolar yoki pardalar, liboslar, ijrochilarning yuz bo'yashlari-yu, yasama sochlari, mebellar, yasama jihozlari (butaforiyalar) tomoshabin zehniga haddan tashqari kuchli ta'sir qilishini rejissyor chuqur his etadi – deb ta'kidlaydi Q.Xo'jayev.

Albatta, sahna asarining dekorativ bezagini yaratishda sahna rassomi asosiy o'rin tutadi. Rejissyor va aktyor bo'lajak rolni yaratish arafasida, bevosita rassom maslahatiga tayanadi. Rassom aktyor yaratmoqchi bo'lgan rolni uning tashqi va ichki dunyosini, yuz-andomini, fe'l-atvorini, o'zini tutishini, odati qanaqaligini chuqur o'rganadi. Ular hayotda qanday, xullas aktyorlar repititsiya, suhbat bahonasi bilan teatrdagi bo'lgan chog'larida ular bilan yaqindan tanishib, hayotini har jihatdan chuqur o'rganish talab etiladi. Chunki aktyor kiyimini tayyorlovchi rassom nafaqat timsolni tasnifini, balki u timsolni qaysi aktyor yaratayotganligini,

u aktyorning xarakterini, yurish-turishini ham o'rganmog'i kerak. Sahnaviy dalillar shuni isbotlaydiki, professional aktyorlar ham dublyor sifatida bitta rolni ijro etishganida, har biri o'z maktabiga tayangan holda, bitta rolni o'ziga xos ikki xil usulda ijro etishgan. Ba'zan bu aktyorlarga bitta rol uchun ikki xil kostyum tayyorlangan. Demak aktyorga kostyum yaratayotganda nafaqat rolning tasnifi, balki aktyorning ham xususiyatlarini o'rganmog'i lozim.

Ko'rinib turibdiki, kostyumlarni tayyorlashda asosiy mas'uliyat rassomga tushadi. Rassom dastlabki repititsiyalardan oq vaziyat va personajlar qiyofasida davrning xarakterli xususiyatlaridan dalolat beruvchi detallarni ishlab chiqishi lozim. Rassom o'z oldiga kostyum "psixologik" xarakterga ega bo'lishi kerakmi, yo'qmi degan vazifani qo'yishi kerak. Ya'ni kostyum ruhiy mayllar talabiga, xarakterli xususiyatiga, didlarga, rasm-odatlariga, kiygan aktyor ijro etayotgan rolga monand bo'lishi lozim. Yohud "yasan-tusan"ga mo'ljallangan, "kartinaga mo'ljallangan", "aktyorni tipiklashtiradigan" kostyum (libos) bo'lishi ham mumkin.

Sahnaviy libos san'atining vazifalari nimalardan iborat? Eng muhim vazifa - bu sahnada qo'yiladigan barcha spektakl va tomoshalarning mazmun va mohiyatiga to'raligicha javob bera oladigan liboslar yaratish, qahramonlar fe'l-atvori, ichki kechinmalarini tomoshabinga yetkazishdan iboratdir. Bu yerda sahna ijodkorlarining barchasi birdam, hamfikir bo'lmog'i lozim. Rejissyor, aktyor, sahna bezagi va libos rassomlari bir yoqadan bosh chiqarib, asar qo'lga olingan kundan boshlab to sahna yuzini ko'rgunga qadar izchil izlanishlar olib borishlari kerak.

Teatr san'atining asosiy talablaridan biri, ijrochi aktyorning boshqa inson yoki mavjudot qiyofasi va holatiga kirib, sahnaviy timsol yaratishi, o'sha qahramon hayoti bilan yashashi kerak. O'shanda timsol tabiiy va jozibali chiqadi. Bunda libosning ahamiyati beqiyos. Afsuski, ko'pchilik libos sahnaviy timsol yaratishda muhim vosita ekanini anglamaydi. Holbuki, libos teatr dekoratsiyasi bilan teng ahamiyatga ega: dekoratsiya spektaklda voqealar kechayotgan muhitni

yaratsa, libos shu muhitdagi qahramonlarning tashqi qiyofasi va ichki holatlarini ifodalab, ijtimoiy muhitini yoritishda ko‘mak beradi.¹

Ranglarning o‘ziga xos ma’no-mazmuni bor. Oq rang – poklik, soflik, ochiqko‘ngillik, qora rang – dushman, qora kuchlar timsolida, yashil ranglar rivojlanish, yasharish, tabiat go‘zalligini aks ettiruvchi, qizil rang – tashvish, urush, sariq rang – tinchlik, quyosh, havorang esa tun, sirlilik kabi ma’nolarni anglatadi, boshqa ranglar ham turli ma’nolarda qo‘llanilishi mumkin. Qahramon uchun libos tanlanayotganda ranglar masalasiga ham jiddiy e’tibor berish zarur. Chunki ko‘pincha sahnada “yaxshi” oq rangda, “yomon” qora rangda ifodalanganidek, boshqa ranglarning ham o‘z ramziy ma’nolarni anglatuvchi variantlaridan foydalanish maqsadga muvofiqdir.

Dramatik teatrlarda, yuqorida ta’kidlaganimizdek, libos tayyorlash, yaratish va tanlash rejissyor, rassom va (liboschi) kostyummyor hamkorligida hal qilinadi. Sahna liboslari orqali ham qahramon o‘sha davr muhitini, tarixiy shart-sharoitlarini va boshqa bir qancha jihatlarini ifodalashi mumkin. Masalan, militsiya xodimining, soliqchilarning, maktab o‘quvchilari, vrachlarning oq xalatlari, harbiylar maxsus formalari kabi, sahnaning ham o‘ziga xos kiyinish qonun-qoidalari bor. Bir spektakl uchun tiktilgan libos, boshqa asar mohiyatiga mos kelsa, uni bemalol ishlatish mumkin. Aksincha, ba’zi maxsus tikilgan kiyimlar boshqa asarlarga to‘g‘ri kelmasligi mumkin. Barcha tanlangan sahna liboslari aktyorning shu rolning mohiyatini ochib berishiga xizmat qilmog‘i lozim. O‘z o‘rnida aktyorning kostyumga bo‘lgan munosabati ijobiy bo‘lmog‘i lozim. YA’ni kostyumni asrab-avaylab ishlatmog‘i, ertangi sahna uchun bugun tayyorlab ketmog‘i lozim.

Tempo-ritm. K.S. Stanislavskiy: “Qayerda harakat bo‘lsa, o‘sha yerda temp bor, qayerda temp bo‘lsa, o‘sha yerda ritm bo‘ladi,”- degan edi.

“Har qanday sahnaviy asardatemp – vaqt birligidagi ijro (tez, sekin) tushunchasi, ya’ni yetakchi xatti–harakat yo‘nalishining tashqi namoyon bo‘lishi

¹Rustamov V.Q. Ommaviy bayramlar rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2009 y. 72-75 b.

deb tushunilsa, ritm – ijroning ichki dinamikasi (ichki harakatning pulsi) deb qaraladi”¹.

Sahnaviy san’atda bu ikki tushuncha bir–biriga uzviy bog’liqdir. To’g’ri topilgan tempo-ritm muvaffaqiyatli o’tib, undagi harakat rivoji, xuddi bir nafasda o’tgandek keskin rivojlanadi. Noto’g’ri topilgan tempo-ritm esa, asar harakat rivojini tushirib yuboradi.

Temp - bu spektakl yoki tadbirning ichki tezligi, ritm esa tashqi jihatdan namoyon bo’lishidir. Bu ikkala tushuncha uyg’unligi tempo-ritmni tashkil qiladi. Sahnalashtirilayotgan asarning janriga qarab ichki temp va tashqi ritm bir-biriga mos kelishi yoki bir-biridan farq qilishi mumkin. Sahnalashtirilayotgan asarning muvaffaqiyatli chiqishida tempo-ritmning o’rni kattadir. Agar voqealar tezlashib ketsa xatti-harakat ham tezlashib tomoshabin asosiy voqeani ilg’ay olmay qolishi mumkin. Aksincha, agar voqeada xatti-harakat sekinlashib, cho’zilib ketsa tempo-ritm tushib ketgan hisoblanadi va natijada tomoshabin zerikib qolishi mumkin. Shuning uchun hamisha ular bir-birini to’ldirib turishlari zarur.

Tempo - ritm aktyorning sahnaviy hayotiga taaluqli bo’lgan sahnaviy elementlarining biri. Tempo-ritm aktyorning ichki xolatiga qarab – ichki tempo-ritm, jismoniy xatti-harakatiga qarab tashqi tempo-ritmga ajraladi. Tempo-ritmsiz aktyor ijodiy holatga kira olmaydi.

Ritm - timsolning ichki holati, uning ketma-ketligi, ketma-ketliklar natijasida rivojlanadigan ma’noli pauzalar, to’xtalishlar, urg’u bilan aytilishi kerak bo’lgan so’zlarga qiladigan harakatlar majmuasidir. Bular ichki holat ritmlari va jismoniy harakat ritmlari orqali yuzaga keltiriladi. Teatr sahnasi ritmsiz yashay olmaydi. Ritm spektaklni tartib intizomga keltiruvchi qurol. Fikr, so’z, nutq, harakat - tomoshabinning aqliy xususiyatiga ta’sir qilish uchun kerak bo’lsa, oliy maqsad, xatti-harakat - tomoshabinning ixtiyorini o’ziga jalb qilish uchun kerak bo’ladi. Tempo-ritm esa tomoshabinning ichki dunyosini harakatga, hayajonga solish uchun asos bo’ladi. Shu sababli ba’zida o’z ritmiga tushmagan spektakl,

¹Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. – Toshkent: Aloqachi, 2008. – 156 b

tomoshabinga yetib bora olmaydi va ularni zavqlantirmaydi. Tempo-ritm teatr hayotida asosiy rol o'ynaydigan elementlardan biridir. Lekin ritmni temp yoki takt bilan almashtirmaslik kerak.

Temp - tezlikni yoki sekinlikni bildiradigan o'lchov. Takt esa - vaqt o'lchovini bildiradigan sanoqdir. Yana bir masala, K.S.Stanislavskiy ta'kidlaganidek "Tempo-ritmni bir-biridan ayro xolda uchratish mumkin emas". Sahnaviy "berilgan shart-sharoit", tasavvur, oliy maqsad kerakli bo'lgan tempo-ritmni o'zidan-o'zi paydo qiladi. Tempo-ritm esa eski his-tuyg'ularni esga keltirib, tasavvur qilish jarayonini jonlantiradi, qanday shart-sharoitda bo'lishi mumkin ekanligini mo'ljallashga aktyorga katta imkoniyat yaratib beradi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Rejissuraning asosiy elementlari nimalardan iborat?
2. Kompozitsiya atamasiga t'arif bering.
3. Sahnaviy muhit yaratishning asosiy omillari nimalardan iborat?
4. Temporitm nima?
5. Temp va takt o'rtasida qanday farq mavjud?
6. Tempo-ritmning sahna asaridagi ahamiyati nimada?
7. Tempo va ritmning uzviy bog'liqligi nimada?
8. Asarda tempo-ritm noto'g'ri shakllantirilsa bu nimaga olib keladi?

SAHNAVIY MUNOSABAT

Sahnaviy munosabat aktyorning ruhiy holatiga bog'liq bo'lgan ijodiy elementlardan biridir. Aktyor sahnada shu holatda turib, o'z partnyorlari bilan va o'zini qurshagan sahnaviy olam bilan aloqa bog'laydi. Aktyorning diqqat - e'tiborini o'ziga tortgan va uning bor vujudini o'ziga jalb etgan mana shu sahnaviy hamrohlar aktyorning diqqat obyekti deb ataladi.

Mana shu sahnaviy obyekt bilan bog'langan aktyorning mulohazalari uning sahnaviy munosabati deb ataladi. Hayotda bu nazariyani bilishning hojati bo'lmaydi. Shu sababli hayotda unga hech kim, hech qachon e'tibor berib

qaramaydi. Chunki, hayotning qonuni bo'yicha bu munosabat shakllari, bizning nerv sistemamizda, psixikamiz va badan, harakat, mushaklarimizda o'zidan-o'zi tabiiy ravishda joylashgan, hayotiy zarurlik paydo bo'lishi bilan bu munosabat shakllari kerakli miqdorda o'zidan-o'zi, tabiiy ravishda ishga tushadi.

Sahnada esa hamma narsa xayoldan to'qiladi va qo'ldan yasaladi. Mana shu to'qimali sahnaviy hayot ichida aktyor ixtiyoriy xatti-harakat mezonida yashaydi. Ammo, shu ixtiyoriy xatti-harakatlarni beixtiyor harakat shakliga keltirishi kerak bo'ladi. Bu uning sahnaviy ijodining qonuni.

To'qimani ixtiyoriy xatti-harakatga aylantirishda sahnaviy munosabatning aktyor ijodida roli alohida. Buning uchun sahnaviy munosabatlar har qachon maqsadga muvofiq, faol va haqqoniy ravishda bo'lmog'i lozim. Alohida shuni aytib o'tish kerakki, sahnaviy munosabat, xuddi hayotdagidek, uzluksiz harakatda bo'lmog'i kerak. Bunday uzluksiz sahnaviy munosabatlar esa, ikki tomonning xatti-harakatidan kelib chiqishi, ya'ni obyekt bilan subyektlarning ichki kechinma va jismoniy harakatlari orqali bir-biriga ta'sir etishlari natijasida paydo bo'ladi.

Sahnaviy munosabat obyektlari faqat odamgina emas, balki tirik maxluqlar, jonsiz zotlar, o'tgan, o'tayotgan va endi o'tadigan xodisalar, aktyorning o'z kechinmalari, timsolning orzu-armonlari, his-tuyg'ulari ham bo'lishi mumkin. Lekin, ularning hammasi sahnaviy munosabat obyektiga aylanishi uchun, ularni aniq sahnaviy shart-sharoit olamiga kiritish shart. Shu bilan birga yana bir narsa, u ham bo'lsa sahnaviy munosabatning turlari ham bir xil emas, aytaylik, sahnaviy munosabatni so'z, jest, harakat, ohang, imo, ko'z qisish, ko'z nurlari va boshqa har xil ma'nodagi pauzalar orqali ham bog'lash mumkin.

Aktyorning qay darajada jonli munosabatni vujudga keltira bilishi uning sahnadagi chin ma'nodagi diqqat e'tiboriga bog'liq. Hamrohga qarab turishning o'zi kamlik qiladi. Uni ko'rish lozim. Hamroh yuzida sodir bo'ladigan har bir ifoda, har bir imo-ishorani, sinchkovlik bilan kuzatib turishi shart. Uni eshitibgina qolmay, tinglay bilish ham zarur buning o'zi ham kamlik qiladi. Tinglash orqali uni tushunishga harakat qilish kerak. Hatto tushunish ham kamlik qiladi. Uni

sezish ham kerak. Aktyorning qalbida kechayotgan zarracha bo‘lsin o‘zgarish hamrohining qalbida ham aks etishi kerak.

K.S.Stanislavskiy bu haqida “Sahnada artistning ko‘zlari, nigohi, qarashi uning yuksak ijodiy qalbining ulkan, chuqur ichki mazmunini ifoda qilishi lozim. Buning uchun uning qalbida “insonning ruhiy hayotiga” monand bo‘lgan bu ulkan ichki mazmun to‘plangan bo‘lmog‘i lozim: ijrochi sahnadaligida ko‘nglining shu mazmuni orqali pyesadagi o‘z partnyorlari bilan munosabatda bo‘lishi kerak”¹, - deb ta’kidlagan.

Aktyor qobiliyatining asosiy belgilaridan biri bu sahnadagi munosabatidan kelib chiqib, berilgan narsa, buyum, manzarani o‘zgartira bilishi kerak ekan. Ya’ni, faraz qiling aktyor sahnada o‘z otasi bilan muloqotda. Otasi rolini ijro etayotgan aktyor aslida hayotda uning o‘rtog‘i, yaqin do‘sti yoki ijodiy raqobat tufayli qisman bo‘lsada uning dushmaniga aylangan hamkasbidir. Lekin kasb taqozasi tufayli aktyor o‘z dushmanini ham hayotdagi otasidek ko‘rishi, unga o‘g‘ildek mehribon bo‘lishi lozim. Pardozechining ming xiyla ishlagan pardozi ham aktyor uchun uning aslida kim ekanligini yashira olmaydi. Necha yuz marotaba o‘ynalgan spektakl, yana o‘sha so‘zlar, o‘sha jo‘shqinlik, o‘sha harakatlar, o‘sha ifodalar. Bularning hammasi yod bo‘lib, kerak bo‘lsa aktyor medasiga ham tegib ketgan. Lekin har safar u sahnaga chiqar ekan, go‘yoki sahnaviy diqqat hayotiy diqqatdek bo‘lishi, voqealarni hozirgidek qabul qilishi, har bir harakat va voqeaga munosabat bildirilishi kerak.

“ - Men munosabatning yangi tasavvurdagi, real mavjud bo‘lmagan (masalan, Gamlet otasining arvohi bilan munosabat) turini ko‘rib chiqishga o‘taman. Arvohni na sahnada o‘ynayotgan artistning o‘zi, na zaldagi tomoshabin ko‘radi.

Tajribasiz kishilar bunday o‘zi yo‘q narsani ko‘rayotganday bo‘lib ko‘rinishga harakat qiladilar. Sahnada bunga ularning hamma kuch va diqqatlari sarf bo‘ladi.

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi.T.Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 144 b

Ammo tajribali artistlar uchun gap “arvohning” o‘zida emas, balki unga bo‘lgan ichki munosabatdir. Shuning uchun ular o‘zi yo‘q obyektning (“arvohning”) o‘rniga o‘zlarining sehrli “agarda”larini qo‘yadilar va agarda bo‘shliq fazoda, ularning oldida “arvoh” paydo bo‘lib qolsa, nima qilardik degan savolga vijdonan va astoydil javob berishga urinadilar”¹.

Sahnaviy hayotda diqqat obyektlarini to‘g‘ri tanlash va ular bilan qanday, qanaqa qilib, qaysi yo‘l bilan munosabat bog‘lashni aniqlashning o‘zi, aktyordan katta mahoratni talab qiladi.

Sahnaviy munosabatning organik jarayonini K.S.Stanislavskiy quyidagi sharoitlarda deb biladi:

✚ Dastaval, inson o‘zgalar bilan munosabat bog‘lash uchun, aylanadigan sharoitni kuzatish va o‘ziga zarur bo‘lgan obyektни topib olishi kerak.

✚ O‘ziga kerak bo‘lgan obyektни topib olgandan keyin, jismoniy harakatlar yordami bilan, o‘sha obyektning diqqatini o‘ziga jalb ettirishi kerak.

✚ Ko‘z qirralari orqali o‘sha obyektning kayfiyatini aniqlash va uning diqqat – e’tiborini o‘ziga jalb etib, ko‘nglidagi aytishi kerak bo‘lgan xayolini anglashga uni tayyorlash kerak.

K.S.Stanislavskiy aytgan mana shu sharoitlarni haqqoniy bajargan holdagina, sahnaviy munosabatlar hayotiy ravishda paydo bo‘ladi.

Sahnaviy munosabat, K.S.Stanislavskiy so‘zi bilan aytganda, Zanjirdek bir narsa, uni bir – biriga ulab chiqishda aktyorning ichki va tashqi apparatlari avtomatik ravishda ishga tushadigan bo‘lishi kerak.

Sahnaviy munosabatni yuzaga keltirish uchun, aktyor eng avval quyidagi to‘rtta shartni aniqlab olishi zarur bo‘ladi:

1-shart. Sahnaviy munosabatni bog‘lash uchun aktyorga, dastavval bir bahona bo‘lishi kerak. Ya’ni uni munosabat bog‘lashga majbur etadigan birorta narsaning yoki turtkning bo‘lishi shart. Masalan, birorta yashirin xatni, birorta

¹ Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi.T.Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 282 b.

kishiga olib borish vazifasi topshirilgan bo'lsa, o'sha xat munosabat bog'lash uchun bahona.

2-shart. Munosabat bog'lash uchun sabab bahona topilgandan keyin, endi kim bilan yoki nima bilan munosabat bog'lash kerak bo'lgan obyektni aniqlash lozim. Masalan, bir tashkilotda ishlayotgan yuzta ma'lum ishchilar orasiga kelib, quyidagi yashirin xatni beradigan kishini topib, aniqlab olishi lozim.

3-shart. Munosabat bog'lashning yo'lini aniqlash, ya'ni so'z, harakat yoki biror bir imo-ishora va h.k.

4-shart. Munosabat bog'lash uchun zarurli bo'lgan teskari bahona o'ylab topish, ya'ni uni o'sha obyekt bilan qaysi shaklda munosabat bog'lash yo'lini aniqlash.

Qisqasi yuqorida aytilganidek, yashirin xatni hech kimga sezdirmasdan obyektga topshirish uchun qanday qilib uning yoniga borishi, subyekt qanday ish tutishi kerak? Ana shuni aniqlash sahnaviy munosabatning mezonidir.

Ma'lumki, aktyorlik san'atining mezoni - harakatdir. Aktyor harakatisiz teatr san'atini tasavvur qilib bo'lmaydi. O'z o'rnida harakat munosabatdan yaraladi. Demak, sahnaviy munosabat aktyorlik san'atining asosidir. Ya'ni aktyorlik san'ati munosabat orqali tug'ilib, harakatda o'z ifodasini topadi. Biron-bir rolni ijro etish uchun aktyor, eng avvalo, o'zi ijro etayotgan rolga nisbatan munosabatni to'g'ri yo'lga qo'yib olishi lozim. Shu munosabatlar asosida mantiqiy, maqsadli va unumli harakat qilishi zarur.

Shu soha pedagoglaridan biri J.Mahmudov sahnaviy munosabatlarni ikki bosqichga ajratib quyidagicha fikr bildirgan:

“Birinchisi, pyesa boshlangunga qadar timsolning hayoti jarayonida shakllangan munosabatlari. Ikkinchisi timsolning sahnadagi voqea hodisalar ta'siri asosida shakllangan munosabatlari.

Inson xotirasida umri davomida duch kelgan turli-tuman voqea va hodisalar asoratini saqlab qoladi. Mana shu xotirada saqlanib qolgan izlar, inson ongida turli sinoatlar bilan to'qnashuv jarayonida, shakllanib, kundalik odatiga aylanib

ulgurgan bo‘ladi. Shuning uchun, bizga yaxshi tanish bo‘lgan odamning, u yoki bu hodisa, voqealarga qanday munosabatda bo‘lishini oldindan bilamiz.

Aktyor, rol ustida ijodiy izlanishlar olib borar ekan, eng avvalo, shu insonga xos bo‘lgan, birinchi bosqichdagi timsolning odatlarini yaxshi tushunib, bu odatlarni o‘ziniki qilib olishi kerak. Albatta, bu odatlar to sahnadagi voqealar boshlanguncha bo‘lgan timsolning odatlaridir. Sahnadagi harakat jarayonida uning ikkinchi munosabati ham paydo bo‘ladi. Boshqacha qilib aytganda, birinchi bosqichdagi tayyorgarlik ikkinchi bosqichda paydo bo‘ladigan munosabatlar uchun zamin hisoblanadi”¹.

K.S.Stanislavskiy “Suhbatdoshingizga bo‘lgan diqqatning oshishi natijasida, uning har bir harakatini, sezgilarini his-hayajonlarini aniq ilg‘ab ola boshlaysiz va ichki so‘zli yoki so‘zsiz aloqa shakllanadi”², - deb ta‘kidlab, bunday ko‘zga ko‘rinmas munosabatni “nur qabul qilish” yoki “nur chiqarish” deb nomlaydi. “Nur qabul qilish” va “nur chiqarish” bu aktyorning ichki munosabati hisoblanib, sahnadagi partyor bilan so‘zlar orqali emas balki, his-tuyg‘ular, mimika va yuzdagi imo-ishoralar va eng asosiysi ko‘zlar orqali munosabat bog‘lashidadir.

Shunday qilib, aktyor faqatgina qanday munosabat qilishni, harakat qilishni bilibgina qolmay, balki partnyorning xatti-harakatini kuzatib, uning harakatiga tobeligini sezib, partnyorining harakatiga diqqat bilan qarab, atrofda bo‘layotgan voqealarga, muloqot davomida kutilmagan hodisalarga tayyor bo‘lishi kerak. Partnyorga qarashning o‘zigina kifoya qilmaydi, balki uni eshitish, tushunish, sezish kerak.

Sahnaviy munosabat bevosita sahnada paydo bo‘ladigan munosabatdir. Sahnaviy munosabat aslida yuz bora repititsiya qilingan munosabatdir. Aktyor uchun sahnaviy munosabatni hayotiy munosabatdek ijro etish ancha mushkuldir. Aktyorlik san‘atining mushkulligi ham aslida hayot va sahnani bir-biriga omuxtalashdan iboratdir.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

¹ Mahmudov J. Aktyorlik mahorati. T. Bilim. 2005 y. 117 b.

² Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. T. Xo‘jayev tarjimasi. “Toshkent” badiiy adabiyot nashriyoti, 1965 y. 184 b.

1. Sahnaviy munosabat tushunchasi nimani anglatadi?
2. Sahnaviy munosabatda diqqatning roliga izoh bering.
3. Sahnaviy munosabat xususidagi K.Stanislavskiyning qarashlari nimalardan iborat?
4. Aktyorning sahnadagi partnyori bilan munosabati qanday kechadi?
5. To‘qimani ixtiyoriy xatti-harakatga aylantirishda sahnaviy munosabatning aktyor ijodidagi roli nimada?
6. Sahnada timsolni yaratishda nimalarga e’tibor qaratish zarur?
7. K.S.Stanislavskiyning sahnaviy munosabat xususidagi fikrlari qanday?
8. Hayot va sahnani nima ajratib turadi?

VOQEALARNI ANIQLASH

Voqea - hayotdan olingan lavha bo‘lib, bitta xatti - harakatga omil bo‘lgan shart-sharoitlar yig‘indisidir. Vaqt va makonda sodir bo‘layotgan xatti - harakat - voqeadir. Shu yerda, odatdagi tushinchamizdagi favqulotda sodir bo‘lib o‘tgan va keyingi harakatni keltirib chiqaradigan hodisani, voqea deya atashimiz bilan, G.A.Tovstonogov va A.O.Katsman talqinidagi sahnaviy voqelik tushunchasini farqlay bilishimiz lozim bo‘ladi. Ularning ta’biri bo‘yicha voqea bo‘lib o‘tib ketgan hodisa emas, makon va vaqt birligida sodir bo‘layotgan harakatdagi jarayondir. Sahnada berilgan vaqt va makon kesimida kechayotgan hayot, harakat jarayonini Tovstonogov “sobitiye” - “voqea” deb ataydi. Misol uchun, Shahar hokimi Anton Antonovich Xlestakovning oldiga mayxonaga kirib kelishi (N.V. Gogolning “Revizor” asari) pyesadagi “hayot va erkinlikka tahdid” yoki “qamoq xavfi” deb belgilangan asosiy voqeaning yetakchi shart - sharoiti bo‘lib qoladi. Bu voqeaning yetakchi hatti - xarakati “har kimning o‘z joni, hayot-mamoti uchun kurashi”. Ayni ana shu makon va zamonda bo‘layotgan kurash, harakat tomoshabin diqqatini jalb etmog‘i darkor. Boshqa bir misol: Chatskiyning Moskvaga Famusovlarnikiga kelishi (A. Griboyedovning “Aql balosi” pyesasi). Bu hodisa keyinchalik “kutilmagan mehmon”, yoki “oshga tushgan pashsha” deb

belgilangan asosiy voqeaning yetakchi shart - sharoiti bo‘lib qoladi. Tovstonogovga V.I.Dal lug‘atidagi so-bitovat so‘zining etimologiyasi yaqinroqdir. Ya’ni “kimningdir, kim bilandir birgalikdagi turmushdoshligi”, bir voqeada yashamoqlik.

Yetakchi shart-sharoit. Shunday qilib, favqulotda sodir bo‘lib o‘tgan hodisani - yetakchi shart-sharoit deb, ko‘z o‘ngimizda vaqt va makonda sodir bo‘layotgan harakat jarayonini - voqea deb belgilash, Tovstonogov - Katsman xatti-harakat tahliliy uslubiga muhim va ahamiyatli yangicha yondoshuv qo‘llaganliklari demakdir. Bu yerda maqsadga erishish yo‘lidagi harakat jarayoni yahlit ko‘rinishga ega bo‘ladi.

K.S.Stanislavskiy ta’limotiga ko‘ra maqsadga erishish yo‘lidagi harakat, moslamalar bilan boyitilib boriladi, o‘z navbatida moslamalar harakatga aylanadi. Misol uchun, siz sotuvchisiz ishingizda pul kamomati aniqlandi va sizga kamomatni qoplash uchun katta miqdordagi pul zarur bo‘lib qoldi. Siz pul topish manbaini qidirasiz, do‘stlaringizdan qarz olmoqchi bo‘lasiz. Kimdandir iltimos qilasiz, kimdandir talab qilasiz, kimgadir yalinasiz. So‘rash, talab qilish, yalinish - bu harakatmi yoki moslamami? Birinchi qaraganda harakatdek tuyuladi. Ammo bu - moslamadir. Modimiki, yetakchi shart-sharoit (harakatga undovchi sodir bo‘lgan hodisa) - “kamomat, mablag‘ ishlatib yuborganlik” bo‘lib, “kamomatni qoplash” - voqea bo‘lsa, har qanday yo‘l bilan “pul topishlik” sizning harakatingizdir. Manbani qidirish, iltimos qilish, talab qilish, yalinish va h.k. - bu vosita, maqsadga erishish yo‘lidagi moslamalardir. Qahramonning mazkur voqeadagi “pul topish yo‘lini qidirish” xatti-harakati, uning “nomusini saqlab qolish” oliy maqsadiga borib taqaladi.

Voqea - *insonlarning mazkur voqeada, kichik doiradagi shart-sharoitda kechmishini belgilaydi.*

Harakat - *mazkur voqeadagi aniq maqsaddan kelib chiqadi.*

Mintaqadagi turmushdoshlik kichik doiradagi shart-sharoitga bog‘liq ekan, kichik doiradagi sharoitning o‘zi nima?

Tahlilning asosiy unsurlaridan biri bo'lgan, berilgan shart-sharoitlar to'g'risida batafsilroq to'xtalamiz. Ma'lumki teatrdagi ijodiy jarayon sehrli "agarda" degan ibora yoki fikrdan boshlanib, aktyor o'zining tasavvuri orqali hayotiy xaqiqatni badiiy xaqiqatga aylantiradi. Berilgan shart-sharoitlar, ko'plab "agarda"lar tasavvurni qo'zg'atadi va harakatni ishga tushiradi, uni rivojlanishini ta'minlaydi. Muallif, inson tushib qolishi mumkin bo'lgan ko'plab vaziyatlar yig'indisini saralaydi. Tahlil jarayonida ko'plab vaziyatlarni aniqlash, bir tizimga keltirish, tartibga solish uchun, ularni shartli ravishda uch doiraga bo'lib o'rganish maqsadga muvofiqdir.

Kichik doiradagi sharoit - bir voqea ichidagi kurash jarayonini, harakatni belgilaydi.

O'rta doiradagi sharoit - butun pyesani qamrab olgan bo'lib, inson-rolning asar davomidagi uzluksiz yetakchi xatti - harakatini belgilaydi.

Katta doiradagi shart-sharoit - pyesa voqealaridan tashqarida bo'lib, inson-rolning oliy maqsadini belgilaydi.

Oliy maqsad. Inson - rolning oliy maqsadi (pyesani emas) - insonning orzu-xavasi, hayoli, baxt to'g'risidagi armonlari, hayotining bosh maqsadidir (katta doiradagi shart-sharoit). Oliy maqsad tushunchasi obyektiv xarakterga ega. Insonning butun hayoti bir maqsadga, bir orzuga intilish bilan o'tsada, u asl maqsadni yashirishi, kuruq so'zlar, safsatalar bilan atrofdagilarni aldashi mumkin va o'zini subyektiv tarzda oqlashi mumkin. Inson amalga oshirayotgan harakat va intilishlarini, u yoki bu vaziyatda o'zini topishligini kuzatish orqali uni yetaklovchi maqsad sabablarini sinchkovlik bilan kuzatilsa, amaliy ishlar orqali payqash mumkin. Ba'zan, inson, o'zi sezmagan holda, o'z-o'zini aldab bo'lsa hamki, o'z harakatlarining mantiqiyligini to'la-to'kis tushinib yetmay, beixtiyoriy ravishda amalga oshirishi mumkin. Beixtiyoriylik nazariyasi Z.Freyd tomonidan olg'a surilgan bo'lib, uning ruhiyat tahlili (psixoanaliz) bizga inson ruhuyatining eng mubham, chuqur joylarigacha kirib borishga yordam beradi. Rolning xatti-harakat tahlilida inson faoliyatining asl mohiyatini izlash va anglash muhim ahamiyatga egadir.

Harakat (kichik doiradagi shart-sharoit) uzluksiz yetakchi harakat bilan (o'rta doiradagi sharoit) bog'langanidek, uzluksiz yetakchi harakat oliy maqsad bilan (katta doiradagi sharoit) bog'lanadi. Ularni kattadan - kichikka yoki kichikdan - katta doiradagi shart-sharoitga o'tishi qonuni orqali aniqlab olish mumkin. Ya'ni, harakatni - yetakchi harakat va oliy maqsaddan kelib chiqib belgilash, yoki yetakchi harakatni oliy maqsad va harakatdan kelib chiqib belgilash mumkin. Bu tushunchalar o'zaro bir biriga bog'liqdir.

Barcha sharoitlar bir doiradan ikkinchisiga o'tishi mumkin. Biz o'rta, katta doiradagi sharoitlarni o'rganmay turib, kichik doiradagi sharoitlarni mantiqan tuzib chiqaolmaymiz. Masalan: davr, siyosat, ijtimoiy hayot (katta doiradagi sharoitlar) insonlarning oliy maqsadiga, yetakchi harakatiga va, bularning bir bo'lagi bo'lgan, voqealardagi xatti-harakat va munosibatlarga ta'sir o'tkazmasdan iloji yo'q. Chunki o'rta va katta doiradagi sharoitlar, kichik doiradagi sharoitni vujudga keltiradi. Bir doirada mavjud bo'lgan sharoitlar boshqa doiradagi sharoitni o'rganishga yordam beradi.

Yana bir qonuniyatni eslatib qo'yishimiz kerak. YA'ni, berilgan sharoitni keskinlashtirish qonuni. Bu hayot qonuni emas, ammo, teatrning asosiy qonuni, sahnaviy hayot qonuni. Aks holda harakat o'zining eng muhim sifati - faollik va shiddatini yo'qotib qo'yadi.

Shart-sharoitlar hamma narsani: maqsad, vazifa, xatti - harakatlarni belgilaydi. Sharoit ikki turda mavjud: ya'ni insonga bog'liq bo'lgan va insonga bog'liq bo'lmagan sharoitlar. Sharoitni oldindan bashorat qilib bo'lmaydi. «Bandasini emas, yaratganning aytgani bo'ladi» - degan gap bor. Harakatga turtki bo'ladigan sabab va omillarni tushinish uchun berilgan shart-sharoitlarni saralash kerak bo'ladi. Avval aytib o'tganimizdek, drama asarlarida muallif tomonidan behisob shart-sharoit taklif etilgan bo'lib, sahnalashtirish jarayonida ularga ko'plab shart-sharoitlar qo'shiladi. Garchand katta doiradagi berilgan shart - sharoit pyesa matnididan tashqarida bo'lsa hamki, bu sharoitlar pyesa negizida mavjud. YA'ni, tarixiy davr, jamiyatdagi ijtimoiy - siyosiy axvol, insonlar va tabaqalarning o'zaro munosabatlari va shakllari va h.k. O'rta doiradagi sharoit bu pyesaning o'zida

mujassam bo'lgan - mavzu, g'oya, mazmundir. Bu doiradagi sharoit kichik doiradagi harakatlarni mantiqan belgilab beradi. Kichik doiradagi sharoit esa aktyor - timsolning maqsad va harakatini belgilaydi.

Shart-sharoitlarni o'rganish, tahlil qilish jarayonida pyesaga asos bo'lgan boshlang'ich shart-sharoit bilan (isxodnoye predlagayemoye obsoyatelstvo) xarakterga undovchi yetakchi shart-sharoitni (vedusheye predlagayemoye obsoyatelstvo) aniqlash muhim ahamiyatga ega.

Boshlang'ich shart-sharoit - asar (pyesa, parcha, etyud) davomida o'zgarib bormaydi. U pyesa negizida yashiringan bo'lib, muallifning dardini, tashvishini qamrab olgan bo'ladi. Misol uchun, "Momaqalldiroq" asarida A.N.Ostrovskiyning tashvishiga solgan "soxtalik, ikkiyuzlamachilik" hukmronlik qilgan atrof muhit. V.Shekspirning "Romeo va Djulyetta" asarida "ikki oilaning o'zaro fojiaiy nizolari".

Maqsadni belgilovchi sharoit - muallif tomonidan berilgan yetakchi shart-sharoitdir. Misol uchun: Romeo va Julettaning baldagi uchrashuvi va ularning sevgisi - Shekspir pyesasining yetakchi shart-sharoiti bo'lib, ularning «birga bo'lish» oliy maqsadini belgilab beradi. Qolgan barcha shart-sharoitlar mana shu yetakchi shart-sharoit bilan ziddiyatda bo'ladi. Mazkur vaziyatda shahar zodagonlari Montekki va Kapuletilarning «o'zaro qarama - qarshiligi, nizosi» boshlang'ich shart-sharoit bo'lib ikki sevishtgan yoshlarni qovushishi yo'lidagi o'tib bo'lmay to'siqdir. Yetakchi shart-sharoit asosiy qahramonlarning maqsadini belgilaydi, qolgan sharoitlar qarshi chiqadi, ularning maqsadga erishish yo'lida to'siqchilik qiladi.

Kichik doiradagi shart-sharoit shahsga bevosita ta'sir o'tkazib, maqsad sayin kurashishga, aniq harakatga undashi lozim. Agar shunday vaziyat yuzaga kelmasa u yetakchi shart-sharoit bo'la olmaydi. Dramaturgiyada qarama - qarshilik, kurash jarayoni, ziddiyat muhim qonun hisoblanadi. Romeo va Djulyettaning "balkon sahnasi"dagi visol kechasi. Ular o'rtasidagi qaynoq muhabbat, doimo birga bo'lishlikni istagi - (yetakchi shart-sharoit va maqsad) va ikki oilaning o'rtasidagi nizo, dushmanlik sababidan - (boshlang'ich berilgan shart-sharoit) bu

uchrashuvning naqadar xatarligi ekanligi ularning psixofizik xolatiga, xatti-harakatlar tusiga, sur'at hamda maromlariga ta'sir o'tkazadi.

Munosabatlar va ro'y bergan voqeyilikni baholash. Aktyorning sahnaviy vazifasini uddalashida, sahnada ro'y bergan yoki beradigan xodisa va voqeani baholashga munosabatini bildirishga o'rganishi, uning kelajakdagi faoliyatida katta ahamiyatga molikdir. Munosabat va ro'y bergan xodisani baholash bilan bog'liq navbatdagi mashqlar ana shu maqsadni ko'zlab tavsiya etilmoqda.

Mazkur mashqlarni bajarishga diqqat bilan bog'liq mashqlar orqali o'tishlik maqsadga muvofiqdir.

Diqqatga bag'ishlangan mashqlarga tasavvurni ham qo'shadigan bo'lsak, ijrochi nafaqat tavsiya etilgan manbani diqqat bilan o'rgana boshlaydi, balkim o'z tasavvuri yordamida o'rganilayotgan manbaga, aslida bo'lmagan sifatlarni mengazishni o'rganadi. Shu tariqa diqqat uchun bajarilishi kerak bo'lgan mashq, o'z-o'zidan munosabatga bag'ishlangan etyudga aylanib qoladi. Lekin shu bilan birga diqqatga bag'ishlangan vazifasidan ozod bo'lib qolmaydi. Aksincha diqqat bilan o'rganilgan manbaga tasavvur ham qo'shilishi orqali shu manbaga bo'lgan qiziqish bir necha karra ortadi. Natijada tasavvur shunchaki bir tasavvur bo'libgina qolmay u ijodiy tasavvurga aylanadi.

Misol uchun talabalning qo'liga do'ppi yoki qalpoqni berib, uni diqqat bilan o'rganib chiqishlikni tavsiya etamiz. Talaba manbani diqqat bilan o'rganib chiqqanidan so'ng, unga bu **do'ppi emas**, kuchuk, mushuk, quyonning bolasi deymiz. Agar talaba topshiriqni eshitgan zamoni, manbaning tashqi ko'rinishini aks etdira boshlasa, mashg'ulot noto'g'ri yo'ldan ketgan bo'ladi degan savol ham tug'ilish darajasida bo'lishi kerak.

Mohiyatan qaraganda talaba "bu kuchuk, mushukcha" degan topshiriqni eshitishi bilan undagi ijodiy tasavvuri ishga tushishi hamda fikran ijodiy faoliyatini boshlab yuborishi kerak bo'ladi.

Ichki ish faoliyati deyilganda nima nazarda tutiladi?

Bu shundan iboratki, talaba o'z diqqatini berilgan manbada tutib turgan holda o'z tasavvuri yordamida, shu manba'aga unda bo'lmagan sifatlarni mengaza

boshlaydi. Ya'ni qo'lidagi go'yo do'ppi emas, kuchukcha ekaniga bizni ishontirishi lozim bo'ladi.

Shu tariqa ichki faoliyat yordamida talabada berilgan to'qima shart-sharoitga ishonish hissiyoti uyg'onadi va ishonch hosil bo'lishi orqali, munosabat ham o'zgaradi. Ya'ni xatti-harakatning dastlabki bosqichi- **munosabat** tug'iladi. Bu esa o'z navbatida **harakatga** turtki beradi.

Mashq davomida talaba o'zi bajarayotgan harakatlarga berilib ketishi, xatto tasavvurdagi kuchukcha bilan o'ynashi, erkalatishi, uxlatishi, silashi mumkin. Biroq o'qituvchi mashqning eng qiziq joyida talabani to'xtatib qolishi kerak bo'ladi. Sababi aktyor ana shu xarakatning dastlabki bosqichi ichki texnikani yaxshi o'zlashtirib olishi kerak. Ya'ni **harakatning tug'ilishi** jarayoni ro'y berishi zarur.

Aktyor ana shu datslabki **harakatga chorlovchi** daqiqalarni tabiiy darajada tug'ilishini anglab yetishi, uni o'zi ham yoqtirib qolishi, tasavvuri yordamida ana shunday ichki ruhiy holatni harakatga undovchi **da'vatni** his etishga odatlanishi zarur.

Do'ppi bilan bog'liq mashqarni boshqa buyumlar bilan ham davom etdirish mumkin.

Masalan arqon emas-ilon, gugurt qutisi emas-granata, stol emas- tikuv mashinsi, eski tufli emas-birinchi bor kiyilayotgan tufli va.x.k.

Shuni ham nazardan qochirmaslik kerakkim, taklif etilayotgan buyumlarning tashqi ko'rinishi tasavvur qilinishi kerak bo'ladigan buyumlarnikidan tubdan farq qilmasligi lozim.

Navbatdagi mashqlar **qarorgoh, manzil, joy** bilan bog'liqdir.

Ya'ni auditoriya emas-kasalxona, paraxod, vagon ichi, suv osti kemasi, kutubxona muzey, hammom, maschit, qabriston va.x.k.

Mazkur mashqlar bilan ishlashda ham oldinma-keyinlik avvalgi mashqlarga o'xshash bo'lishi kerak.

Talaba bunday mashqlarni bajarishga kirishishidan avval yaxshilab o'ylab olishi, o'zi harakat qilishi kerak bo'lgan joy qanday dargoh ekanligini **ichki ko'z**

bilan tasavvur oynasida paydo qilishi kerak bo‘ladi. So‘ngra bir necha savollarga javob ham topishi zarur. Ya’ni:

-bu yerga qachon keldim?

-bu yerga nima maqsadda keldim va hozir nima qilmoqchiman?

-bu yerdan chiqqanimdan keyin nima ish qilaman?

-bu yerga kelishdan avval qayerda nima ish bilan shug‘ullangan edim?

Talabada o‘z **tasavvuri** yordamida yuqoridagi savollarga javob topishi orqali ayni damda o‘zini qurshab turgan makoniy borliqqa munosabat paydo bo‘ladi va xatti-harakat boshlashga ichki da’vat tug‘iladi. O‘qituvchi talabaning harakatlarida haqqoniylik va ishonch paydo bo‘lganini sezsa, mashqni to‘xtatish mumkin.

Agar talaba sezmagan narsasini sezyapman, ko‘rmagan narsasini ko‘ryapman deya mo‘g‘ombirlik yo‘liga o‘tsa, xatti -harakatlarda sohtalik ustivor bo‘lsa, mashqni to‘xtatmaslik kerak. Tokim talaba o‘zining sohta harakatlarini mahorat o‘rnida o‘tqazmoqchi bo‘layotganini boshqa talabalar ham ko‘rsin. Chunki mashg‘ulotlar so‘ngida o‘qituvchi bunday xatti-harakatni tahlil qilib qoralashi va sababalarini ko‘rsatib berishi kerak, bu boshqalar uchun ham yaxshigina saboq bo‘ladi.

Ichki texnika borasidagi mashqlarni o‘tkazishlikdan ko‘zlangan masqad, talabalarda **haqqoniylik sezgilarini** tarbiyalashdan iboratdir. Buning uchun esa **to‘g‘rini noto‘g‘ridan, sohtalikni haqqoniylikdan** farqlashga talabalarni o‘rgatish kerak. Ko‘pincha ko‘z o‘ngimizda aktyor sahnada yolg‘ondakam hissiyotlarni, sohta ox-vohlarni namoyish qilaboshlaydi. Eng yomoni u o‘z ishidan mamnun ham bo‘lib qo‘yadi. Demak bu aktyor yolg‘on bilan haqqoniylikni, sohtalik bilan samiyimiylikning farqiga bormaydi. Lekin ijrodagi ikkala sifatni farqiga borish uchun talabaga ikkala imkoniyatni ham yaratib berish kerak. **Yomon ijroni** oxirigacha ijro etsin. **Soxta** o‘yin ko‘rsatsin. **Yolg‘onni rost**

deb bizni ishontirmoqchi bo'lsin. Tokim talabani o'zi sohtalik bilan xaqqoniylilikning farqini tushinib yetsin.

Navbatdagi mashqlarda joyga, makon yoki maydonga munosabat hamda shart-sharoitni o'zgartish kabi shartlar qo'yiladi.

Misol uchun: odam yozda toqqa chiqmoqda(havo issiq). Yoki qishda tepalikka ko'tarilmoqda(havo sovuq.) Oshxona yonida(xaddan tashqari ochlik) Avtobus bekatida(kechikyapti, avtobus ko'pdan beri yo'q.) Xonaga kiradi.(og'ir bemor yotipti). Yer qimirlash natijasida voyron bo'lgan o'z uyi oldida.va.x.k.

Yuqoridagi mashqlardan ko'rinib turiptiki ularning ko'pchiligi **xissiy xotira** bilan bog'liqdir. Bunday vaziyatda yolg'ondakam ijro uchun sharoit mavjud. Ko'pchilik **sovuq** so'zini eshitishlari bilan darhol bir joyda sakrab, kaftiga puflab, quloqni ishqalashga tushadilar. Bunday xatti-harakatlar o'ta yuzaki bo'lib tayyor usullarni qo'llashdan nariga o'tmaydi.

Aslida talaba eng avvalo o'z tana mushaklarini obdon bo'shatishi, so'ngra o'z diqqatini aniq bir manbaga to'plashi, undan keyin harakat qilayotgan maydon-makonda o'zini erkin sezishi va bu joy ayni belgilangan makon ekaniga o'zi va bizni ishontirishi, ana undan keyin berilgan shart-sharoitga munosabati aks etdirishi lozim bo'ladi.

Masalan, *yigit qiz bilan uchrashuvga kelgan, hiyobondagi skameyka ustida ko'pdan beri uni kutib o'tiripti. Kelishilgan vaqtdan ancha o'tib ketgan bo'lishiga qaramay qizdan hamon darak yo'q. Ketishning iloji yo'q. Qizga muhim gapni aytish kerak. Uning ustiga sovuq avjiga minyapti. Oyoqdan sovuq o'taboshladi. Ayniqsa o'ng oyoqning katta barmog'i sovuqdan qotaboshladi. Oyoqni sovuqqa oldirmaslik uchun uni qimirlatib turish kerak. Mana uchi yirtilgan qo'lqop ichidagi ko'rsatkich barmoq ham sovuqdan qotyapti. Yaxshisi qo'lni qo'lqopdan chiqarib bir-biriga ishqalashgan ma'qul. Sovuqdan burundan suv kelaboshlaydi. Aksiga olib dastro'mol qurgur qaysi cho'ntakda qoldiykin? Ha, shoshilganda dastro'mol esdan chiqipti.*

Boshqa mashqlarni ham shunday yo'l bilan bajarishga kirishilsa o'zi sezmaganda vaziyat, holat, shakl, sifat paydo bo'laboshlaydi. Unda xissiy xotira

ishga tushadi. Qachonlardir sovuqda qolgani,yirtiq qo‘lqopi,sovuqdan tinimsiz burundan suv kelishi **hayoliy xotirada** namoyon bo‘lib uni harakat holatiga keltiraboshlaydi.Ya’ni hayotiy xaqiqat yuzaga chiqadi.

Mashqlar. Bu mashqda jonsiz buyumlar o‘rnida jonli yo‘ldosh-partnyor ishtirok etadi. Sahnaga ikkita ijrochi taklif etiladi.Voqea kechadigan joy aniqlanadi. Uyning ichi,avtobus,hiyobon, va.x.k.

Ijrochilar yonma-yon o‘tiradilar. O‘qituvchi ular o‘rtasidagi munosabatni belgilaydi

- a) Aka-uka.
- b) Opa-singil.
- v) Dushmanlar.
- g) Begona odamlar.

Mashqdan maqsad tashqaridan ko‘rib o‘tirganlar ularning ko‘z qarashi,bir-birini kuzatishi orqali ularning bir-biriga qanday aloqasi borligi ular kimligini tushinib olsinlar.

Ikki kishining har birini aytadigan gapi bor. Ammo birinchi bo‘lib hech biri so‘z boshlashga botinmaydi.

Mazkur mashqni bajarishda avvalgilariga o‘xshash, oldin mushaklar bo‘shatiladi,diqqat to‘planadi,vaziyatni oqlash kerak bo‘ladi,munosabat aniqlanadi.Shundan so‘nggina ichki da’vat orqali harakat boshlanadi.

Buyuk rassom Karl Bryulov san’atda “**bir oz**” degan iboraga katta e’tibor bilan qaragan edi. “**Bir oz**” yorug‘roq, “**bir oz**” qorong‘iroq, “**bir oz**” yuqoriroq, “**bir oz**” pastroq, “**bir oz**” kichikroq, “**bir oz**” kattaroq. San’atda ayniqsa ana shu “**bir oz**”ning ahamiyati beqiyosdir. Kichik bir xarakat bilan katta natijalarni qo‘lga kiritish barcha san’atning,ayniqsa teatr san’atining asosiy vazifalaridan biri hisoblanadi.

Mashq: Sahnaviy ishonch, borliqni baholas. Mazkur mashqlardan ko‘zlangan maqsad talabalarda, oldindan ma’lum bo‘lgan narsalarni, sahnada xuddi hozir ko‘rib bilib turganday qabul qilaolish ko‘nikmasini tarbiyalashdan iborat.

Buning uchun talabani sahnaga taklif etib uning qo‘liga gazetami, kitobmi, daftarmi beriladi. So‘ngra maqsad tushintiriladi.

Ya’ni deylik, qo‘lingizga berilgan ashyo o‘ta zerikarli, yoki qiziqarli, yoki kutilmagan yangiliklarga boy.

Ushbu mashqni bajarish uchun eng avval uni qanday yozilgan bo‘lsa shunday o‘qish kerak bo‘ladi. So‘ngra o‘qiganlarni berilgan vazifadan kelib chiqib, maqsadli o‘zgartirish kerak bo‘ladi. Buning uchun talaba o‘zi uchun kerakli vaziyatni o‘zi yaratishi, paydo qilishi kerak. (kulgili, ta’sirli, xayajonli va.x.k .)

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Voqea deganda nimani tushunasiz?
2. Voqealar ketma-ketligining asar kompozitsiyasiga bog‘liqligi nimada?
3. Voqealar ketma-ketligi deganda nimani tushunasiz?
4. Voqea qanday turlarga bo‘linadi?
5. Ro‘y bergan voqeylikka munosabat bildirish qanday kechadi?
6. Voqeani aniqlash bo‘yicha qanday mashqlar bajarish mumkin?
7. Voqealar ketma-ketligini aniqlash qanday kechadi?
8. Bo‘lajak rejissyorda voqeani aniqlash va tahlil qailishni tarbiyalashning ahamiyati nimada?

REJISSURA SAN’ATIDA INNOVATSION JARAYONLAR

“Siz teatrga tashrif buyurdingiz. Aktyorlarni yaqinroqdan ko‘rish uchun siz qimmatroq chipta sotib oldiniz va oldingi qatorga kelib o‘tirdingiz. Tomoshabinlarning avatsiyais qulog‘ingizga chalindi. Bir ozdan so‘ng binoning chiroqlari sekin-asta o‘chib, tomosha zali nim-qorong‘i tus oladi. Shoh parda ko‘tarilib sahna yorishadi. Oddiygina xonadon, har xil jihozlar joylashtirilgan. Albatta bu to‘la naturalistik ko‘rinmasada, ammo tomoshabin ko‘z o‘ngida real haqiqatga yaqin manzara paydo bo‘ladi. Sahnaga aktyorlar chiqib kelishadi. Ularning liboslari uyning holatiga mos. Ular so‘zlasha boshlaydilar, ularning so‘zlashuv uslubi, tili tushunarli. Ular auditoriyaga yuzlanmaydilar, balki,

sahnadagi partnyorlari bilan qandaydir muammoni hal etishga kirishib ketadilar. Ya'ni tasavvurdagi "to'rtinchi devor" mavjud. Siz tomosha zalidan turib bularning barchasi haqiqat ekanligiga ishonch hosil qilasiz. Chunki siz teatrga tomosha ko'rgani kelgansiz, xaqiqatdan yiroq narsalarni ko'zingiz ilg'amaydi, ilg'asada siz ularni ko'rmaganga olasiz. Bo'layotgan tomosha sizni vaqt va makonda tasavvuriy o'yinga olib kirib ketadi. Siz ana shu o'yinning oddiy bir kuzatuvchisiga aylanasiz, qolasiz. ”¹

Professional rejissura san'atining vujudga kelishi tahminan 2-asrlik davrni o'z ichiga olgan bo'lsada, ammo rejissura yildan-yilga o'z tashqi va ichki xususiyatlarini o'zgartirib, yangicha tus olib bormoqda. Bugungi kunda nafaqat jahonda balki yurtimizda ham teatr rejissurasi san'atini tubdan isloh qilish, rejissyorlarni tarbiyalashda eskicha uslublardan voz kechib, ularga zamonaviy texnologiyalardan foydalangan holda yangi davr rejissurasi bo'yicha ta'lim berish borasida jadal amaliy harakatlar boshlangan. Haqiqatdan ham Rejissura bu fan va u boshqa fanlar singari rivojlanishi, yangicha uslublarni topishi, yangi nazariyalarni o'zlashtirishi zarur. Shunday ekan, jahonning rivojlangan mamlakatlari, xususan, AQShda, Germaniya, Buyuk Britaniya, Yaponiya va Janubiy Koreya singari davlatlarda rejissura san'atining xususiyatlarini o'rganish, ularning rejissyorlarni tarbiyalashdagi tajribalari bilan o'rtoqlashish kunning dolzarb vazifalaridan biridir.

Professional rejissura Yevropada dunyoga keldi. Fransiyada Andre Antuan, Germaniyada Lyudvig Kroneg va Maks Reynxard, Angliyada Gordon Kreg, Rossiyada A.P. Lenskiylarrejissuraning badiiy ijodiy ahamiyatining o'sishiga ulkan hissa qo'shganlar. Aynan ana shu yuqorida nomlari keltirilgan rejissyorlar teatrdagi rejissyorning hukmron bo'lishi zarur ekanligini ham amaliy, ham nazariy jihatdan isbotlay oldilar. Ungacha rejissyorlar teatrdagi badiiy-ijodiy funktsiya o'rniga administrativ-texnik vazifalarni bajarganlar. Rejissyorning vazifasini esa teatrdagi hurmat qozongan, biror bir shaxs, teatr direktori, tajribali aktyorlardan biri, yoki asar muallifi(dramaturg), rassom yoki antreprenierlاربajarganlar.

¹ John Ahart. The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors. Meriwether Publishing Ltd., Printed in the USA, 2001. 45 b.

Vazifalarning mana shu singari bo‘linib ketishi, spektaklni sahnalashtirish jarayonida fikrlarning tarqoqligiga, umumiy g‘oyalarning yaxlit bo‘lmay qolishiga olib kelgan. Bir shaxsning boshqaruvidan mosuvo bo‘lgan teatrlarda ham shunday jarayonlar kuzatilgan. Avvallari bu tartibda ishlash oddiy holdek tuyulgan bo‘lsa, keyinchalik rejissura kasbining qaror topishi bilan teatr rejissurasida katta o‘zgarishlar kuzatila boshladi.

Bugungi kunda spektaklni faqat hashamatli dekoratsiyalar, mahoratli aktyorlar ijrosi bilan boyitibgina yuksak darajadagi zamonaviy spektaklni sahnaltirdik deya bong urib bo‘lmaydi. Zamonaviy rejissura deganda o‘ziga xos stilistik yondashuvni, yangicha talqinni, g‘oyaviy va aniq maqsadlar ko‘zlangan komponentlikni talab etmoqda. Bu maqsadlarga erishish uchun kuchli bilimga va yuqori tajribaga ega bo‘lgan, innovatsion va kreativ g‘oyalarni ilgari suruvchi rejissyorlarni tarbiyalash zarur.

“Innovatsiya” atamasi - ingliz tilidagi “innovation” so‘zidan olingan bo‘lib, “yangilik” degan ma’noni anglatadi. Innovatsiya inson intellektual salohiyatining natijasi hisoblanib, shaxsning yangicha fikrlashi, uning ishga va doimiy bajarayotgan mashg‘ulotiga ijodiy va tasavvuriy yondashuvi hisoblanadi. Mazkur jarayon o‘z ijobiy mevasini bersagina innovatsion yondashuv samara bergan hisoblanadi.

Rejissura sohasida innovatsiya qanday shakl kasb etishi mumkin, degan savol tug‘iladi. Rejissura san’atida doimiy ravishda ijodiy va tasavvuriy jarayon kechadi. Shunday ekan, bu san’at egasi o‘z-o‘zidan novator hisoblanadi. Rejissurada novatorlikni qanday ilg‘ash mumkin?

Misol uchun, V. Shekspirning “Gamlet” tragediyasi, jahon teatri sahnalarida minglab interpretatsiyalari namoyish etilgan. BU asarni sahnalashtirayotgan rejissyor yangilik qilishi mumkinmi? Mumkin bo‘lsa qanday? Bu yerda uning quroli “Rejissyorlik g‘oyasi” ish beradi. Badiiy ijod har doim o‘zining ibtidoiy shakliga – ya’ni asarning “bosh g‘oyasi” gaega bo‘ladi. Asarning bosh g‘oyasi bu – rejissyorlik rejasi hisoblanadi. Rejissyorlik g‘oyasi badiiy asardagi sintetik turli-

tuman va bir biriga bog'liq bo'lmagan parchalarning mazmun-mohiyatini o'zaro bog'laydi va badiiy yaxlitlik hosil qiladi.

Rejissyor g'oyasining tarkibi qismlari:

- asarning g'oyaviy talqini (uning ijodiy interpretatsiya);
- personajlarning individual xususiyatlari;
- sahna asarida aktyor ijrosining uslubiy va janraviy xususiyatlarini aniqlash;
- sahna asarining davomiylik nuqtai-nazaridagi yechimi (tempo-ritm);
- sahna asarining makondagi yechimi (mizanssena va rejalashtirish);
- sahna asariga dekorativ va musiqiy-shovqin bezagini berish.

Shuni e'tiborliki, rejissyorlik g'oyasini yuzaga chiqazishning o'zidanoq sahna asarining barcha elementlarini bir yaxlitlikka olib kelish va bu bilan kelajakda spektaklni ko'ra olish zarur bo'ladi, ya'ni Vl. I. Nemirovich-Danchenko aytganidek, spektaklning ("zerno") "ildizini" aniqlash kerakdir.

Asarning rejissyorlik g'oyasi haqida gapirganda Vl. I. Nemirovich-Danchenkoning "uch haqiqat" tushunchasini aylanib o'tib bo'lmaydi: hayotiy, ijtimoiy va sahnaviy. Ijtimoiy haqiqatni hayotiy haqiqatdan ayri holda ko'rib bo'lmaydi, chunki u abstrakt va tushunarsiz holatda namoyon bo'ladi va haqiqatdan yiroqlashib ketadi. Ijtimoiy ahamiyatga ega bo'lmagan hayotiy haqiqat esa ahamiyatsiz va keraksiz bo'lib hisoblanadi va bugday haqiqat bilan tomoshabinni qiziqtirish juda mushkul. Ammo bu ikki ijtimoiy va hayotiy haqiqatni ochib berish uchun sahnaviy shakl asosiy omil bo'lib hisoblanadi. Sahnaviy shakl to'g'ri ishlab chiqilgan taqdirda sahna haqiqati vujudga keladi.

Mazkur sahna haqiqati uch omilni o'zida jamlagan Vaxtangov ta'limoti asosida vujudga keladi, avval rejissyorlik g'oyasi ko'rinishida, keyinchalik esa bularning barchasi jamlangan holatda, 1) asarning mazmuni, shakli va xususiyatlari bilan, 2) asarni sahnalashtirish davri va ijtimoiy holat (zamon talabi) va 3) asarni sahnalashtirayotgan jamoa, ularning badiiy qarashlari, an'analari, ishtirokchilarning yoshi, professional ko'nikmalari, mahorati.

Yuqoridagi uch omil asarni qay yo'sinda sahnalashtirishning asosiy xususiyatini belgilab beradi. Ya'ni rejissyor asar mazmuni va shaklidan qat'iy nazar zamon talabini yodda tutishi, tanlagan asarida davrning asosiy g'oyalarini ko'ra olishi, zamon tomoshabinini qiziqtirgan mavzular ochib berishi, ularning dardu-hasratlarini bilishi, jamiyatda yuz berayotgan ijtimoiy, ma'naviy, siyosiy va iqtisodiy holatni to'la qonli tushunib yetishi zarur bo'ladi.

Bu jarayonda novatorlik xususiyati rejissyor uchun qanday imkoniyatlarni ochib berishi mumkin? Shu o'rinda, rejissyor novator davr yangiligini his etadigan, jamiyatning og'riqli nuqtalarini biladigan va ularning davosini topishda teatr san'atini qurol qila oladigan kuchli va bilimli mutaxassis bo'lishi zarur.

Teatr san'atining rivojlanishi. XXI asr boshlarigacha biz bunday teatr uslubini an'anaviy teatr tajribasi sifatida qabul qilganmiz. Albatta eksperimental asosda sahnalashtirilgan, avangard uslubidagi spektakllarni inobatga olmasak. Biz teatrga o'sha yuqorida aytgan holatni ko'rish uchun tashrif buyuramiz. Lekin har doim ham bunday bo'lmagan.

Teatr san'ati bir necha asrlik tajribalar evaziga vujudga kelgan bo'lsada, biz siz bilan o'rganib qolgan bugungi ko'rinishdagi teatr ancha yosh o'zoq borsa, so'ngi 100 yil ichida paydo bo'ldi. Agarda Shekspir "teatrning hozir holatini ko'rganida" yig'lagan bo'lur edi. Chunki bugungi zamonaviy teatr uning zamonidagi teatrdan butkul farq qiladi. Sovfokldan tortib Molyergacha, hattoki, XIX asrda yashab ijod qilgan aktyorlar ham bugungi zamonamiz teatridan qoniqmagan bo'lur edilar. Zamonaviy teatr ibtidoiy teatrdan butunlay farq qilib bormoqda. Shunday deyish mumkinki, teatr zamonga qarab o'zgarib borayapdi.

U yanada realistik va haqqoniy ko'rinish olib borayapdi. Shunday bo'lsada, biz mana shu o'tgan davr mobaynida teatrning o'ta muhim jihatlaridan ajralib qoldik. Biz o'ylaymizki, teatr bundan keyin ham XXI asrda o'zligini saqlab qolishini istasak, uning o'tgan asr boshlaridagi holatini qayta tiklashimiz zarur bo'ladi. Har doim teatr yangilanish tomon borar ekan, u o'zidan oldingi davrga yuzlanadi va undan o'zi uchun zaruriy bo'lgan unsurlarni oladi. Xozirgi realistik teatr ham Shekspir davri teatridan nusxa olganligini aytish mumkin.

Keling yaqinda Globe teatrida sahnalashtirilgan Shekspirning Yuliy Sezar pyesasi (2008 y.) haqida fikr yuritamiz.

Zalda joylashuv va munosabat. “Barchamiz bilamizki zamonaviy teatrda tomoshabinlar zalning faqat bir tomonida qator bo‘lib o‘tirishadi. Auditoriya sahna maydonchasidan ajratilgan bo‘ladi. Xattoki aylana qilib o‘ralgan sahna maydonchasida ham tomsha zali va sahna orasida belgilangan chegara mavjuddir.”¹

Yelizaveta teatrida tomoshabinlar aktyorlarni ham vertikal, ham gorizontal yo‘nalishda o‘rab olishgan edi. Doira shaklidagi binoning markazida sahna joylashgan. Platformaning uch tomonida tomoshabinlar boshi tengida sahna maydonchasi boshlanadi. Gorizont uzra paydo bo‘lgan aktyorni tomoshabinlar 300 gradus ostida qurshab oladilar. Aktyor qayerga qaramasin o‘sha yerda tomoshabinni ko‘radi. Bunday holni biz Brodveydagi Imperial teatrida ham kuzatishimiz mumkin.

Aktyor va uning munosabati. Zamonaviy teatrda aktyorlar bir biri bilan bog‘liq holda ishlaydilar. Ular auditoriya bilan munosabatda bo‘lmaydilar, ular bilan muloqotga kirishish uchun xatti-harakatni chetlab o‘tib, to‘rtinchi devorni buzishlariga to‘g‘ri keladi. Endi ular muallif tomonidan berilgan xarakterdan qisman yoki butunlay chiqib ketishlariga to‘g‘ri keladi.

Yuqorida aytganimizday Yelizaveta teatrida aktyorlar sahnaning qaysi tomoniga o‘girilmasin, hamma yoqda tomoshabinlar bilan yuzma-yuz bo‘ladilar. U yerda teatr aktyor uchun ishlaydi, aktyorlar partnyoriga nisbatan tomoshabin bilan ko‘proq muloqotga kirishadilar. Bu holatni biz nafaqat monologlar paytida balki aktyorlarning o‘zaro munosabatlarida ham kuzatamiz.

Auditoriya statusi. Zamonaviy teatrda eng qimmat o‘rindiqlar albatta sahna yaqinida joylashgan bo‘ladi. Sahnadan uzoqda turgan o‘rindiqlar va balkondagi joylar arzon narxda sotiladi. Yelizaveta teatrida eng arzon joylar sahna oldida eng qimmatlari esa sahnadan ancha uzoqda turadi. Sahna oldidaaslini olganda

¹ John Ahart. The Director’s Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors. Meriwether PublishingLtd., Printed in the USA, 2001. b.

o'rindiqlar emas tik turib tomosha qilishga moslashtirilgan ustunchalar joylashgan. Albatta, ikki yarim-uch soat tik turib tomosha ko'rishni har kim ham uddalay olmaydi.

Tomosha o'rindiqlarining bu singari joylashuvi, teatrda yangicha stilistik munosabatlarning yuzaga kelishiga sabab bo'ldi.

Sahnani bezash. Zamonaviy teatrda dekoratsiya, liboslar, yoritish moslamalari, ovoz professional rassom, ovoz rejissyorlari va o'z ishining ustalari tomonidan tayyorlanadi. Bu omillar tomoshada vaqt va joyni aniqlashda yordamchi vosita hisoblanadi. Pyesaning voqealarini ochib berish uchun naturalizm bosqichlarining ekspressionizmga o'tish chegarasi o'ta aniqlik bilan belgilab qo'yilgan.

Yelizaveta teatrida dekoratsiya vazifasini bino devorlari, ustunlari, balkoni va boshqa qismlari bajarib turadi. Bino tomi tasavvuriy samoni eslatib turadi. Akterlar auditoriya bilan bevosita munosabatda bo'lishib, ularning liboslari, zamonaviy ko'rinishda, binoni tabiiy yorug'lik qurshab turibdi. Chunki voqea bo'lib o'tgan davr o'rta asrlarga to'g'ri keladi, aktyorlar qo'llarida mash'ala va fonarlar bilan chiqishadi. Musiqiy fon yetarli darajada bo'ldi, zamonaviy musiqa jonli ijro etildi.

Ko'rib turibmizki, zamonaviy teatr yana o'zining ibtidoiy ko'rinishiga qaytib kelmoqda. Mahobatli dekoratsiyalar, yaltiroq va rangbarang-hashamatli liboslardan voz kechilib, aktyor ijrosiga tayanilmoqda.

Rejissura va ijro mahorati. Zamonaviy teatrda pyesa tanlangandan so'ng u rejissyor va aktyorlar bilan necha hafta mobaynida tahlil qilinadi. Yana bir necha hafta sahnada repetitsiya jarayonlari bo'lib o'tadi. Rejissyor pyesa borasidagi o'z fikrlarini tushuntirib boradi. Har kuni aktyorlar repetitsiya jarayonida mustahkamlangan harakatlar, yo'nalishlar va diologlarni qayta-qayta bajarib boradilar. Pyesa sahnalashtirilib bo'lgandan so'ng u bir haftada bir necha bor o'ynaladi. Asosan bir spektaklda tomoshabinni chalkashtirmaslik uchun bir aktyor bitta timsolda sahnada gavdalanadi. Bunday uslubdagi teatrning yutug'i shundaki, aktyor o'z qahramonining psixologik xarakterini ipidan-ignasigacha o'rganadi, uning borlig'i bilan yashaydi.

Yelizaveta teatrida, bir necha oʻn kishidan iborat aktyorlar truppasi teatr yadrosini tashkil qiladi. Ular bir birlarini juda yaxshi biladilar, chunki bir teatrdan bir necha yillardan buyon birga ishlab keladilar. Ular avval teatr ustaxonasida, keyinchalik spektaklning epizodik rollarida, keyinchalik ikkinchi plandagi va asosiy rollarda sahnaga chiqadilar. Bu jarayonning eng soʻngi bosqichi, bir pyesada bir necha rolni ijro etish hisoblanadi. Pyesa har ikki haftada almashib turadi. Aktyor shundan soʻng mahoratning yetuk choʻqqisiga ega boʻladi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Rejissura sanʼatida innovatsion jarayonlar qanday kechadi?
2. Novator rejissyorning xususiyatlari nimada?
3. Zamonaviy rejissura deganda nimani tushunasiz?
4. Zamonaviy ifoda vositalaridan foydalanishning oʻzi novatorlik belgisimi?
5. Sahna haqiqatini aniqlashda Vaxtangov taʼlimoti nimadan iborat?
6. Yevropada yangi teatr oqimi qanday koʻrinish oldi?
7. Buyuk Britaniyada faoliyat koʻrsatayotgan Qirolicha Yelizaveta teatri uslubi qanday?
8. “IMPERIAL THEATRE” teatrining zamonaviy teatr rejissurasiga qoʻshgan hisssasi nimada koʻrinadi?

III-BOB. DRAMADA SO'ZNING AHAMIYATI. SAHNAVIY MUXIT YARATISH ASOSLARI

SO'ZSIZ XATTI-HARAKAT UCHUN MASHQLAR

Endi so'zsiz harakatining qaysi qonunlarga asoslanganligini ko'rib chiqamiz. Bizga ma'lumki, so'z — fikr ifodachisidir. Kundalik hayotimizda shunchaki, gapirish kerak bo'lgani uchungina gapirmaymiz. Hatto bekorchilikdan gaplashib turgan bo'lsak ham ma'lum maqsad ko'zda tutiladi. Masalan: vaqtni o'tqazish, o'z-o'zini ovutish, birovni masxara qilish, kimningdir e'tiborini tortish va h.k.

Demak, biz so'z orqali hamrohimizning ongiga ta'sir qilishga harakat qilamiz. Teatrda esa ko'pincha aktyorlar, shu so'zni gapirish kerak bo'lgani uchungina gapirishadi. Agar o'zlari gapirayotgan gapning mazmunli, ta'sirli, ma'noli bo'lishini istasalar (o'zlari uchun ham, hamrohlari uchun ham, tomoshabin uchun ham), so'z orqali harakat qilishni o'rganishlari kerak.



Sahnadagi so'zga, ma'lum maqsadga erishish yo'lidagi harakat sifatida qarash talab qilinadi. Agar so'z harakatga bo'ysundirilgan bo'lsa, ma'noli va ta'sirchan bo'ladi. U, o'zining hisobsiz qirralari bilan inson ruhiyatining turli tomonlariga: ma'naviyati, tasavvuri, sezgisiga ta'sir o'tkazadi. Shuning uchun sahnadan gapirayotgan aktyor o'z so'zini hamrohining qaysi jihatiga qaratishni avvaldan aniqlab olishi shart. Ya'ni ongiga ta'sir ko'rsatmoqchimi, tasavvurini qo'zg'atmoqchimi, ma'lum jismoniy harakatga undamoqchimi? Agar u,

hamrohining ongiga ta'sir o'tkazmoqchi bo'lsa, gapiriladigan so'zlarni saralab olishi kerak.

«Birov topib gapiradi, birov qopib gapiradi», degan maqol bejiz aytilmagan.

«So'z, — deb yozadi san'atshunoslik fanlari nomzodi Inoyatullo Po'latov, — tafakkur xazinasining ko'zgusi bo'lib, sahnada aktyor uchun faqat fikrni ifodalash vositasigina bo'lib qolmay, balki qahramonning ichki dunyosini faol ifodalaydigan asosiy omil hamdir. Qahramonning fikran to'qnashuvlarida, o'zi va boshqalarning taqdiri uchun kurashda, nihoyat muddaoga erishishda aktyor uchun so'z — asosiy qurollardan biridir.

Timsolning ichki dunyosi — ruhiy holati va kayfiyati so'z orqali ifodalanadi. Shu so'z vositasi bilan aktyor hamrohining ongiga ta'sir etib, uning avvalgi holatini o'zgartiradi. Bunday ta'sir o'tkazish o'zaro davom etadi va uzluksiz harakatni yuzaga keltiradi. Shunday qilinganida, muallif tomonidan berilgan ishtirokchilarning muyayan fikri, nutqni ifodalash usullari va shundan kelib chiqadigan ijrochilik mahorati katta ahamiyatga egadir. Mannon Uyg'ur har bir dialogdagi mantiqiy so'z harakatiga alohida e'tibor bergan, natijada qahramonni oliy maqsad sari harakat qilishiga olib kelgan.

Sahnaviy nutq masalasini chuqurroq o'rganishni ixtiyor etganlar uchun I.Po'latovning “Sahna nutqi”, A.Sayfutdinovning “Aruz sistemasida yozilgan she'rlar teksti ustida ishlash”, N.Aliyevaning “Sahna nutqining ravon va aniq bo'lishida muhim shartlar”, L.A.Xo'jayevaning “Nutq madaniyatiga doir kuzatishlar” kabi risolalari bilan tanishib chiqishni tavsiya etamiz.

Sahnada hamrohimizga biror so'zni aytar ekanmiz, bu bilan nafaqat uning idrokiga, shu bilan birga tafakkuriga ham ta'sir o'tkazamiz. Hayotda biron voqea haqida gapirilganida, biz shunchaki so'zning o'zinigina gapirib qolmay, gapirilayotgan voqea xayolan ko'z o'ngimizda bo'ybasti bilan namoyon bo'la boshlaydi. Sahna till bilan aytganda, uni ko'rib, turamiz. Misol uchun: mening gaplarimdan ta'sirlangan hamrohimni bironbir nojo'ya harakatdan to'xtatish uchun, agar u shunday qilaversa, boshiga ko'plab ko'ngilsizliklar yog'ilishini dalil sifatida keltiramiz. Shu bilan birga, o'sha ko'ngilsizliklarni uning ko'z o'ngida

gavdalantirish uchun intilamiz. Bu narsalarni hamrohimi koʻz oʻngida namoyon qilishdan avval ularni oʻzim koʻrishim kerak.

Biror odamga bironbir fikrni uqtirishdan avval, uqtirishimiz kerak boʻlgan fikrni oʻzimiz, ichki koʻz bilan koʻrishga intilamiz. Agar biron xabarni eshitayotgan boʻlsak, avval eshitib, soʻngra eshitganlarimizni ichki koʻz bilan koʻramiz. Sahna tilli bilan aytganda, eshitmoqlik koʻrmoqlikni bildiradi. Shuning uchun sahnadagi aktyor uchun soʻz quruq ovozdangina iborat boʻlmay, ongimizda oʻsha timsolni qoʻzgʻatuvchi hamdir.

Demak, soʻz harakati birinchidan, mantiqiy dalillar asosida hamrohning ongiga taʼsir koʻrsatish boʻlsa, ikkinchidan, hamrohning tasavvuri va tafakkuriga taʼsir etishdan iborat boʻlib, shu tasavvur yordamida maʼlum holatlarni koʻz oldiga keltirishdir. Hayotda ular hech qachon ayri holda uchramasligini eʼtiborga olib, aktyor, har bir jumla ustida qunt bilan ishlashi, uning mantiqiy maʼnosi hamda timsolni namoyon qila oladigan tomonlarini aniq ajratib olmogʻi kerak ekan.

Pantomima voqeani soʻzsiz tushuntirish. Pantomima sanʼatning boshqa turlari kabi, badiiy timsollar orqali namoyish etiladi. Shu bilan bir qatorda pantomima sahna sanʼatida oʻzining alohida oʻrniga ega boʻlib, oʻziga xos taʼsirchan vositalariga egadir. U dramatik teatrga ham, baletga ham oʻxshamaydi, lekin undagi baʼzi tomonlar ularga oʻxshaydi. Mim bilan drama artisti nimasi bilan bir-biriga oʻxshaydi? Birinchidan ularning aktyorlik mahorati umumiy qoidalariga boʻysunishidadir. Timsollarni yaratish uslubida ham juda koʻp oʻxshashliklar bor. Tomoshabinlarga emotsional taʼsir qilishdagi vazifalar ham oʻxshashdir. Shunday boʻlishiga qaramay drama va pantomima bir-biridan farq qiladi. Dramatik aktyor asosan soʻz yordamida harakat qilsa, mim xatti-harakati soʻzsiz bajariladi.

Balet artistlari ham soʻzsiz harakat qilishadi. Raqqos va mim plastik harakat tilida “gaplashadi”. Bundan kelib chiqib, ularning ijodi bir xil deyish mumkinmi? Yoʻq, balet bilan pantomima oʻrtasida katta faqr bor. Musiqali timsollar va unga tegishli raqs, plastikasiz baletni tasavvur qilish qiyin. Pantomimada boʻlsa harakat - musiqali, oʻlcham va ritmdan ozoddir. Pantomima koʻpincha musiqasiz ijro etiladi. Agarda musiqani u yoki bu pantomimik harakatning komponenti sifatida

ishlatish lozim bo'lsa, bu yerda musiqa asosiy bo'lmay, yordamchi, ya'ni to'ldiruvchi vazifasini bajaradi. Demak, pantomima dramatik va balet teatrlaridan uzviy farq qiladi. Avvalo, o'z g'oyalarimizni namoyon etish uslublari bir-biridan faqrlanadi. Mim uchun badiiy timsolni yaratishda "indamaydigan" plastik harakat asosiy ta'sirchan vosita hisoblanadi. Har qanday indamaydigan harakat pantomima bo'la oladimi? Yo'q, hammasi ham emas. Tasavvur qiling, biz televizor tomosha qilyapmiz. Dramatik teatrning spektakli namoyish etilayapti. Birdan televizorning ovozi o'chib qoldi. Televizordagi aktyorlar esa, xatti-harakatlarini davom ettiryapti, imo-ishora qilmoqda. Bu pantomimami?

Yo'q - bu xolatda albatta bizga so'zlashuvning yo'qligi, soqovcha xatti-harakati, bizga g'oyani qabul qilishga xalaqit berib, organiklik, badiiylilik bo'lmaydi. Pantomimik harakat maxsus tanlab olingan xarakterni talab qiladi. Bu tushuncha ovozsiz kinoga yaqindir (birinchi kinoaktyorlar ham mimlar bo'lishgan). Ayniqsa, bu ovozsiz so'zni, ovozsiz kulgu va yig'ini ko'rsatishda qo'llanilgan. Ba'zan mim, labini qimirlatishi, og'zini ochishi mumkin emas deyдилar, lekin, bu noto'g'ri tushuncha. Lab va og'iz harakatisiz inson ichki kechinmalarini yoki yuzning ifodaviyligini, mimikasini ko'rsatish qiyin vazifadir.

Pantomima yunoncha «pantomimos» so'zidan olingan bo'lib, "Barcha narsani tasvirlovchi" ma'nosini bildiradi. Pantomima turli harakat va mimikalar bilan fikr va hissiyotlarni ifodalash va so'zsiz, turli harakat, mimika va musiqa jo'rligida badiiy timsolni gavdalantirib beruvchi teatr san'ati turidir. Pantomimada inson tanasi plastikasi asosiy uslub bo'lib hisoblanadi.

"Pantomima" atamasidan "tana tili" sohasida ish olib boruvchi mutaxassislar ya'ni tergovchilar, militsiya xodimlari, professional karta o'ynovchilar, muzokora olib boruvchi mutaxassislar ya'ni diplomatlar, sudya, tergovchi va oqlovchilar ham muntazam shug'ullanib, mijozning asosi va ichki xolatini baholashni, hamsuhbati gapirayotgan ma'lumotining haqqoniyligi yoki noto'g'riligini, uning tanasidagi biomexanik ko'rinishlar (qo'l harakati, tana harorati, yuzning qizarishi va ifodaviyligi, ko'z qorachig'ining kengayishi va kichiklashishi va h.k.lar) orqali bilishgan.

“True Romance” badiiy filmi bosh qahramonlari Xristofor Uokenning Dennis Xopperga qaratilgan dramatik monologida quyidagi jumlar bor: “Sitsiliyaliklar – dunyodagi eng zo‘r aldoqchilardir. Ular aldoqchilik bo‘yicha dunyoda eng og‘ir vazndagi jahon chempionlaridir. Mening otam ularning eng zo‘ri edi. Uning fikricha erkaklarning – yolg‘on gapirayotganini ko‘rsatuvchi 17 – pantomima, ayollarda esa 20 ta pantomima bor”. Bu jumlar pantomimaning bevosita yuz mimikalari bilan bog‘liqligini va pantomimaning asosini mimikalar tashkil etishini bildiradi.

Pantomima san‘at turi sifatida qadimdan mavjuddir. Pantomimaning kelib chiqishi, Qadimgi Yunonistondagi budparastlik diniy an‘analari va san‘atiga borib taqaladi. Pantomima teatr turi sifatida Rim imperiyasida, Avgust hukmronligi (er.av. 27-14 asr) davrida paydo bo‘lgan.

O‘rta asrlarda pantomima Cherkov tomonidan taqiqlangan, lekin u ko‘chib yuruvchi mimlar, gistrionlar, janglyorlar, skomoroxlar va minestrellar ijodida saqlanib qolib yashadi. Va shu davrdan boshlab Qadimiy Yunonlar yaratgan va Rimliklar rivojlantirgan bu san‘at turi mustaqil tomoshaga aylandi. XVIII asrga kelib maxsus musiqa ijrosida pantomima ko‘rsatgan aktyor konsertlarga taklif qilina boshladi.

XVIII asrda sayyoh italyan aktyorlari, improvizatsion Del arte komediyasida, so‘zsiz intermediyani ishlatdilar. Maishiy, melodramma, arlekinada janrining birinchi pantomimasi bo‘ldi. XVIII – XIX asrlarda arlekinada fransuz xalq teatrining eng sevimli janriga aylandi.

Londondagi “Druri-Leyn” teatrida 1702 yilda namoyish etilgan D.Uvivera pantomimasi yangi zamon teatrida birinchi marotaba teatrlashtirilgan balet shaklida paydo bo‘ldi. 1750 yil pantomima J.J.Noveraning dramatik baletining asosiy qismiga aylandi. Pantomimaning rivojlanish pag‘onasi bo‘lib, Parijning “Fonambyul” (1819) teatrida B.Debyuro ijodi hisoblanadi. U sahnaga pantomimaning klassik personajiga aylangan. Pero timsolini olib chiqdi. Debyuro lirik poetik pantomima janrini boshlab berdi. XIX asrda Fransiyada pantomimachilar san‘ati rivojlanib buyuk aktyorlar paydo bo‘ldi. Batist Debyuro,

Marsel Marso, Etyen Dekur, Jon-Lui Barro, va shular qatorida Adam Darius (finland), Anatolik Yelizarov (rus) kabilar klassik pantomimaning mashhur vakillari bo‘lib yetishib chiqqan.

XIX asrning oxirida pantomima Yevropaning myuzik-xollarida va miniatyura teatrlarida alohida estrada nomeri sifatida rivojlandi. XX asrda L.Ruffom boshchiligidagi Marsel pantomima maktabi vjudga keldi. Angliyada esa, F.Karno truppasida birinchi bo‘lib Ch.Chaplin ishtirok etgan. Regmanida pantomima bilan rejissyor M.Reynxard shug‘ullangan.

XX asrning boshi va o‘rtalarida Yevropa va Shimoliy Amerikada, ayniqsa AQShda pantomima san’atining parchalanishi yuz berdi. Achinarlisi shundaki, mazkur mamlakatlarda mim (“mime”) so‘zi hozirgi kungacha “tahqirlash” so‘zi xarakterida tushunilib kelinmoqda. Lekin, Yevropa va Rossiyada buning aksi bo‘lib, pantomima sintetik san’atga ya’ni teatr san’atida, teatr ta’limi sistemasida A.Arto, B.Brext, V.Meyerxold, A.Tairov, M.Chexov, Y.Lyubimov, Ye.Grotovski, Ye.Barba kabi yirik mutaxassislar tomonidan jiddiy qo‘llanildi.

Pantomima san’ati aktyorlik mahoratini oshirish va mahorat san’atini ko‘rsatish uchun muhim bo‘lgan san’at turidir.

Pantomima aktyordan nozik harakatlarni, epchillik va faollikni talab etadi. Shuningdek, aktyor ijrosidagi yuqori mimikaga, yuzning turlicha harakati va jestlari, gavdaning egiluvchanligi asos bo‘ladi. Shuning uchun ham soha mutaxassislari teatr pedagogikasida pantomimaning o‘rni beqiyosdir deb baholashadi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

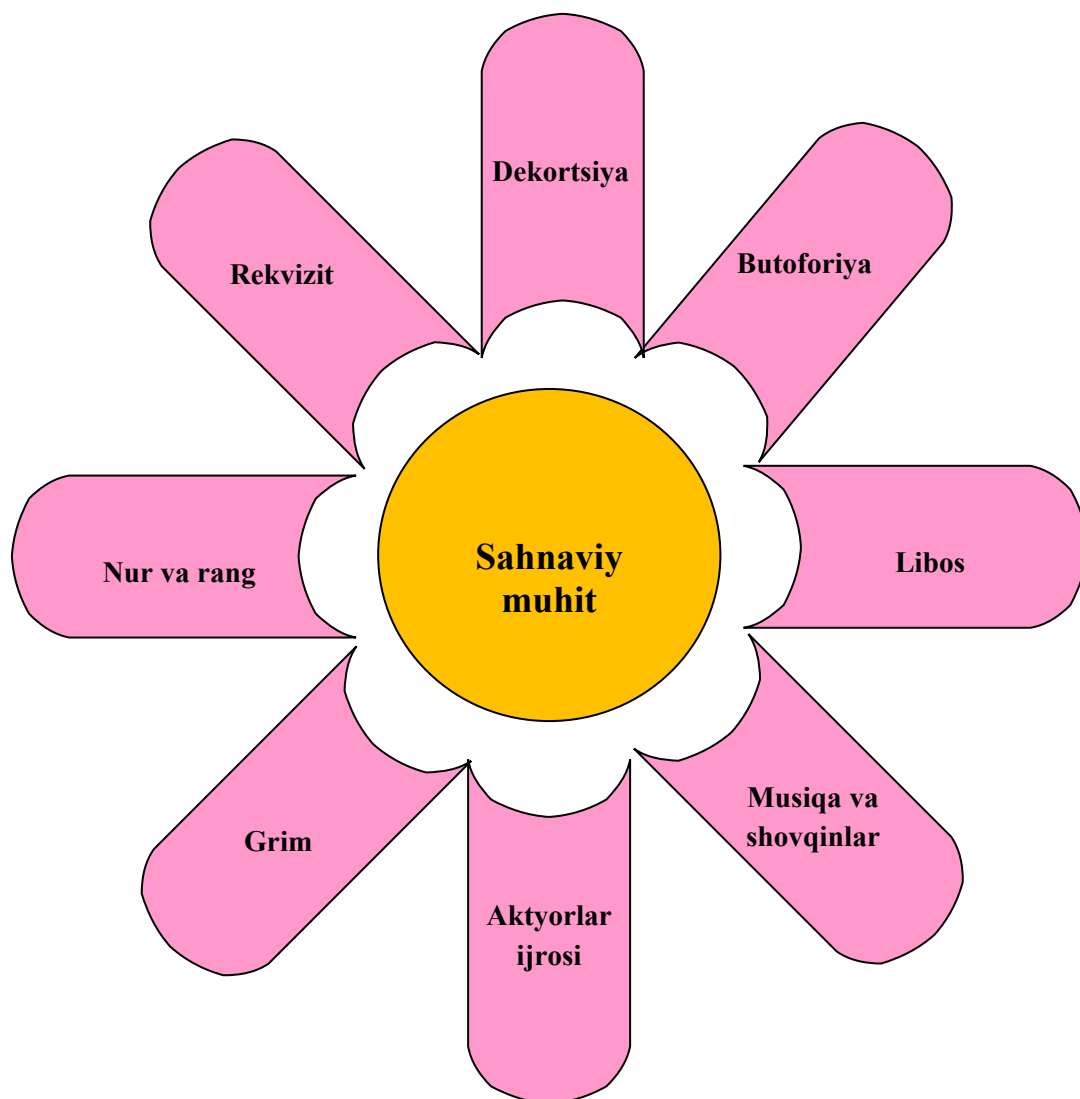
1. So‘zning sahnadagi ahamiyati nimada?
2. So‘zsiz harakat bo‘lajak aktyorga nima beradi?
3. Sahnaviy jimlikning ma’nosi nima?
4. Voqeani so‘zsiz tushuntirish san’ati nima deb ataladi?
5. Pantomima san’atining o‘ziga xosligi nimada?
6. Fikrni xatti-harakat orqali tushuntirish mumkinmi?
7. Oliy maqsad va harakatga bo‘y so‘ndirilgan so‘z deb nimaga aytiladi?

8. Sahnada aktyor so'zsiz harakat qiladigan san'at turlariga misollar keltiring.

SAHNAVIY MUHITNI YARATISH USULLARI

Tovstonogov ta'biricha sahnaviy muhit deganda eng avvalo aktyorning ijodiy kayfiyatini tushinmoq kerak. Chunki muhit aktyorning hatti-harakati, munosabati, gaplashish ohangida aks etadi. Aktyor sahnaviy muhitni his etaolmasa, voqealar rivoji sur'atini sezmasa, har qancha urinmang, hech bir natija chiqmaydi. Shuning uchun rejissyor dekoratsiya, musiqa, turli shovqinlar orqali aktyordagi sahnaviy kayfiyatni yuzaga chiqarishda aktyorga yordam berishi kerak. Masalan, "Meshchanlar" spektaklida osori - atiqqa eshikning g'ichirlab ochilib-yopilishi spektakl uchun zaruriy muhitni ushlab turishda kamerton vazifasini o'taydi. Yoki "Vanya tog'a" spektaklida to'sattan sharros yomg'ir yog'ib yuborishi, qahramonlar uchun zaruriy kayfiyatni ushlab turishga ko'maklashadi. Shunga o'xshash yordamchi vositalar har bir aktyorning asab tolalarini qitiqlab, sergaklantiradi. To'g'ri, spektaklning umumiy kayfiyati asar so'ngida ma'lum bo'ladi. Shuning uchun rejissyor asarni umumiy ko'rinishini hamisha sezib turishi-qayerda izdan chiqish holatlari ko'rinsa darhol o'sha yerga e'tibor qaratishi kerak. Sahnadagi har bir tovush, musiqa yoki dekoratsiya zaruriyat tufayli ,muhit extiyojidan kelib chiqib qo'shilishi kerak. Agar bu qo'shimcha unsurlar rejissyor topilmalari tarzida kiritilmasa, u asarning umumiy tabiatidan ajralib qoladi. Muhit hamisha oliy maqsad ifodasiga hizmat qilmog'i darkor.

Rejissyorning vazifasi sahnada biror pyessa asosida hayot jarayonini barpo etishdir. Har qanday pyesa ham ma'lum vaqtda va ma'lum shart-sharoitda ro'y berayotgan voqealarni aks ettiradi. Pyesa yozishda dramaturg uchun manbaa bo'lib xizmat qilgan voqealikni rejissyor sahnada qaytadan yaratadi. Buning uchun unga man'ba bo'lib pyessa xizmat qiladi. Sahnaviy muhitdeganda sahnada yaratilgan xayot jarayonini vujudga keltirish tushuniladi. Sahnaviy muhit– bu pyessada aks ettirilgan xayot jarayonini sahna ifoda vositalari orqali har spektaklda sahnada qaytadan barpo qilishdir.



Sahnaviy muhit – quydagi teatr ifoda vositalari orqali yaratiladi: dekoratsiya, butoforiya, rekvizit, libos (kostyum), grim, musiqa, teatr shovqinlari, nur va rang aktyorlar ijrosi va x.k.zo. ya’ni sahnaviy muhit bir necha kasbdagi sahnadagi san’atkorning birgalikdagi ijodiy mehnati orqali barpo etiladi. Ko‘pincha pyessadagi voqea qaysi yerda, qachon va qanday sharoitda sodir bo‘lganini avtor pyessa remarkasida yoki kirish qismida tasvirlab beradi. Avtor tomonidan berilgan bu remarkadan qanjday foydalanish rejissyorga yoki boshqa spektakl yaratuvchilarga bog‘liq. Ayrim avtorlar pyessalarida ifoda etilgan xayotni qanday shart-sharoitda bo‘lib o‘tganini aytmay, bu ixtiyorni teatrga topshiradi. Bunday paytlarda sahnaviy atmos fera yaratish rejissyor rejasiga, uning qobiliyatiga, pyessaning stiliga va shunga o‘xshash qatoromillarga bog‘liq bo‘ladi.

Sahnaviy muhit orqali faqat voqea qaysi yerda va qachon bo'lishini tomoshabinga tushuntiribgina qolmay, rejissyorlar uning orqali o'z fikrlarini yanada tasvirliroq va tushunarliroq ifodalashda eng kuchli tasviriy ifoda vositasi sifatida foydalanadilar. Ustoz rejissyorlar aytganlaridek: har qanday ijodkor xayotga o'z shaxsiy "ko'z oynagi" orqali qaraydi va bunday ko'z oynak har bir avtorda har xil bo'lib turli xil rangga egadir. Odamzod atrofini o'rab turgan sharoit va odamlar bilan bo'ladigan o'zaro munosabati orqali Sahnaviy muhitvujudga keladi. Sahnaviy muhitpyessaning yetakchi xatti-harakati bilan bog'liq bo'lib, asosiy voqealar orqali yuzaga keladi.

Atmosfera tushunchasi harakatchan tushunchadir. Burilgan shart-sharoit va voqealarning o'zgarishidan kelib chiqib, u ham o'zgaradi. Atmosfera har qanday shovqinlar va har qanday buyumlar bilan o'ralgan insonlar yashayotgan davr va joyning "xavosi"dir. Pyessa atmosferasi har doim uning emotsional mag'ziga bog'liq. To'g'ri topilgan atmosfera va uning amalga oshirishda topilgan vositalar rejissyor, aktyor va rassomning ijodiy hamkorligi maxsulidir. Atmosfera xamma narsani o'z ichiga oladi: ya'ni spektaklning g'oyasi, sahnaviy xayot ritmi, xatti-harakat qiluvchi shaxslarning o'zaro munosabati va x.k.z.

Berilgan shart-sharoit. Berilgan shart-sharoitlarni aniq belgilash spektakl muhiti (atmosfera)ga o'z ta'sirini o'tkazadi. Hayot borki - muhit bor. Vokzal, kutubxona, bozor, to'y, imtihon, ta'zidaydagi muhitlar bir biridan farq qiladi albatta. Biz hamisha turlicha berilgan shart-sharoitda yashaymiz va ular bizning yashash tarzimizga muhit orqali ta'sir etadi. Biroq teatrdagi rejissyor va aktyorlar bu omilni ko'pincha inkor etadilar. Hatto pyesada muhit belgilanmagan, ifoda etilmagan bo'lsa ham rejissyor va aktyorlar spektaklda muhit yaratishlari, yoki muallif tomonidan muhitga qilingan ishorani rivojlantirishlari kerak. Ko'pincha muhit tushunchasini sahnadagi kayfiyat bilan bog'lashadi. Muhit shunchalik bir kayfiyat emas va faqat teatrning tashqi ta'sir vositalari: chiroq, rang, musika, shovqinlarga ham bog'liq emas. U bu narsalarga nisbatan murakkabroq, muhimroq narsalarga bog'liqdir. Muhit shunchalik yaratilmaydi, u berilgan yetakchi shart - sharoit bo'lib, o'z navbatida bu berilgan shart-sharoit muallif tomondan belgilangan

aktyorning ichki holatiga ta'sir etadi. Muhit - bu mantiq va berilgan shart-sharoitlarni keskinlashtirish orqali yoritilgan sahnaning negizi, asl ma'nosidir. Muhit - bu harakatdagi holat bo'lib, vaqt va makonda aks etadi. U shart - sharoitlar va aktyorning ichki holati o'zgarishi bilan to'xtovsiz o'zgarib boradi. Tashqi vositalar esa muhitni kuchaytirishga ko'maklashadi holos. Aktyorning ichki kechinmalarida muhit bo'lmasa hech qanday tovush shovqinlar, turli topilmalardan foyda yo'q.

M.Chexov o'z nazariy ishlari va amaliyotida muhit yaratish muammosiga alohida e'tibor qaratgan. Uning yozishicha - *San'at asarining ruhiyati - bu uning g'oyasidir. Qalbi - muhitdir. Tashqaridan ko'rib, eshitilib turadigan hamma narsalar - uning badani, vujudidir.* San'at asarida qalb bo'lish kerak va bu qalb - muhitdar. Sahnadagi muhitning qadriga yetuvchi, uni yaxshi ko'ruvchi aktyorlar spektaklning aksariyat mazmun - mohiyatini muhitdan boshqa ta'sir vositalari bilan qoplab bo'lmasligini bilishadi. Sahnadan turib aktyor tomonidan gapiraladigan so'z ham, uning harakati ham muhitchalik quvvatga ega emas. O'z - o'zingizdan so'rab ko'ring, siz tomoshabin sifatida spektakldagi ma'lum bir sahnasini muhit qamrab olgan ijroda ko'rganingiz bilan, aktyorlarning muhitni his qilmay ijrosini ko'rganingiz o'rtasida farq bormi? Muhitsiz ijroni ko'rganingizda siz spektaklning mazmunini tushinasiz, ammo psixologik mazmuniga chuqur kirashaolmaysiz. Sahnani muhit qamrab olgan ijroda esa, siz asarning ruhiy mazmun va mohiyatini chuqurroq idrok etasiz. Siz na faqat sahna mazmunini anglaysiz, shu bilan birga uni his ham qilaolasiz.

Ikki boshqa - boshqa muhit bir vaqtning o'zida hukm surishi mumkin emas. Kuchliroq muhit kuchsiz muhitni yengadi yoki mohiyatini o'zgartiradi. Tasavvur qiling: siz muzeydasiz. Diqqat jamlangan, sokin, tinch muhit hukm surmoqda. Shu vaqt muzeyga ekskursiya o'tkazish uchun maktab o'quvchilarini olib kelishadi. Ular tashqaridan o'zlari bilan yoshlarga hos shodlik, quvnoqlik, yengil tabiatli muhitni olib kirishadi. Xuddi shu asnoda muzeyda hukm surgan sokin muhiti tashqaridan kirib kelgan muhit bilan kurashishga kirishadi va uni yengadi yoki o'zi yengiladi. Maktab o'quvchilari ham bu kurash jarayonida ishtirok etishi mumkin.

O‘zlarini tutishi va kayfiyatlari bilan ikki muhitning birini yo kuchaytirishi yoki susaytirishi mumkin. Lekin ikkala muhitni birdek saqlab turolmaydilar. Muhitlarni bir-biri bilan kurashi va kurash oqibatida birining so‘zsiz taslim bo‘lishi, sahnaning kuchli badiiy vositalardan ekanligidan dalolat beradi. Muhitning qadrini biluvchi aktyor uni kundalik hayotda ham qidiradi. U, o‘ta sezgir uskuna kabi o‘zini qurshab turgan muhitni darhol sezib, qabul qiladi, musiqani tinglagandek uni tinglaydi. O‘ziga tanish bo‘lgan manzaraning, tongi sokinlik hukm surganda boshqa, momoqaldirroq, shamol, bo‘ron bo‘lgan vaqtlardagi muhit boshqacha yangrashini sezadi.

Aktyorning sahnadagi shahsiy tug‘yoni bilan uni qurshab turgan muhit o‘rtasida (garchand har ikki holat ham his tuyg‘ular toifasiga kirsa ham) bir-biridan anchayin farq qiladi. Chunki *shahsiy hislar subyektiv -botiniy bo‘lsa, muhit obyektiv - zohiriy holat* deb qabul qilinadi. Insonning shahsiy his-tuyg‘ulari va obyektiv muhit bir-biridan ayri-ayri, hatto inson ma’lum muhitda yashab turib, shahsiy hissiyotlarini o‘zida saqlab tura olishi mumkin. Misol uchun, shod-hurram davraga tushib qolgan odam o‘z g‘amini, tashvishini ichida saqlab turishi mumkin.

Sahnada muhitning asta-sekin paydo bo‘lishi, yoki to‘satdan yuzaga kelishi, uni o‘sib keskinlashuvi, kurashi, g‘alaba qozonishi, yoki mag‘lub bo‘lishi, uning tusi o‘zgarishi, shahsning hissiyotlari bilan alohida-alohida munosibatga kirishishi va h.k - bularning hammasi sahnaviy ta’sirchanlikning eng kuchli vositalardan hisoblanib, aktyor ham rejissyor ham ularni inkor qilmasliklari kerak. Misol uchun “Revizor” spektaklining birinchi sahnasini muhitsiz tasavvur qilib ko‘ring. Poraxo‘r amaldorlar jazoga chap berib qolish uchun “revizorni” qanday qilib kutib olishni maslahatini qilmoqdalar. Agar sahnada bostirib kelayotgan “falokat” muhiti hukm sursa asarning mazmun mohiyati o‘zgacha tus oladi. Fitna uyushtiruvchilarning avzoyi, bostirib kelayotgan balo-ofatdan, o‘zgaradi, vahimali tus oladi. N.V.Gogol tomonidan na faqat gunohkor qalbining mo‘rtligini (ayniqsa u rus gunohkori bo‘lsa) mazah qilinishi, shahar hokimi, amaldorlar ko‘z o‘ngingizda jonli odam bo‘libgina qolmay, poraxo‘rlar umuminsoyatga aloqador bo‘lgan timsol, simvol sifatida gavdalanishadi. *Muhit*

holat emas. U harakat, jarayondir. Qahramon qalbida yashaydi, tinimsiz o'zgarib boradi.

Misol uchun shodlik va xursandchilik muhitida bir muddat yashab ko'rishga harakat qilib ko'ring. Bunday muhitda inson atrofni qamrab olishga harakat qiladi, bag'ri kengayadi, quloqlar yoyiladi. Tushkunlik va ruhiyatni bo'g'adigan muhitda o'zingizni boshqacha his qilasiz. Qulochingiz torayganday, imo-ishoralar ham siqiq, yelkani tosh bosib turganday bo'ladi. Bularning hammasi muhitning hukmi. U sizning irodangizni harakatga, ijroga chorlaydi. Nafrat, jo'shqinlik, qahramonlik, falokat, vahima kabi muhitlarda harakat shiddati, iroda qudrati har birida o'zgacha bo'ladi.

San'at hissiyotlarni qo'zg'atuvchi toifasiga kirishini hisobga oladigan bo'lsak, shunday bir o'xshatish qilishimiz mumkin. Muhit har bir badiiy asarning yuragi ekan, spektaklning ham urib turgan yuragi hisoblanadi. Muhitsiz spektakl xuddi mexanik tarzda ijro etilgan spektaklga o'xshaydi. Bunday spektaklni ko'rgan tomoshabin uni nima haqida ekanligani tushinishi, uning texnik tomonlarini inobatga olib, iliq so'zlar aytishi mumkin. Ammo bunday spektakl sovuq, yuraksiz odamga o'xshab tomoshabinni bus-butun o'z domiga torta olmaydi. Har qanday sahna asarida yurak va ruhiyat bo'lishi, va bu yurak va ruhiyat uning muhitidir.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Sahnaviy muhit nima?
2. Sahnaviy muhit yaratish uchun nimalarga e'tibor berish zarur?
3. Sahnaviy muhit yaratish omillari qaysilar?
4. Sahnaviy muhit yaratish usullari nimalardan iborat?
5. Berilgan shart-sharoit deganda nimani tushunasiz?
6. Aktyorning sahnadagi shahsiy tug'yoni bilan uni qurshab turgan muhit o'rtasida qanday farq mavjud?
7. Sahnaviy muhit yaratishda eng asosiy omil bu...
8. Musiqa va shovqinnig sahnaviy muhit yaratishdagi o'rnini nimada?

REJISSYORLIK ETYUDLARI USTIDA ISHLASHNING XUSUSIYATLARI

Etyud haqida tushuncha. Bo'lajak estrada va ommaviy tomoshalar rejissyori o'z sohasining yetuk mutaxassisi bo'lishi uchun fanning nazariy va malaiy jihatlarini o'rganish bilan birgalikda, hayotiy tajribalarga ega bo'lishi, buning uchun tabiatdagi turli voqea-hodisalarning sinchkov kuzatuvchisi bo'lmog'i, turli xarakter va yoshdagi odamlarning xatti-harakatini kuzatmog'i lozim.

Bu jarayonlar rejissyorlik sohasini o'rganishning ilk elementlari bo'lib, kuzatuv natijasida rejissyorlik etyudlari yaratilishi mumkin.

Rejissyorlik qobiliyatini rivojlantirishda ahamiyatli bosqich – etyud xisoblanadi. Etyud turli oddiy, sodda va murakkab mashqlar o'rtasidagi o'ziga xos bog'lovchi vosita xisoblanadi. U aktyorni fikrlashga badiiy, mantiqiy ravishda ijod qilishga o'rgatadi.

Sahnaviy etyud ma'lum bir voqea, mantiqiy rivojlanish va qatnashuvchi qiyofalarning maqsadga yo'naltirilgan hatti-xarakatlarini mujassamlashtirgan bo'lishi kerak. Ayni sahifagacha o'tilgan mavzu va texnik ijodiy mashqlar ma'lum darajada badiiy xususiyatga ega bo'lsada u rejissyorlik qobiliyatini rivojlantirish uchun muhim sanalgan, muayyan bir oliy maqsadni ifoda qilmaydi.

Etyudlar ustida ishlashda talabalar oldida yangi murakkab vazifalar paydo bo'ladi. Bu jarayonda ijodning barcha elementlarigina emas, balki soha bo'yicha olingan ilk bilimlar mustahkamlanib, keyingi bosqich uchun asos bo'ladi.

Etyud - hayotdan olingan bir voqea bo'lib, diologlarsiz, xatti-harakatda ijro etiladi. Etyud - lotincha so'zdan olingan bo'lib "mashq", "mashg'ulot" kabi ma'nolarni bildirib, teatr pedagogikasida rejissyorlik mahorati va aktyorlik texnikasini rivojlantirish va takomillashtirish uchun xizmat qiluvchi janrdir. Hayotiy haqiqat asosida harakatga asoslangan, kam so'zli, diologsiz, dramaturgiya komponentlarini mujassam etgan kichik ko'rinish.

Etyud o'z ichiga dramaturgiyaning hamma komponentlarini oladi. Dramaturgiya komponentlariga voqea, qarama-qarshiliklar kiradi va ular

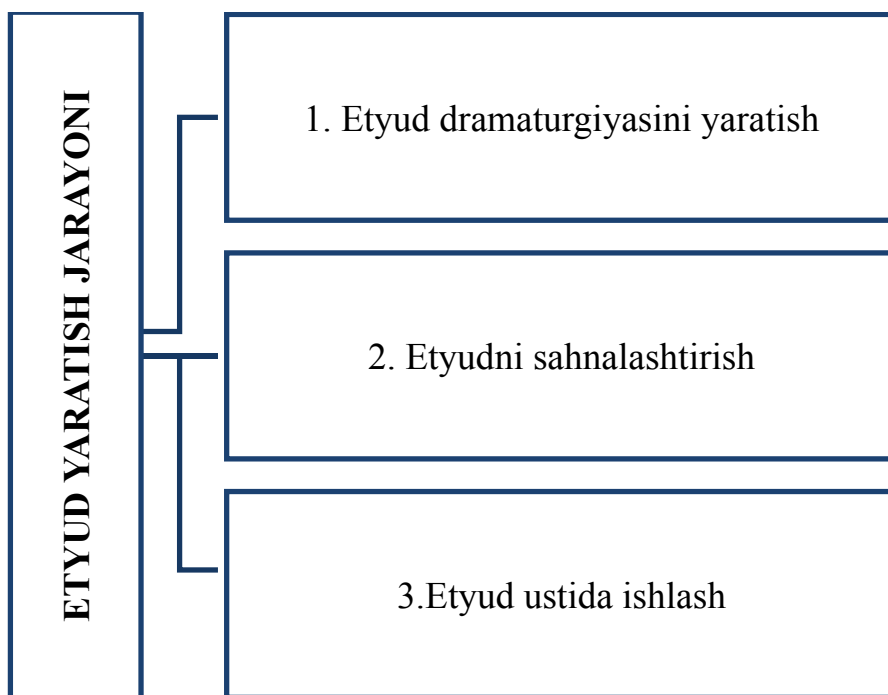
kompozitsion tuzilishga ega bo'lishi kerak, bir so'z bilan aytganda dramatik asar uchun kerakli bo'lgan barcha jihatlar etyudda mujassam bo'lishi kerak.

Etyud deyarli so'zsiz harakat asosiga quriladi, ammo ba'zi hollarda bitta-ikkita so'zlarni ishlatish mumkin, masalan: allo, salom, xayr, yo'q, xo'b bo'ladi va h.k. so'zlarni shunday ishlatish kerakki u diologga aylanmasligi kerak.

Etyud sahna san'atini endigina o'rganayotgan ijrochi uchun eng muhim bosqichlardan hisoblanadi. Aktyorlik sohasini egallashni o'ziga maqsad qilib qo'ygan har qanday ijrochi ijod yo'liga etyudlar orqali kirib boradi.

Etyudlar esa aktyorlik mahoratini o'rganish va o'zlashtirishning asosi hisoblanib, aktyorni tarbiyalovchi vositalardan biridir.

Rejissyorlik qobiliyatini rivojlantirishda etyudlarning ahamiyati. Etyud ustida ishlash talabalarning ijodiy tasavvurlari va fantaziyalarini kuchaytiradi, mahorat texnikasini rivojlantiradi. Etyud yaratish uch bosqichdan iborat bo'lib 1-rasmda ifodalangan.



1-rasm. Etyud yaratish jarayoni

I – bosqich. Etyud dramaturgiyasini yaratish. Bunda pedagog tomonidan vazifa etib berilgan yoki talaba tomonidan o'ylangan g'oya va fikr qog'ozga tushirilib, ssenariy xolatiga keltiriladi. Etyuddagi har bir xatti-harakat xolati alohida bo'laklarga ajratilib yoziladi. Masalan sahnaga kuchuk chiqib keldi. U

atrofni kuzatdi. Bu birinchi bo‘lak bo‘lsa, asosiy voqeaning boshlanishi mushukni ko‘rib qolishi, begona odamni ko‘rib qolishi va o‘sha paytdagi xolat va xatti-harakatlar ikkinchi bo‘lakda yoritiladi va h.k.

II – bosqich. Etyudni sahnalashtirish. Yozilgan ssenariyni sahnalashtirish uchun timsolli yechimini topish. Ya’ni ssenariyni sahnalashtirishda original topilmalarga e’tibor berish, ishtirokchining timsoli tasnifini to‘g‘ri tanlash kerak. Umumiy olganda etyud rejissurasi yaratiladi.

III – bosqich. Etyud ustida ishlash. Yozilgan ssenariyni va topilgan sahnalashtirishning timsolli yechimini sahnaga olib chiqish va ishtirokchilar bilan ishlash jarayonidir. Bunda etyudning badiiy-ifodaviy bezagi, voqea davri va sahnaviy atmosferaga alohida e’tibor qaratish lozim.

Ko‘rinib turibdiki etyudlar asosan talabalar tomonidan mustaqil ishlanadi va pedagog ko‘rigiga namoyish etiladi. Yuqoridagi uchta bosqich asosida etyud tayyorlanadi. Etyudlar jiddiy, komik, fantastik usullarda ishlanishi mumkin. Etyudni sahnalashtirishda uning janrini belgilash rejissyorning yutug‘i hisoblanadi.

Etyud rejissyor uchun - birinchi kichik tugallangan spektakl bo‘lib, o‘zining oliy maqsadi, emotsionalligi, janr bo‘yicha hal etilganligi bilan ajralib turadi, u chiroq va musiqiy bezakli tomoshadir.

Talaba etyud ssenariysini yaratishda berilgan shart-sharoit aniq ko‘rsatishi lozim. Bular:

- harakat qaysi vaqtda bo‘lib o‘tishi. Ya’ni harakatning vaqti, tongdami, kechasi va h.k.
- harakat qayerda bo‘lib o‘tadi. Ya’ni qanday joyda, hovlidami, o‘rmondami yoki dengizda.
- kim ishtirok etadi. Har bir ishtirokchiga qisqacha tasnif beriladi. Uning yoshi, kasbi va xarakteri va h.k.
- nima bo‘lib o‘tadi. Ya’ni etyud ma’nosining qisqacha harakat mazmuni, uning fabulasi, syujeti, maqsadi ko‘rsatilib, bu harakat nima uchun amalga oshirilayotganligi hal etiladi. Qahramonlarning harakati ko‘rsatiladi.

Etyud har xil syujet asosida qurilishi mumkin. Jismoniy harakat va buyumlarsiz xatti-harakat asosida qurilgan etyudlar talabga ko'proq javob beradi. Bu yerda sekin-astalik bilan mashqdan harakatga o'tib, bir vaqtning o'zida aktyorlik va rejissyorlik fikr qilish qobiliyatini faol toblaydilar.

Talaba buyumsiz xatti-harakat sifatida ketmon chopish jarayonini bajarmoqda. Mashq davomida u predmetni to'g'ri his qilib - uning og'irligini, shaklini sezib, harakatda mantiqiy ketma-ketlik seziladi.

Pedagog unga mana shu mashq asosida etyud tayyorlashni taklif etishi mumkin. Talabaga etyud ssenariysini yaratishda - etyud uchun harakatni qurish, etyuddagi qiziq berilgan shart-sharoitlar doirasini yaratishni, etyudni sahnalashtirishda esa - etyud mazmunini faol shakllanish yo'nalishini kuzatib, ssenariyda ko'zda tutilgan g'oyani amalga oshirish, voqeaning o'tish vaqti, voqeaning o'tish joyi va ishtirokchining kim ekanligiga asosiy e'tibor qaratish lozim.

Etyudlar ustida ishlashning o'ziga xos jihatlari. Etyudni sahnalashtiruvchi rejissyor esa bevosita sahnalashtirish jarayonida quyidagilarga amal qilishi lozim:

- Ishni sahna kengligidagi o'yinni tashkil qilish, ya'ni berilgan shart-sharoitni amalga oshirish va aniqlashtirishdan boshlab, sahna kengligiga (sahna maydoniga) rejissyorlik va aktyorlik nuqtai nazardan qarab, ular o'rtasida prinsipial farq borligini ko'zda tutish kerak, ijrochi o'z tanasining kenglikdagi harakati uchun maydonning qulayligiga qaraydi.

- Joy, vaqt harakati va muhitning timsolli yechimini izlashni boshlab, maydonni to'sib qo'ymaslikka harakat qilib, 2-3 aniq bezakning detalini topish lozim. Sahna kengligini shunday tashkil qilish lozimki, unda ta'sirchan effekt va harakat muhiti yetarlicha ta'sirchan bo'lishi lozim. Har qanday sahnalashtirish effektlaridan - tovush, musiqa, chiroq va h.k.lardan foydalanishga ruxsat berildi.

- Ijrochilar harakatiga ayniqsa katta ahamiyat berib, ularning harakatini faollashtirish lozim, buning uchun berilgan shart-sharoitni jadallashtirib, har bir parchada ijrochi uchun to'g'ri topshiriqlar topish kerak.

Bir kishilik etyudlarda mavjud qonun-qoidalarga juft etyudlarda ham amal qilinib, o'quv topshiriqlari bir muncha murakkablashib, bir qancha yangi tushuncha va elementlarni egallash talab qilinadi.

Etyud zamirida badiiylik, oddiy va sodda bo'lsada oliy maqsad va yetakchi hatti-xarakat yotadi. Unda voqealar rivoji va davomiyligi mavjud bo'lishi kerak. Shu tufayli ham etyud ma'lum ma'noda sahnaviy asardir. Mashqlarda improvizatsion harakter xususiyati har doim har xil tashkil topadi. Etyudda hatti-xarakat mantiqi avvaldan belgilanadi.

Shuning uchun ham etyud har takrorlanganida uning xarakter xususiyati ham qaytariladi. Shu sababli talabalar endilikda ijodning yangi jarayoni bilan tanishadilar, ya'ni avvaldan yaxshi ma'lum bo'lgan voqea va sharoit, hatti-xarakatga har bir etyud takrorlanishi davomida go'yo yangilik, tasodifiylik deb yondoshishlari, shu asosda xatti-harakatni amalga oshirishlari kerak bo'ladi.

Bundan tashqari mashqlarda talabadan goh u, goh bu elementga diqqat markazini qaratish talab etilsa, etyudda talaba diqqat-e'tibori bir paytning o'zida unda qatnashayotgan barcha elementlarga qaratilishi kerak. Shu xususiyatlarni e'tiborga oladigan bo'lsak, etyud yuqorida aytib o'tganimizdek, aktyorlik texnikasi va sahna ijodi uslublari orasida eng asosiy bog'lovchi vosita hisoblanadi.

U aktyorda dastlabki o'rgangan ijod texnikasini rivojlantirib, mustahkamlagani xolda aktyorlik mahoratining asosiy bosqichi – pyesa va rol ustida ishlash jarayoniga zamin yaratadi. Pyesadan farqli ravishda etyudda aktyor ma'lum, belgilangan voqea, tayyor matn, xarakterlarni ifoda etmaydi, balki talabaning o'zi tabiati va imkoniyatiga mos, yaqin xatti-xarakat mantiqidan, ifoda vositasi uchun zaruriyat tug'ilsa, o'z so'zlaridan foydalanadi.

Etyudda talabalar jonli harakterlar asosida timsol yaratishga urinmaydilar. Balki, qatnashuvchilar o'z ismlari, o'z shaxslari timsolida o'zlariga tanish va yaqin bo'lgan voqea, sharoitdan foydalanib harakat qiladilar. Ish jarayonida talabalar orasida o'z-o'zidan jonli harakter xususiyatlar paydo bo'lib qolishi mumkin.

Bunda pedagog ehtiyotkorlik bilan yondoshishi, uni charhlashi, rivojlantirishi kerak bo'ladi. Boisi, o'z hayotiy tajribasi asosida o'z harakat

mantiqini tuzish, sahnada tabiiy, jonli harakat qilishga intilish vazifasining o'zi talaba uchun nihoyatda murakkab ekanini unutmaslik lozim. Bu vazifani qoniqarli, talabga muvofiq ravishda bajarish aktyorlik mahorati sirlarini egallash yo'lida juda katta qadamdir.

Etyud ustida ishlashning dastlabki jarayoni birinchi kursning ikkinchi yarmida, turli texnik mashqlar bilan parallel ravishda olib borilishi maqsadga muvofiqdir. Yuqorida o'tanimiz ko'plab mashq misollarini sekin-asta yangidan-yangi shart-sharoitga moslashgan xolda etyudga aylantirish mumkinligini ta'kidlab o'tgan edik.

“Misol tariqasida oddiy bir mashqning etyud darajasigacha shakllanish bosqichlarini ko'rib chiqamiz. Talabaga oddiy hatti-xarakat – biror-bir qutini ochib ko'rishni, u yerda unga atalgan sovg'a borligi aytiladi. Tabiiyki talaba qiziqish bilan qutini ochadi. Quti ichida hech narsa yo'q ekanini ko'rib kutilmagan bu xolatdan hayron bo'ladi. Uning yuz ifodalari, xatti-xarakatlari organik ravishda tabiiy sodir bo'ladi. Buning sababi vaziyat va voqea talaba uchun haqiqatdan ham tasodifiy xisoblanadi. Pedagog talabadan ushbu mashqni yana bir bor qaytarishni so'raydi. Bu safar talaba uchun tasodifiylik ta'suroti yo'qoladi va u avvalgi hatti-xarakatini eslab uni aynan qaytarishga urinadi.

Tabiiyki endilikda uning hatti-xarakatlarida tabiiylik, organiklik xususiyati yo'qoladi. Pedagog talabaning xatolarini tuzatib voqea tokrorlanishi jarayonida ham xatti-harakat mantiqiyligini aniqlashga yo'l ko'rsatishi kerak. U talabaga aniq va ma'lum mezansahnani takrorlash emas, quti ichidagi narsaga qiziqish va uning ichida hech nima yo'qligini “tasodifiy” ravishda bilish jarayonini ifodalab berishga undasin.”¹

Buning uchun voqeaga yangidan yangi talab va savollar qo'yib shu orqali mantiqiy davomiylik aniqlanadi. Xo'sh, quti talabaga kim tomonidan va nima uchun berildi? Qutining ko'rinishi, hajmini aniqlash, uning ichida nima borligiga qiziqish kerak. Balki qutining ichida talaba orzu qilgan buyum bordir? Shu

¹ [J.Ahart](#). The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America 123 b.

xayolning o'zi bir necha soniya ichida talaba ongida katta orzu-maqсад, tasavvurlar uyg'otadi. Va bu uning nigohida ham o'z ifodasini topadi. Qutini ochgach, uning ichi bo'sh ekanidan xayron bo'ladi. So'ng buning sababini izlashga urinadi.

Endi ushbu mashqni yana bir oz murakkablashtiramiz. Bugun bir talabaning tug'ilgan kuni. Shuning uchun ham unga sovg'alar berishgan. Masalan, ushbu quti uning sevgilisidan. Sevgilisi sovg'ani unga berganu, o'zi tezda ko'zdan g'oyib bo'lgan. Qutining ichi bo'shligini esa ular ikkisining o'rtasidagi munosabat yakun topganidan, munosabatlaridan hech nima chiqmasligidan darak beradi.

Endilikda ushbu vazifani birgina talaba emas, ko'pchilik bo'lib bajarish taklif etiladi. Boshi va yakuniga ega bo'lgan mazkur dramatik voqea shu tariqa etyud ko'rinishida shakllanadi. Bir emas, bir necha qatnashchilar bilan bajarilgan etyud talabalar uchun nisbatan soddaroq va osonroqdir. Sababi, faqat bir inson tomonidan sodir etilgan mantiqiy hatti-xarakat butun boshli voqeani ochib berishi yosh talaba uchun qiyinchiliklar tug'diradi.

“Zero, organik tabiiy, ijodiy jarayon ko'proq partnyorlarning o'zaro munosabati, shu orqali yuzaga keluvchi konflikt, qarama-qarshi kuch, voqea-sharoitni baholash va hatti-xarakat orqali monodramaga qaraganda nisbatan sodda va osonroq yuzaga keladi.

Etyudni yangidan-yangi fakt va sharoitlar bilan murakkablashtirishga shoshilmagan ma'qul. Etyud talabalarning o'z shaxsiy hayotiy kuzatishlari orqali tashkil topsa yana ham maqsadga muvofiq bo'ladi. Sababi, teatrlashtirilgan etyud talaba ijodiy tasavvuriga salbiy ta'sir ko'rsatib, erkin hatti-xarkat qilishga xalaqit beradi.”¹

Biroq, shuni ham e'tiborga olish kerakki, talaba tomonidan o'ylab topilgan voqea ssenariysi o'zining badiiy bo'shligi bilan ijodiy tabiati endigina shakllanib kelayotgan talabalarning badiiy didlariga putur yetkazishi mumkin. Shu sababdan ham etyudga mavzu uchun ko'proq talabalar tomonidan yaxshi, omadli bajarilgan

¹ [J.Ahart](#). The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America 128 b.

mashqlarni tanlab murakkablashtirgan ma'qul. Buning yana samarali tomoni shundaki, texnik mashqlar jarayoni tabiiy ravishda o'z-o'zidan badiiy jarayon ya'ni etyudlar bilan ulanib, bog'lanib ketadi.

Ba'zan talabalar biron yakunga ega bo'lmagan, bir maromdagi, davomiy voqeani etyud uchun tanlaydilar. Bunday etyudlarda ko'proq so'zga urg'u beriladi, hatti-xarakatning ahamiyati esa yo'qola boradi. Talabalarni bunday etyudlar uchun besamar vaqt ketkazishlaridan saqlash kerak.

Biron etyudni namoyish etish uchun talabadan nafaqat texnik tayyorgarlik, balki hayotiy kuzatuv asosida sahnaviy asar yaratish, uni aniq ifoda etish va mazkur voqeaga o'z munosabatini bildirish talab etiladi. Shu orqali talabada dunyoqarash, fikrlash doirasi, badiiy did rivojlanadi. Avvaliga talabalar etyudni faqat tashqi jihatdan tushunib, undagi fabulani o'z ijrolari bilan boyitishni istaydilar. Biroq, pedagog ularga etyud – sahnaviy asarning kichik bo'lagi, ya'ni badiiy asar ekanini tushuntirishi kerak.

Etyuddan ko'zlangan yana bir maqsad – uning tarbiyaviy ahamiyatga molikligidir. O'zida oliy maqsadni ifoda etmagan etyud ustida ter to'kish bexuda, besamar yo'qotilgan vaqtdir. Inson ruhiyatiga salbiy ta'sir etuvchi g'oya yoki voqeani tasvirlagan etyud talabaning tarbiyaviy jihatiga salbiy ta'sir etishi mumkin. Shuning uchun ham talabalar etyudini qabul qilishda pedagog ularning g'oyaviy ahamiyatiga nihoyatda e'tibor qaratishi zarur.

Talaba ongi va tarbiyasiga ezgulik urug'larini sepishda ijobiy, hayotiy misollar qo'l keladi. Etyud uchun mavzu tanlashda ham ana shuni xisobga olish lozim. Etyud ma'lum ma'noda sahna asari bo'lgani uchun ham o'z aniq maqsadi, ezgulikni targ'ib etuvchi g'oyasiga ega bo'lishi kerak.

Qatnashuvchi talabalarning o'zlari ishtirok etgan voqea-xodisaga nisbatan shaxs sifatida o'z fikri, munosabati bo'lishi kerak. Ular etyud zahirida yotgan oliy maqsadni o'ylab topmay, dramatik konflikt asosida aniqlashga xarakat qilsinlar.

Etyudlar ustida ish boshlaganda mizanssenalar ustida ishlashga jiddiy e'tibor berish kerak bo'ladi. Mizanssenalar ustida ishlash - rejissyorning asosiy vazifalaridan biri bo'lib, asarning to'laqonli va mukammal chiqishini ta'minlaydi.

Mizanssenalarni qurish aktyorlarning partnyorga, sahnadagi dekoratsiyalarga va voqelikka nisbatan xatti-harakatlari mobaynida o'ylab topiladi. Talaba-aktyorlar etyudlar ustida ishlash jarayoniga jiddiy yondoshishi va katta ahamiyat berishi kerak. Buning bir qancha sababalari bor:

Birinchidan - etyudlarni o'ylab topishning o'zi katta mahorat talab etiladigan vazifadir;

Ikkinchidan - aktyorning vazifasi sahnada bo'layotgan voqelik yoki boshqacha qilib aytganda, dramaturg tomonidan berilgan matnni tomoshabinga yetkazishdan iborat bo'lib qolmasligi kerak. U sahnadan turib so'zni quruq emas, ma'no va mazmun jihatdan turli hatti-harakatlar orqali voqelikni ifodalamog'i lozim. Aynan "turli xatti- harakatlar"ni topish etyudlar ustida ishlash jarayonida o'zlashtirilib, mustahkamlanib boradi.

Uchinchidan - aktyorlik mahoratini o'zlashtirishning eng zo'r usuli etyudlar ustida ishlashdir.

"Agar ommaviy bayram va tomoshalar nuqtai nazaridan olib qaraladigan bo'lsa, sahnada so'z o'rnida uning ekvivalenti turli plastik "harakatlar"ni topish juda muhimdir. Chunki keng maydonlarda minglab tomoshabinlar qatnashayotganida quruq so'z ularni zeriktirib qo'yishi mumkin. Shuning uchun "harakat topish" aynan etyudlar ustida ishlash jarayonida izlanishga majbur qiladi."¹

Etyudlar ustida ishlashda talaba o'zi hohlagan mavzu bo'yicha etyud topishi mumkin. Ba'zan o'qituvchi o'zi mavzu berib, shu mavzuga mos etyud tuzish, to'qish vazifasini beradi. Bunda talabalar bir xil mavzuga turli xil yondashib, o'z qarashlarini namoyon etadilar va bu orqali o'zlarining fantaziyalarini "charxlab" boradilar. Bunday usul talabani o'z ustida va roli ustida ishlashga majbur qiladi, eng asosiysi rejissyorlik faoliyat uchun muhim xususiyat fikrlash qobiliyatini rivojlantirib boradi.

¹ [J.Ahart](#). The Director's Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors, Meriwether Publishing Ltd., Printed in the United States of America 146 b.

“Etyudlar ustida ishlash jarayoni – deb ta’kidlaydi pedagog-rejissyor V.Q.Rustamov, - qotib qolgan bir xil shtamp emas, uni turli rejissyor turlicha hal qilishi yoki o’rgatishi mumkin. Masalan, iste’dodli rejissyor-pedagog A.M.Grinberg “Etyudlar ustida ishlaganda turli hayvonlar yoki predmetlarni jonlantirish shart emas, ularga, asosan, “Agarda” va ”Berilgan shart-sharoitda” degan savolga javob beruvchi etyudlarni berishimiz kerak, deb ta’kidlaydi. Bir tomondan olib qaralganda, bunday yondashish to’g’riday tuyuladi. Ammo, ikkinchi tomonidan olib qaraladigan bo’lsa, bu yondashish bir tomonlama bo’lib qoladi. Shuning uchun ham mashqlar va etyudlar uchun o’z ichiga aktyorlik mahoratining kompleks vazifalarni olgan materiallarga tayanish katta samarani beradi.

Etyudlar ijrochilar sonidan qat’iy nazar, hoh u yakka etyud, hoh ommaviy etyud bo’lsin albatta rejissyor tomonidan tahlil etiladi. Etyudlarni tahlil qilganda uning quyidagi jihatlari o’rganiladi:

- Asarning mavzusi - bunda asar nima haqida ekanligi aniqlanadi;
- Asar g’oyasi – etyudda ilgari surilgan fikr;
- Konflikt – etyuddagi voqeaga zid voqea va ularni kimlar keltirib chiqaradi;
- Kompozitsion tuzilishi – asar prologi, tuguni, voqealar rivoji, kulminatsion nuqtasi, yechimi va epilog aniqlanadi;
- Yetakchi xatti-harakat - oliy maqsadga olib chiquvchi yo’l;
- Oliy maqsad - shu asarni sahnalashtirish orqali rejissyor nima demoqchi ekanligi;
- Timsollarga xarakteristika – ishtirokchilarga qisqacha xarakteristika beriladi.

Talabalar tomonidan o’ylab topilgan etyudlarda tomoshabin to’g’ri xulosa chiqarishi uchun hatti-harakatlar tizimi aniq ifodalanishi va uning uchun tushunarli bo’lishi kerak. Etyudlar mashqlardan ko’ra tugallangan bo’ladi. Kompleks mashqlar aktyorlik mahoratining barcha elementlarini o’z ichiga olgan xatti-harakatlardan iborat bo’ladi.

Etyudlar esa tugallangan voqelikni xatti-harakatlar bilan amalga oshiradigan jarayondir. Etyudlarda qarama-qarshiliklar yaqqol ko‘rinishi kerak. Ichki va tashqi qarama-qarshiliklar etyudlarning asosiy harakatga tushiruvchi mexanizmi sifatida namoyon bo‘lmog‘i lozim.

Etyud ustida ishlash faqat birinchi bosqich bilangina cheklanib qolmaydi. Zero, etyud aktyorga ijodkorning doimiy hamroxiga aylanishi lozim bo‘lgan hayotiy kuzatuv xislatini beradi. Shuning uchun ham etyud ustida ishlash jarayoni nafaqat talabalik balki, butun aktyorlik ijodiy umri bo‘yi davom etishi kerak.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Etyud deganda nimani tushansiz?
2. Rejissyorlik qobiliyatini tarbiyalashda etyudning ahamiyati qanday?
3. Voqea nima?
4. Mavzu deganda nimani tushunasiz?
5. Qarama-qarshilik nima?
6. Etyud dramaturgiyasini yaratishda nimalar e‘tiborga olinadi?
7. Etyud yaratish bosqichlari haqida ma‘lumot bering?
8. Etyudning mavzusini qanday aniqlash mumkin?

VS. E. MEYERXOLD “BIOMEXANIKASI”



Meyerxold kelajak teatrlarining ildizini yaratdi.

Ye. Vaxtangov

Jahon rejissurasi maktablari. Teatr san‘atini, ayniqsa rus teatrini professional darajaga ko‘tarilishiga rejissyor va aktyor Vsevolod Emilevich Meyerxold katta hissa qo‘shgan. U o‘z zamondoshlari K.S.Stanislavskiy,

V.I.Nemirovich-Danchenko, YE.B.Vaxtangov, A.Y.Tairov, K.A.Mardjanovlar kabi o'z hayotining mazmunini teatr san'atining rivojiga bag'ishlagan.

Vs.E.Meyerxold 1874 yil 28 yanvarda Penzada kamtarin, lekin o'ziga to'q oilada dunyoga keldi. Uning otasi Emil Fyodorovich Meyerxoldning spirtli ichimliklar ishlab chiqaruvchi shaxsiy zavodi bor edi. Ana shu zavoddan olgan daromad evaziga u oila boqardi. Uning oilasida ko'pincha shu davrning yetuk san'atkorlari, rassomlari mehmon bo'lishar edi. Yosh Meyerxold uchun bu uchrashuv, suhbatlar uni teatr san'atiga bo'lgan qiziqishini kuchaytirar edi va uni ijod bo'sag'asiga yo'naltirardi. U sakkizinchi sinfda o'qib yurganidayoq maktabda dramto'garak tashkil etdi. "Aqllilik balosi" asarini maktab sharoitida sahnalashtirib, o'zini yaxshi tashkilotchi-rejissyorlik qobiliyatini namoyish etdi. Keyinchalik u Moskva universitetining yuridik fakultetiga talaba sifatida qabul qilindi.

Vs.E.Meyerxold ijodi jahon badiiy madaniyatiga ta'sir qilib, tarqaldi. Ayniqsa bu E.Piskator va B.B.Brextning ijodiy qarashlari rivojiga katta ta'sir qilgan. Bu o'rinda Ye.B.Vaxtangovning quyidagi ta'biri o'rinlidir: «Meyerxold kelajak teatrlarining ildizini yaratdi»¹. Uning bu bashorati haqiqatan amalga oshdi.

Uning teatr san'atiga qiziqishi va kirib kelishi K.S.Stanislavskiy kabi emas, balki bir muncha boshqacharoq tarzda kechadi. Uning bolaligi ijtimoiy ziddiyatlar, sinfiy qarama-qarshilik, kurash ketayotgan davrga to'g'ri kelgan.

Meyerxold ijodining ilk davri 1905-1917 yillarda, jamiyat bilan san'atning qarama-qarshilik davrida boshlandi. U MXTda ishlab, o'qiy boshladi. MXTda o'qib yurgan davridanoq u yangi teatr shaklini «ramziy teatr» tashkil qilish haqida orzu qilar edi.

1905 yil Stanislavskiy va Meyerxoldning fikrlari bir joydan chiqib, birgalashib ramziy teatr dasturini yaratadilar. Bu g'oyalarni amalga oshirish laboratoriyasi bo'lib, Povarlar ko'chasida ochilgan «Teatr studiya» xizmat qildi. Bu teatr studiyaga Meyerxold rahbar qilib tayinlandi.

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 39 b.

Bu «Teatr studiya»da u tashqi dunyoni tabiiy tasvirlashdan voz kechib, tashqi dunyoga ijodkorning real borliqqa munosabati tamoyilini birinchi o‘ringa qo‘yadi.

Meyerxold mazkur tamoyilni isbotlash maqsadida M.Meterlinkning «Tentajiliya o‘limi» spektakli sahnalashtirildi. Bu spektaklda uning asosiy tamoyillari, ijodiy intilishlari namoyon bo‘ladi. Ushbu spektaklda Meyerxold asarining g‘oyasini birinchi planga chiqarib, asosiy g‘oyani o‘zining munosabati, fikri bilan boyitadi.

Bu spektaklda u yangicha sahnalashtirishning quyidagi uslubini qo‘llaydi:

- ichki monolog va dialogni musiqa va plastik harakat yordamida namoyon etish uslubi (musiqa dialogining davomi sifatida namoyon bo‘lib, musiqiy-ritmik harakatlar esa personajlarning spektakl ichki ritmini ochib berishlari uchun yordam beradi);

- figuralarni barelef va freskalarda joylashish uslubi.

Xatti-harakatning, so‘z, qo‘l xatti-harakatlari, musiqa va ranglarning garmonik ravishda qo‘shilib ketishi, Meyerxold ijodiy izlanishining asosiy predmeti bo‘lgan.

Meyerxold ijodining keyingi asosiy davrida Peterburgning «Ofitser» teatrida A.Blokning «Balaganchik» asarini sahnalashtirdi. Italiya «maskalar komediyasi» an‘analari yangidan tug‘ildi.

Bu davrda Meyerxold o‘z dasturida teatr shartliligini maksimal ravishda qo‘llab, ijro pozitsiyasida, «kundalik hayotga taqlid» qilishga qarshi chiqib, «Balagan» teatrini tashkil qilish orzusi bilan yashadi. Balagan bu - yarmarkalarda o‘tkaziladigan teatrlashtirilgan hajviy rus xalq tomoshalari, masxarabozlik.

Shunday qilib, Meyerxold uchun «Ramziy teatr» «shartli teatr»ga o‘tish uchun o‘ziga xos shakl hisoblangan.

Shu davrda Meyerxold A.P.Chexovning “... sahna bir muncha shartlilikni talab qiladi... Sahna - san‘at, sahna o‘zida hayotning asosiy mohiyatini namoyon etadi, sahnaga hech qanday ortiqcha narsani olib chiqish kerak emas», - degan so‘zlariga amal qilib, u shunday deb yozadi: «Shartlilik uslubi teatrda to‘rtinchi

ijodkorni talab etadi (muallif, aktyor va rejissyordan keyin), bu - tomoshabindir: shartli teatr shunday inssenirovkani vujudga keltiradiki, tomoshabin o'zining tasavvuri orqali sahnadan berilayotgan kinoyalarni toblashi kerak»¹.

Teatr san'atidagi yangi yo'nalishning shakllanishiga Meyerxold bilan Mayakovskiyning uchrashuvi sabab bo'ldi. Ularning munosabatlari, ijodiy izlanishlari juda ham murakkab bo'lib, o'zaro aloqalari cheklangan edi.

Yangi yo'nalish Meyerxold tomonidan sahnalashtirilgan V. Mayakovskiyning «Misteriya Buff» spektaklida yorqin namoyon bo'ldi. U birinchi siyosiy pesa bo'lib, uning an'anaviy tushunchasida na sevgi-muhabbat, na psixologiya, na syujet bor edi. Bu asarning syujeti zamonaviy siyosiy hayot edi. «Misteriya Buff»da xalq tomoshasi organik birlashib, miting va plakat hosil bo'lgan.

Taniqli rejissyor va malakali pedagog Farhod Ahmedov Meyerxold ijodiy faoliyati to'g'risida ko'plab ilmiy izlanishlar olib borib, uning yuqorida ta'kidlangan pesasini sahnalashtirishda quyidagi asosiy tamoyillarni qo'llaganligini ta'kidlab o'tgan:

a) pesa va spektaklda plakat shaklida ochib berilgan g'oya va ikki mafkurani bir-biriga qarshi qo'yish: aniq siyosiy satira shaklida «soflar» mafkurasi va «nosoflar» mafkurasi;

b) fars sahnalari, dramatik epizodlar, monolog va dialoglardan iborat bo'lgan dramatik xatti-harakat, yasama tryuk-dasturlari, qo'shiq va raqslar, masxarabozlik, akrobatik etyudlar bilan boyitilgan;

v) timsol va personajlar karikatura shaklida mubolag'a qilingan: masalan., Rohib-Rohib!, Savdogar-Savdogar!, Turk, Pasha, Fors, Diplomat, Farishtalar-maskalari ishlatilgan;

g) ba'zi hollarda - matnni xor bo'lib o'qish va h.k.

Bu spektaklni sahnalashtirish jarayonida Meyerxold va Mayakovskiy «Attraksionlar montajini» amalga oshirishgan.

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Alohachi 2008 y. 40-41 b.

Meyxoldning keyingi ijodiy davri RSFSR-1 teatrini tashkil qilgan vaqtga to'g'ri keladi. Bu teatrdagi u o'zining quyidagi dasturiga amal qiladi:

1. Teatr o'z repertuarida hech bo'lmaganda ikki janr - «Revolutsiya fojeasi» va «Revolutsiya buffonadasi»ni ko'rsata olishi lozim.

2. Sahnadagi xatti-harakatda «hech qanday pauza, ruhiy holat», kechinma bo'lishi kerak emas, bu bizning qonun. —«Bizning teatr dasturi bu ko'p shoduxurramlik, ulkan — yengil ijod, tomoshabinni spektaklni yaratish harakatiga, jarayoniga jalb qilish», — deydi Meyxold.

Bu dasturni belgiyalik shoir Verxarning «Tong» asarini sahnalashtirish jarayonida amalga oshiradi. Sahnalashtirilgan «Tong» spektakli miting spektakl shaklida sahnalashtiriladi. Notiq - aktyorlar sahnadan to'g'rima-to'g'ri tomoshabinga murojaat qilishar edi.

Ushbu spektaklda Meyxold quyidagilardan foydalangan:

- to'g'rima-to'g'ri allegoriya uslubi (ishchilar qo'llaridagi to'qmoqlar bilan Hukumat kolonnasini ag'daradilar va h.k.);
- bezaklarning abstraktligi va predmetsizligi;
- kostyumlar o'rniga - bo'zdan, kumush rang matodan qilingan kostyumlar uniforma sifatida ishlatilgan;
- yunoncha xor (orkestr chuqurchasida joylashgan).

«Yangi teatrimizning maqsadi, - degan edi Meyxold, - tomoshabinda yangi hayotga bo'lgan xursandchilikni, qiziqishni uyg'otishdir».

«Tong» spektakli uning ijodida «konstruktivizm» va «biomexanika»ga yo'l ochib berdi. Bayramona, go'zal kiyingan teatrga Meyxold o'zining oddiy chizgilarga ega bo'lgan aksetik teatrni qarshi qo'ydi. «Teatrni yechintirish» davri boshlanadi, sahna faqat quruq g'ishtli devorlar va ko'm-ko'k kiyim bilan kiyintiriladi edi.

Spektakllar bezagi aktyor uchun xuddi sahna harakati ijro qilinadigan ish joyi - trampolin singari qaralar edi. Meyxold teatrni - ochiq havoga olib chiqishga harakat qiladi. Uning fikricha, kelajak teatri «malakali inson» fabrikasiga aylanishi lozim edi. «Kelajak timsollari esa - kelayotgan «mashinalar asri»,

mexanizatsiyalashgan maishiy hayot timsollari bo'lishi lozim. Dekoratsiyalar esa, sanoat elementlarini (temir, tosh, qurilishni) eslatishi kerak»¹, - deydi.

Aktyorlar ijrosi biomexanika prinsiplariga asoslanib, «sezgilarni tozalash taassuroti», ya'ni his-tuyg'ulardan dinamik sxema asosida foydalanib, tuyg'ularni vujudga kelish jarayoni, uning rivoji, tushkunligi yoki ko'tarinkiligi, kulminatsiyasiga amal qilingan holda ijro etilgan. Aktyor raqqos singari yengil va akrobat singari nafis harakat qila olishi talab qilinar edi. Artistizm esa sportchidek chaqqon harakatlari bilan boyitilgan edi.

Biomexanika. XX asr 20-yillarining boshida biomexanika prinsipi «Xatti-harakatni aniq bajarilishi uchun, har bir harakatning differensiatsiyasi; qabul qilmaslik belgilari - xatti-harakatni boshlash va tugatish nuqtalarini belgilash; har bir bajarilgan harakatdan so'ng pauza olish; rejali, bir maromdagi harakatning geometriyalashtirilishi», tarzida talqin qilinar edi.

Bu prinsiplarni amalga oshirishda Meyerxold shunday tamoyilni uqtirar edi:

- ✚ teatr - bu tomoshabinga maqsadga muvofiq, lo'nda qilib aytadigan, bir maqsadga qaritilgan dars berish maktabidir;

- ✚ aktyor ijodi bu kenglikdagi plastik shakllarning ijodidir;

- ✚ timsolga, sezgilarga yo'lni, «ichki» kechinmalardan emas, balki «tashqi» kechinma xarakatidan topish lozim;

- ✚ aktyorlik san'ati deganda, o'z tanasining ta'sirchan vositalarini to'g'ri qo'llay bilish tushuniladi;

- ✚ rolning plastik va so'z tasvirlarini musiqiy va ritmik tashkil etilishi;

- ✚ biomexanika uslubiyotining kaliti bu - «tashqidan ichkiga» (bu yerda Meyerxold biomexanikasi Stanislavskiyning «jismoniy harakatlar uslubiga» yaqinlashadi).

Meyerxold aktyorning nazorat qilinmaydigan mushaklaridagi siqqlikni yo'qotib, o'zini sahnada erkin tuta olishi, «rolning jismoniy hayotini» boshqara

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 42-43 b.

olishini o'rgatish tarafdori bo'lgan. U aktyorlarning kelishilgan holdagi ijrosi natijasida pantomimik nutqning yangi gammasi vujudga kelishi kerak, deydi.

Meyerxold keyingi sahnalashtirilgan spektakllarida o'zining shartli teatri prinsiplarini takomillashtirib, hayotga tadbqiq etdi. Uning har bir yangi spektakli - bu «yangi teatr», «yangi bir butun yo'nalish» edi.

Meyerxoldning **“Biomexanika”** uslubiyatini yanada kengroq anglash uchun, bu usulni yuzaga kelishiga sabab bo'lgan omillarni ham hisobga olish lozim. Ma'lumki inqilobdan keyin teatr san'ati bilan qiziquvchilar ko'payib ketadi. Birgina Moskva shahrining o'zida har bir rayon teatri, hatto bir emas bir necha teatr va teatrchalar paydo bo'ladi. Qo'lidan kelsa kelmasa har kim o'zicha spektakl qo'yishga, o'zicha yangilik yaratishga harakat qilar, mazmun mohiyatidan qat'iy nazar birovnikiga o'xshamasa bo'ldi. Shunday vaziyatda Xalq komissarlari kengashi qoshida aloxida teatr bo'limi ochiladi va unga Meyerxoldni boshliq etib tayinlashadi. Meyerxold ishni yoshlarni o'qitishdan boshlashga qaror qiladi va shu maqsadda Moskva Oliy teatr ustaxonasi ochib, unda rejissura bo'yicha Meyerxoldning o'zi dars o'ta boshlaydi. Biz yuqorida tilga olgan **“Biomexanika”** uslubiyati ayni mana shu Oliy ta'lim ustaxonasida ishlab chiqiladi va talabalar bilan o'tkazilgan mashg'ulotlar jarayonida sinovdan o'tkaziladi. Biz yuqorida Meyerxoldni ishlash uslubi to'g'risida to'xtalgan edik. Ya'ni u asardagi barcha rollarni aktyorlarga o'zi ko'rsatib berish orqali o'rgatar va yaratar edi. Agar aktyor *nega unday emas bunday bo'lishi kerak* deb so'rab qolguday bo'lsa, *siz buni bilimingiz yetishmasligi oqibatidan tushinmaysiz. Menga qarab turib takrorlang*, der edi.

Bora-bora Meyerxolddagi qarashlar o'zgarib boshlaydi. Ana shu o'zgarishlari natijasi o'laroq Meyerxold o'z **“biomexanika”**siga - **kechinma san'at nazariyasini payvand qilish rejasi** paydo bo'ladi. Ya'ni endilikda quruq tashqi ifoda vositalari emas, bu vositalar aktyordagi **kechinma holatini ham** aks etirishi talab qilinadi. Ya'ni ...aktyorning tashqi harakatlari orqali uning qalbidagi xis-hayajon, azob va quvonch aks etishi lozim. Shuning uchun aktyorning sahnadagi har bir harakati, imo-ishorasi xatto ovozi, tovush ohanglarini o'zgarishi ham biron-bir

maqsadga qaratilgan bo'lishi kerak edi. Vsevolod Emilovich o'tkazgan mashqlardan ayrimlarini misol tariqasida keltirib o'tsak, o'quvchida ma'lum bir tushuncha xosil bo'ladi, deb o'ylaymiz.

Vs. E. Meyerxoldning teatr uslublari. Meyerxold dastlabki qadamini, o'z zamonasidagi realistik (haqiqiy hayotdagidek) teatr san'atidagi yangilik sifatida, **“shartli teatr”** uslubini tatbiq etishdan boshlaydi. Studiyada meyerxoldchilar qanday mashg'ulotlar ustida ishlaganligi hech kimga sir emas edi. Chunki Meyerxold o'z mashg'ulotlarini tomoshabin ishtirokida o'tkazishlikni yoqtirar, shunday yo'l bilan o'zi yaratayotgan yangicha ijro usulini keng ommaga targ'ib ham qilar edi. Studiyada odatdagidek mashg'ulotlar badan tarbiya, so'ngra aktyor texnikasini o'stirishga qaratilgan mashqlar, ya'ni qo'l va barmoqlarni chaqqon ishlashi, har bir harakatning ta'sirchanligini oshirish, sirk jonglyorlari kabi sahnaviy unsurlar bo'lmish xassa, tayoq, yelpig'ich, savatlar, qoplar, turli tuman idishlar, dastro'mollar, bosh kiyimlar, koptok, gullar, yomg'irpo'shlar, plashlar, xatto oyoq kiyimlari, turli niqoblar bilan muomila qilish usullari va turlari o'rgatilar, shuningdek turli tabaqaga xos yurish, shakllari ham mashg'ulotlar dasturiga kiritilgan edi.

Meyerxoldning asosiy maqsadi, qadimiy maydon tomoshalari shaklidagi o'z teatrini yaratishdan iborat edi. U, studiyada faqat mashg'ulotlar o'tkazish bilangina cheklanib qolmay, kichik-kichik voqealarni aks ettiruvchi pantomila-spektakllari ham tayorlashga kirishadi. Chunki pantomimada barcha ta'sir vositalari harakatga qurilgan bo'lganligi sababidan, o'zlashtirilgan mashqlar, so'zsiz spektaklning pantomima shakli orqali o'z natijasini ko'rsatishi kerak edi. Mashhur kinorejissyor Sergey Eyzenshteynning “Bronenosets Potyomkin” nomli filmi mutaxassislar ko'rgan. Filmning eng ta'sirli sahnalari rejissyor tomonidan “montaj” usulidan foydalanish orqali yaratilgan. Spektakl voqealarini montaj qilish (o'rinlarini mantiqli almashirish) usulini aslida Meyerxold o'ylab topgan. Buni N.A. Ostrovskiyning “Les” (O'rmon), Gogolning “Revizor” asarlarini sahnalashtirilishi misolida namoyon qilgan edi. Eyzenshteyn aynan Meyerxold studiyasida shug'ullanganligini va montaj qilish usulini undan o'rganganligi

e'tiborga oladigan bo'lsak film muvaffaqiyatida Meyerxoldning ham xissasi borligini sezamiz. O'z vaqtida Eyzenshteyinning "Potyomkin" filmi, Charli Chaplin ijodiga kuchli ta'sir ko'rsatgani, Amerikada "Gollivud" nomli kino industriyasining barpo bo'lishi va uning rivojiga "montaj" usuli beqiyos ta'sir ko'rsatgani hammaga ma'lum. Spektaklni "Montaj" usulida sahnalashtirishdan ko'zlangan maqsad, tomoshaviylikni oshirish orqali tomoshabinni hayratga solishdan iborat bo'lib, Meyerxoldning ta'biricha sahnada **kulgi va fojea bir-biri bilan shiddatli tarzda o'rin almashib turishi kerak.**

Meyerxold nafaqt "montaj" usulini ixtiro qilibgina qolmay, rus teatr san'atini musiqa, tasviriy san'at kabi yangi unsurlar bilan boyitishga erishadi. U birinchilardan bo'lib dekorsiyalarni harakatga keltiruvchi mexanizmlarini sahnada tatbiq etadi va ularni tomoshabin ko'rib tursin uchun sahnani kiyimlardan tozalab, "yalang'och" xolga olib keldi. Ya'ni parda, paduga (tepadagi ko'ndalang pardalar, va kulislarnilarni ya'ni sahnaning ikki chetida tushirilgan nim pardalarni olib tashlaydi."Balaganchik" spektaklida dekorsiyalarni yuqoriga ko'tarib pastga tushirayotgan sim arqon va g'ildiraklarni tomoshabin birinchi marta kuzatadi. Bu yangilik tufayli Meyerxold teatr san'atining tomoshabinga ta'sir etish vositalari turli-tuman ekanligini isbotlashga harakat qiladi.

Novator rejissyor sahnaviy timsolning sifatlaritni ko'pirtirish, tomoshabinga kuchliroq ta'sir o'tkazish maqsadida niqoblardan (teatralniye maski) foydalanadi. Aksariyat voqealar kechadigan maydonni sahnaning old qismiga olib chiqadi. Mototsikllarning tarilab yurishi, mashinalarning ovozi eshitilib turishi, tomoshaviylikni yana ham oshirishga xizmat qilar edi. Sahnaning ort qisimda kechadigan voqelar va aktyorlarning ovozi yaxshiroq eshitilsin uchun maxsus, ovoz kuchaytirgich karnaylar o'ylab topadi.

Bir joydan ikkinchi joyga ko'chib yuruvchi, kichik g'ildirakchalar ustiga o'rnatilgan shirma-to'siqlar, harakatlanuvchi supachalar va x.k.z. Meyerxold o'ylab topgan ixtirolarining bir qismi xolos.

Meyerxold birinchi bo'lib sahna konstruksiyasi degan iborani qo'llaydi va mohir xaykaltarosh misoli spektaklning har bir ko'rinishi, mayda sahnachalarni

konstruktiv qurilmalar yordamida ishlab chiqadi. Spektakllarning ayrim sahnalarini to‘g‘ridan-to‘g‘ri tomosha zaliga ko‘chirish orqali “maydon tomoshalari” shaklini qo‘llaydi. Teatrdan meshchanlikka xos zebi-ziynatlardan voz kechib ularning o‘rniga haqiqiy temir parchalari, yog‘och, taxtalardan turli konstruktiv qurilmalar yasashda foydalanadi. Bu qurilmalarning e‘tiborga molik tomoni shundaki ularning ko‘pchiligini o‘zi loyixalashtiradi. Shu tariqa har qanday spektakl muallifi rejissyor ekanligini da’vo qiladi. Chunki,- deydi Meyerxold,- o‘z g‘oyasini ilgari surishda rejissyor pyesani istalgan yo‘sinda qaychilashi, ko‘rinishlar o‘rnini almashtirishi, boshqa adabiy manb’alardan qo‘shimchalar kiritishi mumkin. Negaki spektakl keng ommaga ta’sir o‘tkazishi, uni yuksak g‘oyalar sari ruhlantirishi, ezgu maqsadlar sari yetaklashi oxir oqibat muallifning o‘y istaklarini aks ettirishi kerak edi. Agar Meyerxold ijodiga tahliliy nazar bilan qaraladigan bo‘lsa, uni bir necha bosqichlarga ajratish lozim. Ularni- yuksak parvozlar, g‘alaba cho‘qqilari, takrorlanishlar, inqirozlar davriga bo‘lish mumkin.

Uning dastlabki ijodiy bosqichlari isyonkorlik ruhi bilan sug‘orilgan. Ya’ni ananaviy teatr strukturasiga qarama-qarshi o‘z teatrini yaratish yillari deyish mumkin. MXAT teatrida asosiy e‘tibor aktyorning ichki texnikanisini rivojlantirishga qaratilgan bo‘lsa, Meyerxold uslubiyatida aktyorning tashqi texnikasiga e‘tibor qaratilgan. Ijroda shartlilik va ramziylik ustivor ahamiyat kasb eta boshlaydi. Meyerxold fikricha, aktyor rejissyor qo‘lidagi qo‘g‘irchoq misol o‘ziga qo‘yilgan barcha talablarni so‘zsiz bajara olish salohiyatiga ega bo‘lishi kerak edi. 1905 yilda MXAT teatr studiyasida sahnalashtirgan Ibsenning “Sharpa” (Privideniya) spektaklida Meyerxoldning “shartli teatr”dagi ijro uslubiyati yaqqol ko‘zga tashlanadi. Ming afsuski yaxshi niyatlar bilan 1905 yilda ochilgan teatr studiya, Moskvadagi siyosiy g‘alayonlarning kuchayishi sababidan o‘z faoliyatini davom ettira olmaydi. Meyerxold yana Petrburgga yo‘l oladi. Bu safar uni Vera Fedorovna Kamisarajevskaya o‘z teatriga ishga taklif etadi.

Meyerxold uchun Stanislavskiy talab qilganidek, aktyorning ichki his-xayajoni, botiniy-yashirin iztirob va quvonchlarini aks etdirishdan ko‘ra ularni zohiriy – ochiq, kengroq hammaga ko‘rinadigan tarzda, qo‘llarni ishlatish -

jest,ko‘z, yuz harakatlari-mimika orqali aks etirishlik muhim deb bilib bunday ko‘rinishlar tomoshabinga ko‘proq va chuqurroq ta’sir etishini hisobga olganligi ma’lum. Ammo aktyor bilan ishlash uslubida ham ustozidan uzoqlashib ketaolmagan. U ham Stanislavskiy kabi piyesani mayda parchalarga ajratib ,har bir parcha uchun konstruktiv sahna yechimi topishga harakat qilgan. Shunisi ham borki u Stanislavskiydan farqli o‘laroq har bir rolni aktyorlarga o‘zi o‘ynab ko‘rsatib bergan va xuddi shunday ijroni aktyorlardan talab qilgan.Men deb yozgan edi Vsevolod Emilyevich,- 1905 yildan boshlab *naturalizmga qarshi kurashib keldim. Men uchun naturalizm burjua va meshchanlar san’atidir. Men naturalizmga qarshi yozgan maqolalarimda uning mohiyatini ochib berishga harakat qildim. Naturalizmga qarshi (simvolizm) ramziy shakllarni qo‘llayboshladim. Sababi teatr san’atini ishchi-dehqonlar ommasi ongiga shu yo‘l orqali singdirishlikni maqsad qilib olgan edim.*

Izlanuvchan rejissyor spektaklning mohiyatidan kelib chiqib asta-sekinlik bilan konstruksivizm shakllarini qo‘llay boshladi. U 1906-1912 yillar orasida 41 ta spektakl sahnalashtiradi. Mayakovskiyning “Misteriya Buff”, “Kana”, ”Xammom” Erdmanning “Mandat” kabi asarlari ham shular jumlasidandir.

Bugungi kunda Meyerxoldning “Biomexanika” (Bio-gavda. Mexanika- aniq ishlaydigan jihoz ma’nosine i anglatadi) deb nomlangan atamasi,teatr ijodkorlari orasida keng tarqalgan . Undan Bertold Brext, Piter Bruk, Roje Planshola, Djordje Streller, Yeji Grotovskiy kabi g‘arbning mashhur rejissyorlari o‘z ijodiy faoliyatlarida keng foydalanadilar. Xo‘sh “Biomexanika” deganda nimalarni tushinish kerak?

Agar bu atamani K.S.Stanislavskiy sistemasi bilan taqqoslaydigan bo‘lsak, rol ijro etayotgan aktyor, o‘zi aks ettirayotgan qaxramoning ichki hissiy holatini avval o‘zida paydo qilishi so‘ngra uni qahramon qiyofasida aks etdirishi talab qilinadi. Ya’ni qo‘rqib qochib borayotgan qaxramon-aktyor avvaliga o‘zi xaqiqatdan ham qo‘rqishi so‘ngra chopib ketishi kerak. Meyerxoldning uslubiyatida esa aktyor haqiqatdan ham qo‘rqishi shart emas. U qochib borar ekan uni qo‘rqib qochayotganligini tomoshabin sezsa, shuning o‘zi kifoyadir.

Vs.E.Meyerxoldning teatr san'atiga ta'siri. Stanislavskiy 1905 yilda yoshlarni o'z sistemasi bilan tanishtirish va ularni yangi uslub asosida tarbiyalash maqsadida yangi teatr- studiyaga tashkil etadi. Lekin studiyaga kim rahbarlik qilishi mumkin edi? Stanislavskiy bu ishga Meyerxolddan boshqa nomzod topa olmaydi. Lekin Meyerxold nazariy va amaliy masalalarda teatr rahbariyati bilan kelisha olmay MXAT teatrini tark etgan edi-ku. Ammo Stanislavskiy qarorida qat'iy turib oladi va Meyerxoldga telegramma yuboradi. O'zi uchun payg'ambar-ideal darajasida bo'lgan Konstantin Sergeyevichning taklifini Meyerxold yerda qoldiraolmas edi. Petrburgdagi ne-ne qiyinchiliklar bilan tashkil etgan "O'rtoqlik shirkati teatr"ni tashlab, yana Moskvaga keladi.

Mazkur studiyada Meyerxold dastlabki qadamini ,o'z zamonasidagi realistik (haqiqiy hayotdagidek) teatr san'atidagi yangilik sifatida , **"shartli teatr"** uslubini tatbiq etishdan boshlaydi. Studiyada meyerxoldchilar qanday mashg'ulotlar ustida ishlaganligi hech kimga sir emas edi. Chunki Meyerxold o'z mashg'ulotlarini tomoshabin ishtirokida o'tkazishlikni yoqtirar,shunday yo'l bilan o'zi yaratayotgan yangicha ijro usulini keng ommaga targ'ib ham qilar edi. Studiyada odatdagidek mashg'ulotlar badan tarbiya, so'ngra aktyor texnikasini o'stirishga qaratilgan mashqlar,ya'ni qo'l va barmoqlarni chaqqon ishlashi,har bir harakatning ta'sirchanligini oshirish,sirk jonglyorlari kabi sahnaviy unsurlar bo'lmish xassa, tayoq, yelpig'ich, savatlar, qoplar, turli tuman idishlar, dastro'mollar, bosh kiyimlar, koptok, gullar, yomg'irpo'shlar,plashlar, xatto oyoq kiyimlari, turli niqoblar bilan muomila qilish usullari va turlari o'rgatilar, shuningdek turli tabaqaga xos yurish, shakllari ham mashg'ulotlar dasturiga kiritilgan edi.

Mayerxoldning asosiy maqsadi,qadimiy maydon tomoshalari shaklidagi o'z teatrini yaratishdan iborat edi. U, studiyada faqat mashg'ulotlar o'tkazish bilangina cheklanib qolmay, kichik-kichik voqealarni aks ettiruvchi pantomila-spektakllari ham tayorlashga kirishadi.Chunki pantomimada barcha ta'sir vositalari harakatga qurilgan bo'lganligi sababidan,o'zlashtirilgan mashqlar, so'zsiz spektaklning pantomima shakli orqali o'z natijasini ko'rsatishi kerak edi.

Mashhur kinorejissyor Sergey Eyzenshteynning “ Bronenosets Potyomkin” nomli filmini mutaxassislar ko‘rgan. Filmning eng ta’sirli sahnalari rejissyor tomonidan “montaj” usulidan foydalanish orqali yaratilgan. Spektakl voqealarini montaj qilish (o‘rinlarini mantiqli almashirish) usulini aslida Meyerxold o‘ylab topgan. Buni N.A.Ostrovskiyning “Les” (O‘rmon), Gogolning “Revizor” asarlarini sahnalashtirilishi misolida namoyon qilgan edi. Eyzenshteyn aynan Meyerxold studiyasida shug‘ullanganligini va montaj qilish usulini undan o‘rganganligi e’tiborga oladigan bo‘lsak film muvaffaqiyatada Meyerxoldning ham xissasi borligini sezamiz. O‘z vaqtida Eyzenshteynning “ Potyomkin” filmi, Charli Chaplin ijodiga kuchli ta’sir ko‘rsatgani, Amerikada “Gollivud” nomli kino industriasining barpo bo‘lishi va uning rivojiga “montaj” usuli beqiyos ta’sir ko‘rsatgani hammaga ma’lum. Spektaklni “Montaj” usulida sahnalashtirishdan ko‘zlangan maqsad, tomoshaviylikni oshirish orqali tomoshabinni hayratga solishdan iborat bo‘lib, Meyerxoldning ta’biricha sahnada kulgi va fojea bir-biri bilan shiddatli tarzda o‘rin almashib turishi kerak.

Meyerxold na faqt “montaj” usulini ixtiro qilibgina qolmay, rus teatr san’atini musiqa, tasviriy san’at kabi yangi unsurlar bilan boyitishga erishadi. U birinchilardan bo‘lib dekorsiyalarni harakatga keltiruvchi mexanizmlarini sahnada tatbiq etadi va ularni tomoshabin ko‘rib tursin uchun sahnani kiyimlardan tozalab, “yalang‘och” xolga olib keldi. YA’ni parda, paduga (tepadagi ko‘ndalang pardalar, va kulislarnilarni ya’ni sahnaning ikki chetida tushirilgan nim pardalarni olib tashlaydi.” Balaganchik” spektaklida dekorsiyalarni yuqoriga ko‘tarib pastga tushirayotgan sim arqon va g‘ildiraklarni tomoshabin birinchi marta kuzatadi. Bu yangilik tufayli Meyerxold teatr san’atining tomoshabinga ta’sir etish vositalari turli-tuman ekanligini isbotlashga harakat qiladi.

Novator rejissyor sahnaviy timsolning sifatlaritni ko‘pirtirish, tomoshabinga kuchliroq ta’sir o‘tkazish maqsadida niqoblardan (teatralniye maski) foydalanadi. Aksariyat voqealar kechadigan maydonni sahnaning old qismiga olib chiqadi. Mototsikllarning tarilab yurishi, mashinalarning ovozi eshitilib

turishi, tomoshaviylikni yana ham oshirishga xizmat qilar edi. Sahnaning ort qisimda kechadigan voqelar va aktyorlarning ovozi yaxshiroq eshitilsin uchun maxsus, ovoz kuchaytirgich karnaylar o'ylab topadi.

Bir joydan ikkinchi joyga ko'chib yuruvchi, kichik g'ildirakchalar ustiga o'rnatilgan shirma-to'siqlar, harakatlanuvchi supachalar va x.k.z. Meyerxold o'ylab topgan ixtirolarining bir qismi xolos.

1924-1927 yillarda Moskvadagi O'zbekistondan borgan yoshlarning dramstudiyasida Cho'lpon, adabiy emakdosh bo'lib ishlab yurgan kezlarida Meyerxold teatri spektakllarini ko'rar ekan o'z ta'surotlarini quyidagicha izohlaydi: *“yana bir yangi asos sahnaning tuzilishiga oid bo'lib, sahna maydonining chiroyliq qilib yasatilishig'a qarshi sahnada eng oddiy muyimlardan eng oson va arzon shakllar uyushdirishga tirishardi. Bu ham albatta “siyosatdan xoli emas”, negakim bu sodda sahna sodda xalq uchun...edi.”*

Meyerxold birinchi bo'lib sahna konstruksiyasi degan iborani qo'llaydi va mohir xaykaltarosh misoli spektaklning har bir ko'rinishi, mayda sahnachalarni konstruktiv qurilmalar yordamida ishlab chiqadi. Spektakllarning ayrim sahnalarini to'g'ridan-to'g'ri tomosha zaliga ko'chirish orqali “maydon tomoshalari” shaklini qo'llaydi. Teatrdan meshchanlikka xos zebi-ziynatlardan voz kechib ularning o'rniga haqiqiy temir parchalari, yog'och, taxtalardan turli konstruktiv qurilmalar yasashda foydalanadi. Bu qurilmalarning e'tiborga molik tomoni shundaki ularning ko'pchiligini o'zi loyixalashtiradi. Shu tariqa har qanday spektakl muallifi rejissyor ekanligini da'vo qiladi. Chunki,- deydi Meyerxold,- o'z g'oyasini ilgari surishda rejissyor pesani istalgan yo'sinda qaychilashi, ko'rinishlar o'rnini almashtirishi, boshqa adabiy manb'alardan qo'shimchalar kiritishi mumkin. Negaki spektakl keng ommaga ta'sir o'tkazishi, uni yuksak g'oyalar sari ruhlantirishi, ezgu maqsadlar sari yetaklashi oxir oqibat mullifning o'y istaklarini aks ettirishi kerak edi. Agar Meyerxold ijodiga tahliliy nazar bilan qaraladigan bo'lsa, uni bir necha bosqichlarga ajratish lozim. Ularni- yuksak parvozlar, g'alaba cho'qqilari, takrorlanishlar, inqirozlar davriga bo'lish mumkin.

Uning dastlabki ijodiy bosqichlari isyonkorlik ruhi bilan sugʻorilgan. YAʼni ananaviy teatr strukturasiga qarama-qarshi oʻz teatrini yaratish yillari deyish mumkin. MXAT teatrida asosiy eʼtibor aktyorning ichki texnikanisini rivojlantirishga qaratilgan boʻlsa, Meyerxold uslubiyatida aktyorning tashqi texnikasiga eʼtibor qaratilgan. Ijroda shartlilik va ramziylik ustivor ahamiyat kasb eta boshlaydi. Meyerxold fikricha, aktyor rejissyor qoʻlidagi qoʻgʻirchoq misol oʻziga qoʻyilgan barcha talablarni soʻzsiz bajara olish salohiyatiga ega boʻlishi kerak edi. 1905 yilda MXAT teatr studiyasida sahnalashtirgan Ibsenning “Sharpa” (Privideniya) spektaklida Meyerxoldning “shartli teatr”dagi ijro uslubiyati yaqqol koʻzga tashlanadi. Ming afsuski yaxshi niyatlar bilan 1905 yilda ochilgan teatr studiya, Moskvadagi siyosiy gʻalayonlarning kuchayishi sababidan oʻz faoliyatini davom ettira olmaydi. Meyerxold yana Petrburgga yoʻl oladi. Bu safar uni Vera Fedorovna Kamisarajevskaya oʻz teatriga ishga taklif etadi.

Odatda bunday teatrlarda yetkachi aktyor va aktrisalar oʻzlari uchun pesalar tanlab bosh rollarni oʻzlari ijro etishar edi. Komissarjevskaya teatri ham bundan mustasno emas edi. Shu ananaga boʻysungan Meyerxold Vera Fedorovna bilan Yushkevichning “Geddi Gabler”, ”Shaharda” nomli pesalarini sahnalashtiradi. Mazkur spektakllar bilan Tiflis, Rostov –don, shaharlari boʻylab gastrol safariga chiqishadi. 1907-08 yillari Blokning “Balaganchik” spektakli bilan Moskvaga gastrol safariga kelishadi. Meyerxold birgina teatrdan ishlash bilan qoniqadigan rejissyor emasdi. Shu yillari Petrburgdagi “Aleksandrov” ,”Marinskiy” teatrlarida Lermontovning “Maskarad”, Molerning “Don juan”, A.Ostrovskiyning “Momaqalldiroq” pesalarini sahnalashtirish jarayonida ramziylik usullaridan keng foydalanar ekan, mazkur spektakllarni sahnalashtirish orqali oʻz uslubiyatini yana ham takomillashtirishga intiladi. Birinchi navbatda u aktyorlar talafuziga eʼtibor qaratadi. Uning uslubiyati boʻyicha aktyorning sahnadan gapirgan har bir soʻzi **quduqqa tushgan tomchiday** jaranglashi kerak edi. Har bir jumla musiqa qonunlariga amal qilingan holda tuzilishi, soʻzlar qoʻshiq kabi ohangdor boʻlishi, sahnaviy harakatlar nafis, maromli, raqsga oʻxshagan mayin boʻlishi kerak. Aktyor sahnadagi manzaralar tasvirlangan rasmning uzviy parchasiga oʻxshashi

lozim edi. Bunday talablar o'z navbatida psixologik teatr talablarining aksi edi. Shu sababdan teatr rahbari V.F Komisarjevskiy xonim Meyerxoldga xat orqali murojat qilib,teatr bilan o'rtalarida tuzilgan shartnomani bekor qilinganligi ma'lum qiladi.

Teatr tarixchisi, teatrshunos Pavel Aleksandrovich Markovning ta'kidlashicha, *Stanislavskiydan keyin Meyerxold kabi extirolarga boy, qattiyatli kishi bo'lmasa kerak.*

Stanislavskiydagi ko'pgina xususiyatlar shogirdlarida ham mavjud bo'lgan. Meyerxold ham Stanislavskiy kabi o'z oldiga qo'ygan maqsadiga har qanday yo'l bilan bo'lsada ,erishishga harakat qilgan. Biron narsa to'g'risida baxs-munozarada o'z fikrini albatta o'tkazishga intilgan. Rejissura sohasida ham Meyerxold Stanislavskiyning shogirdi bo'lganligini unitmaslik kerak. Shu nuqtai-nazardan olib qaraganda spektaklning xomaki loyihasini avvaldan ishlab meyyoriga yetkazmaguncha repetitsiyaga qo'l usmaslik ham Stanislavskiydan unga o'tgan merosdir. U ham ustoz kabi aktyor rejissyor aytganidek bajarmagunicha qayta-qayta tarorlashdan charchamagan.

Bular Meyerxold rejissurasining bir qismi bo'lsa, ikkinchi qismi esa aktyorlik ijrosi bilan bog'liq izlanishlari edi.

Meyerxold uchun Stanislavskiy talab qilganidek,aktyorning ichki his-xayajoni,botiniy-yashirin iztirob va quvonchlarini aks etdirishdan ko'ra ularni zohiriy –ochiq ,kengroq hammaga ko'rinadigan tarzda, qo'llarni ishlatish - jest,ko'z, yuz harakatlari-mimika orqali aks etirishlik muhim deb bilib bunday ko'rinishlar tomoshabinga ko'proq va chuqurroq ta'sir etishini xisobga olganligi ma'lum. Ammo aktyor bilan ishlash uslubida ham ustozidan uzoqlashib ketaolmagan. U ham Stanislavskiy kabi piyesani mayda parchalarga ajratib ,har bir parcha uchun konstruktiv sahna yechimi topishga harakat qilgan.Shunisi ham borki u Stanislavskiydan farqli o'laroq har bir rolni aktyorlarga o'zi o'ynab ko'rsatib bergan va xuddi shunday ijroni aktyorlardan talab qilgan. Men deb yozgan edi Vsevolod Emilevich,- “1905 yildan boshlab naturalizmga qarshi kurashib keldim. Men uchun naturalizm burjua va meshchanlar san'atidir.Men

naturalizmga qarshi yozgan maqolalarimda uning mohiyatini ochib berishga harakat qildim. Naturalizmga qarshi (simvolizm) ramziy shakllarni qo'llay boshladim. Sababi teatr san'atini ishchi-dehqonlar ommasi ongiga shu yo'l orqali singdirishlikni maqsad qilib olgan edim."

Izlanuvchan rejissyor spektaklning mohiyatidan kelib chiqib asta-sekinlik bilan konstruksivizm shakllarini qo'llay boshladi. U 1906-1912 yillar orasida 41 ta spektakl sahnalashtiradi. Mayakovskiyning "Misteriya Buff", "Kana", "Xammom" Erdmannning "Mandat" kabi asarlari ham shular jumlasidandir.

Bugungi kunda Meyerxoldning "Biomexanika" (Bio-gavda. Mexanika-aniiq ishlaydigan jihoz ma'nosine anglatadi) deb nomlangan atamasi, teatr ijodkorlari orasida keng tarqalgan. Undan Bertold Brext, Piter Bruk, Roje Planshola, Djordje Streller, Yeji Grotovski kabi g'arbning mashhur rejissyorlari o'z ijodiy faoliyatlarida keng foydalanadilar. Xo'sh "Biomexanika" deganda nimalarni tushinish kerak?

Agar bu atamani K.S.Stanislavskiy sistemasi bilan taqqoslaydigan bo'lsak, rol ijro etayotgan aktyor, o'zi aks ettirayotgan qaxramoning ichki hissiy holatini avval o'zida paydo qilishi so'ngra uni qahramon qiyofasida aks etdirishi talab qilinadi. Ya'ni qo'rqib qochib borayotgan qaxramon-aktyor avvaliga o'zi xaqiqatdan ham qo'rqishi so'ngra chopib ketishi kerak. Meyxoldning uslubiyatida esa aktyor haqiqatdan ham qo'rqishi shart emas. U qochib borar ekan uni qo'rqib qochayotganligini tomoshabin sezsa, shuning o'zi kifoyadir.

Meyerxoldning "**Biomexanika**" uslubiyatini yanada kengroq anglash uchun, bu usulni yuzaga kelishiga sabab bo'lgan omillarni ham hisobga olish lozim. Ma'lumki inqilobdan keyin teatr san'ati bilan qiziquvchilar ko'payib ketadi. Birgina Moskva shahrining o'zida har bir rayon teatri, hatto bir emas bir necha teatr va teatrchalar paydo bo'ladi. Qo'lidan kelsa kelmasa har kim o'zicha spektakl qo'yishga, o'zicha yangilik yaratishga harakat qilar, mazmun mohiyatidan qat'iy nazar birovnikiga o'xshamasa bo'ldi. Shunday vaziyatda Xalq komissarlari kengashi qoshida aloxida teatr bo'limi ochiladi va unga Meyerxoldni boshliq etib tayinlashadi. Meyerxold ishni yoshlarni o'qitishdan boshlashga qaror qiladi va shu

maqsadda Moskva Oliy teatr ustaxonasi ochib,unda rejissura bo'yicha Meyerxoldning o'zi dars o'ta boshlaydi. Biz yuqorida tilga olgan "Biomexanika" uslubiyati ayni mana shu Oliy ta'lim ustaxonasida ishlab chiqiladi va talabalar bilan o'tkazilgan mashg'ulotlar jarayonida sinovdan o'tkaziladi.Biz yuqorida Meyerxoldni ishlash uslubi to'g'risida to'xtalgan edik. YA'ni u asardagi barcha rollarni aktyorlarga o'zi ko'rsatib berish orqali o'rgatar va yaratar edi. Agar aktyor *nega unday emas bunday bo'lishi kerak* deb so'rab qolguday bo'lsa, *siz buni bilimingiz yetishmasligi oqibatidan tushinmaysiz. Menga qarab turib takrorlang*,der edi.

Bora-bora Meyerxolddagi qarashlar o'zgaraboshlaydi. Ana shu o'zgarishlari natijasi o'laroq Meyrxold o'z "biomexanika"siga - **kechinma san'at nazariyasini payvand qilish rejasi** paydo bo'ladi. Ya'ni endilikda quruq tashqi ifoda vositalari emas,bu vositalar aktyordagi **kechinma holatini ham** aks etirishi talab qilinadi.Ya'ni ...aktyorning tashqi harakatlari orqali uning qalbidagi xis-hayajon,azob va quvonch aks etishi lozim. Shuning uchun aktyorning sahnadagi har bir harakati,imo-ishorasi xatto ovozi, tovush ohanglarini o'zgarishi ham biron-bir maqsadga qaratilgan bo'lishi kerak edi. Vsevolod Emilovich o'tkazgan mashqlardan ayrimlarini misol tariqasida keltirib o'tsak, o'quvchida ma'lum bir tushuncha xosil bo'ladi, deb o'ylaymiz.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Vs.E.Meyerxoldning hayoti va ijodi haqida gapirib bering?
2. Biomexanika uslubi haqida?
3. Vs.E.Meyerxoldning teatr san'atiga ta'siri?
4. Tashqi texnika xususiyati haqida?
5. Kechinma san'atining xususiyati haqida?
6. Meyerxold biomexanikasi va Stanislavskiy sistemasini qiyoslang?
7. Biomehanikaning aktyorlik san'atidagi o'rni nimada?
8. Meyerxoldning aktyor ijrosidagi fikrlari qanday edi?

(aktyorlar bilan ish olib borish)

Pyesani o'qish barobarida siz rejissyor uchun mo'ljallangan havolaga duch kelasiz, bu sizning pyesa to'g'risidagi fikrlaringizga mustahkam asos bo'lib hizmat qiladi. Sarlavhalar pyesaning muhim axborotlari uchun sizga qulay shartli belgilar sifatida rol o'ynaydi.

Biz barchamiz uchun kaftdagidek ayon bo'lgan masaladan boshlaymiz. Rejissyor pyesani biror bir tomonga yo'naltirishdan oldin uni to'laligicha tushinib yetgan bo'lishi zarur. Lekin ayrim rejissyorlar pyesaning barcha elementlarini anglamay turib repetitsiya bosqichlarini to'laligicha bosib o'tishga intiladilar. Agar rejissyorning o'zi pyesani jiddiy ravishda tahlil qilmagan va g'oyaga oydinlik kirituvchi ayrim tushunarsiz savollarga javob topmagan bo'lsa, u hech qachon shaklning asosiy elementlarini aniqlashtira olmagan bo'ladi. Agar repetitsiya so'ngida hatolarni aniqlay o'lsada, uning tub mohiyatini anglay olmaydi.

Pyesani to'g'ri anglashning kaliti, uning shaklu shamoyili, u qanday kelib chiqqanligiga, tabiyatiga bog'liqdir. Chaqaloq ma'lum bir obyektни o'rganishi uchun uni ko'rib, hidlab, mazasini tatib ko'radi. Ular bilish vositasi sifatida o'z sezgi organlarini ishlatadilar. Rejissyorlarga ham drama tabiatini anglash uchun xuddi shunday vositalar kerak bo'ladi. Ular uchun asosiy elementlar drama asosini tashkil etuvchi prinsiplardir, prinsiplar esa dramaning xatti-harakat nazariyasi orqali o'zaro bog'liq hisoblanadi.

Dramani o'rganish xususidagi ilk qarashlar Aristotelning poetika asarida o'z ifodasini topadi. Bir atama Aristotel uchun va dramani tushunish uchun poydevor sifatida qaraladi. Bu atama "xatti-harakatdir", aksariyat hollarda teatrlarimizda uni noto'g'ri tushinishadi va talqin qilishadi. Frensis Fergyussonning ta'kidlashicha, dramatik xatti-harakatga umumiy ta'rif berish mumkin emas, chunki "xatti-harakat" har qaysi pyesada farq qiladi. Shekspirning "Gamlet" hamda Samuel Bekketning "Godoni kutib" dramalarida bir biriga o'xshash qirralari juda kam bo'lib, bir uchun berilgan tasnif ikkinchisiga aslo mos kelmaydi. Fergyusson aytadiki, shunday ekan, biz xatti-harakat xarakteristikasini barcha hollarda birday

qo'llash imkoniyati yo'q ekan, demak ularga qiyoslash va taqqoslash, ya'ni ularning o'xshash va farqli qirralarini aniqlash orqali baho berish mumkin. Shu munosabat bilan, Gamletdagi konkret harakatlarni o'rganib turib, uni boshqa asarlarda to'g'risida ma'lum bir tushunchalarga ega bo'lamiz. Gamlet dramasida qiyosiy tahlil o'tkazish orqali dramatik xatti-harakatga oydinlik kiritamiz.

Ammo biz, rejissura metodologiyasi asos qilingan barcha qarashlarni o'z ichiga olgan nazariyani yaratish istagida bo'lsak, bir pyesa doirasidan chiqadigan dramatik xatti-harakat xususidagi qarashlarni ishlab chiqishimizga to'g'ri keladi. Rejissyor barcha dramatik asarlarni tahlil qilishga va o'z nazariyasini yaratishga qodir bo'lishlari zarur.

Makonda xatti-harakat. Makonga ta'rif berish nazarimizda teatrga aloqasi yo'qday tuyiladi, lekin ikki hil aspektda drama xatti-harakatining tabiatini tushunishimizda u o'zaro aloqadordir.

Hozirgi zamon olimlari makonda kechayotgan har bir jarayonga harakat deb ta'rif beradilar. Bu hil qarash to'rtinchi o'lchov bo'lmish vaqtga e'tibor qaratishga olib keladi. Biz ayrim obyektlarni turg'un, noharakatchan deya ataymiz, chunki ularning xarakat tezligi shu qadar sekinki, biz ularni ko'zimiz bilan ilg'ay olmaymiz. Aslida esa har qanday jism o'z og'irlik markaziga qarab intiladi, guyoki, daryo pastlikka qarab oqqanidek. Vaqt ko'rsatadiki, chegaralangan vaqt doirasida turg'un turuvchi obyektlar ham harakatga kelmasalarda ularning atomlari go'yoki raqsga tushayotgandek harakat qilar ekan. Makonning o'zi buyum hisoblanmasada, unda har doim qandaydir jarayon kechadi. Makon turg'un va mexanik bo'lish o'rniga dinamik(o'zgarishlarga boy) va organik hisoblanadi.

Ayrim fizik olimlarning fikricha, Olam sekin asta o'z issiqlik quvvatini kamaytirib sovib bormoqda. Bu inqirozga yuz tutish prinsipi hisoblanib, buni odatda o'z shaklini sekin asta yuqotuvchi "entropiya" deb ham ataydilar. Mazkur nazariyaga asoslanadigan bo'lsak, ma'lum bir mexanizmlar molekulasi parchalanib ketishga qarshi kurashib boradilar. Hayot integratsiya shaklida namoyon bo'ladi, qarshilik orolchasi shiddatli entropiya oqimiga qarshi kurashadi. Entropiyaning yorqin misoli bo'lib, inson tanasi hisoblanadi. Yoki bolaligimizdagi o'qinchoq va

koptokning sekin asta parchalanib ketganiligiga juda ko'p guvoh bo'lganmiz, Davriy jadvalga ko'z tutib, uzoq o'tirgan stulimizning qirrali burchaklari "entropiya" ta'siri ostida sekin asta yedirilib, silliqlashib borganilini ham kuzatganmiz.

Ho'sh bu g'oyalarimizning teatr san'atiga aloqadorligi qanday. Biz bilamizki, spektakl san'at asari sifatida o'z tuzilishi (strukturasi)ga ega. Tuzilishni sinchikovlik bilan o'rganib borganimiz sari xatti-harakat oydinlashib boradi. Pyesadagi xatti-harakat makonda kechadigan xatti-harakatlarga mosdir. Bu jarayon to'rtinchi o'lchov birligi bo'lmish vaqt bilan izohlanadi. Entorpiya va tartib makonda vaqt birligida harakat xosil qilganidek, ziddiyat ham dramada o'zaro qarama-qarshi kuchlar o'rtasida vaqt birligida xatti-harakat xosil qiladi. Shunday ekan, "ziddiyat" dramatik xatti-harakatning asosi hisoblanadi.

Xatti-harakat va (jismoniy) harakat o'rtasidagi farq. Xatti-harakat xaqida aniq tushunchaga ega bo'lish uchun unga boshqa rakursda qarash lozim bo'ladi. XX-asrning amerikalik adabiyot tanqidchisi va faylasufi Kennet Byork xatti-harakat va (jismoniy) harakat o'rtasida farqni aytib o'tadi. Xatti-harakat maqsadga muvofiq harakat hisoblanadi, (jismoniy) harakatda maqsad bo'lmaydi. "Bargni uzmoq", "oqim bilan yurmoq" harakatni bildiradi. Ma'lum bir faoliyat ortida kimningdir maqsadga qaratilgan harkatlari yotmaydi. "Bola daraxt shoxidan pastga sakramoqda" bu hatti-harakatdir, chunki unda bolaning maqsadlari o'rin olgan. Agar bolaning maqsadi daraxtning yuqorisiga chiqish bo'lsayu, u to'satdan sirg'anib yilib tushsa, unda bu (jismoniy) harakat hisoblanadi. Bu ko'ngilsiz voqea sifatida qaralib, harakat bolaning maqsadiga zid ravishda sodir bo'ldi. (Nazariyotchi daraxtdan yiqilib tushishni ham ko'zlangan maqsadning oqibati sifatida qarashi mumkin. Yoki bolaning onasi unga daraxtaga chiqmaslikni o'qtirgan, bola esa unga itoat etmay daraxtga chiqishni maqsad qilgan va buning oqibati bolaning daraxtdan qulab tushishiga olib kelgan.) Harakatsiz xatti-harakat mavjudmi, ha agar maqsad harakat qilmaslik bo'lsa, chuki unga qimirlama stulingni ostida ilon bor deb aytilgan. Psixik hatti-harakat jismoniy harakat bilan ketma-ket boradi yoki bormaydi.

Binobarin, voqea ham harakatni, ham xatti-harakatni oʻzida mujassam etishi mumkin. Maqsadli xatti-harakat va maqsadsiz harakat. Rejissyor aktyor ijrosiga eʼtiroz bildirishi mumkin, qachonki, uning harakatlari ortida maqsadni ilgʻay olmasa.

Dramatik shakldagi xatti-harakatning boshlanishi. Tragediyaning muhim komponenti xatti-harakatdir deydi Aristotel: Tragediya odamlar hayotning emas, balki xatti-harakatlarning, xis-tuygʻu va azaob-uqubatlarning aksidir. Barcha insoniy baxt va baxtsizliklar xatti-harakat timsolida aks etadi, bu yerda xis-tuygʻularning sifati emas uning faoliyat darajasiga baho beriladi. Shunday ekan, xatti-harakat tragediyaning tragediyaning asosidir. Aristotelning xatti-harakatning tragediyadagi roli haqidagi qarashlari boshqa turdagi dramalarga ham tegishli hisoblanadi.

Istalgan turdagi dramani tahlil etish mobaynida biz voqeaning mohiyatiga eʼtibor qaratamiz, boshqacha qilib aytganda, shakl jarayoni muhim oʻrin tutadi.

Ziddiyatning zaruriyligi. XIX-asrning fransuz tanqidchisi Ferdinand Bryunetyer shunday deb yozadi, “Teatrning birichi qonuni” va dramaning asosiy elementi bu qarama-qarshilikdir. Qarama-qarshiliksiz drama boʻlmaydi. Qarama-qarshilik dramatik xatti-harakatning tub mohiyatida yotadi.

Kichik bir gʻarbiy mintaqa shaharchasini rasmda tomosha qilsak. Stulda bir kishi jiddiy tusda oʻtiribdi. Koʻcha boʻm-boʻsh, kishing yonida it dumini silkitib, atrofidagi pashshalarni haydab yotibdi. Agar bu televizion shou boʻlganida hozir mana shu tinchlikni nimadir buzishi tayin deya, voqeaning boshlanishini orziqib kutib turgan bular edingiz. Kishi va it drama uchun materia boʻla olmaydi.

Yana bir misol keltiramiz: Koʻchada uchrashib qolgan ikki tanish oʻrtasida oddiy, yoqimli suhbat. Ular bir birlari bilan ob-havo xususida, hayot ikir-chikirlari boʻyicha gaplashishmoqda. Siz ushbu sahnani tomosha qilar ekansiz biror bir kutilmagan voqea sodir boʻlishini yoki yana bir kim kelib ushbu soʻhbatga qoʻshilishini kutib turasiz. Agar bunday voqea sodir boʻlmasa, ketkazgan vaqtingizga achinasiz, hattoki biroz jahlingiz ham chiqadi. Bularning har birida biz ziddiyat boshlanishini kutib turamiz. Ziddiyat kirib kelmasdan oldin voqea

kamdan-kam hollarda qiziqarli bo'ladi. O'ta uzoq ziddiyatsiz davom etadigan voqealarbilna boshlangan pyesalarni sudralib yuruvchi ziddiyat deya baho berish mumkin. Bunday voqea tez medaga tegadi. Garchi Bekket, Garold Pinter va Sem Sheperd sigari zamonaviy dramaturglar bu masalaga xolis baho beradilar. Pyesada ziddiyat doim mavjud bo'ladi.

Tomoshabinlarning ayrim asarlarni tomosha qilishidagi zerikishi, ularning ziddiyatni ilg'ay olmaganliklaridandir. Ziddiyat drama uchun noyob xususiyat emas, lekin bu juda muhimdir. Dramatik degan so'zimizning ortida ikki qarama-qarshi kuchlar o'rtasidagi ziddiyat yotadi. Insoning primitiv rivojlanishi ortida bo'lsa kerak, u doimo ziddiyat bor joyga intiladi. Ziddiyat bizning ma'lum bir hodisaga bo'lgan qiziqishimizni orttiradi. Qarama-qarshiliksiz hayot jonsiz bo'lardi.

Qarama-qarshilik borligi tufayli futbol televideniyeda katta auditoriyasiga egadir. Mazkur muvaffaqiyatning o'zi ham televizion ekranning oddiy ziddiyatlarni ko'rsatishda yaroqliligini namoyon etadi. Futbol o'ta g'aliz va primitiv ziddiyat. Bu haddan tashqari dramatikdir.

Dramada ham shundaydir. Rejissyor o'z kuchini pyesa motivini aniqlashtirishga qaratadi. Shu bilan bir qatorda u pyesa tuzilishi va ma'nosini aniqlaydi. Mazkur tahlil bilan u o'zini rejissyorlik vazifasiga tayyorlaydi.

Kulminatsiya yechimning asosi. Pyesaning ma'lum bir fursatida asardagi tanglik biroz yumshaydi va ziddiyatni keltirib chiqaruvchi omillar aniqlashadi, harakat ildamlashib yechim yuzaga keladi.

Ushbu fursatda xatti-harakat mantiqiy tus oladi. Mana shu fursatdan so'ng xatti-harakat o'z nihoyasiga yetadi, chunki, ziddiyat tugaydi. Qo'shimcha voqealar kulminatsiyani aniqlashtirishi yoki u to'g'risida ma'lumot berishi mumkin, lekin ular xatti - harakatning asosiy kuchi bo'lmaydi. Kulminatsiya xar turdagi tuzilish nuqtalarini va sxemalarini belgilab beruvchi va asarni tahlil qilishga omil bo'ladigan so'z sifatida qo'llanilgan edi.

Misol uchun 19-asrda yashab ijod etgan nemis dramaturgi va tanqidchisi Freytag, bu atamani perepetiya o'rnida keltirib o'tadi va kombinatsiyalarning

burilish nuqtasi sifatida qaraydi. Biz bu atamani asarning avj nuqtasida yuzaga keladigan voqealar deb qarab, bu yerda asosiy ziddiyat xal etilgan bo'ladi.

Vaqt: Xatti-harakatning to'rtinchi o'lchovi. Xatti-harakat ziddiyatlarni kulminatsiyaga yetaklovchi ma'lum bir insident asosida kelib chiquvchi jarayon ekan, bunda vaqt xatti-harakatning o'lchovi sifatida namoyon bo'ladi. Shakl va ramzlar sahnada o'z eni, bo'yi va balandligiga, ya'ni hajmiga ega bo'lsada, rejissyor shuni bilishi zarurki, sahna asari vaqt birkigida namoyon bo'ladi.

Muammolarning yechimi. Ziddiyat shunday jarayonki, uning bir qismi hal etilmagan bo'lsa demak boshqa qismlari ham hal etilmagan hisoblanadi. Spektaklning voqealari uning oxirigacha davom etadi. Biz spektaklni oxirigacha ko'rmay turib unga baho bera olmaymiz. Shunday ekan, u vaqt davomida harakatda bo'lgani sari, spektakl ham boshiga nisbatan vaqt o'lchovida o'zgarib boradi.

Shu munosabat bilan pyesaning yechimi uning boshidayoq mavjud bo'ladi. Haqiqatdan ham asarning boshi barcha xatti-harakatlarni o'zida aks ettiruvchi pyesaning mag'zidir. Spektakl davomida biz uning tugunga nisbatan teskariga aylanganligiga guvoh bo'lamiz. Pyesada birinchi voqeaning xarakteri uning yechimida hal etiladi. Pyesaning yechimi asarning asosiy maqsadi bo'lib hisoblanadi. Rejissyorlar pyesa qismlarining vaqt birligida bog'liqligini tushunganlaridan so'ngina sahnada to'rt o'lchamli effektlarni yaratib tomoshabinlar auditoriyasini reaksiyasini boshqara olishlari mumkin bo'ladi.

Xatti-harakat va syujetni farqlash. Ayrim nazariyalar dramatik shaklda syujet va xatti-harakat o'rtasidagi farqni ajratmay turgan vaqtida biz aksincha pyesani oziqlantirib turuvchi bu ikki omilni bir biridan farqlash tarafdorimiz. Pyesa voqealar ketma-ketligidan tashkil topadi va xatti-harakatni o'zida mujassam etadi. Voqealar maqsadga qaratilgan xatti-harakatlardan shakllanadi. Agarda xatti-harakat ziddiyatni hal etishga qaratilgan bo'lsa, syujet ko'z o'ngimizda fizik faollikning namoyon bo'lishi hisoblanadi. Xatti-harakat istalgan sondagi voqealar ketma-ketligi bilan hal etilishi mumkin.

Ingliz romanchisi va nazariyotchisi Oldos Xaksli ta'kidladiki, hatti-harakat ta'siri ostida obyektning asl shaklini aniqlash unga juda yengil kechgan.

Ingliz romantigi va tanqidchisi Oldos Xaksli ta'kidlaydiki, "hatti-harakat" ta'siri ostida obyekt shaklini aniqlash mumkin. U "stul"ni ko'rib turib, "kreslo"ni tasavvur qiladi. Xayotda biz bunday qilmaymiz, lekin sahnada stulga qarab bu Dante yashagan uyg'onish davridagi kreslomi, yoki oshxonamizdagi xromlangan zamonaviy mebel. Biz bilamizki, stul xar doim biz o'tiradigan buyumdur. Biz asosiy obyektning qanaqaligini tushunamiz, shu bilan bir qatorda dizayner-rassomning turli ifoda vositalaridan foydalanishini ko'ramiz. Agar biz ham ayrim primitiv qabilalar kabi bo'lganimizda, biz ham bu haqda hech qanday bilimga ega bo'lmas edik.

MASHQLAR

1. Mazkur voqealarda xatti-harakatni aniqlang.
 - a) Odam rakovina oldiga kelib stakanni to'ldirmoqda.
 - b) Qiz bir qalamtarosh bilan qalam uchini yo'nmoqda.
 - c) Edipning Shoh Edip tragediyasidagi xatti-harakati nimadan iborat?
2. Xatti-harakatning vujudga kelishi uchun qarama-qarshilik zarurmi? Nima uchun?
3. Ziddiyat paydo bo'lishi uchun xatti-harakat zarurmi? Nima uchun?
4. Ofeliyaning aqldan ozadigan sahnasini qayta o'qib chiqing va Gamlet tragediyasini ham Rosenkrantz va Guildensternlar sahnasini xuddi shu singari tahlil qiling. (3.2) Savol qpyesag. Har qaysi qahramonnnning maqsadi, nimani hohlashi va buning uchun nimalar qilayotganini tahlil qiling.
5. Imo-ishoraga va xatti-harakatga uchta misol keltiring. Imo-ishoralarni xatti-harakatga almashtirib ko'ring. Siz imo-ishoralarni xatti-harakat bilan o'rin almashtirishingiz mumkin.
6. Siz harakatsiz xatti-harakat qila olasizmi, yoki xatti-harakatsiz harakat qila olasizmi? Nima uchun? Siz trafik holda faoliyat imkoniyatiga ega bo'ladi? Nima uchun?

7. Quyidagi gapni o'qing va imo-ishora tuzilish yoki tuzilish imo-ishora ekanligiga isbot keltiring. "O, Jorj kel shu joyga mashinani qo'ymaylik". (Maslahat: so'zlarning o'zgarishi agar bu bilan motiv o'zgarsa tuzilishni ham o'zgartiradi).

8. To'rtinchi o'lchamda, tovuq yoki tuxum - birinchi paydo bo'lganmi?

9. Nima uchun pyesa (spektakl) yopiq tizim hisoblanadi? Ochiq tizimiga misol keltiring.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Dramaning o'ziga xosligi nimada?
2. Dramada ziddiyat tushunchasi nimani anglatadi?
3. Dramaning asosini qanday omil tashkil etadi?
4. Dramani tashkil qiluvchi elementlar qaysilar?
5. Qahramon xarakteri qanday aniqlanadi?
6. Kulminatsiya (avj) atamasiga ta'rif bering.
7. Dramaning ichki xususiyatini tushunishda mashqlarning ahamiyati nimada?
8. Hatti-harakatning asosiy omili nimada?

SAHNAVIY ERKINLIKNI TARBIYALASH

Sahna erkinligi. Aktyor sahnada o'zini erkin his qilishi to'g'ridan to'g'ri sahnaviy diqqat bilan chambarchas bog'liqdir.

Sahnadagi erkinlik va diqqat teatr san'atining qon tomiri hisoblanadi.

Sahna erkinligi ikki ko'rinishda o'zini ko'rsatadi. Tashqi erkinlik jismoniy erkinlik deb ataladi. Ichki erkinlik (botiniy) ruhiy erkinlik deb ataladi. Shu ikkala — tashqi va ichki erkinlik uzviy bog'liq holda harakatda bo'lsagina, tor ma'nodagi ijodiy jarayon vujudga keladi.

Avvalo, tashqi jismoniy erkinlikni ko'rib chiqaylik.

Nafis harakat (plastika)ning asosiy qonuni

Aktyorning jismoniy erkinligi yoki mushaklarning erkin harakat qilishi, har bir tirik mavjudotda bo'lgani kabi, paylar quvvatini to'g'ri taqsimlash natijasida hosil bo'ladi. Mushaklar erkinligi - bu inson a'zolarining shunday holatiki, unda har bir harakat, har bir holat uchun mushaklar quvvati zaruriy miqdorda sarf etiladi. Ya'ni, ayni shu harakat yoki quvvat uchun qancha quvvat talab etiladigan bo'lsa, undan ortiq ham, kam ham sarf bo'lmaydi.

Demak, nafis harakatlar uchun mushaklar quvvatining aniq maqsad bo'yicha tarqatilishiga qarab qanchalik erkin, nafis harakat qilinishi ta'minlanadi.

Mavjud sharoitda, inson a'zolarining erkin harakat qilishi uchun, har bir a'zoga zarur bo'lgan miqdorda quvvat tarqatilishi — nafis harakatning asosiy qonuni hisoblanadi. Bu qonunni ichki qonun deyish mumkin. Chunki uning harakati tashqi ko'rinishga ega emas. Demak, tashqi harakatlar, holatlar qanday bo'lishidan qat'i nazar (chiroyli, go'zal, jozibali bo'lishi) bevosita mana shu ichki qonunlarga bog'liqdir.

«Chiroyli» tushunchasi bilan «Go'zallik» tushunchasi o'rtasida farq bor. «Chiroyli buyum» deganimizda, uning harakatsiz holdagi tashqi sifati tushuniladi.

«Go'zallik» esa tirik mavjudotga nisbatan berilib, harakatdagi holatiga aytiladi. Ichki nafis harakatlar qonuniga bo'ysundirilgan maqsadli harakat erkin bo'lgani sababli — go'zaldir. «Tabiatda, — deydi Y.B.Vaxtangov, — nafis bo'lmagan harakatning o'zi yo'q. Bahor paytida bog'larning, rangbarang gullar, yaproqlarning yengil shabadada o'ynashi, quyosh chiqishi va botishi, otning yugurishi, jilg'alarining toshdantoshga sakrab tepadan tushib kelishi, hatto bahaybat filning ohista qadamlari ham ko'zimizga nafis va jozibali ko'rinishi mumkin».

Tabiatdagi quvvat hamisha harakat bo'lib, bir manzaradan boshqasiga ko'chib turadi. Shu orqali tabiat tomonidan berilgan quvvat berilgan vazifani bajarish uchungina yetarli hisoblanadi.

Faqat inson, ma'lum sharoitga tushib qolgandagina, o'zining jismoniy harakatlarini, ichki nafis harakatlar qonuniga bo'ysundira olmay, muvozanatini yo'qotib qo'yishi mumkin.

Ichki va tashqi erkinlik. Shunday bir manzarani ko‘z oldimizga keltirib ko‘raylik. Odamlar to‘la zalda majlis o‘tmoqda. Majlisga kechikkan bir odam zalga (xonaga) kirib keladi. U orqa o‘rindiqdagi bo‘sh o‘rinlardan biri tomon egilganicha yaqinlashadi. Yo‘l-yo‘lakay kimgadir «salom» berib, kimdandir «alik» oladi. Kimgadir ko‘z qisadi, kimgadir gap qotadi, oxiri o‘tiradi. Uning qo‘llari ohista tizzasiga qo‘yiladi. Sahnadagi notiqqa tikilgancha lining so‘zlariga diqqat bilan quloq solaboshlaydi.

Bu odamning shu damgacha bajargan barcha harakatlari erkin va ixtiyoriy bo‘lgan edi. Mana, minbardagi notiq o‘z so‘zini tugatib joyiga o‘tiradi. Birdan, hozirgina kechikib kirib kelgan odamga so‘z berib qolishadi. Endi uning harakatini kuzatib ko‘raylik. Mana, kechikkan odam o‘rnidan turib, minbar tomon yura boshlaydi. Negadir uning harakati beo‘xshov. Goh kostumining tugmasini ushlab ko‘radi, goh bo‘yinbog‘ini to‘g‘rilaydi. Yuzida yasama jilmayish paydo bo‘ladi. Mana, u minbarga ham ko‘tarildi. Uning qo‘llari yana kostumini tuzatib, bo‘yinbog‘ini bo‘shatadi. O‘ng cho‘ntagida turgan dastro‘molini qidiradi. Bu qadar siqqlik qayerdan paydo bo‘ldi?! Yaqinginda, suhbatdoshi bilan yarim soat bahslashganida, bir marta ham tomog‘ini qirmagan ediku!

«O‘rtoqlar», — dedi u to‘satdan baland ovozda. Uning ovozi shu topda qandaydir g‘ayritabiyy ravishda, quruq bo‘lib, o‘zining ovoziga o‘xshamasdi. Birdan peshonasidan ter quyila boshlaydi. Agar bu odam ichki diqqatini jamlab, nima haqida gapirishini avvaldan o‘ylab, fikrni birjoygato‘plab, minbarga ko‘tarilganida, u o‘zini erkin his qilgan bo‘lar edi.

Hamma gap shundaki, erkin tutish gapirishga oson. Agar inson ko‘pchilik o‘rtasida o‘zini erkin tuta olmasachi? Aktyor tomoshabin qarshisida o‘zining beixtiyoriy diqqatini ixtiyoriy diqqatga aylantirish uchun ozmuncha mashq qilishi kerakmi?

Unday bo‘lsa, nima uchun ayrim notiqlar, «diqqat to‘plash» uchun maxsus mashqlar borligidan bexabar bo‘lsada, minbarga ko‘tarilishi bilan, suvga tushgan baliqdek, o‘zini erkin tutishadi. Ular o‘z fikriarini sira hayajonlanmay,

bamaylixtir izhor eta oladilar. Kerak bo'lgan joyda qo'llarini siltashlari, ovozlarini balandlatib pastlatishlari mumkin. Bunday notiq zaruriyat tug'lsa, zal to'la odam uning og'ziga tikilib o'tirganiga ham parvo qilmay, bir zum to'xtashi, yonidan bironbir dalil olishi, suv xo'plashi mumkin.

Albatta, uni «tajribasi katta notiq, ko'pchilik oldida gapirib o'rganib qolganda», deyishingiz mumkin. Unday bo'lsa, ayrim kishilar, ko'pchilik oldida botbot gapirsalar ham, o'zlarini erkin tuta bilmaydilarku, ayrimlar, bir ikki marta minbarga chiqishlari bilan, o'zlarini erkin his qila boshlaydilar.

Balki, birinchi toifadagi kishilar, minbarga chiqishdan oldin, nimalar haqida gapirish, nima haqida gapirmaslikni, yaxshilab o'ylab ko'rmagan bo'lishlari mumkindir.

Ikkinchi toifadagi odam esa, minbarga chiqib gapirishdan avval tayyorgarlik ko'rgan bo'lib, nimalar haqida gapirishni aql tarozisidan tortib o'tkazgan, hatto qaysi fikrdan keyin qaysi gapni gapirish zarurligi, uni qanday dalillar bilan isbotlashini ham o'ylab qo'ygan bo'lar.

Birinchi toifadagi kishilar, minbarga chiqib nima to'g'risida gapirishdan avval, o'zining tashqi ko'rinishi, ovoz ohanglari haqida zaldagilar qanday fikrda bo'larkin, degan savol to'g'risida ko'proq o'ylaydilar. Ularni, gapiriladigan gap, izhor etiladigan masaladan ko'ra, o'zlarini tutishlari, tashqi qiyofalari yig'ilganlarda qanday taassurot qoldirishi ko'proq qiziqtiradi.

Ikkinchi toifadagi odam esa, bir maqsad, bir vazifa bilan minbarga ko'tariladi. U ham bo'lsa, yig'ilganlar oldida o'zining haq ekanligini isbotlashdan iborat bo'ladi. Chunki u, o'zi keltirgan isbot va dalillarni inkor etib bo'lmasligiga qat'iyon ishonadi. Shuning uchun u — xotirjam.

Agar bu notiq hayajonlansa, mutlaqo boshqa masala yuzasidan, ya'ni o'z raqiblarining nohaqligidan ranjishi, yoki boshqalarning adolatli ishidan xursand bo'lishi mumkin. Lekin u har ikki holatda ham uni minbarga yetaklagan maqsadni va u yerda bajarishi lozim bo'lgan vazifasini yaxshi biladi.

Bunday odam notiqlik san'atidan mutlaqo bexabar bo'lishiga qaramay, a'zoyi badani erkin harakat qiladi. Demak, nima qilish, nima gapirish kerakligini

yaxshi bilgan odamning mushaklari hamisha, har qanday sharoitda ham eminerkin harakat qiladi.

Sahnaviy erkinlikni tarbiyalash mashqlar. Yuqorida ko'rib o'tganlarmizdan ma'lum bo'ladiki, berilgan manbaga diqqatni to'plash va uni berilib o'rganishga kirishish ichki erkinlikni paydo qiladi, ichki erkinlik esa o'z navbatida tashqi jismoniy erkinlikni tug'diradi. Lekin aktyorda mushaklar erkinligi bo'lmay qotib qolsa, hech bir kuch, diqqatni berilgan manbaga to'plashga yordam beraolmaydi. Shuning uchun ko'pincha sahnadagi aktyor diqqatini to'plash o'rniga, qotib qolgan mushaklarni bo'shatish bilan ovora bo'lib qoladi. Ayrim hollarda aktyor ichki erkinlikni paydo qilaolgan bo'lsa ham mushaklar qotib qolishidan sira xalos bo'laolmaydi. Agar badan a'zolaridagi taranglikni bir oz bo'lsa ham bo'shatishga erishilsa, qolgan a'zolar ham o'z-o'zidan bushashadi, ichki erkinlik diqqatni bir joyga jamlashga yordam beraboshlaydi.

Lekin ichki ijodiy erkinlikni tarbiyalash ko'p vaqt talab qiladigan murakkab jarayondir.

Buni u yoki bu kursda olib boriladigan mashg'ulotlarning o'zi bilangina tarbiyalab bo'lmaydi. Aktyor amaliy mashg'ulotlar natijasida ichki va tashqi texnik unsurlarning barchasini mukammal egallab olganidan so'ngina ichki erkinlikni qo'lga kiritish mumkin. Biroq talabalarda ortiqcha taranglikdan xalos bo'lishning oddiy yo'llarini ko'rsatib berish uncha ko'p bo'lmagan vaqt talab qiladi. Navbatdagi mashg'ulotlarimiz aynan shu maqsadni o'z oldiga qo'ygan.

Mazkur mushaklarni bo'shatish mashqlarini sahnaviy diqqatni to'plashda qiyinchilik tug'diradigan manbalardan boshlashni maqsadga muvofiq deb o'ylaymiz. Odatda ko'pchilik o'rtasida o'zini yo'qotib qo'yadigan, diqqatini sira bir joyga to'playolmaydigan bir necha o'quvchi bo'ladi. Bunday talabalarda ijodiy va jismoniy taranglik darajasi shu qadar kuchli bo'ladiki, diqqatni to'plash uchun berilgan mashqlar ham ularga foyda bermaydi. Bunday kezlarda o'qituvchi avvalo ularning mushaklar tarangligidan halos bo'lishiga yordam berishi kerak. Buning uchun o'qituvchi o'sha talaba tanasining qaysi a'zolarida taranglik o'ta kuchli

bo'lsa, talabaga o'sha yerni bo'shatishlikni tavsiya etishi lozim bo'ladi. Shu yo'l bilan shoshilmasdan birin-ketin tarang mushaklar bo'shatilishi zarur.

Bu mashqlar davomida ijobiy natija qo'lga kiritilganidan so'ng, **sahnaviy diqqat** mashqlarini berish mumkin. Agar bu safar ham yana mushaklar taranglashadigan bo'lsa taranglikni bo'shatish mashqlarini yana boshidan boshlash kerak. Bu mashg'ulot, talaba berilgan manbaga o'z diqqatini to'plashga odatlangunga qadar davom etishi kerak. Agar berilgan mashqlar izchillik bilan olib borilsa albatta ijobiy natijaga erishiladi.

Shundan so'nggina talabalar mushaklarni bo'shatish mashqlarini bajarishga o'tishlari mumkin.

1-Mashq. Navbat bilan tana a'zolarini: qo'l, oyoq, bo'yin, bel umurtqalarini, goh tarang tortib, goh bo'shatish mashqlarini bajarishga o'tiladi. Mazkur mashqlar davomida talabalarning taranglashuvi va undan halos bo'lishi, mumkin qadar to'kis bo'lishi zarur.

Ushbu mashqlar yordamida talabalar o'z tana a'zolarining qaysi qismida taranglik borligi va qaysi qismi bo'shatilganligini nazorat qilishni o'rganadilar.

2-Mashq. O'qituvchi talablarni kursida qulay o'tirib olishga taklif etadi. So'ngra sira shoshilmay yuqoridan pastga yoki pastdan yuqoriga qarab navbatmanavbat tana a'zolarini bo'tashni buyuradi. YA'ni, oyoq barmoqlaridan boshlab to bosh qismining quloq uchlarigacha navbati bilan bo'shatib chiqish kerak bo'ladi. Tana a'zolari shu darajada bo'shashligi kerakki, faqat tanani ushlab turadigan umurtqadan boshqa a'zolar bo'shligidan gavda yiqilib tushish darajasigacha kelishi lozim. Ayniqsa yuz mushaklariga alohida e'tibor berish kerak bo'ladi. Agar talab qilingan darajadagi bo'shlikka erishilsa, bosh ko'krakka osilib tushishi, og'iz ochilib, pastki jag' osilib qoladi, peshona mutlaqo bo'sh bo'lishi kerak. Qoshlar umuman chimirilmasligi kerak. Mashqni nechog'lik to'g'ri-noto'g'ri bajarilayotganligini tekshirib ko'rish uchun o'qituvchi talabaning qo'lini ko'tarib tashlashi, boshini chayqatib ko'rishi mumkin. Agar tana a'zolari to'g'ri bo'shatilgan bo'lsa ko'tarilgan qo'l o'z-o'zidan avvalgi joyiga tushishi, bosh esa

chayqalishi muqarrar. Agar o'qituvchi talabalni turtib yuborsa u xuddi qum to'ldirilgan qopdek yengil va erkin ag'darilib tushadi.

Talabalaning shu holatdagi tanasi uxlayotgan yosh bolaning tanasiga o'xshaydi. Hechkim uxlayotgan boladek erkin bo'lmaydi.

K.S.Stanislavskiy bola uyqusini quyidagicha ta'riflaydi. *“Agar bola qum ustiga yotqizilib uni tinchlantirilsa,yoki uxlatilsa, so'ngra uyg'otib yubormasdan asta qumdan ko'tarsa, qum ustida to'laligicha bola tanasining izini ko'rish mumkin. Shu mashqni katta odam bilan bajarib ko'rilsa qum ustida uch-to'rt botib qolgan izlarni ko'rish mumkin. Bu uning yelka va bel suyaklarining izi bo'ladi. Qo'm ustida yotgan bolaning qoldirgan iziga o'xshash iz qoldirish uchun tana a'zolarini butunlay erkinligi va bo'shligiga erishish zarur. Mana shunday holatda inson besh-o'n daqiqa uxlasa yoki dam olsa bir kecha-kunduz uxlagandek orom olishi mumkin.”*

Yuqorida keltirilgan mashqning birinchi bosqichi o'zlashtirilgandan so'ng mashqning ikkinchi bosqichini bajarishga kirishiladi. Bunda tana a'zolarini yuqorida keltirilgan tartibda bo'shatib yana o'sha tartibda taranglashuviga harakat qilish kerak.

Uchinchi bosqichda mushaklar mumkin qadar taranglashadi so'ngra kundalik hayot talab qiladigan normal darajada bo'shatiladi.

Normal holatda mushaklarning quvvat darajasi inson a'zolarining hayotiy faoliyat ko'rsatishi uchun yetarli miqdorda ta'minlangan bo'lishi zarur.Bu a'zolar zarur bo'lib qolgan zamonq,hotirjamlik holatidan izchil ishchanlik holatiga o'tishga tayyor bo'ladi.

Ishchanlik holati deganimizda ikki narsani nazarda tutish kerak: *safarbarlik* va *hotirjamlik*.

Bir tomondan siqqlikni yo'qligi, ikkinchi tomondan loqaydlik va bo'shanglik holati.

Tani –joni sog' odamning hamisha tiyrak va tetik bo'lib, har qanday vazifani bajarishga doimo shay bo'lib turgan vaziyati nazarda tutiladi. Bunday vaziyatda uning bironta harakati ortiqcha,yoki zoye ketmaydi.

Taklif etilgan mashqlarning mohiyatini o'zlashtirib olinganidan so'ng mashqlar o'qituvchining sanog'i ostida bajariladi.

Misol uchun: *1-10 gacha mushaklarni mutlaqo bo'shatish,*

10-20 gacha mushaqlarni mumkin darajada taranglashtirish,

20-30 gacha mushaklarni normal holatga keltirish.

1-mashq. O'qituvchining buyrug'i bilan barcha talabalar o'z tana a'zolari holatini o'zgartiradilar. Shundan so'ng tananing biron yerida taranglik ushlanib qolgan-qolmaganligi tekshirib ko'riladi.

2-mashq. Yurib turib, mushaklar tarangligini sezish orqali aniqlash.

3-mashq. Vazmin bir buyumni bir joydan ikkinchi joyga olib qo'yish, so'ngra tanadagi mushaklar tarangligini olib tashlash.

4-mashq. Qo'l yoki oyoq bilan keskin va kuchli harakat qilish (stolga mushtlash, yer depsinish) shundan so'ng darhol tanadagi taranglikni olib tashlash.

5-mashq. O'qituvchining buyrug'i bilan to'satdan tanadagi barcha tarangliklardan xolos bo'lish. Natijada yengil va erkin yerga yiqilish ro'y berishi kerak. Mazkur mashqni tik turgan yoki yurib turib bajarish tavsiya etiladi.

6-mashq. Tana a'zolaridan bir qismini ishchi holatga keltirish ayni shu damda tananing boshqa a'zolari mutlaqo bo'sh bo'lishi kerak .

7-mashq Biron bir jismoniy harakat bajarish va ayni chog'da bu vazifani bajarishda qatnashmagan mushaklar bo'shligi saqlanib qolinishi kerak bo'ladi.

Yuqorida keltirilgan mashqlarni takrorlash jarayonida talabalar o'z tana a'zolarida joylashgan mushaklarni, ularning faoliyati va vazifalarini to'liq o'rganib olishlari lozim. Kundalik ish jarayoni yoki sahnaviy faoliyat davrida tananing qaysi a'zosida siqqlik paydo bo'lsa, darhol o'sha qismni bo'shatib, erkin harakat holatiga keltirishni o'rganadilar. Bir so'z bilan aytganda o'z tana a'zolarini muntazam nazorat qilib turishga odatlanadilar. Avval bunday nazorat ixtiyoriy ravishda ro'y berishi tabiiydir. Ayrim hollarda doimiy nazoratdan ayrim mushaklarda siqqlik paydo bo'lishi ham mumkin. Lekin bundan qo'rqmaslik kerak. Asta-sekin bunday siqqlik yo'qoladi. Avval boshda ixtiyoriy ravishda olib boriladigan nazorat, bora-bora beixtiyoriy nazoratga aylanishi zarur.

Sahnaviy diqqat kabi, mushaklarni bo'shatish ham o'z-o'zidan ro'y berishi kerak. Talaba sahnaga chiqib o'z tanasidagi mushaklarni bo'shatiish to'g'risida muntazam o'ylar ekan, oldinga qo'yilgan maqsadga to'liq erishildi deb bo'lmaydi. Qachonki talaba mushaklar siqigligini o'ylashdan o'zini xalos etsa, fikri chalg'imsa maqsadga erishilgan deyish mumkin. Bulardan tashqari talaba sahnaga chiqishi bilan uning mushaklari o'z-o'zidan bo'shab, ishchan holati paydo bo'lishi zarur. Tananing qaysi qismida taranglik paydo bo'lsa, o'z-o'zidan avtomatik tarzda o'sha joy bo'shatilishi kerak. Bunday faoliyat, kundalik beixtiyoriy odatga aylanib ketishi uchun talaba, darslardan tashqari mustaqil mashq qilishi maqsadga muvofiqdir. Ko'chada, uyda, jamoat joylarida, transportda, tanaffusda, boringki talaba qerda bo'lmasin, doimo o'z mushaklarini nazorat qilib turishga odatlanmog'i lozim. Bunday mashqlarni kechqurun uyquga ketishdan oldin yoki ertlab uyqudan uyg'onganda bajarishlik o'ta foydali va samarali bo'ladi. Agar uyqudan oldin mushaklarni bir qator nazoratdan o'tkazib, ularni tamoman bo'shatishga erishilsa, tungi uyqu tinch va chuqur bo'lib, kishi tanasi va miyyasi yaxshi dam oladi.

Bulardan tashqari talabalar boshqa yondosh fanlardan (*ritmika, plastika, raqs, sahna harakati*) o'tkaziladigan mashg'ulotlar vaqtida ham o'z tana a'zolari, mushaklarini doimo nazorat qilib turishlari kerak.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Sahna erkinligi nima?
2. Nafis harakat (plastika)ning asosiy qonuni qanday?
3. Ichki va tashqi erkinlik deganda nimani tushunasiz?
4. Sahnaviy erkinlikni tarbiyalashda qanday mashqlardan foydalaniladi?
5. Sahnada siqqlikka yo'l qo'ymaslik uchun nimalarga e'tibor qilish zarur?
6. Sahnaviy diqqat tushunchasiga ta'rif bering?

SAHNADA SO‘ZNING TUG‘ILISHI

O‘zbek teatrining otaxon rejissyorlaridan Mannon Uyg‘ur “Unlilar nutqning ko‘rki, lazzati. Shuning uchun unli tovushlarning to‘laqonli, burro talaffuz etilishiga alohida e‘tibor berish zarur. Xususan, unli tovushlar so‘zning oxirida kelganda judayam jiddiy e‘tibor berish kerak, judayam aniq va burro gapirish kerak”, - deya unli harflarning ahamiyatiga baho beradi. Unli va undosh harflarni mustahkamlovchi bir qancha kompleks mashqlar bor. Bu mashqlar “Sahna nutqi” fanida muntazam olib boriladi.

Oliy ta‘lim dargohiga endi qadam qo‘ygan talabaning imkoniyatlarini sinab ko‘rish, uni «o‘rganish» maqsadida gapirtirib ko‘rish, o‘qitib ko‘rish, ijro ettirib ko‘rish bosqichlaridan boshlab, har bir talabaga xos fazilatlar rag‘batlantirilib, nuqsonlar bartaraf etib boriladi. Texnik mashqlar boshlanishi bilan talaba o‘zi bilgan narsalarni emas, balki ustoz-pedagog yo‘llanmasi doirasidagi matnlar - maqollar, matallar, tez aytishlar, she‘riy lavhalar, hikmatli so‘zlar va hadislar bosqichiga o‘tishi bilan mas‘uliyat oshadi va ana shu bosqichning o‘zidanoq professional tarbiya jarayoni boshlanadi. Demak, endilikda talaba o‘zi bilgan narsalarni emas, balki o‘zi bilmagan, lekin bilishi zarur bo‘lgan haqiqatlarni, o‘zi uchun yangilik bo‘lgan professional qonun-qoidalarining dastlabki elementlarini o‘zlashtirishga majbur bo‘ladi. Shuning uchun so‘z ustida ishlash jarayoni o‘quv dasturining birinchi bosqichidan oxirgi cho‘qqisigacha uzluksiz davom etadi.

Masalaning ikkinchi tomoni- aksiomasi ham mavjud. Gap shundaki, muayyan bosqichdan so‘ng, talabalar texnik mashqlar havosini oldi-ku, deb bu muhim jabha tashlab qo‘yilmaydi. Aksincha, texnik mashqlarning dastlabki bosqichlaridanoq so‘z san‘ati talablariga qat‘iy rioya etilganligi kabi matn ustida, badiiy so‘z ustida ishlash bosqichlarida ham texnik mashqlar - artikulyatsiya, diksiya, nafas va ovoz mashqlariga tegishli, mantiq taqozo etgan darajada vaqt ajratiladi¹.

¹Nosirova A. Jonli so‘z san‘ati. TDSI bosmaxonasi. T. 2003 y. 107 b.

Soʻz sanʼati talqini jarayoni ham mantiq taqozosi bilan oddiydan murakkabga, soddadan mukammallikka, milliylikdan umumjahoniylikka tomon yoʻnalishda kechadi.

Sahnaviy muloqot, partnyor bilan ishlashda soʻzning oʻrni.

“Partnyoringni qiynama, aksincha yordam ber”, - deydi K.S.Stanislavskiy. Partnyorlarning eng birinchi sahnaviy muloqot vositasi bu soʻz orqali muloqotdir. Soʻz orqali muloqot bu diologdir.

Dialog – Badiiy matnga xos nutqiy shakllarda boʻlgan nutq tuzilishining asosiy koʻrinishlaridan boʻlib, ijtimoiy nutqiy aloqalarning tabiiy shakllaridan hisoblanadi.

“Dialog” grekcha “diologas” ikki kishi orasidagi soʻzlashuv degan maʼnoni bildirib - badiiy asarlarda ikki yoki undan ortiq personaj orasida boʻlgan suhbat, savol-javob. Dramatik asarda qahramonlar dialogi – timsol va xarakter yaratishning badiiy vositalaridan biridir”¹.

Sahna asaridagi dialog hamma janrlarini oʻz ichiga qamrab oladi. Oddiy hayotda ham oʻzaro muloqot, munozarali boʻlar ekan bu hayotiy dialogdir.

Dialog deyarli barcha janrlarda, barcha turda uchraydi. Dialogda qahramon oʻz maqsadini amalga oshirish borasida soʻz bilan xatti-harakatda boʻlib, muddaoga erishish harakatida boʻladi. Dialogda xarakter, muddao, vaziyat va davr oʻz ifodasini topadi.

Dialogda ikki qarama-qarshi qutb uchrashadi, biri hukmdor Xusrav boʻlsa, ikkinchisi muhabbat sultoni Farhoddir. Ikkalasi oʻrtasidagi nutqiy fikr olishuvida Farhodni ustunligi seziladi. Xusrav oʻylagan murodiga yetaolmaydi. Bu nutqiy olishuvda nutqiy xarakterlarga eʼtibor qaratilishi va tub maʼnolarini aniq harakatlarini topa bilish va soʻz xatti-harakatiga erishish nazarda tutiladi.

Bosh voqea – Farhod band boʻlishi

Yetakchi xatti-xarakat – Ishqini himoyalashi.

¹Toʻlaganov A. Sahna nutqi. TDSI bosmaxonasi. T. 2008 y. 277 b.

Oliy maqsad – O‘z so‘zida sobitliliği.

Asosiy voqea – Farhodni muhabbati.

Yechimi – Xusravni yengilishi. Farhodning g‘alabasi.

Dialogda asosan fikr olishuvi jarayonida inson psixologiyasini chuqur ochishga intilish kerak. Bu dialogda Xusrav va Farhodlarning o‘ziga xos ruhiyatini ochishga harakat qilish kerak.

Dialog savol-javob tariqasida ketsa-da ichki fikr, ichki qarama-qarshilik va so‘zlarni tub ma‘nosi ijroda asosiy o‘rin egalaydi. Dialogni ishlash jarayonida talabaning fikrlashga, so‘z qudratiga munosabat, maqsadga erishish uchun qaysi so‘zlar asosli ekanligini aniqlash kerak. So‘zlarni tub ma‘nosini aniqlash va so‘z harakatiga erishish kerak. Dialogda har bir personaj o‘zining nutqiy xarakterini yaratish bilan birga sherigini nutqini ham mufassal o‘zlashtirishi shart. Sahna nutqining hayotiy va badiiy jihatdan to‘g‘ri shakllanishi ko‘pincha ijrochining mantiqli aniq fikr yuritishiga bog‘liqdir.

Nutqiy xarakteristika va so‘z xarakati mantiqning jonlantirilgan ko‘rinishidir. Yuqoridagi dialogdagi ikkala personajning nutq xarakteristikasi, so‘zlarning tub ma‘nosini ochilishi va talaffuz meyorı ijro uslubining asosidir. Suhbatdosh bilan muomalada bo‘lganda shunday zarur ohangni topa bilishi kerakki, natijada u siz hikoyachidan xafa bo‘lmasdan, achchiqlanmasdan, tushunib sizga ishonib “ergashsin”. Shu bois K.S.Stanislavskiy aytganidek, “Ijodning mazmuni – tub ma‘nodadir”¹.

“Biror jumlanı gapirayotganda, ijrochi ko‘ngildan o‘tkazayotgan asl ruhiy holati, niyati, aytmoqchi bo‘lgan, lekin boshqa so‘zlar orqali ifoda etgan istagiga **tub ma‘no** (podtekst) deyiladi”².

Tub ma‘no, zikr etilganidek, jonli so‘z, drama san‘atini jonlantiruvchi, unga harakat va hayotiylik bag‘ishlovchi uch asos (ko‘rish, harakat va tub ma‘no)ning biridir. Shuning uchun ham so‘z san‘ati tabiatini tushunishga qodir bo‘lgan har bir san‘atkor va mutafakkir bu omillarga alohida e‘tibor bilan qarab keladi. Jumladan,

¹To‘laganov A. Sahna nutqi. TDSI bosmaxonasi. T. 2008 y. 280 b.

²Nosirova A. Jonli so‘z san‘ati. TDSI bosmaxonasi. T. 2003 y. 118 b.

«tub ma’no - deydi K.S.Stanislavskiy, - bu - har doim... matnni asoslab va jonlantirib boruvchi, ko’zga ochiq tashlanmaydigan, ruhan seziladigan, ammo matn oldida uzluksiz oqimni tashkil etadigan «inson ruhining hayoti»dir. Keyincha esa: «Teatrga men tub ma’no uchungina boraman, matnni uyda o’qib olishim ham mumkin» - deydi.

Xullas, ijrochi qanday bo’lmasin matnlarni tub ma’noni ochib berish vositasi bilan jonlantirishi, unga tabiiylik va hayot bag’ishlashi, oliy maqsadni yorqin ifoda etuvchi mazmun bag’ishlashi kerak, chunki ana shu tub ma’nolar zanjirining barchasi bir bo’lib, oliy maqsadniochib beradi, to’g’rirog’i unga erishmoq imkoniyatini beradi.

Tub ma’no nutq ohangdorligi, intonatsiya tushunchalari bilan uzviy aloqador bo’lib, nutqning tabiiy va estetik ta’sirchanligida yetakchi rol o’ynaydi. Eng muhimi, tub ma’no tufayli nutq shu qadar rangdorlik va joziba kasb etadiki, tinglovchi ijrochining so’zlari bilan ishi bo’lmay qoladi, o’sha so’zlar uyg’otgan tasavvur, o’sha so’zlar jonlantirgan ma’no bilan yashay boshlaydi. Tinglovchida ijrochilik asariga nisbatan ana shunday faol munosabat uyg’ota olish, ularni butun vujudi bilan san’at asariga kirib ketishini ta’minlay olish san’atkor uchun katta ijodiy yutuqdir.

Tub ma’no tushunchasi ijodiy xarakterga ega, ya’ni falon asar, falon jumla yoki falon so’zning tub ma’nosi hamisha falondir, deb qat’iy hukm chiqarish mumkin emas. Bunday urinish san’at tabiatiga xos bo’lgan ijodiylik va erkinlikni bo’g’ib qo’yadi. Shuning uchun ham tub ma’no haqida o’ylaganda uning ijodiy xarakteri diqqat markazida turishi lozim.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Rejissura va aktyorlik san’atida so’zning o’rni.
2. Tub ma’no deganda nimani tushunasiz?
3. Sahnaviy muloqot, partnyor bilan ishlashda so’zning o’rni qanday?
4. Monolog va diolog atamalariga ta’rif bering.
5. Tub ma’noning nutq ohangdorligi, intonatsiya tushunchalari bilan uzviy aloqadorligi nimada?

6. Dramada ikki qarama-qarshi kuchlar o'rtasidagi diolog qanday borishi zarur?
7. Ichki monolog deganda nimani tushunasiz?
8. Nutqiy xarakteristika va so'z xarakteri nimani anglatadi?

DRAMA TUZILISHI (TAHLILI) **(sahnaviy makon kompozitsiyasi)**

Drama tuzilishi (Sahnaviy makon kompozitsiyasi). Aktyor betartib harakatni hush ko'radi ammo, rejissyor buyrug'iga bo'y so'nishga majbur. U ipravizatsiyani qabul qilishga intiladi va shu bilan birga unga shakl va mazmun beradi. San'at o'z ichida shaxsiy qirg'in urug'ini saqlaydi. San'at shuning uchun mangu yashaydi.

Yunon mumtoz yozuvchilari san'atning umumiy qonunlarini imitatsiya deb ataganlar. Aktyorning iste'dodi shunda ko'rinadiki, u ma'lum bir voqea va predmetni oddiy insonga nisbatan o'zgacha rakursda ko'ra oladi. Dramaturgalar xatti-harakatga taqlid qiladilar. Rejissyor xatti-harakatni puxta aniqlab, uning sahnadagi shaklini tuzib chiqa olishi lozim bo'ladi. Holda bosh (rejissyori) kashf va aniq sahna taqlid qilish kerak edi chora ko'rish uchun emas.

Biz 1-bobda dramatik xatti-harakatning keng tushuncha ekaniga to'xtalib o'tgan edik. Mazkur bobda biz rejissyorga xatti-harakatni aniqlashda yordams beradigan va bu bilan pyesaning shaklini aniqlashga yordam bo'ladigan tahlil tizimlarini ko'rib chiqamiz.

Aktyori biladiki, har bir shaklning bir qismi boshqa bir qismda ucharishi mumkindir. Shakl (etiket), o'z shaxsiy hayotiga ega, u to'saddan yuzaga keluvchi va tushunarli bo'lishi lozim. Azob-uqubatlar va kutilmagan uchrashuv barbod, shakllari bilan shug'ullanish bilish alohida ehtiyoj bor shoir, rassom va dramaturg. Lekin har doim muvaffaqiyatli aktyor ham ish zavq oladi. U munosabatlar to'g'ri bo'lsa, shakli vaqt va joy kattaroq mohiyatini va mavjudligini bo'lib, mangu azobini his.

Aktyor deyarli har doim ijod erkinligi bilan shug'llanib, erkinlikni namoyish etishga (interpretatsiya qilishga) kirishib ketadi.

Shu bilan birga, shaklining o'zi tashqaridan beriladiganganga nisbatan ko'proq cheklovlarni yuklaydi. Agar iste'dodli odam intizom shaklning o'zida ekanligini his eta olsagina u diletantizmdan artistizmga qadam qo'ya olgan bo'ladi.

Qadimgi yozuvchilarning ta'rif berishicha "poetika" (san'at) va " ritorika" (e'tiqod jarayoni)" o'rtasida shunday farq qo'yishadiki, poetika o'zining munosabatini bildiradi toki, ritorika atrofdagilarning fikrini o'rgangunicha. Poetika san'ati, o'zida shaxsiy fikrni mujassam etadi. Poetika cheksizdir. Ritorika o'z davri bilan mahkumdir. Linkoln, Gitterburg Adress o'z asarlarida timsolning xalq orasida dunyoga kelishiga ta'rif berar ekan, ularning qarashlari hanuzgacha muhimligini yo'qotmaydi. Edvard Everetning nutqi vaqt borasida cheklanganday tuyulgan bo'lsada, bugungi kunimizgacha san'atda o'z aktualligini saqlab qolmoqda.

San'atning tartibli shakli unga baho berish va tushunishning asosiy kaliti hisoblanadi. Pyesa rejissyori ana shu tartibni saqlab qolishda asosiy javobgar shaxs hisoblanadi. Avvalo, u pyesa funksiyasi sifatida qiziqтира olishi va ruhiy ehtiyojni qondira olishi zarur bo'ladi. Uning ritorik ahamiyati avvalo so'ngi o'rinlarga ko'chirilib asosiy vazifasi badiiy yechimlarni hal etish bo'lishi zarur. Agarda asar san'at jihatidan qandaydir qiymatga ega bo'lsa, shundagina u o'zning asosiy vazifasini aniq bajara oladi. Agarda rejissyor pyesaning ahamiyatini avvaldan uning ritorik shaklida deb o'ylasa va u yerdan ichki prinsiplarga asoslangan tartibni qidirsas, u sahnalashtirishga yo'qotilgan vaqtni zoye o'tkazgan deyishimizga o'rinli sabab bo'ladi.

Tahlil uchun asos. Rejisyorning ishdagi birinchi qadami uni tahli qilish jarayoni hisoblanadi. Ayrim rejissyorlar tahlil o'rniga pyesaga nisbatan o'z subyektiv qarashlarini birinchi o'ringa qo'yadilar va bu bilan bir biriga aloqasiz turli tuman timsollarni dunyoga keltiradilar. Bu bilan haqiqiy san'at va rejissyor o'rtasida tushunmovchilik yuzaga keladi. Lekin haqiqatgo'y rejissyorlar o'z vazfalarini tushunib yetadilar va pyesa bilan yaqindan tanishishga intiladilar.

Ular mustaqil ravishda u yerdan timsollar izlab topadilar, timsollarning birortasi ham ular oldin sahnalashtirgan pyesalaridagi qahramonlar harakterini takrorlamaydi.

Muallif pyesada o'z g'oyalarini bildirib o'tgan bo'lsada, u rejissyorni rad etishi va uning pyesani tahlil etishiga to'siq bo'lishi mumkin emas. yaqin tahlil rejissyori rad etmaydi. "Maqsadlardagi hatolik" rejissyor va tanqidchiga tuzoq vazifasini o'taydi. Qisqasi, rejissyori muallifi fikricha bilan emas bytzainteresovan kerak, lekin bu aslida yozilgan.

Uning tahlil, rejissyor birinchi vazifasi - asosiy harakatlar bilan qulf nazorat sadoqati topish va mojarolarni hal qilish uchun bo'ladi. mojaro hal qilish erda pyesa qiladi qanday: U savol tug'diradi? rejissyori bir mojaro, u asta-sekin aniqlash mumkin hal etildi jarayoni va harakatlar davomida muhim lahzalar bo'lsa ajratilgan bo'lishi mumkin. pyesa chora anglab, u vaqt ichida va o'ng joyda aniqlash uchun strategiyasini tayyorlash uchun tayyor bo'ladi.

Pyesa tuzilishi boshqa barcha elementlari harakatlar o'rnatiladi. Biz asosiy ziddiyatni topganingizda - yorig'ni jarayonini o'ynash, biz tadbir nisbiy ahamiyatini aniqlash mumkin. Biz harakatlar birinchi aniqlash joyga jamlanganda bo'lmasa, biz uning tarkibida bu noo'rin prepisat qiymatini o'ynash mumkin.

Ingliz adibi va tanqidchi Jorj Bernard Shaw, boshqalar orasida, bizga ta'siri nuqtai nazaridan samarali bo'ldi, shuning uchun biz "ijtimoiy drama", deb Ibsen ning pyesa haqida o'yladim. Bu g'oya hali, kitapdan to'g'risidagi taassurot qiladi

Bu g'oya hali ularning badiiy yaxlitlik hisobidan uning retorik ta'kidlab, Ibsen zo'rlab etiladi. foydasiz apandis - bir tanqidchi, Jon Gabriel Byorkman, mablag'larning o'g'irlik Byorkmana ijtimoiy oqibatlarini boshdan to'rtinchi ish ortiqcha ekanligini yozgan ishonardi. Shu bilan birga, pyesa harakat tahlil pyesa mohiyati muhabbat Byorkmana rad ekanligini ko'rsatadi. U emas, balki muhabbat uchun, chunki foyda turmushga Byorkman uning hayoti va qorong'i va muhabbat mahrum yaqin bo'lganlarning hayotini o'zgartirib. Bu tafsir, to'rtinchi ish, sevgi bilan yarashtirdi tender va chiroyli izhor bo'ladi. Bu bir tanqid bo'lishi kerak edi - ayniqsa, bu o'sish (darajasi) ning dramaturg bilan ishlashda, Ibsen to'rtinchi xatti-

harakat sodir yozishga qaror qildim, u yodda boshqa narsa, bir katta ziddiyat bor edi.

Rejissyor harakatda yozuvlar naqshlari (imkoniyat) topa olmasa, u ila aktyor faoliyatini inhibe pyesa ichki talablariga bo'lgan narsaga ega aktyor so'rashi mumkin. tadbirlar rejasi kiritilgan emas g'oyasi (kontsepsiya) tomonidan yo'naltirilgan yoki tushunmadim, agar sahna (majmui dizayner) dizayneri, to'g'ri mo'ljallangan bo'lishi mumkin. Aksincha, haqiqiy tushunchasi ham beldan bo'lgan, bir juda muvaffaqiyatli mahsulot boshqa odamlarni ilhom mumkin. Aslida, haqiqiy rassom-rejissyori dohzhen tasvir bilan yaqin va ahil munosabatlar o'rnatish. Kim yaratish uchun kurash bo'ladi. sahnada, tasvir pyesa rejissyorining vahiya bo'lishi kerak. Ba'zi rejissyorlari boshqalarga o'z qarashlarini shakllantirishga uchun (aniq) tuzatishga ega emas yoki ular buni istamayman, lekin ular hamma narsa muvaffaqiyatli bo'lishini kutaymiz agar bo'lishi kerak.

Rejissyor tizimli tahlil qilish, tasvir holda tasvir yaratish tushuntirish va muqarrar rejissyori azob ega bo'lsa-da. tizimli tahlil asosiy maqsadi pyesa tarkibiy munosabatlar va hokimiyat tushunish hisoblanadi. Yordamchi (ixtiyoriy) obyektiv rejissyori, aktyorlar, dizaynerlar va boshqa xodimlari o'rtasidagi pyesa (pyesa) aloqasini xizmat qiladi. g'oya (asosiy mavzusi) aniq va kuchli auditoriyaga o'tkazilishi, shunday qilib, pyesa tuzilishi ochko ijrosi davomida qoplangan bo'lishi kerak.

Bundan tashqari, rejissyor tahlil muvaffaqiyatli tasvir uchun asos ekanligini tushunib kerak. bir nuqtada, tahlil hisobga turli odamlar hissa, shuningdek, teatr va tomoshabin talablarini oladi badiiy sintez, aylanib kerak. tahlil rejissyori ijodiy iygudülari ta'sir beradi.

Jon Millington Synge ning "dengiziga Riders" ning durdona uchun ko'p kitobxonlar boshlang'ich reaksiya, nima Barcha yaygara haqida hayron bo'ladi. U dengizda so'nggi o'limdan o'g'lini saqlab qolish uchun harakat qilmoqda, lekin bir kampirga qissasi muvaffaqiyatsiz ko'rinadi. uning jasadini olib, u faqat yuqoriga beradi. o'g'lini saqlab qolish uchun, umidsiz kurashdan so'ng, u o'z o'limi fakti

bilan kelishib tanladi. o'qituvchilar bir ish fojiasi mahsulot uni chaqiradi bo'lsa, talabalar ishonmaydi. Bu «passiv» Maurya fojiali janr xos asarlar ko'rinadi.

Biroq, tahlil, bir birinchi taassurot o'zgartirishingiz mumkin, yangi jihatlar ham bor. Biz ko'rib, masalan, final nutq Maurya yana mag'lubiyatga so'zidan o'zga bir g'alaba kabi ovoz, yana bir talqini bo'lishi mumkin. Maurya dengiz tomonidan mag'lub emas edi. U zararni bartaraf etish uchun, uning tabiiy, inson kuchini kashf. U o'lim ustidan ma'naviy g'alaba qanday tushunish uchun, hali o'lim tuzakli haqida ham manfaatdor bo'lganlar ustidan yuqoriga ko'tardi. Biz ko'rgan kabi tahlil, bizga vaziyatni qayta ko'rib chiqish imkonini beradi, va yana murakkab va kuchli hikoya rivojlantirish uchun imkoniyat taqdim etadi.

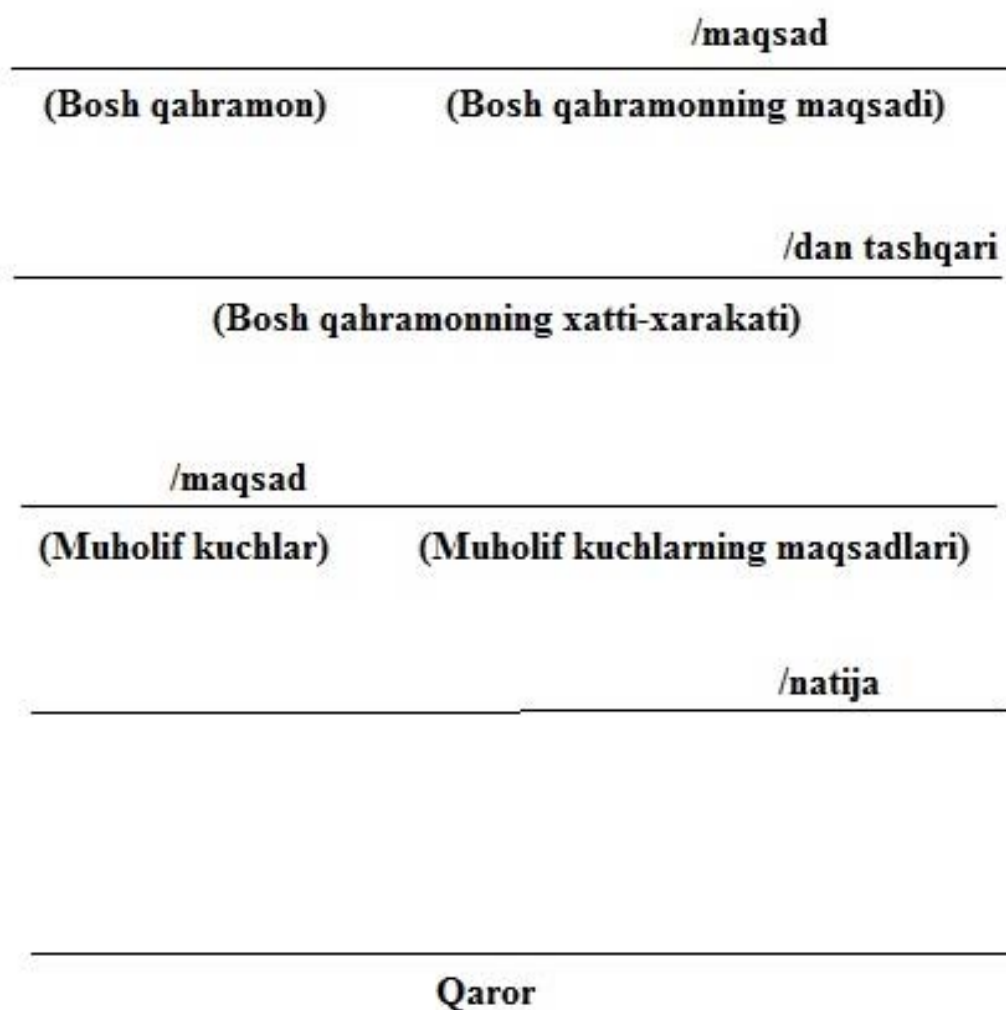
"Hey, kim bor," Uilyam Saroyan qamoqqa bir yigitcha bilan boshlanadi. Biz u nohaq hukm qilingan edi o'rganish va olomon uni Linchning tayyor.

Bu bayonot bola vaziyatni ta'kidladi beri, pyesa end noqulay va chalkash aylandi.

Hamma pyesalar (pyesa) kabi dramatik tarzda aylanadi. Tarkibiy qismlarining tahlil izlayotganda biroq, pyesalarning eng normal o'qishda aniq emas hajmi va murakkabligi, ko'rsatadi.

Asosiy tarkibiy elementlar. Ziddiyatning ildizi. Yunon klassiklari san'atning asosiy tamoyilini taqlid deb hisoblaganlar. Va ko'p jihatdan normal inson qobiliyatlari chegarasidan chiqib ketadigan, san'atkor iste'dodining olchovi uning makondagi voqeani qay darajada takrorlay olishi, ob'ektni modellashtirishi (o'xshatishi) bilan baholangan. Bundan kelib chiqadiki, dramaturg xatti-harakatni modellashtiradilar. Shunday ekan, biz rejissyorlar esa, o'z navbatida, modellashtirilishi lozim bo'lgan xatti-harakatlarni aniqlashimiz va ularning yig'indisini sahnaga ko'chira olishimiz zarur bo'ladi.

2.1-shakl



Safokolning “Shoh Edip” tragediyasi so’ngida Edip, o’zlikni anglash borasidagi barcha to’siqlarni yengib o’tadi, Fivning qilmishlarida o’zining aybi borligini tushunib yetadi: shundan so’ng o’z ko’zlarini oyib oladi va o’zini xalq hukmiga topshiradi. Shaki 2.2 ko’rsatilgandek asardagi asosiy xatti-harakatni quyidagicha aniqlash mumkin.

2.2-Shaki

<i>Edip</i>	<i>Fivani xudolar nafratidan halos etish</i>
(Bosh qahramon)	(Bosh qahramonning maqsadi)
<i>Aybdorni topish va jazolash</i>	
(Bosh qahramonning xatti-xarakati)	
<i>Hudolar /maqsad</i>	<i>insoniyat ustidan o'z kuchini ko'rsatish</i>
(Muholif kuchlar)	(Muholif kuchlarning maqsadlari)
<i>malaylar yordamida Edipni obro'sizlantirish va mag'lub etish</i>	/natija
<i>o'z jonidan kechsada insoniyatni saqlab qolishga erishish</i>	
Qaror	

Bayonot: Asosiy xatti-harakat raqobatdagi kuchlar o'rtasidagi ziddiyatni aniqlash uchun xizmat qiladi. Binobarin bosh qahramon maqsadi va xatti-harakatlari muxolif kuchlar (antagonist) ning maqsad va intilishlariga to'g'ridan-to'g'ri ziddiyatda bo'lishi zarur. Agar shunday bo'lmasa, u erda sahnalashtirish qonuniyatlarining buzulish xavfi tug'iladi, personajlarning maqsadlari noaniq bo'lib qoladi va aktyorlar asar ijrosi davomida to'qnashuvning aniq nuqtasi topa olmay qiynaladilar. Biz qanday qilib qahramon va antagonistning shaxsiy maqsadlarini aniqlashimiz mumkin? Biz so'rashimiz kerak, "bosh qahramon raqibidan nimani istaydi va aslida ular nega raqiblar, hamda muholif kuchlar bosh qahramondan nimani istashadi va ularning orasidagi konfliktning asosi nimada?"

Asarning asosiy xatti-harakatini toppish uchun ushbu uslubni qo'llash ijobiy natija beradi. Shu yo'l bilan asarning etaklovchi dalillari namoyon bo'ladi. Edipning oliy maqsadi "Fivning nafratidan halos bo'lish" bo'lsa, uning bu maqsadlari "insonlarning ustidan hukmron ekanligini namyosh qilayotgan" hudolarning maqsadlari bilan qarama-qarshi keladi.

"Nima uchun?" degan savolimizga shu dalillarning o'zi bilan yetarli javob olish mumkinmi? Afsuski yo'q. Shunday ekan boshqa sabablarni izlab topish zarur bo'ladi. Edipning notavonligi ko'rsatish orqali insoniyatning naqadar haqirligini namoyish etishga bel bog'lagan xudolarga qarshi qirolik unvonini va taxtini saqlab qolish uchun kurashayotgan Edip maqsadlari asarning asosiy qarama-qarshiligi hisoblanishi mumkin.

Ushbu dalillar ziddiyatning o'ta adovatli ekanligini bildirib, tomonlar to'qnashuvining mohiyatini yanada chuqurroq ochib beradi va bu bilan ziddiyatlarni o'ta aniqlik bilan tahlil qilishga hamdaxatti-harakat asosiga qurilgan dramani kuchli energiya manbai bilan ta'minlashga hizmat qiladi.

Shunday ekan, dramada mazkur dalillarni tug'dirgan xatti-harakatlarga e'tibor qaratsak. Qanday qilib ular o'rtasida to'g'ridan-to'g'ri ziddiyat vujudga keladi: Edipning maqsadi aybdorni topish va uni jazolash uchun harakat qilmoqda. Hudolar o'rtasidagi ziddiyat. Ularmalaylari orqali Edipni obro'sizlantirish uchun urinishi va shu orqali uni mag'lub etish.

Shuning o'zigina to'qnashuvning mohiyatini to'laligicha ochib berish uchun yetarli asos bo'la olmaydi. Biz diqqat-e'tiborimizni to'qnashuvga qaratishimiz zarur bo'ladi.

Keyingi qadam quyidagicha bo'lishi zarur: Edip "Fivanning xaloskori rolini o'z zimmasiga oladi, aybdorni toppish va jazolashga urinadi. Xudolar esa o'z malaylari yordamida uning har qadamida u bilan kurashish va bu bilan uning intilishlarini buzishga hamda maqsadini puchga chiqarishga harakat qiladilar. Biz hali ham keyingi loyihamızda asar qahramonlari maqsadlarini yaxshiroq tahlil qilish imkoniyatiga egamiz, lekin ushbu to'qnashuvga diqqat bilan yondashadigan

bo'lsak, asarnig etakchi xatti-harakati ta'rifini yaxshilashimiz va to'g'ri qarorni shakllantirishimiz mumkin.

Edip xudolarni engadi va Fivani ozod qiladi. Bu harakati bilan u butun insoniyat nomidan o'z so'zini aytadi. Podsholik taxti, aslida onasi bo'lgan xotini, bolalarining taqdiri qo'lida emasligini hatto o'z shaxsiy taqdiri ustidan nazorat qila olmasligini tushunib yetadi. Mazkur tahlillardan keyin asarning etakchi g'oyasini aniqlashga tayyor bo'lamiz. Edip xudolar ustidan erishgan buyuk g'alabasi bilan butun insoniyatni ko'klarga ko'taradi, lekin boshqa tomondankata imkoniyatlari bo'lsada, insonning taqdiri oldida naqadar zaif ekanligini ham ko'rsatadi.

Albatta, hammamiz ham mazkur bayonotni – asarning etakchi g'oyasi sifatida to'laligicha qabul qilmasligimiz mumkin. Ammo, shunday bo'lsada, mahsulot yaratishda bu qarorlar bizga ma'lum bir yo'nalish beradi. Boshqa bir tahlil butunlay boshqa mahsulotning yaralishiga sabab bo'ladi. Eng mukammal tahlil shunday tahlilki, qachonki u asarning barcha qirralarini o'z ichiga olsa.

Xatti-harakat asosi. Asosiy harakat - asosiy ziddiyat (qarama-qarshilikning ildizi) ruxsat bo'lgan bir jarayon. mojaro ildizi tahrir faqat emas raqobat aktyorlari, yoki, balki mojaro hokimiyat qanday hal qilib kim aytilgan. tahrir mojaro ildizi bilan kelishilgan bo'lishi kerak va birga boshqa barcha sozlash ma'lumotlar tikishda kerak. qahramon, niyatlar bosh qahramonlaridan biri, qahramon harakat, raqib, niyatlar bir raqib, antagonisti va qaror harakat: mojaro ildizi tahrir quyidagi elementlarni bo'lishi kerak.

Biz shakl bo'shliqlari harakat ildiz to'ldirish shakllantirish uchun "grammar qoidalar" ishlab mumkin. 2.1. asosiy partiya mojaro, ularning sabab, sabab va qaror javoban o'z xatti-harakatlari uchun: bir yoki ikki takliflar harakat ildizi asosiy elementlari qamrab oladi.

Shoh Edip oxirida, Edip o'z-o'zini bilim qiyinchiliklarga engadi va u ko'zlarini olib chiqadi va uning xalqining azob olib qaytdi, shunday Thebes aybi, u bilan yotadi, deb tushunadi. Sek Shunday qilib, harakat asosiy bayonot belgilangan bo'lishi mumkin.

Kalit tahrir (asos) harakatlari qarama-qarshi aktyorlar o'rtasidagi ziddiyatni misol uchun mo'ljallangan. Shunday qilib, sabablari va qahramon xatti-harakatlari va raqib to'g'ridan-to'g'ri ziddiyat bo'lishi kerak. Agar yo'q bo'lsa, ishlab chiqarish etarlicha yo'naltirilgan qilinmaydi va aktyorlarning o'z hayotlarida ham aniq to'qnashuv nuqtasi topish emas, deb bir xavfi bor. Biz qahramon va antagonisti niyatlar shakllantirish tarafdorimiz beri, biz so'rash kerak: "nima? raqib bosh qahramonlaridan biri nima istaydi, yoki undan nima u istagan olish" va "Nima bosh qahramonlaridan biri u, albatta, uni istaydi antagonisti olish istaydi, yoki"

Ikkilamchi tarkibiy elementlar. Asosiy ziddiyat hal etilgan taqdirda, pesa avj nuqtasi(kulminatsiya)ga erishadi. Bu asarning o'ta muhim vaziyati hisoblanadiva u asar voqealarini o'z nazoratiga olib turadigan dalillarni to'laqonli ochib beradi. Asarni xatti-harakatga keltiruvchi kuch bu – kurashdir, ziddiyatlarning tezlashuvi avj nuqtasi(kulminatsiya) royobga chiqaradi. Avj nuqtasiga erishish bilan xatti-harakatlar o'z intihosini topadi, chunki asarning bu joyiga kelib, qarama-qarshilikning ildizi oydinlashadi.

Odatga muvofiq kulminatsiya dramatik asarning eng yuqori nuqtasi sifatida qaralqdi. Ba'zan birinchi o'qishda asarning eng yuqori nuqtasi o'ta nozik, dramatik sahnalarga ega bo'lgan qismlar ko'rinadi, ammo asar qarama-qarshiligini tahlil qilish jarayonidabirinchi o'qishda yanglish fikrlaganimizga iqror bo'lamiz.

Pesa xatti-harakatlariasarning avj nuqtasiga erishish uchun qaratilgan. Voqealar o'z-o'zicha cho'qqisiga erishishi mumkin, lekin ular asarning asosiy xatti-harakatlar qismi hisoblanmaydi. Biz avj nuqtasi bosqichining mohiyatini ochib berishimiz zarur. Biz bu voqeani, agar u asar qarama-qarshiliklarini yakuni sifatida namoyon bo'lsa, "tugun" deb ataymiz.

Bizning birinchi fikrimizga binoan, "Shoh Edip" tragediyasida asarning avj nuqtasi Edipning kurashishi o'z yakuniga yetgan maxalda, ya'ni u qurbonlik marosimida ko'zlarini oyib olishi deb qarash mumkin. Agar ushbu tahlil, to'g'ri bo'lsa, rejissyor uchun savol tug'iladi. Spektaklning avj nuqtasi qaerda sodir bo'ladi: sahna ortidami? Edip ko'zlarini oyib, o'zini qurbonlik qiladi, xudolar

elchilari buni tasvirlab turadilar, yoki Edip yuziga qon bilan qayta paydo bo'ladi, ho'sh qachon? Bu savolga berilgan javob sahnalashtirish jarayoniga sezilarli ta'sir ko'rsatadi.

Bizning tahlilimiz qayta ko'rib chiqilmaydi. Ehtimol dramaning avj nuqtasi – Edip o'z taqdirini o'zi boshqara olmay, boshqalar uning taqdirini hal etayotgan va uning hayoti fojeaviy yakun topayotgan mahalgacha kelar. Pesani sahnalashtirish vaqtida rejissyor voqealar ketma-ketligining muhim qismlarini izlab topishi va bu bilan asar ziddiyatini xatti-harakatga keltiruvchi mexanizmni yaratishi zarur. Rejissyor zarur voqealarni tanlash va joylashtirish bilan, tomoshabin ahamiyatini o'z g'oyalari ildiziga qaratadi (2.3-shakl).

2.3-Shakl

<i>Edip</i>	<i>Qirollik taxtini yo'qotmagan holda hudolar nafratidan xalos bo'lish</i>
(Bosh qahramon)	(Bosh qahramonning maqsadi)
<i>o'zini Fivaning xaloskori sifatida namoyon etadi</i>	
(Bosh qahramonning xatti-xarakati)	
<i>Hudolar /maqsad</i>	<i>Edipning jismoniy zaifligi bilan insoniyatning naqadar tubanligini isbotlash</i>
(Muholif kuchlar)	(Muholif kuchlarning maqsadlari)
<i>malaylari bilan uning har bir qadamini poylash, maqsadlarini puchga chiqarish va obro'sizlantirish /natija</i>	
<i>Edip xudolarni engib, Fivani nafratdan xalos etadi insoniy his tuyg'ularini, qadr qimmatini, taxtini, farzadlarini va xattoki, o'z taqdirini xudolar hukmiga topshirib qo'yadi.</i>	
Qaror	

Pyesaning ikkilamchi tarkibiy elementlari. Fitna, nafratni rag'batlantirish ortida asosiy ziddiyat yashirinadi. Ba'zida, tomoshabinlar uchun asarning axborot manbai bo'lgan ekspozitsiya(kirish qismi)davoqealar rivojiga ta'sir etuvchi va

xatti-harakatni qo'zg'ovchi kuch(omil)lar yotadi. Agarda, ekspozitsiya voqealar rivojini qo'zg'amasa u "turg'un ekspozitsiya" deb ataladi. Voqealar rivojining ajralmas qismi bo'lgan ekspozitsiya funktsional(faoliyatdagi) ekspozitsiya deb ataladi. Shunday ekan asar voqealarini xatti-harakatga keltirishdan oldingi ekspozitsiya "turg'un" hisoblanib, bunday ekspozitsiya pesa tugunidan oldin keladi. Aksariyat dramaturglar o'z asarlarida voqealar cho'zilib ketishidan qochish uchun "faoliyatdagi ekspozitsiya"dan foydalanadilar. Ular tomoshabinlar voqealarning qizg'in rivojlanib borayotganligini his etishlarini istashadi, bu bilan dramaturt tomoshabinni teatr kreslosiga "mixlab" qoyadi.

Asarda tomonlar to'qnashuvi pesa boshlanishiga yaqin joyda bo'lishi zarur. Rejissyor haqiqiy ziddiyatni yuzaga chiqarish maqsadida, ilk sahnalarni orqaroqqa suradi va bu bilan voqealar ketma-ketligini o'zagartiradi. Turg'un sahnalarda tomoshabin hech qanday konfliktni ilg'ay olmasligi mumkin. Pesadagi ilk to'qnashuvlarni oldingi maydonga olib chiqa olgan rejissyorlar to'g'ri qaror qabul qilgan bo'lib chiqadilar, chunki aktyorlar ham tomoshabin ham pesada voqealarningzudlik bilan qo'zg'alishi tarafdori bo'ladi. Pesadagi birinchi sahnalarni chuqurroq o'rganish orqali, asarning asosiy to'qnashuvini yuzaga chiqaruvchi ilk ziddiyatlarni uchratish mumkin.

Rejissyorlar asar voqealari boshlanishidan oldingi konfliktni aniqlashlari va bu bilan pesa voqealarini xatti-harakatga keltiruvchi to'qnashuvlar asosini bilishlari ham maqsadga muvofiq bo'ladi. Pesada odatda qahramonlarni ulg'aygan va kamolga erishgan, ular o'rtasidagi nizolar allaqachonlar boshlanib, qarama-qarshilik ma'lum bir darajaga yetgan holatda ko'ramiz.

Voqealar rivoji qachonlardir bo'lib o'tganqarama-qarshiliklar asosiga emas, balki, asosiy ziddiyat asosiga quriladi va bu bilan tomonlar o'rtasidagi kurashni chinakam qiladi.

Xatti-harakat ma'lum bir qarama-qarshilikka qaratiladi, muammo hal qilingach mojaro va nizolarning asosi ravshan bo'ladi. Rejissyor pesadan o'ta chuqur va ko'z ilg'amas ziddiyatlarni izlab topib, sahnalashtirish jarayonida ularni birinchi planga olib chiqishi va bu bilan tomoshabinning asar voqealari bilan

hamohang yashashga undashi zarur. Shunday ekan, sahnalashtiruvchi rejissyor asar ichida yashirin yotgan to'qnashuvlarni ahtarib topishi maqsadga muvofiq bo'ladi.

Shoh Edip tragediyasida ig'voning boshlanishi uning xor bilan muloqoti vaqtida ayon bo'ladi, "Barchaga ayting, men ularning dardini o'z jonimdanda ortiqroq ko'rurman". Bu bilan Edip barcha gunohlarni o'z boyniga oladi. Shunday ekan asarda voqeaning boshlanishi Sfinks jumbog'ini yechish yoki Edipning chaqaloq voz kechishi emasdir. Bu hodisalar Edip afsonasining bir qismi xolos va bu pesa yetakch xatti-harakatining asosi hisoblanmaydi.

Misol uchun, Molyerning "Tartyuf" postanovkasida yetakchi xatti-harakatlar quyidagicha asoslanadi: Tartyuffe Orgonning boyliklariga ega bo'lish uchun uning xotinini qo'lga kiritishga harakat qiladi, Orgonning oila a'zolari esa oilaning butun qolishini istab, o'zaro hiyla ishlatib, Tartyufning diyonatli qilib ko'rsatayotgan asl basharasini fosh qilishga urinadilar.

Tartyufning, Orgonning xotini bo'lmish Elmiraga insoniy his-tuyg'usidagi ayollarga bo'lgan zaifligi butun postanovka davomida ta'kidlab boriladi. Diyonatlilikning soxtaligi Tartyufni sovuq va yoqimsiz qiladi, lekin boylik uchun tashnalik mazkur timsol xarakteriga yanada jozibadorlik va ijobiy omil bag'ishlaydi.

Niqobda yurish – Tartyuf fe'l-atvori (xarakteri) hususiyatidir. Munofiqlik uning birdan-bir nuqsoni emas, lekin uning bu kamchiligi pesada birinchi o'ringa chiqadi qolgan qusurlar esa bu kamchiliklarni kuchaytirib uni bor boyida namoyon etadi. Molyer o'z qahramonining xarakterini inson fe'l-atvorining o'ta salbiy qirralari bilan qorishtiradi va riyokorlikning eng yoqorigi cho'qqisini topishga erishadi. Mavjud reallikda bunday natijaga erishish o'ta mushkul. "Tartyuf" pesasi shakli jihatidan mumtoz dramaturgiyaning qat'iyustuvorligi sanalmish, uch yagona birlikni saqlaydi: voqealar bir kundava butunligicha bir joyda sodir bo'ladi, xatti-harakat birligi qoidasiga boy sunmaydigan birgina narsa bu - Valer va Mariana o'rtasidagi munosabatlardir. Halokat mavzusi asarning yetakchi xatti-harakatida namoyon etilgan. Asar davomida Elmira Tartyuf rejasining doimiy va noxush to'lovi sifatida namoyon bo'ladi. Jiddiy satirik shamalar hamda ishqiy

munosabatlarni asosiy g'oyasidan bir oz chalg'itadi, ammo Tartyufning maqsadlari orqalipesaning etakchi xatti-harakati yuzaga chiqadi.

Asosiy xatti-harakatlar bayoni mojaro(konflikt)ni hal etishning barcha jarayonlarini nazarda tutadi. Bunday fikr tushunchamiz boyicha, asar doirasidagi barcha savollarga javob topish jarayoni hisoblanadiv u asosiy xatti-harakatni aniqlashning eng maqbul usulidir. Binobarin, shuni tushunib yetishimiz zarurki, biz hech qachon bir rakursdan qarab asarning tub mohiyatini va nozik qirralarini to'laonli ahglay olmaymiz. Biz tanlagan yo'l pesa to'g'risidagi kelajakdagi fikrlarlarimizning dunyoga kelishiga asos bo'ladi.

Voqea rivoji. Qachonki asosiy ziddiyat hal etilsa, asarning eng yuqori nuqtasi (avj)i yuzaga keladi. Bu nazorat g'oya to'liq ko'rsatilgan bo'lgan ondir. Biz pyesa harakat boy cho'qqisi bilan kurash, deb aytish mumkin. mojar o ildiz ustidan, chunki harakat bosqichi da nihoyasiga keladi.

Odatda u pyesa dramatik yuqori nuqtasi kulminatsion nuqtasi hisoblanadi. Ba'zan birinchi o'qishda eng yuqori nuqtasi paydo nima, jiddiyligi bir turdagi ko'proq mojar o paytdan chuqurlik va tahlil tushuntirish ruxsat bu safar yo'l beradi.

Tadbir bosqichi ortidan, lekin ular harakat haqiqiy qismi emas mumkin. Ular tozalangan va kulminatsiya aniqlanishi etiladi. Ular sodir qachon, Biz bu voqealarni qo'ng'iroq - bu denouement hisoblanadi.

Shu bilan birga, bu mojaroda amal qilmaydi voqea tomonidan talab qilingan, lekin o'ziga xos ildiz ziddiyat, deb pyesa sodir nima qiladi. pyesa hayoti davomida, hal etilgan, ma'lum bir mojar o qaratilgan.

Oedipus REX voqea sabab uning javobi dedi ochilish xor bo'ladi, shunday qilib, murojaat bilan aniqlash, uni o'zlari bilan kurash bermaydi "men uchun, bilasizmi, siz yordam, deydi". Turtki emas bir voqea Sfenksin bir topishmoqqa yoki chaqaloq Edip tark qoldi.

Oedipus afsona Bu voqea-gijgijlash qismi, lekin bu pyesa qismini tashkil qilmaydi.

Inqiroz. Mojaroni muqarrar hal qiluvchi voqea, inqirozdir. Hayotda, ikki kishi o'rtasidagi nizo yillab davom etishi va umrining ohiriga qadar cho'zilishi

mumkin. Ayrim mojarolar ba'zida hal etilmay qolib ketadi. Ular faqat o'z-o'zidan unutilib, yoki tomonlardan birining o'limi bilan yakun topishi mumkin. G'arb dramaturgiyasida esa ko'pincha nizolar hal etiladi. Ya'ni drama shakli to'laligicha yakun topadi. (Biz uning estetik shakli kutish keldim, chunki) qaror g'arbiy drama ishora bo'lsa-da, u inqiroz asoslangan. biriga liniyalarda sayohat kabi ikki asosiy raqobatlashayotgan kuchlar haqida o'ylab ko'ring. Ular bir-birlariga yuzma-yuz va inqiroz qadar butun er ustidan uzmay bo'shating. inqiroz bilan to'qnashuv albatta bir-birlariga qarab ikki kuchlari keskin ziddiyatli qiladi. Shundan so'ng, qarama-qarshi kuchlar uchrashuv vaqtning o'zida faqat o'zaro antagonistik, lekin o'zaro vayron emas. Bir yoki har ikkala, uzoq bu inqirozni tutish mumkin emas. Qismlarga ajratish muqarrar. inqiroz qarorning tabiatini oshkor qilmadi.

U shunchaki tadbir va eng yuksak nuqtada keyin sud kelishi kerak, deydi. mumtoz fojia bilan, bir inqiroz yunon fojiasi pervades muqarrarligi kuchli hissini bayon erta bosqichlarida, uchraydi. Eng direktorlari Edip qasam o'yin inqiroz sifatida, la'nat sababini kashf ko'rdi. O'sha paytda, biz u so'zini saqlab qoladi, deb, Oedipus, uning his-tuyg'ularini tabiati haqida etarli o'rgandim. qasam qadimgi yunonlar uchun juda jiddiy majburiyat ekanligini bila turib, bizning his-quvvatlaydi. Bir xudolar g'azabini bera olmagan va'dasini buzishi emas edi. Aslida, ular odamlar ular aybsizligini isbot bir nazr olib, darhol ozod etildi yunon sudlarda sud, deb aytish. Shunday qilib, biz Edip oxirigacha qidirish davom ettirish qarorini tark deb kutmang. Edip Albatta xudolar bilan to'qnashuvda qaratilgan.

Inqiroz zehn buyruqning atroflicha o'qish talab qiladi. Edip o'yinda bir inqiroz sifatida vazifalarni qasam bo'lsa, u yunonlar qaytarilmaydigan ont o'yladim, shuning uchun emas, chunki, lekin harakat ichki mantiq Oedipus so'z uning albatta olib bo'lmaydi keyin talab qiladi, chunki. eng yuqori nuqta muqarrar.

Yana bir direktori Jocasta Edip ularning fikrlarini o'zgartirish va uni izlab to'xtatish ishonch hosil qilish uchun yaxshi imkoniyat bo'ldi, deb taxmin qilish mumkin. shafolat Oedipus bilan kuchli sahnada Jocasta (xotinining onasi) yilda sirli javob uning qidirish to'xtatish uchun. Edip uning so'rov rad, va Jocasta biz o'z joniga qasd qilish, keyinchalik o'rganish, ketadi. Edip, albatta ikkilanib bo'ldi, biz

inqiroz keskin o'zgarishi va boshqa mahsulotlar ishlab chiqarish uchun chora-tadbirlar olib kelishi mumkin, bu sahnada, yuz, deb aytish mumkin.

Buni bilgan holda qasam Greklar uchun his-tuyg'ularni qo'llab-quvvatlovchi muhim majburiyat bo'lgan. Hech bir kishi xudolarning g'azabini keltirmay qasamini buzmagani. Aslida, Grek sudlaridagi sinovlarda erkaklar o'zlarining begunohliklarini tasdiqlab qasam ichsalar, zudlik bilan ozod etilganlar. Shuning uchun Edipqidiruvni oxirigacha davom ettirish qaroridan chalg'ishini kutmaymiz. Edip xudolar bilan qattiq kelishmovchilikga duch keladi.

Burilishni aniqlash ssenariyni qunt bilan o'qib chiqishni talab etadi. Agar Edipning qasamiyodi ijroda burilishni yasasa, bu unday emas, chunki Greklar qasamni buzib bo'lmaydi deb ishonadilar, shuning uchun harakatning ichki mantig'i Edip qasamiyoddan so'ng o'z yo'lidan qaytmasligini talab qiladi. Kulminatsiya muqarrardir.

Boshqa rejissyor Iokastda Edipni fikridan qaytarish va qidiruvlarni to'xtatishga ko'ndirishga yaxshi imkon bor deb oylashi mumkin. Yorqin sahnada Iokasta (uning ayoli-onasi) Edipni sirlar yechimini qidirishdan to'xtatishini so'rab yolvoradi. Edip uning iltimosini rad etadi va Iokasta ketadi, keyinroq uning suiqasd qilgani bizga ma'lum bo'ladi. Agar Edip rostdan ham ikkilanuvchan bo'lganida, harakatni keskin o'zgartirib, yangi tamosha hosil bo'lishiga olib keluvchi burilish shu sahnada sodir bo'lyapti deb tasdiqlashimiz mumkin. Edip allaqachon o'z qaroriga sodiq qolib, Iokastaning foydasiz yalinishlari alamli bo'lishiga qaramay uning taqdiri u oldindan ko'ra bilgan fojiiyaga muqarrar edi.

Yechim. Yechim kulminatsiyaga olib keluvchi omildir. Bu burilishdan kutilgan qaror hozir sodir bo'lishini bildiruvchi hodisadir. Yechim va burilish ko'pincha melodramalarda sodir bo'lganidek, bir vaqtda namoyon bo'lishi mumkin. Televizion trillerlarda o'g'rilar zargarlik do'konidan o'g'irlangan molar bilan qochayotganda chapga burilsa, hech qanday to'siqlarga yo'liqmaydi. Lekin o'ngga burilsa, yaqinlashib kelayotgan politsiyaning qo'lga tushadi. Qarama-qarshilik yechilgan bo'lishi mumkin emas, ammo tasodifiy hodisa noto'g'ri

burilishdandir. Bu misolda, burilish yechim bilan bir vaqtda, kulminatsiyadan bir qancha sekund oldin sodir bo'ladi.

Umuman, burilish va yechim har xil hodisalardir. Buning sababi dramaturglar kulminatsion ziddiyatlarni yaratish orqali dramatik qiziqishni uyg'otadi. Shuning uchun, ular burilishni kulminatsiyadan bir qancha masofada joylashtiradilar vaharakatni xulosaga olib kelish uchun boshqa kutilmagan hodisa, yechimdan foydalanadilar. Ikki parallel chiziqlar timsoliga murojaaaat qilgan holda biz yechimni burilish yaratgan keskin yuzma-yuz to'qnashuvga yaqinlashuvning nafis burchagini hosil qiluvchi daqiqa sifatida ko'ramiz.

Shoh Edipda cho'ponning guvohligi yechim hisoblanadi. Uning guvohligi Edipni shubhasiz aybdor ekanligiga ishonch hosil qildiradi. Shundan keyin, Edip qichqirib sahnadan chiqib ketadi va o'zini o'zi ko'r qilmaguncha qaytib kelmaydi. Va nihoyat u o'zgartirib bo'lmas haqiqat bilan to'qnashdi. Hech narsa qolmadi, ammo xulosa uning o'z-o'zini qurbon qilishidir.

Konstruksiya elementlarining o'zaro aloqadorligi. Uchta asosiy elementlar teng ravishda bir-biriga bog'liqdir. Tub ziddiyat tub harakat jarayoni bilan taqqoslab tasvirlangan bo'lishi shart. Kulminatsiya tub ziddiyatni hal qilishi va tub harakatni tugallashi shart. Agar tahlil ma'lum tub ziddiyatni taxmin qilsa va keyin tub harakat boshqa ziddiyatga mansub bo'lib chiqsa, ketma-ketlikda xato mavjud bo'ladi, bu esa qismlarning ichki aloqadorligidir.

Asosiy va ikkilamchi elementlar ham o'zaro bir-biriga bog'liqdir. Ayniqsa qiyin holatlarda ikkilamchi elementlarga asosiy elementlarni tahlil qilishda yordamchi vosita sifatida murojaat qilishimiz mumkin. Istalgan holatda ham, asosiy elementlar tahlili bilan birga yoki undan keyin ishlatilishiga qaramay, ikkilamchi elementlar keyinchalik hal qiluvchi jarayonlarni aniqlash orqali asosiy elementlarni yoritib boradi.

Tekshiruvlar va muvozanat tizimi tahlil rejasining muhim xususiyatidir. Har bir element qolganlari bilan mos bo'lishi kerak. Bu qoniqarli darajada bajarilganda, oyin rasmiy tarkibiy elementlari to'g'ri aniqlanishi uchun yaxshi imkoniyat mavjud bo'ladi.

Rejissyorga elementlarni moslashtirishga yordam beruvchi uslub bu pesa javob berishi kerak bo'lgan dramatik savolni qoyishdir. Dramatik savolga kulminatsiyada to'liq javob topiladi.

Shoh Edipda biz quyidagi savoldan boshlashimiz mumkin: “Edip topishmoqni yechadimi va Fivadan qarg'ishni yo'q qiladimi?” Bu savol butun pesa uchun asosmi? Bu pesa javob berishi kerak bo'lgan savolmi? Edipning jazosi-g'alabasi uchun to'lagan haqqi qanday? Ko'rinib turibdiki, bu pesaning muhim qismidir. Shunday qilib, biz mosroq, ziddiyatni kuchaytiruvchi dramatik savolni shakllantirishimiz kerak: Edip qasamiyodiga sodiqlikni davom ettirish maqsadida o'z-o'zini yo'q qilish bilan yuzma-yuz kelishni xohlaydimi?

Harakat sikllari. Tahlil bizni asosiy ziddiyatdan boshlab va boshqa tarkibiy elementlar bilan davom ettirib, pesaning ichiga olib kiradi. Keyinchalik bu jarayonning kengayishi asosiy harakatni rivojlantiruvchi yordamchi ziddiyatlarni aniqlash hisoblanadi. Bu ziddiyatlar ko'pincha asosiy ziddiyat bilan bir xil ishlovchi kichik harakat jarayonlaridir. Biz ularni **harakat sikllari** deb ataymiz, chunki ular kichik ziddiyatlarni takrorlaydi. Ular boshqa tahlil tizimlarida taxminan quyidagicha nomlanuvchi: “harakat elementlari” yoki “motivatsion elementlar”ga mos keladi. Harakat sikllari ziddiyat-xulosa jarayonlari hisoblanadi. Ular oddiy ma'nodagi sahnalar emas, balki **Fransuz sahnalari**- rasmiyroq ma'noda XVII asrda Fransuz akademiklari tomonidan kodlangan- istalgan personajning kirishi yoki chiqishida bu hodisalar ziddiyatni yuzaga keltirgunicha yoki bartaraf etgunicha, sahnani boshlash yoki tugatishni talab qyadi. Sikl ham aktyorning tempa-ritmidan farqlangan. Tempa-ritm aktyorning kichik maqsadi bo'lib, o'zining asosiy maqsadiga intilishida qarama-qarshilikka bir tomonlama yondoshadi. Masalan, aktyorning “xonadan chiqib ketishi” misol bo'ladi. Boshqa aktyorning tempa-ritmi “uni yordam kelmaguncha xonada ushlab turish” bo'lishi mumkin. Harakat sikli qarama-qarshi aktyorlarning bir-biri bilan ko'rishidagi ikkitadan ortiq tempa-ritmlaridan tashkil topadi.

Sikllar odatda mojarolar bilan yuzaga keladi va kulminatsiya bilan tugaydi. Sikldagi barcha yordamchi elementlarni tahlil qilish zerikarli bo'lib, uni bajarish

odatda shart emas. Shunday bo'lsa ham, ayniqsa qiyin harakatlarning chuqur tahlili uni asosiy harakat bilan aloqadorligini tushunishda yordam berishi mumkin. Har bir sikl sarlavhalangan va uning chegaralari ehtiyotkorlik bilan belgilanishi kerak. Sarlavha xuddi asosiy harakat tasdig'i kabi shakllantrilishi kerak emas, lekin u harakat siklining nuqtasi yoki maqsadini akslantirgan bo'lishi kerak.

Ba'zida bir harakat sikli boshqasini qisman qoplaydi. Bu bir harakatdagi mojaro undan oldinga harakat kulminatsiyasidan avval yuz berishini anglatadi. Oldingi harakatdagi ziddiyat yechimini topish orqali o'z keskinligini ochib berishidan oldin yangi harakat o'z keskinligini yaratadi. Bu keskinlik-yengillashuv segmentlari pesaning ritmlarini tushunishimizni ta'minlaydi. Agar pesani qisqartirish zarur bo'lsa, rejissyorlar harakat sikllari haqidagi bilimlarni juda foydali deb topishadi. Asosiy harakatga eng kam hissa qo'shuvchi sikllar olib tashlanishi mumkin. Sikllarning qayerda boshlanib, qayerda tugashini bilish rejissyorlarga tamoshani to'g'ri joylashtirish va tamoshabinlarning pesaga bo'ladigan reaksiyasini oldindan bilish va boshqarishga yordam beradi.

To'qnashuv nuqtasi. Tahlil bizni asosiy ziddiyatning umumiy prinsiplaridan harakatning individual sikllariga olib keldi. Bu jarayon ziddiyatning har bir ma'lum daqiqalariga rejissyorning e'tiborini tortgan holda repetitsiyada davom etadi. Har bir daqiqa kuchlarning to'qnashuvidan tashkil topgan. Agar aktyor o'z timsolini chuqur va kuchli ijro etmoqchi bo'lsa, u har bir daqiqadagi to'qnashuv nuqtasini topishi shart.

Aktyorlar o'z rollarini ijro etishar ekan, ularning ko'pchiligi ma'lum daqiqada muhim bo'lmagan manbaa va kalitlarga e'tibor qaratishadi. Ularning e'tiborlari hozir o'tib ketgan biror narsada to'xtaladi yoki endi bo'ladigan biror narsa bilan adashadi. Lekin kuchli unumdor natijalarga aktyor uning personaji va unga ta'sir qiluvchi barcha personajlar orasidagi makondan aniq to'qnashuv nuqtasini topganda erishish mumkin. Repetitsiya davomida har bir aktyor "Men ayni shu damda bu inson uchun nimani olishni yoki nima qilishni xohlayman?" degan savolni o'z oldiga qoyishi kerak.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Drama tuzilishi qanday bo'ladi?
2. Dramaning tarkibiy elementlariga nimalar kiradi?
3. Asosiy tarkibiy elementlar qaysilar?
4. Ziddiyatning ildizi nimada ko'rinadi?
5. "Dramaning asosi xatti-harakat" jumlasiga ta'rif bering.
6. Dramaning birlamchi tarkibiy elementlariga nimalar kiradi?
7. Dramaning ikkilamchi tarkibiy elementlari qaysilar?
8. To'qnashuvlar nuqtasi deb nimaga aytiladi?

IV. ETYUDLAR USTIDA ISH OLIB BORISHNING AMALIY BOSQICHLARI

MAQSAD, YO'L VA REJA (mizanssena turlari)

Maqsad. Shvetsiyalik rassom Paul Kleening qilgan ishlari bo'lmish teatrdagi ko'rish etetikasini rivojlantirish hisoblanib, uni talabalarga o'rgatish muhim ahamiyat kasb etadi. Uning sohasi teatr bo'lmasa ham, shunga qaramay uning g'oyalari shunchaki oddiy fikrlar emasdi. Biz uning g'oyalarini kerakli sahna asariga moslashtirishimiz mumkin. Teatr sahna asaridagi ziddiyatlarni aniqlash va yoritishda, uning to'rt yo'nalishli strukturasi yordam beradi. Klee maqsad, yo'l va reja, psixologik tomondan faol g'oyalar ekanini ko'zda tutadi.

Kleening maqsadi bu "Kosmik harakatdir", yuzaga chiqishi mumkin bo'lgan kuch quvvat manbayini, faol yo'l orqali yaratishdir. Bu bir qancha yo'nalishlarni o'zgartirish vaqtidir. Bu sahna rejissyori uchun foydali g'oya hisoblanadi. Agar biz buni chuqurroq tahlil qilsak, bunday imkoniyatlar ko'paysa, shu singari holatlardan yanada unumliroq foydalanishimiz mumkin. Sahnadagi tasvirlar, hatto ular qo'zg'almas bo'lsa ham, faol chunki, ular yaqinlashayotgan harakat mazmunini o'z ichiga oladi. Eng uzoq davom etadigan qo'zg'almas, diqqat markazni, tomoshabinlarning, tasvirning harakatlanishiga bo'lgan ishonchi qamrab oladi. Sahna asarining asosiy qismini tashkil qiladigan muqarrar harakat, oxiri sodir bo'ladi. Bu faol bosimda, sahna rejissyori kuchli diqqat markazi tomonidan foydalansa bo'ladi yoki aytib o'tilgan harakatning kaliti va nihoyat xususiyatlari o'zgaradi.

Londondagi Jon Moltimerning "Otamning dengiz atrofidagi sayohati" spektaklida, sahna asaridagi qo'zg'almas, asosiy shaxs parda ortida paydo bo'ladi. U shu yerda bir necha daqiqa qoladi, tomoshabinlar esa sukunatda, umid bilan, va'da qilingan birinchi harakatni kutishadi. Tomoshabinlar e'tiborning sababi shuki, ularning umidlari ko'payadi, ular, kutgan harakatlari oxiri sodir bo'lishini his etishni boshlashadi.

Sahnadagi tasvirlar, boshqa harakatlanuvchi tasvirlar bilan, birdaniga to'xtaganda maqsad uning ichida keladi. Spektaklning mazmuni ichiga kirganda, uning to'xtagan harakati tomoshabinlar orasida kuchli ta'sirni yuzaga keltira oladi, bizga qo'zg'almas tasvir va harakatlanuvchi tasvirlarni taqqoslash ahamiyatlidir, bu harakatni oydinlashtiradi va ayirib ko'rsatadi.

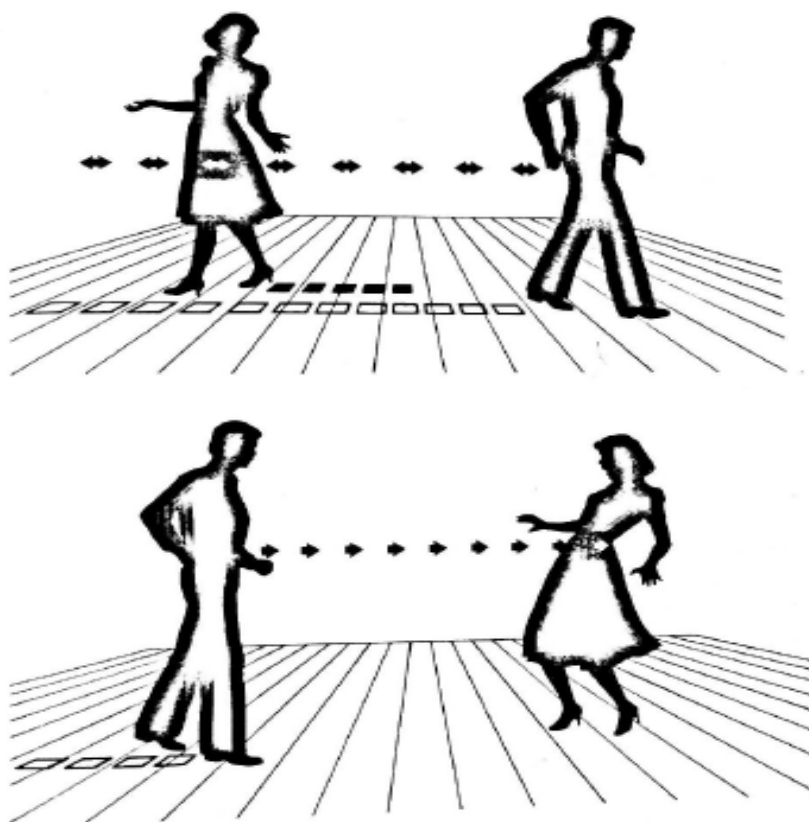
Yo'l. Klee yo'lni "kuch bilan boshqarish" dek tasvirlaydi. U bu yerda, yo'l uchun, mutlaqo g'ayritabiiy uyg'unlikni taklif qiladi. Yo'lning kelajagi bu – maqsaddir. Namoyish qilishdan tashqari, haqiqiy jismoniy ishtirok etish kerakdir. Yo'lning g'ayritabiiy imkoniyati, sahna rejissiyoriga foydali bo'ladi. 3.6-tasvirda ko'rsatilgandek, qachonki aktyorning harakatlanishi yoki maqsadning o'zgarishi, yo'lni undan oldin namoyish qiladi. U harakatlanganda esa, u yo'lda uning ortidan yuradi.

Aktyor haliham o'zi egallab turgan joyni bo'shatadi. Bu yo'nalishning kuchli hayajonlantiruvchi qismini orasidagi xususiyatlar, ularning nima deyishi yoki nima qilishiga qarab, o'zgarib turadi. Qandaydir xususiyatlarni ko'pligi, boshqa xususiyatlar yo'li bilan sezilarli sahna kuchiga o'zgara oladi. Yo'lning g'ayritabiiy kuchi shundaki, bizning egalik, tobelik va norozilik tushunchamiz ham muhim bo'lishi mumkin. Agar bir holat mo'ljallangan yo'lni aks ettirsa, boshqasi yo'lni chegarlaydi. Hatto bir qancha masofada bo'lsa ham, norozilik hissi qarama-qarshi sodir bo'ladi. Aktyorlar bu g'ayritabiiy yo'l to'g'risida ogohlantirilgan bo'lsa ham, ular munosabatlarning bunday harakatiga asosiy sabab bo'lgan moxirona yo'ldan yanada ta'sirlanishadi.

Timsolning javobi, boshqa bir timsolning hujum va noroziligini ifoda etadi. Bunga bir misol shuki, biz uni adovatli qarshilik deb ataymiz. Ko'pchilik aktyorlar spektakllarda ularga boshqa aktyorilar duch kelsa, ularga qarshilik ko'rsatishga o'qitilgan. Bu shuni anglatadiki, agar aktyor boshqa aktyorning to'g'risida harakatlansa, keying qadamlar unga qarama qarshi harakatlanadi, agarda u diqqatni jalb qilolmasa, o'zining diqqatini to'grisidan o'tayotgan aktyorga qaratadi. Shunisi aniqki, qarama qarshilik prinsiplari shu yerda sodir bo'ladi.

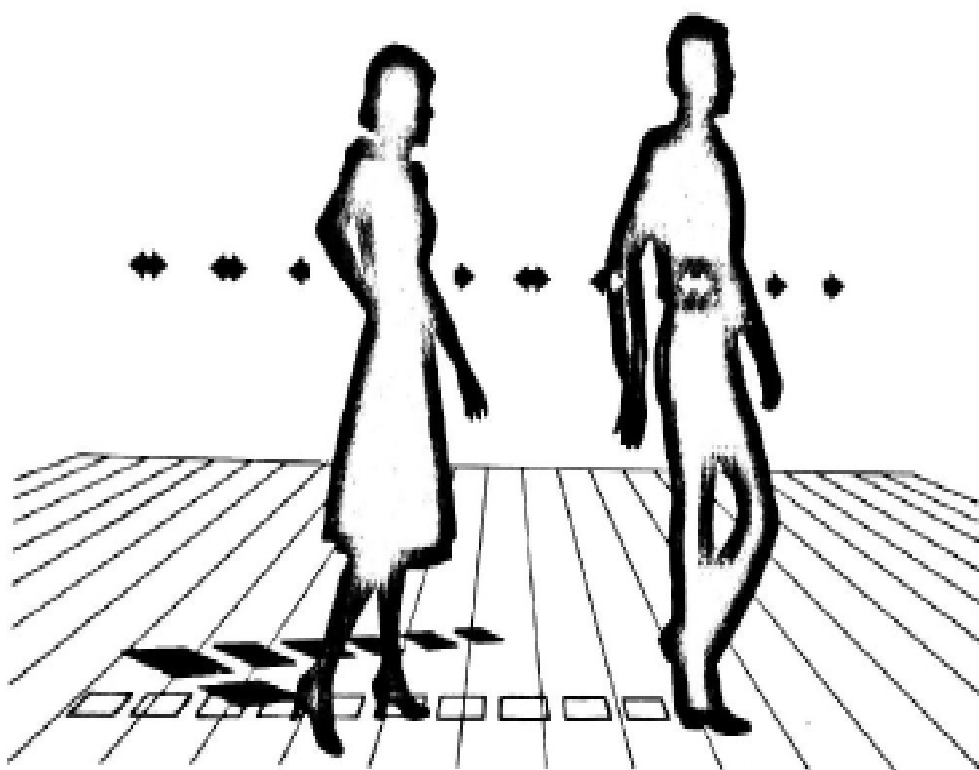
Ikki insonning bir-biriga sezilarli qarshilik harakati, yanad qiziqarlidir, yuqori sahnadagi aktyor, quyi sahnadagi aktyor bilan to'g'ri munosabat o'rnatishiga imkon yaratilgan. Ammo 3.7-tasvirda ko'rsatilgandek, qarama qarshi harakatlanganda aktyor sekinlik bilan quyi sahnaga harakatlanadi, sahnadagi yo'lini kesib o'tadi, norozilik tuyg'usi paydo bo'ladi. Nutq hali so'zlanmagan bo'lsa ham, tomoshabinlar orasidagi bilinar bilinmas norozilik paydo bo'lganda bilimli rejissyor, yo'lning bunday g'ayritabiiy yo'nalishlardan foydalana oladi.

3.6- tasvir.



3.7- tasvir. Izning yo'lini, qarshi norozilik bilan kesib o'tish

3.7- tasvir.

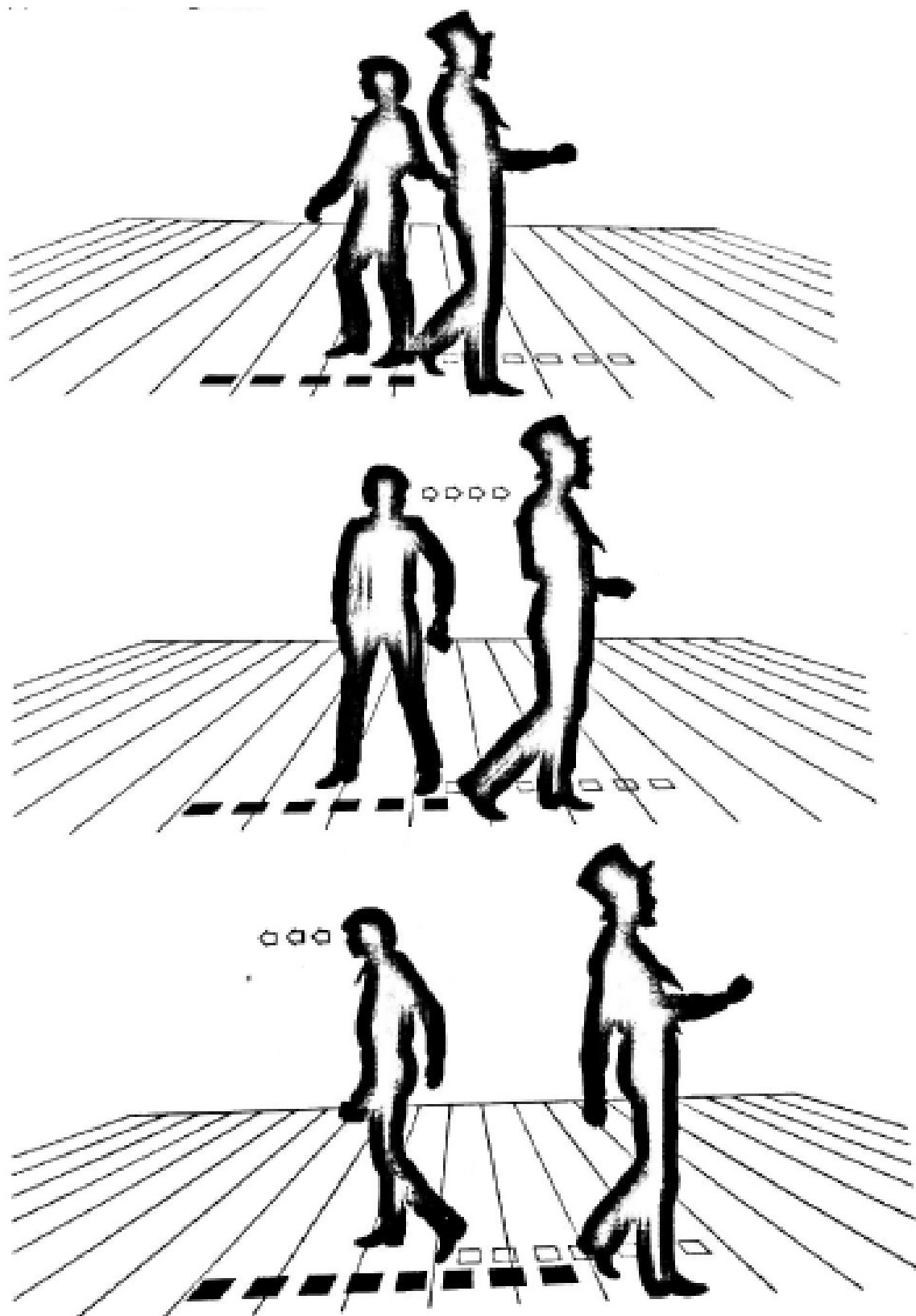


Qarshilik, diqqatni jalb qilishda ham ishlatiladi. Qachonki yuqori sahnadagi aktyor, quyi sahnadagi aktyorning ortida paydo bo'lganda, u quyi sahnadagi aktyorning diqqatini boshqarish uchun qaytib kelishi mumkin, yoki u quyi sahnadagi aktyordan uzoq turgan holda, uning diqqatini ushlab turishi mumkin, u harakatini davom ettirishi esa oddiy qashilikdir. Diqqatni bu usul bilan nazorat qilishda, rejissyor harakatdagi muhim munosabatni aytib o'tadi.(3.8-tasvirni ko'ring)

3.8-tasvirda, yuqori sahnada sodir bo'layotgan holatda, tomoshabinlarga u yerdagi hamyon huddi o'g'irlanayotgandek tuyiladi. Agar hamyonning o'g'irlanishi bu yerda muhim ahamiyat kasb etsa, rejissyor bu holatni, diqqat markazida sodir bo'layotganini ko'rsata oladi qachonki yuqori sahnadagi tasvir, quyi sahnadagi tasvirning ortida paydo bo'lsa. Bunday ko'rinarli dalillar bilan rejissyor, deyarli barcha tomoshabinlarning diqqat markaziga bosim o'tkaza oladi va mutlaqo nazorat qilaoladi.

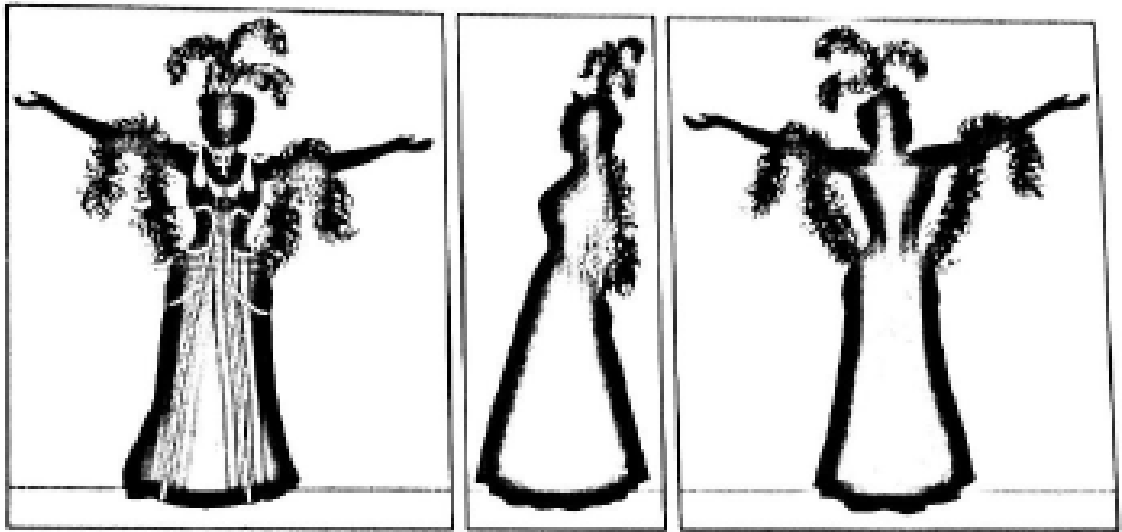
3.8-tasvir. (a) Aktyorda diqqat paydo bo'ldi. (b) Aksincha u diqqat qaratyapti (c) Aksincha u diqqatni jalb qilayapti.

3.8-tasvir.



3.9-tasvir. Reja o'lcham va tashqi ko'rinishga qiziqish imkon olib keladi.

3.9-tasvir.



Ziddiyat, aniq bo'lgan yo'llarni yaratadi. Bu yo'llar rejani butun holda ushlaydi, shuning uchun biz uning atrofini farqlay olamiz. Agar biz bu yo'llarni o'zgartirsak yoki olib tashlasak, u ziddiyatni keltirib chiqaradi. Mavjud bo'lgan rejani yo'qotadi.

Shu kabi ko'plab tushunchalar teatrda ishlatiladi. U bizga faqatgina sahnalashtirishning qonun qoidalari haqida munozara qilishga yordam bermaydi, lekin u aktyorning yangi g'oyalardan rejadek foydalanishga ko'rsatma bera oladi. Agar aktyorda reja kabi ta'sir ko'rsata olish bo'lsa, ziddiyat ikki yo'l orasida- eng katta ziddiyat, tomoshabinlarga eng katta ta'sirni ko'rsatadi. Biz bilamiz, misol o'rnida, yon tomonlama turgan aktyor, to'liq old yoki to'liq orqa tomonlama turgan aktyordek kuchli ta'sir ko'rsata olmaydi. Bu hodisalarni tushuntirish uchun bizda , bir qancha terminlar mavjud.

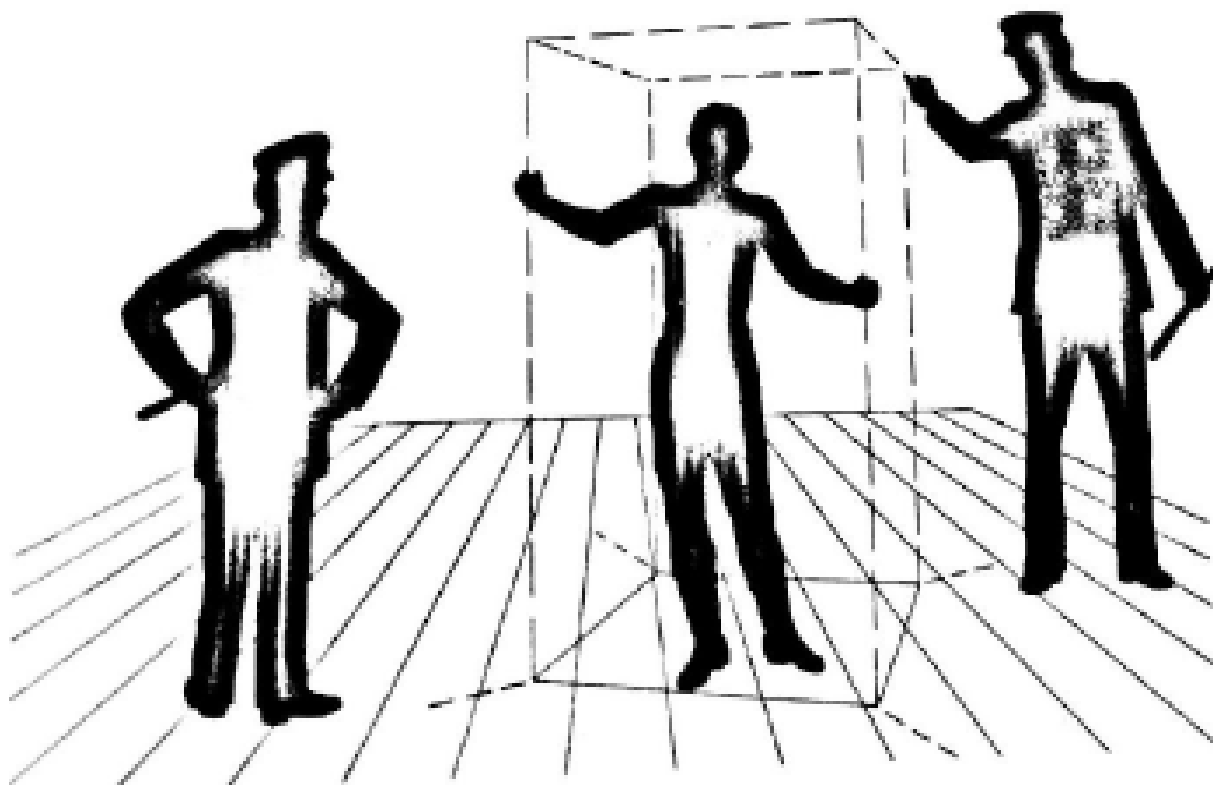
Rejalashtirish ham sahna muvozanatini ushlashda muhim tushuncha hisoblanadi. Shunday qilib, old tomondagi aktyor muvozanatni yoqotsa, yon tomondagi aktyor bilan bir-xil darajada sahnaning tayanch nuqtasidan uzoqlashadi.

3.9-tasvir ko'rsatadiki, holat yo'lning g'ayritabiiy ahamiyatini yaratadi, va reja uning boshqa holatlardagi munosabati hamda, u o'zining individual rejalashtirishi orasida, yana g'ayritabiiy ahamiyatni yaratadi. Odatiy hol kabi, old tomondagi holat, orqa tomondagi holatga nisbatan ancha qiziqarli, old tomondagi ko'rinish yuz orqali aks ettirilgan, u ko'z va boshqa yuz qismlarini o'z ichiga oladi,

ichki vaziyat qanday kaetayotganini ochib beradi. Old tomondagi jinsiy fazilatlar unga g'ayritabiiy yo'nalish qo'sha oladi. Old tomondagi kiyim ham, katta qiziqish yaratadi. Albatta, orqa yoki yon tomonlama ko'rinish g'ayritabiiy ta'sirni olib kelishining asosiy sabablari bo'lishi mumkin.

Bu yuzaki xolatlarining o'zaro ta'sir pozitsiyasi, sahnadagi uch yo'nalishli davrdir. Yaxshi sahna 3 ta jismoniy yo'nalishlarni o'z ichiga oladi: chuqurlik, balandlik va kenglik. Biz oylashimiz mumkin, aktyor huddi kubdek va unda to'rtta burchak bor. Deyarli barcha namunalarda holatlar orasida munosabatlar bilinar bilinmas o'zgarib boryapti. Ular kamdan kam qarama qarshilikda. Shuning uchun aktyorlar, muvozanatlashgan qarama-qarshilikdan tashqari, bir biri bilan burchaklardagi oyinga o'qitilgan bo'lishi kerak. (3.10-tasvirni ko'ring). Shiunday qilib aktyor sekinlik bilan yuqori yoki quyi pozitsiyadan boshqasiga yaqinlashishi kerak, bu uning boshqa holatlarga ruhiy munosabatiga bog'liq.

3.10-tasvir.



Agar bir xolat qattiq qarshilikka uchrasa, u odatda yuqori sahnada yoki dominant rejada foydalaniladi (agar norozilik juda kuchsiz bo'lsa yoki quyi sahnadagi rejaga muvofiq yakunlansa). Bir qancha holatlarda hardim, harakatning

talablarni, harakatni boshqarish ushlab turadi. Agar aktyor sezgir bo'lmasa, ko'pincha hech qanday sababsiz, umidsizlik va qa'tiyatsizlikka moyil bo'lib qoladi. Birgina uslub qiziqishga olib keladi, guruhlarga muvofiq hech qanday zaruriyatsiz, aktyorning rolini ahamiyatsiz ravishda almashtiradi. Bu aktyorlarga yordam berishning boshqacha yoli, ular o'zlarining shaxsiy sahna munosabatlarini, rejissyorning to'siqlarsiz yaratadilar.

Bizning qarshiligimizning sababi, g'ayritabiiy yo'nalishlarning chuqurligi to'liq tushunilmagan, lekin kuztilgan omillar asosli tuyuladi. Quyi sahnadagi aktyor odatda itoatkor bo'ladi, chunki u tomoshabinlarga qisman orqa o'girib turadi. Bu shuni anglatadiki u o'z ta'sirini, yuqori sahnadagi aktyorga nisbatan ozgina yoqotadi. Yuqori sahnadagi aktyor ko'pincha old tarafdin rolni birmuncha qiziqarliroq ochib beradi. Hatto agar, har bir holatda ular bir xil ziddiyatni ko'rsatsa ham, old ko'rinishdagi ta'sir ko'proq tuyilishi mumkin chunki u, uning shaxsiy qo'shimchasi bo'ladi.

Lekin quyi sahnadagi tasvir, yuqori sahnadagi tasvirni qisman to'ssa(ya'ni uning to'g'risiga turib olsa), quyi sahnadagi tasvir sezilarli e'riborni olishi mumkin, chunki uning rejasi ochib berilgan. Lekin aktyorning vaziyatdagi holati, ko'pincha yuqori sahnadagi tasvirni dominant qilib qoyadi. Chunki quyi sahnadagi aktyor yuqori sahnadagi aktyorga yuzlanadi, u tomoshabinlarga orqa o'girib turgani uchun o'zini zaif sezadi, ayniqsa yuqori sahnadagi aktyor o'zining kuchli shaxsiyatini aks etirishga harakat qilayotgan bo'lsa. Bu g'ayritabiiy yo'nalish harakatni rejalashtirishda juda ham muhim. Harakat kuchli norozilikni talab qilganda, rejissyor aktyorni kuchsiz pozitsiyaga tushiradi, aktyorning tomoshasi qiyin kechadi va albatta tomoshabinlarning fikri chalkashadi.

Bir qancha sahna asarlari ya'ni boshqa davlatlarga sayohat vaqtida qoyiladigan spektakllar mohirona tarzda taqdim qilinishi kerak. Sahna asari areanalarda(atrofi tomoshabinlar biolan o'rab olingan sahna), uch chorakli (sahna va tomoshabinlar uchta tomonda), yoki oddiy sanada(sahna va to'g'rida tomoshabinlar) qoyiladi. Bunday uch yo'nalishli sahnalashtirish talabga javob berishini ko'rsatadi. Margo Jonning *Butun dunyo boylab sayohati* yaxshi bo'lgan,

lekin arenani boshqarishda qiynalgan, chunki yaxshi sahna uch yo'nalishni o'z ichiga oladi.

To'rtinchi yo'nalish: Oqim nazariyasi. Sahna asari faqatgina uchgina yo'nalishdan mavjud emas. To'rtinchi yo'nalish – bu doim vaqt bo'lib kelgan. Vaqtning faoliyati, bizning sahnadagi bo'lgan voqealarga bo'lgan fikrimizga ta'sir qiladi. Sahnadagi voqealar boshqa elementlar bilan uyg'unlashadi, sahna asarlarida bu muhim rol oynaydi. Biz bu g'oyani, *Siddhartha* ni ko'rsatish orqali bezata olamiz, bu roman XX asrning yozuvchisi Hermann Hesse tomonidan yozilgan. Uning hayot sirlari haqidagi izlanishlari, kitobning asosiy hususiyati, u o'zligini doimo daryodan topadi. u orqaga qaytib, daryodan oldinga suzib o'tdi va daryo bir qancha mavjudlilik kalitini ushlab turganini teran his qildi. Va nihoyat, iqlimiy lahzada u bazor suvdan suzib chiqdi, va daryo mavjudlilik metaforiyasi ekanini tushunib yetdi.

Qachonki daryo unga vaqt berganda, oqimning bir qismi bo'ldi, oqimning tugashi va boshlanishi bir vaqtda sodir bo'ldi. Har bir maqsading vaqti, vaqtning bir qismidir: har bir mavjudlilik soniyasida uning yo'nalishi –vaqtdir-shuning uchun hamma vaqt tugallanmaguncha, mukammal lahza yo'q. oqim nazariyasiga o'xshab, oqimning harbir soniyasi, sahna asaridagi hamma harakatda uning yo'nalishlari bor. Sahna asari manbaga asoslanib boshlanadi va daryoga o'xshab oqadi huddi orzularining amalga oshishiga erishgunicha. Biz bu oqimni boshqara olsak, biz oqimlarni, bosimlarni, dovularni yaratib, sahna asarlaridagi harakatni yoritib bera olamiz.

Vaqtga bo'lgan bu munosabat, yo'nalishni boshqarish davri, rejissyorga harakat dizaynini to'sishga yordam beradi. Vaqt haqida oylash oqimi sahna asarlarining faoliyatina tasvirlashga, bizni yangi yo'ldan olib boradi. Bu g'oyalarning biri bu vakumdir. Fizik olimlar bizga aytganki, tabiat vakumlardan nafratlanadi; ular, atmosferaning bosimi tezkorlik bilan vakumni to'ldirishga harakat qilishini anglatadi. (agar u kuchli qobiq bilan qoplangan bo'lsa.) teatr tomoshabinlari ham vakumdan nafratlanishadi-biz uni g'ayritabiiy vakum deb nomlashimiz mumkin va ular uning to'ldirilishini xohlashadi.

Qoidaga ko'ra rejissyor g'ayritabiiy vakumlardan, tomoshabinlarni maximum darajada jalb qilishda foydalansa bo'ladi. Vakumlarni yaratish asosiy epizodlarni drammatik kuchayishiga olib kela oladi. Vakumlarni oqimga qarshi bog'lash. Oqimga qarshi sifatni oshirish nizolarni qo'zg'atadi, asosiy harakatni xohlash va xohishga qarshi oqim holatini keltirib chiqardi. Bizga bu izchillikni tasavvur qilishga imkon bering. Josepf Kesselringning *Mishyak va eski Bog'ich* dagi *Aunt Marta* stoldan qandilni ko'taradi va u bu qandilni servantga qoyish maqsadini yaratadi. Tomoshabinlar bu harakatda ishonch bilan qatnashishni boshlashadi. Lekin u maqsadni aks ettirishdan to'xtaydi, va stol oldiga qaytib boradi. U maqsadiga qarshi qiziqarli oqim yaratadi, va vakum servantning maydonini vujudga keltirishni boshlaydi. Balki, u o'zining mo'ljallangan yo'lini servantdan uzoq joyda yana harakatlantirishni boshlaydi, va tomoshabinlarning xohishini kuchaytiradi. Yarim yo'lda u yana to'taydi, o'giriladi va g'ayritabiiy oqimga qarshi so'z irtadi, u o'zining yo'lini servant tomonga o'zgartirishdan oldin, oxiri tomoshabinlarning ishonchi royobga chiqadi, iqlimiy nutqda esa undanda yaxshiroq keladi. Bu yerda urg'u erishilgan faol harakat ilmiy yo'ldan tezroq ekanligiga tushadi. Biz izoh berganimizdek, sahna asari doimiy ravishda , to'xtash orqali erishilgan yuksaklik bilan oqimda, boshlash, tezlatish, sekinlatish yoki yo'nalishni o'zgartirish bilan birga. Har biri oqim qarshilikning bir qancha turidir. Boshqacha qilib aytganda, biz ziddiyatlardan foydalangan holda, vaqtga e'tiborni qarata olamiz uning chegarasini oydinlashtirish uchun. Vacumlar oqimdan trashqarida yaratilgan va vaqt bilan batafsil to'xtagan holda; ular to'rt yo'nalishli xarakterni teatr hodisalarida hisobga oladi. Yaxshi ishlangan sahna asari, ruhiy o'sishni talab qiladi va toliqqan harakatga tushiradi.

Muvozanatsizlik: Oqimga talab yaratish. Muvozanatsizlik sezilarlidir chunki u muvozanat uchun tabiiy xohishni barbod qiladi. Muvozanatsizlik vakumlarni yaratadi va bu talab to'ldirilishi kerak, shunday qilib nizo va ziddiyatlar yuzaga keladi. Bu vakumlar tomoshabinlar a'zolarini, ular muvozanatsizlikni to'g'irlashni xohlayotganlari uchun bu holat ichiga tortadi.

Tomoshabinlar, xohishlari rad qilinganidan umidsizlikka tushishadi va qachonki bu istak taqdim qilinganda hursand bo'lishadi.

Harakatni loyihalashtirishda, sahna asaridagi muvozanat va muvozanatsizlik vaziyatini boshqarish, qoidaga ko'ra iste'dodning xilma hilligini yaratish va namunali ijro etish kerak. Iste'dod yoqolganda hechnarsa zerikishni boshqara olmaydi; iste'dodlar jaxl va jiddiy san'at tuyg'usini boshqaradi. Bitta sahna asarida, o'rindiqlar to'la bo'lganini, kim butun vaqt davomida qulay sharoitda o'tirganini ikki holat orqali tasvirlab beradi.

Epizod davom etayotganda, u holatlarda suhbatlashish boshlangani va harakatlanishdan hech qanday maqsad bo'lmaydi. Epizodni sahnalashtirishda so'zlarga qiziqish yoki qobiliyat tuyiladi. Sxanalashtirish jismoniy bayonotlarni yaratishda asoslangan bir qancha imkoniyatlarni o'z ichiga oladi. Rejissyor aktyorlarga, faol oqimdan foydalanishga imkon berayotganda qoqiladi. Bu voqea o'zgarmasdir.

Bu maqsadda televizor tomosha qilishdan ancha yaxshi narsalarni o'rganishimiz mumkin. Agar hechnarsa sodir bo'lmasa ko'p teleseriallar juda ham qisqa bo'ladi. Bu syujet uoq vaqt sekinlik bilan harakatlanadi, shuning uchun yozuvchilar kunlik epizodlarga ko'p pul to'lashmaydi. Bunday sahna hiylalarining hammasi, nimadir sodir bo'layotganiga ishontirishdaa foydalaniladi. Senariy shunga o'xshash bo'ladi. Y. honim eshikka javob beradi. U tashqarida X. honim turganini ko'rib cho'chib ketadi. Taklifdan so'ng X.honim ichkariga kiradi va Y. honim kamera uni suratga olgani kelganida, unga hayrat bilan tikilib qolganda X.honim uni oldidan kesib o'tadi. Y. honim, X.honimdan choy ichishni hoxlaydimi yoki yoqmi deb sorash uchun o'zining xotirjamligini qayta tiklab oladi. X.honim o'z fikrini yo'qotib qoygandek, bir lahza to'xtaydi va birdaniga taklifni rad etish uchun o'giriladi. (uning tashvishli yuzi suratga olinadi.) lekin Y. honim qatiyat bilan unga choy keltirishini aytadi. X.honim unga faqatgina 1 daqiqaga kelganini aytib qarshilik ko'rsatadi.

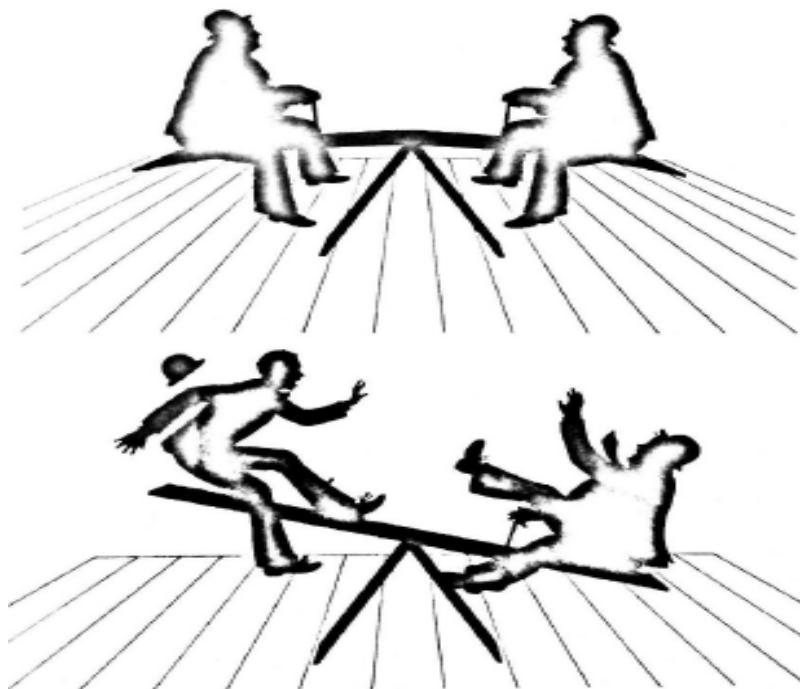
Bu holat kameralar o'chib, tashqariga chiqib ketguniga qadar davom etadi, ziddiyatlar X.honim nihoyat choy ichishga rozi bo'lgunga qadar vujuga keladi,

iqlimiy vaqta bizda, huddi biror muhim hodisa sodir boladigandek hayol bo'ladi. U xonani tark etayotgani rasmga olinganda Y.honimning yuzida yoqimli g'olibona jilmayish ko'rinadi. Tezlik bilan kamera X. honimni rasmga olish uchun buriladi, u keskin norozilikni yuzida ko'rsatish bilan yolg'iz chiqib ketadi va biz yana boshqa vaziyatni yaratishni to'xtatamiz.

Yo'nalish, mohirona, tushunarli bo'lib, serial istedod va ijroning illuziyasinni bera olishi kerak, rejissyor sahnada spektaklning muvozanatlilik va muvozanatsizlikdan, harakatni kuchaytirish uchun foydalanadi. Albatta serialning oxirgi natijasi ko'pincha g'azab va umidsizlanish bo'ladi. Bia juda ko'p va'da berganmiz, odatda esa kam bo'lar edi. Sahna rejissyori ko'pincha kuchli harakatni vujudga keltiradi.

Ko'rinarli va ruhiy kuchlar bo'sh sahnada muvozanatga intiladi.Orzularning amalga oshishi, muvozanat natijalari bo'ladi. Muvozanat uzluksiz kuchli ta'sir etadi chunki u o'zgarmas, u hech narsani talab qilmaydi. Ijroning yo'qligi nizoni yuzga keltiradi, bu esa ta'sir etadi .(3.11- tasvirni ko'ring). Maqsadga erishilganda, bu omil kuchsizlanadi. Ziddiyat sabablari olib tashlanganda, bu kuchli omillar uzoq mavjud bo'lmaydi, va harakat g'oyib bo'ladi.

3.11-tasvir.



Harakat: Oqimning ruhiy va jismoniy yo'nalishlarini boshqarish.

Ko'pchilik rejissyorlarda yoqimli kino film yaratishga moyillik bo'ladi, o'zgarmas, kuchli ta'sir etmaydigan sahnalashtirishni boshqaradi. Epizodlarda davom etuvchi voqealar bo'lishi kerak(yaxshi tayyorlangan farqli momentlardan tahsqari) har bir voqea dastalbkisidan paydo bo'ladi va ketma ket kelgan voqeaga hayot beradi. Bu ham ommaning haqiqiy o'rni. Joylarda odamlar ochiq oydin qiyofada guruh bo'lib olishadi, pozitsiyalar eski uslubda tomosha qilinadi, va o'zgarmasligi odat bo'lib qolgan. Rejissyor kinofilmni yaratishdan oldin oqimni boshqarishi kerak. Hammasidan keyin, pesa sodir bo'ladi. Kuchli sahnalashtirish natijalari, harakatning oqimida ziddiyatlarning oydinlashuvi ta'siridan bo'ladi.

Rossiyalik ajoyib film rejissyori Sergey Eizenshteinning xususiyati, uning klassik filmi *Tsar Aleksandr* ni o'zgarmas adabiy asar qilib yaratganidan vujudga keladi, lekin ular keyinchalik film qilib ishlashgan. Odatda adabiy asarning markazida elementlar harakatlanishi sodir bo'ladi, lekin o'tmish odatlari to'xtab qoladi. Qachonki faqatgina o'tmish elementlar harakatlansa bu zerikali bo'lib qoladi.

Filmni suratga olishdagi muammolar bilan yuzlanish, kurashish joyidir(filmning kulminatsion nuqtasi). Eizenshtein o'zining odatiy usulini tark etdi va film olishga qo'l urdi, vaziyat oqimidan tashqarida harakatlandi. Farqlarnish boshlandi. Birdaniga film uning kayfiyatini tushirdi, oqimning ta'siri kuchli bo'ldi.

Uning boshlang'ich filmlarida u kichik o'zgarishlarsiz film olish texnikasini o'zlashtirdi, asosiy estetikani ta'minlash uchun film olishdan foydalandi. Lekin u o'zining keyingi ishlarida bu nomunosib estetikadan uzoqda, filmmakerlarga boshchilik qildi. Filmmakerlar o'zlarining shaxsiy to'plam tamoyillarini rivojlantirib kelishmoqda.

Sahnalashtirishning kaliti, biz bilganimizdek harakatni to'g'ri aniqlashda hisoblanadi, harakatning bir qancha ko'rinishlari orasida, ziddiyatning xarakteri har bir bahyada jiddiy tus o'lishi mumkin. Tahdid qilingan harakat ijro etiladi, lekin qo'lga kiritilmagan bo'ladi, va vaziyat muhiti harakatdagi nizoni oydinlashtirish uchun yordam beradi.

William Ingening sahna asarida kamba'gal kovboy va u bilan teng kuchli sheriff o'rtasida jang bo'ladi, bu sahna asariga har tomonlama mos keladi. Qachonki ikki harakatning adovatga yaqinlashishidan darak berganda u shu lahzanlarni yaratadi. Misol uchun, pesadagi kovboy vaziyat joyida restarantdan chiqib ketishni xohlaydi, lekin sheriff uning ketishini xohlamaydi. Sahna asarida sheriff stulni stollarning bir oldiga surib unga oyog'ini qoyib oladi, va vaziyatni kovboy bilan muhokama qiladi. U kovboy yoki tomoshabin haqida adashmagan, stul bevosita eshik tomon yo'l bo'ladi va sheriff hech narsa demasdan, u nega ishlamaganligi sababini nazarda tutadi.

Gamlet pegasida rejissyor vahimali holatni oydinlashtirishni xohlagan, Klaudiusning xarakteriga, Gamletning doimiy josuslari tomonidan tahlikali xatti harakat sodir etilgan. Spektakldagi asosiy harakatni xulosa qilganda bu ajoyib g'oya bo'lgan lekin bu davlatdan yashirin bo'lgan. Rejissyor oqimning psixik yo'nalishidan muammolarni samarali hal qilishda foydalangan. Sud joyining oxirgi ochilishi, sud, bitta amaldor chapdan chiqdi va qirolning ketidan keldi. Amaldor, ko'pchilikning oqimiga qarshi o'ng tomonga harakatlandi, va nihoyat, o'zning chiqish yo'lini yolg'iz o'zi yaratadi. Tomoshabin bu ahamiyatsiz holatni tomosha qiladi, chunki u, oqimga qarshiligini chiqib ketguninga qadar anglamaydi(zaldagi boshqalar tomonidan asos solingan ritmni buzish) u o'giriladi va eshikni yopishdan oldin, chap tomonda turgan Gamletga diqqat bilan qaraydi. Chiqish yo'lida tomoshabinlarga kuchli taasurol qoldirishda, oqimga qarshilik va ritmning buzilishi hisoblanadi.

Bundan tashqari aktyorlaninig harkati bilan aloqada bo'lish, boshqa aktyorlaning harakatini tartibga soladi, rejissyor yana aktyorlarning harakati bilan aloqada bo'lishi kerak huddi ular o'zlarining jismoniy va ruhiy holatlarini ko'rsatganlaridek. Biz aktyorning ahamiyati borligini bilamiz, maqsad olamida kosmik soniya qisqa masofada yuzaga chiqadi. Biz yana aktyorlarning yo'ldagi ahamiyati haqida so'z yritgan edik, ruhiy kuch maqsad bilan rejalashtirilgan va o'zining yo'li bilan psixik olamga egalik qilgan. Sahna o'qituvchilari harakat nazriyasi bilan shug'ullangan.

Yosh rejissyor *A Streetcar Named Desire* ishi ustida ishlayotgan bo'lgan. U Stanley'ni jismoniy erkak qilib yaratishga harakat qiladi, u uni go'z bo'ib yurishini boshqargan va sahnada ishonch bilan olgan. Afsuski natija bemani bo'lgan, chunki uning taklifi bilan aktyor o'zini biqini bilan boshqargan, u o'z harakatlarini xatosiz nozik sifatli bajarganiga qaramay uning barcha urinishlari chappasiga ketgan. Uning bu ruhiy yo'nalishga qarshi chiqishi, sahnada ayol xarakterini aks etganligidir. Berilgan bu qarshilik, rejissyor va aktyorlarni muammoni hal qilishlariga qodir bo'lmaydi.

Harakat bu rejissyor uchun san'atdir, ruhiy va jismoniy oqimni boshqarish, spektakldagi harakatning to'qnashish nuqtasi har vaqtda oydinlashadi va kuchayadi. Agar u buni yaxshi uddalay olsa u o'zining aktyorlariga o'zining hususiyatlarini topish uchun yordam bera oladi, va haqiqiy harakatni shu holda davom ettiradi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Asar qahramoni va rejissyorning oliy maqsadiga ta'rif bering.
2. Dramada muvozanatsizlik tushunchasi nimani anglatadi?
3. Aktyor asar ziddiyatini tushunishi uchun qaysi omillarga e'tibor qaratishi zarur?
4. Chegaralash teoremasi "ziddiyat- teatrning asosidir" g'oyasiga asoslanadi. Bu fikr chegaralashga qay darajada bog'liq?
5. Cheklash teoremasi nima uchun "flow theory" ("Oqim teoremasi") deb ataladi?
6. G'oya va saviyamavzu sahna asari yaratishda bir biriga bog'liq tushunchalar hisoblanadi. Ular sahnada bir biriga qay darajada ta'sir qiladi?
7. Nima uchun boshqasidan ustun kelgan timsol yuqoriroq mavqeda deb tushuniladi?
8. Sahna asari yaratish bilan bog'liq to'rtinchi jihat nima?
9. Ushbu bo'limda keltirilishicha, chegaralashdan asosiy maqsad – har bir daqiqada ta'sir va effektini yoritib berish. Nima uchun va qanday?

MUNOSIB TIMSOLLARNI TOPISHDA AKTYORLAR BILAN ISHLASH *(Mizanssena yaratish bo'yicha dastlabki mashqlar)*

Rejissyorlar duch keladigan eng katta qiyinchiliklardan biri – aktyorlar bilan ishlashdir. Rejissyor makon va zamondagi harakatlarni qanchalik yaxshi rejalashtirgan bo'lsin, agar u aktyorlarni spektaklga ijodiy va ta'sirchan effekt berishga unday olmasa, asar muvaffaqiyatsizlikka uchrashi mumkin.

Teatr aktyorlari bilan ishlash texnikasi rejissyor va aktyorlarning shaxsiyati kabi xilma-xildir. Rejissyor o'z shaxsiyatiga va o'zining odamlar bilan munosabat o'rnatishga oladigan tabiiy usuliga mos metodlardan foydalanishi lozim. Ularning o'ziga xos tabiati tufayli, bu texnik usullar xulq-atvor qoidalariga bir tizim qilib joylashtirilmaydi.

Har kim ham yaxshi rejissyor bo'la olmaydi. Mantiqiy jihatdan bir-biriga mutanosib keladigan noyob sa'nat asarini dunyoga keltirish uchun rejissyorlarning tabiatida boshqa insonlarga ham yaxshigina yo'l boshchi bo'la olishlik kabi o'ziga xos iste'dod bo'lishi lozim. Ammo ba'zan shunday o'ziga xos qobiliyati bor insonlar o'zlarining maqsadlari tufayli boshqaruvda muvaffaqiyatsizlikka uchrashadi. Garchi muayyan texnikalar o'ziga xos bo'lsada, maqsadlar maxsus metodlardan chetga chiqib ketuvchi estetik mezonlarga asoslanadi. Shu sababli, biz bu bo'limda rejissyorning aktyorlar bilan ishlashdagi estetik maqsadlarini muhokama qilamiz.

Nafaqat rejissyor, balki aktyor ham erkin va mustaqil ijod etishga intiluvchi ijodkorlardir. Bir-birining ijodiga bosh suqishni, iloji boricha, kamaytirgan lozim. Makon va zamonda spektaklning effektlarni yuzaga keltirish maqsadida ularning qiziqishlari bir-biri bilan chambarchas bog'langan. Rejissyor va aktyor o'rtasidagi aniq aloqa ularning o'zaro munosabati va ular tayyorgarlik olib boradigan vaziyat tomonidan aniqlashtirilishi kerak. Hattoki, eng bilimdon va tajribali aktyor ham ijroni idrokli va aqlli yo'lda amalgam oshirishi hamda tomoshabinlar mehrini qozonishi uchun rejissyorning ko'magiga muhtoj. Rejissyor esa uning aktyor

sifatida shakllanishi va ma'lum bir rolni muvaffaqiyatli ijro etishi uchun yanada olg'a intilib, to'siqlarni yengib o'ta olishida yordam berishi lozim.

Spektaklning umumiy ko'rinishini aktyorga yetkazib bera olish-rejissyorning vazifasidir. U, hattoki, aktyorning hissasini va ehtiyojini ta'minlash uchun o'zgarishlar ham amalga oshirishi mumkin. Va nihoyat, agar ijodiy mahsulot tushunarli va mantiqiy jihatdan bog'langan bo'lishi lozim bo'lsa, yakka tasvir ustun kelishi kerak. Rejissyor so'nggi hakam vazifasini bajaradi.

Ko'pgina rejissyorlar, ayniqsa, bu sohaga endi qadam qo'yanlar aktyor-rejissyor munosabatida o'zlarining ustunliklarini o'rnatishga harakat qilishadi. Ular o'z unvonlariga muvofiq tarzda zudlik bilan aktyorlarni boshqarishni boshlashadi. Ammo rejissyorning eng birinchi vazifasi bu qabul qilishdir, berish emas. U aktyorlarni diqqat bilan o'rganishlari va ular nimani amalga oshirishga harakat qilayotganini tushunishi kerak. Rejissyor dastlabki tayyorgarliklar jarayonida g'oyatda yangiliklarga o'ch bo'lishi talab etiladi. Qachonki u ijrochilarni tushunishga harakat qilsa va ularni tomosha qilish, eshitish sa'natlarini egallasagina, ularga takliflar bildirish huquqini qo'lga kiritishi mumkin.

Agar rejissyor o'z vazifasini amalgam oshirsa va ijrochilar guruhi bilan bo'lgan dastlabki uchrashuvdayoq spektaklning umumiy ko'rinishini aniq tushuntirib bera olsa, u ikkita narsani bir vaqtning o'zida amalgam oshirgan bo'ladi: Birinchidan, pyesa haqida to'liq tassavvur va fikrga egaligi tufayli o'z-o'zidan tabiiy holatda ijrochilar ustidan boshqaruvni qo'lga olib boradi va ikkinchidan, u rejissyor ishtirokisiz ham aktyorlarni to'g'ri yo'l sari yetaklay oladigan pyesa haqida g'oyalarga ega bo'ladi. Agar rejissyor bu ikki vazifani amalga oshirsa, u bimalol aktyorlarning o'ziga xos talantini anglab olishi mumkin.

Dastlabki qabul qilish jarayoni rejissyorning maqsad va o'ylarini tushuna oladigan, rejissyorning ularni tushunish uchun qilayotgan say-harakatlarini qadrlay oladigan aktyorlar bilan rejissyor o'rtasida mustahkam va ijodkorona munosabat o'rnatishi mumkin. Agar rejissyor aktyorning haqiqiy iste'dodini anglasa, uning keyingi ko'rsatmalari yanada samaraliroq bo'ladi.

Xarakter qayerdan kelib chiqadi? Aktyor repetitsiyaning boshlanishida kuchli javobgarlik hissini tuyadi. Bir necha hafta ichida, u o'zi ijro etayotgan timsolning asl mohiyatini ko'rsata oladigan spektaklni kashf qilishi lozim. Yaxshi aktyor ko'p o'tmay shu narsani anglab yetadiki: timsol yaratilmaydi, balki kashf qilinadi. Shunda savol yuzaga keladi: "Xarakter qanday kashf qilinadi?", "Aktyor qanday qiyinchiliklar ostida xarakterni ochib beradi?"

Aktyor timsolning asosini, uning pyesada nimani aytishi va bajarishini belgilab beruvchi ichki manbani topishi, xarakterning ichki dunyosini to'laqonli ochib berishi kerak. Spektakl sinchiklab o'rganilgandan va tushunilgandan so'ng, rejissyorning eng asosiy vazifasi - aktyorga timsolni kashf etishda yordam berish. Shuning uchun u ham nazariyada, ham amaliyotda ijro eta olish haqida qayg'urishi lozim. Umumiy qilib aytganda, agar rejissyor aktyorga xarakterni kashf qilishga yordam bermoqchi bo'lsa, uning o'zi timsol qanday yaratilishini bilishi kerak.

Bundan 2400 yil oldin Aristotel o'zining "Poetika" asarida keltirishicha, timsol effektga nisbatan ikkinchi darajalidir, ya'ni xarakter effekt uchun xizmat qilishi lozim, aksincha emas. Biz bugungi kunda ruhiyatning ta'siri tufayli teatrning bu chin haqiqatini unutib qo'ydik. Aktyor va rejissyorlar psixologik qiziqishning sir-sinoatini o'rganishga shu darajada berilib ketishganki, ular sahna asarining effektidan ko'ra, xarakterlarga ko'p e'tiborni qaratishdek aldovga tushib qolishyapti.

Stanislavskiy ham e'tiborsizlik bilan bu tendensiyaga o'zining hissasini qo'shgan holda ijroga tayyorgarlik chog'idada ichki dunyoni ruhiy jihatdan o'rganishning ahamiyatiga urg'u berdi. Garchi Stanislavskiy asta-sekinlik bilan effektning eng asosiy ekanligini anglab yetsada, uning sharhlovchilari bu fikrni ma'qullashmadi. Bu introspeksiya – o'z-o'zini kuzatish foydasiz degani emas. Ruhiyatshunoslarning bizga beradigan yordamini ham rad etolmaymiz. Maqsad esa - dramada xarakterning asl manbasi, yani effekt-ta'sirga bo'lgan asosiy e'tiborni saqlab qolish.

Timsol tushunchasi. Spektakl boshqaruvi falsafasidagi har bir narsa o'zaro qarama-qarshi omillarning ziddiyati dramaning asosidir degan qarashdan

shakllangan. Bundan kelib chiqish mumkinki, timsol tushunchasining izohi bu muhim qarash bilan bog'liq.

Buni anglab yetish uchun, avvalo haqiqiy hayotdagi odamlar va spektakl ijrochilari hech bir omilsiz harakat qilmasliklarini ko'rsatib o'tishimiz lozim. Ular o'zlarida bo'lmagan narsaga erishishni yoki o'zlari turgan vaziyatdan yaxshirog'ini xohlashganda harakat qilishadi. Xarakter tushunchasini anglab yetish uchun dastlab aktyor xohlagan, ammo o'zida yo'q narsani bilib olishimiz shart. Bu narsani topganimizdan so'nggina uni olg'a undovchi omillarning asosini kashf etgan bo'lamiz.

Spektaklning yuragi bu –omillarni yuzaga keltiruvchi qiziqishning puchga chiqishi haqidagi qo'rquvni keltirib chiquvchi va saqlab qoluvchi tub ziddiyatlardir. Timsollar bu ziddiyatlarni yaratmaydilar, balki ular bunga javoban harakat qiladilar. Ular shu maqsadda shakllantiriladi. Niyat va xohishning yo'qligi harakatni yuzaga keltiradigan zarur vaziyatlardan biridir. Shuning uchun, qaysi biri: ziddiyatmi yoki xarakter birinchi keladi degan savolga, albatta, ziddiyat deb javob berishimiz keark.

Shunga muvofiq, biz timsolni omilning eng asosiy individual markazi deb olishimiz mumkin. Oldingi bo'limlarda ko'rib o'tganimizdek, pyesaning tub ma'nosini qidirish bu omil- motivni qidirishdir. Hozir biz bu asosiy nuqtai-nazarni xarakter tushunchasiga ham qabul qilamiz. Stanislavskiy va bir qancha hozirgi nazariyachilarning ta'kidlashicha, “motiv” yoki “xohish” timsol tushunchasini anglab yetishning markazida turadi. Xarakter – omillarning yuzaga kelishidir.

Agar timsolning asosi effekt bo'lsa, unda shu timsolni effektdan qidirish lozim. Deyarli barcha hozirgi zamon nazariyachilari dramada ta'sir, ya'ni effektning ahamiyatini ta'kidlab o'tishadi, ammo effektning eng muhim ekanligining asl ma'nosini anglab yetishmaydi. Natijada, aktyorlar timsolni --vujud va idrok, balki, ruh atrofida shakllanadigan xarakterlar jamlanmasi deb tushunishga odatlanib qolishgan. Nima bo'lganda ham, birinchi bo'limda izohlangan ziddiyat teoremasi timsol yakka shaxsning emas, balki o'sha shaxs va u duch kelgan barcha

narsalar ayni bir vaqtda sodir bo'lishidan xarakter kashf etiladi degan fikrni tug'diradi. Timsol, aslida, effektda yaratiladi.

Bu haqiqat bo'lishi mumkinmi? Agar biz sahnada haqiqiy hayotdagiga o'xshash timsollarni yaratishimiz kerak bo'lsa, ularni insoniyat mavjudligi konsepsiyasini aks ettirish yo'li bilan yaratmaymizmi? Biz o'zimizning tub mohiyatimiz o'zimizning ichimizda emas, balki biz o'zimiz va dunyoning qolgan boshqa qismi o'rtasidagi bo'shliqdan tashqarida qayerdadir mavjudligiga ishonishimiz mumkinmi?

Tanqid va dinshunoslikdagi eng yuksak fikrlar shu bilan birga zamonaviy fizika dunyo-tasodifiy hodisa, har bir element boshqasi tomonidan o'zgartiriladi – degan masala ustidan bahs-munozara yuritishadi Hamma shakllar, hattoki, hayotning o'zi ham tartib va chalkashlik yoki hosil bo'lish va parchalanish o'rtasidagi ziddiyatning mahsulidir – deb tasvirlanadi. Shakl tizimdagi tartibsizlikning parchalovchi kuchlariga qarshi o'zining mukammaligini saqlab qolish uchun kurashuvchi kuchning yuksak namunasi sifatida mavjud.

Teatr – haqiqiy hayot emas, ammo u hayotning ko'zgidir. Agar biz ishonarli tasvirlar yaratishni xohlasak, asl hayot nima ekanligini ko'rsatuvchi eng mukammal konsepsiyalarni aks ettirishimiz kerak emasmi? Biz mavjudligimiz haqida qancha ko'p bilsak, teatrda hayotni shunchalik yaxshi aks ettira olamiz.

Insoniyat nima o'zi? Bu bizning ishimizda aksini topadimi? Bu savolga javob bizni ba'zi bir rol ijro etish haqidagi eng asosiy tamoyillar va xarakterni qidirish sari yetaklaydi.

Yashash bu o'limga qarshi kurashdir. O'lim bo'shliq, hech narsalik yoki ma'no va tartibning yo'qligi sifatida ta'riflanishi mumkin. Hayot - o'limga qarshi olishuvdir. Hayot bo'shliqqa duch kelib, unga qarshi harakat qiladi. Bu qarshilik ko'rsatish lahzasi – tirik bo'lishning qudrat manbasidir.

Homila ona bachadonida u bilan birlikni tashkil qiladi. Tug'ilish jarayonida bola o'zi uchun qora va ma'nosiz bo'lgan dunyo – bo'shliqqa haydaladi. O'lim, ya'ni hech narsalik bilan bo'lgan bu uchrashuv qarshilikning tub ruhiy hayajonini yaratadi. Bola chuqur nafas oladi va yig'laydi. Aynan shu daqiqadan chaqaloqning

ruhiy mavjudot sifatidagi hayoti boshlanadi. Bola o'zi haydalgan ilk holatga qaytish uchun umidsiz urinish boshlaydi.

Bachadonning yo'qolishi – ona organizmidan ketish insoniyatda dastlabki undovchi kuchni yuzaga keltiradi. O'limdan yiroqlashish eng asosiy maqsadga aylanadi. Dunyoga kelganimizdan boshlab ma'nisizlik bo'shlig'ini itarib, o'rnini idrok va tushunish egallaydi. O'lim (noma'lumlik) tomonidan qurshab olingan holda hayot (ma'no)ning chegaralarini kengaytirish uchun kurashamiz. Bu jarayon butun hayotimiz mobaynida davom etadi. Kimligimiz va hayotimiz darajasi o'lim, ya'ni bizni o'rab turgan sirlar bilan kurashishimiz tabiatiga bog'liq. O'zimizning xarakterimizni aniqlab olish uchun biz va biz duch kelgan hamma narsa o'rtasidagi oraliq masofada yuzaga kelayotgan kurashga e'tiborimizni qaratishimiz lozim. Bu shaxsiy xarakterni psixologik o'rganishdan ko'ra odamlarning yaratilish tasviriga yaqinroq keladi. Albatta, timsol biz va bizning atrof-muhitimiz o'rtasidagi masofada kashf etiladi degan qarash effekt, ya'ni omillar to'qnashuvi teatrda xarakterning asosidir degan farazga bog'liq. Bu faraz bizning ijro va repititsiya usullarimizga muhim daxldorligi bor.

O'tgan zamonda ishlatilgan metodlarning ko'pginasi yaxshi natija bermagan. Chunki ular effektning birinchi darajali ekanligini e'tiborga olishmagan. Effektga urg'u berishga asoslangan yangi usullarni shakllantirishda va an'anaviy uslublarni ularga moslashtirishda hali ko'pgina ishlar amalga oshirilishi lozim.

Bo'shliq, yo'qlik va omil. Oldin keltirib o'tganimizdek, bo'shliq, yo'qlik va bachadon tushunchalari hayotga ilk odimlarni boshlab beradi. Bo'shliq bilan yuzaga keladigan qarama-qarshilik nafas olish va yig'lashga bo'lgan xohishdan oldin tug'iladi. Tabiatning bo'shliqqa bo'lgan nafrati bolaning unga bo'lgan qarshi harakatida namoyon bo'ladi. Omil shu bo'shliqqa bo'lgan javob jarayonida yuzaga keladi. Demak, omil uchun eng muhim shart-sharoit bu – yo'qlik, ya'ni xohish-istakdagi narsaning yo'qligidir. Agar bizning ijromiz haqiqiy hayotdagidek bo'lishi kerak bo'lsa, biz xuddi hayot ichida dunyoga kelgandek, timsol ichida ham tug'ilishimiz kerak.

Mantiqqa zid tarzda, dunyoga kelish, hayot boshlanishi ham hayotning yo‘qlik tushunchasi bilan bog‘liq. Hech narsalik yoki hayot emaslikni dastlab anglab yetganda yuzaga kelgan javob reaksiyasi bu – hech narsalikka bo‘lgan kuchli qarshilik, yashashga bo‘lgan teran xohishdir. Aktyor o‘zining ijrosida bu hayot kuchini topishi lozim. U o‘z timsolini o‘z usulida ijro etishga undovchi yo‘qlikni topishi kerak.

Aktyor tug‘ilish faqatgina hayotning boshlanishidagi bir lahza emasligini tushunib yetishi kerak. Tug‘ilish hayot mobaynida davom etadi. Biz doimiy o‘lim (ma’nosizlik, sirlilik) ga duch kelamiz va doimiy unga qarshilik qilib kelamiz. Biz noma’lumlikni yengish va o‘zimizni borliqda anglab yetish uchun kurashishimiz jarayonida uzluksiz “tug‘ilamiz” va “vafot etamiz”. Aktyor o‘zining ijrosida har bir lahzaning dunyoga kelishini anglab yetishi lozim. Biz xarakter nima qilishni xohlashini, uni har bir ijroga boshlovchi omilga nima sabab bo‘lishini topishimiz kerak. Biz omil - ya’ni xohishdagi predmetning yo‘qligini teran anglab yetishimiz lozim.

Ijro etish motiv tufayli boshlanadi va yomon ijro undovchi omilga e’tiborning yetishmasligi mahsulidir – deb qaralgan. Ammo shu narsani aytib o‘tishimiz mumkinki, motiv bilan to‘xtab qolsak, biz hali yetarlicha yiroqqa borolmagan bo‘lamiz. Insoniyat ma’no va niyatning amalga oshmasligiga qarshi harakat qilib yashaganidek, sahnadagi timsol ham xuddi shu yo‘lda yashashi kerak.

Aktyorlar bilan ishlashimiz muvaffaqiyatli ijroga yetaklovchi bir nechta odimlarni taqdim qiladi. Albatta, bu yerda ravshan ko‘rinib turgan yoki voqeaning sirti hisoblangan jismoniy harakat turibdi. Agar aktyor faqatgina shu narsani amalga oshirsa, uning ishlarida kamchilik bo‘ladi. Aslida, effekt emas, faqatgina harakat sodir bo‘ladi. Shu sababli, aytishimiz mumkinki, agar aktyor jismoniy harakat bilan boshlasa, u harakatda rol ijro etadi. Agar aktyor motiv bilan boshlasa, nima bo‘lganda ham, u bajarayotgan ishiga maqsadini ham qo‘shadi. Biz uni nimani bajarayotganini tushunamiz, ammo bu intellektual jihatdan muvaffaqiyatsizlikka uchraydi. Bu shunchaki yasama rol ekanligidan xabardor bo‘lib turamiz. Natijada, bu bizni shu ishning amalga oshirish usulidan xabarsiz

qoldirgan holda, voqeani haqida fikr bildirish uchun yetarlicha e'tiborimizni torta olish kuchiga ega bo'lmaydi. Motiv bilan boshlab, aktyor harakatda rol ijro etadi. Biz mohiyatni emas, qoliplarni ko'ramiz. Boshqa yana odim zarur bo'ladi.

Biror sabab bilan yoki o'zi xohlagan narsaning yo'qligini teran anglab yetgan aktyor katta undovchi kuch bilan rol ijro etadi. Bu – o'zining hodisani ijro etishiga emas, balki to'g'ridan-to'g'ri voqeaning o'ziga izoh bera olishimiz uchun o'zi bilan birgalikda mohiyatdan- mohiyatga yetaklovchi aktyorning oqilona harakatidir. Umuman, eng ta'sirli rolni ijro eta oladigan aktyor yuksak marraga erishguncha bir nechta sahnalarni bosib o'tishi lozim.

Stanislavskiy yoritib berganidek, yaxshi aktyor spektaklning tasavvuriy vaziyatini xuddi haqiqiy hayotdagi dek ko'rsatib bera oladi. Olg'a undovchi omil ishimizdagi sehrli "agar" ni haqiqatga aylantirishimizga yordam beradi. Shu omil aktyorni hali amalga oshmagan xohish-istaklariga e'tibor qaratishga yetaklaydi va ijrochiga berilgan vaziyatni jonlidek qilib ko'rsatishni osonlashtiradi.

Agar aktyor yoki timsol, misol uchun, onasining o'limi tasvirlangan vaziyatni ko'rsatib berishi kerak bo'lsa, u onasining o'limi haqidagi haqiqatni o'ylashi kerakmi yoki onasining borligini yo'qotgani haqidami? – uning o'sha yerda bo'lmasligi unga qanday ta'sir qiladi? Aktyorlar bilganidek, keyingi yo'l vaziyatni haqiqiy hayotdagidek yuzaga keltirish uchun ko'proq imkoniyat beradi.

Agar bir odam issiq yoz kunida muzqaymoq olish uchun ayvondan turib, ko'cha bo'ylab yursa, aytishimiz mumkinki, u buni muzqaymoq uchun emas, balki o'sha predmetning yo'qligi tufayli qildi. Agar unda muzqaymoq konusi bo'lganida, ko'chani kesib o'tmagan bo'lardi, chunki uni harakatga boshlagan narsa – muzqaymoqning yo'qligidir. Mabodo u hozir uchta muzqaymoq yeb, to'yganida, ko'chadan yurmagan bo'lardi. Motivning yo'qligi harakat qilishning ahamiyatini kamaytiradi.

Bu qarash oldingi bir nechta vaziyatlarda berib o'tildi. Undov – omil maqsadga hali erishmaganlikda mavjud bo'ladi. Maqsadga erishilgandan so'ng, bu omil yo'qoladi. Shu sababli, maqsad-istakka e'tiborni jamlash – motivning

yo'qolishiga e'tiborni qaratishdir. Ammo niyatga erishishga bo'lgan kuchli xohish uning hali ro'yobga chiqmaganligini his qilishga undovchi hayotiy kuch bo'ladi.

Aktyor motivni topganida repitisiya jarayonida yana ham olg'a intilishi kerak. U maqsadni amalga oshirishga shu darajada sho'ng'ib ketishi kerakki, kuch va qat'iyat bilan harakat qilishi lozim. Qisqa qilib aytganda, u o'z ijrosining asosini topish uchun omildan omilga ko'chishi kerak.

Xarakter va effekt. Omilni qidirishda, aktyor pyesadagi timsolning eng asosiy undovchi kuchning dastlabki fikrini shakllantirishi kerak bo'ladi. Ijro davomida kerak bo'ladigan sahna nutqi repititsiya jarayonigacha o'zgartirilishi mumkin. Yordam berish jarayonida aktyor sahna nutqini shakllantiradi, rejissyor esa omil – motiv qidirish uchun to'g'ri joyni ko'rsatadi. Bu urinish, keyinchalik, rejissyor va aktyor o'rtasidagi o'zaro munosabatni ta'minlaydi.

Aktyor qoniqarli va olg'a undovchi sahna nutqini yaratganidan so'ng, rejissyor unga bu motivni amalga oshirishda yordam beradi. Harakatlantiruvchi kuchning yuzaga kelish joyi deb ta'riflangan va transformator kuch oluvchi motorga qiyoslanadigan xarakter pyesadagi ijro bilan taqqoslanadi. Spektakl hayot kuchini oladi va uni xarakter kuch oladigan maxsus effektga aylantirib beradi. Motor transformator tomonidan qayta ishlanmagan energiyadan foydalana olmaganidek, agar pyesaning effekti orqali hayot kuchi yo'naltirilmasa, timsol ham vazifasini yaxshi bajara olmaydi.

Aktyorlar, odatda, timsollarni hayotiy tipga o'xshatib xato qilishadi va shunday turlarning timsolidan xarakterni qurishga harakat qilishadi. Afsuski, Stanislavskiyning izdoshlari tomonidan yozilgan ko'pgina asarlar xarakterga-xarakter usulini qo'llab-quvvatlashgan. Balki hayotiy tiplarni o'rganish aktyorlarga insonning turli shart-sharoiti haqidagi umumiy bilimlarni oshirish uchun foydalidir. Ammo yaratayotganda, aktyorlar uni topish uchun ma'lum bir pyesaning maxsus ijrosi tomon borishlari kerak.

Agar aktyor timsolning kuch manbasiga sho'ng'ib ketmasa, u har bir burilishda umidsizlikka duch keladi. Agar aktyor haqiqiy kuch-qobiliyat manbaini kashf etsa va unga ta'sirchan javob qaytarsa, aktyorga ijodkorona kuch-qudrat

baxsh etiladi. U eskirgan ijro etish yo'lini to'xtatish uchun ilk odimni qo'ygan bo'ladi, bu esa aktyorning san'at hayotidagi tajribasi uchun qo'yilgan qadam hisoblanadi.

Oraliq masofadagi kuch-qudrat manbaini toppish. Effekt, ya'ni motivlarning o'zaro to'qnashuvi teatga oid hodisaning eng muhim tarkibiy qismi hisoblansa, biz timsolni effektdan topishni taklif qilamiz. Yana ham aniqrog'i, timsol va uning sahnadagi hayotining har bir muayyan daqiqasida duch kelgan hamma narsa o'rtasidagi masofadan topiladi. Shu sababli, aktyor timsolni to'liqligicha o'zining aqlida yoki hissiyotida topa olmaydi. U o'zining ichki dunyosidagi monologning osoyishtaligini chetga surishi va o'zaro munosabatlar dunyosiga tavakkal qilishi lozim. 4.1 chizmada tasvirlangandek, timsol to'qnashuvlarning nuqtasida – maqsad-istaklari o'zining atrofidagi timsol yoki predmetga duch kelgandagi aniq nuqtada – kashf etiladi.

Repititsiya – tayyorgarlikning – vazifasi har bir muayyan daqiqa uchun to'qnashuv nuqtasini topib berish. Bu kashfiyot ikki va undan ortiq xarakterlar o'rtasidagi o'zaro munosabatga bog'liq bo'lganligi tufayli, aktyorlar o'zlaridan tashqarida harakat qilishlari lozim. Ular introspeksiya – o'z-o'zini kuzatishni tark etishlari va spektaklni boshqaradigan effektning har bir daqiqa haqiqatini topish uchun oraliq masofaga kirishi kerak.

4.1-chizma. Timsol oraliqdagi masofada, to'qnashuvlar nuqtasida topiladi.



Bir kishi ijodkorlik jarayonini to'liq boshqara olmasligini qabul qilish – qiyin. Lekin har qanday sohadagi haqiqiy ijodkor biladiki, sa'nat asarini yaratish doimo ijodkordan shaklning talablariga taslim bo'lishni talab qiladi. Shuning uchun rol ijro etayotganda aktyor o'zining ba'zi jihatlarini qurbon qiladi va ba'zi-bir o'lchov tizimlarida o'zi yaratadigan xarakter-timsol u sahnada duch keladigan narslar tomonidan yaratilishi kerak. Chunki bu o'zini taslim qilish “o'lim” - bilish yoki boshqarishning yo'qligini – atayin o'z ichiga olishni talab qilganligi uchun, aktyor bunga ko'nikishdan qochadi. U asosni o'zining aql-zakovatida yoki timsolning idrokida topishga harakat qiladi. Bu uning e'tiborini daqiqaga emas, sahna ortiga qaratadi. U oraliqdagi masofada bo'lmaydi va to'qnashuvlar nuqtasini qidirmaydi. Natijada, u sahnada kuch-qudrat manbaini topmasligi mumkin. U harakatning tub mohiyati bilan to'g'ridan-to'g'ri bog'lanmaydi.

O'zlarining ijrolari haqida xabar qiluvchi “nutq ohangi”ni qayerdan qidirish masalasi juda ham muhim. Aktyorlar e'tiborlarini xavfsiz va ijrolarining har bir daqiqasida o'zgarmaydigan nimagadir qaratishga odatlanib qolishgan. Aktyorlar o'zlarining uslublarini qo'yib, doimiy sahna orti belgilariga diqqatlarini qaratishadi.

Makbet asarida, Makdaf rafiqasi va bolalari Makbet tomonidan o'ldirilgani xabarini eshitadi. (IV. iii). Mashhur sahnada u qayg'uga botgan, bu paytda esa Malkolm va boshqalar bu xabardan Makbetga qarshi kurashishda Makdaf bilan ittifoq tuzish uchun foydalanishadi.

MALKOLM: (Taskin berib)

Keling bu chuqur qayg'uni davolash uchun

Buyuk qasosni dori-darmon sifatida foydalanamiz.

MAKDAF: Uning farzandlari yo'q. Hammasi mening go'zal olalarimmi?

Hammasi dedingizmi? O Hel-Kayt! Hammasi!

Nima, mening hamma ajoyib jo'jalarim va ulaning

to'g'oni birgalikda yo'q bo'ldimi?

Bir spektaklda Makdaf rolini ijro etadigan aktyor bolalarni tilga olib, Makbetga murojaat qiladi: “Makbetning farzandlari yo‘q”. lekin Makbet sahna ortida, bundan tashqari, uning farzandlari bo‘lishi (yoki bo‘lgan bo‘lishi) mumkin. (Makbet xonimning aytishicha, u chaqaloqlarga enagalik qilgan.) E’tiborli jihati shundaki, aktyor sahna orti vaziyatidan foydalanyapti. Makbet u yerda emas, Malkolm esa, aksincha, o‘sha yerda. Bu yosh shahzoda Makdafga g‘am-qayg‘usini qasosga aylantirishini aytishga harakat qilyapti. Ammo Makkolmning bolalari yo‘q, o‘zi esa bola tabiatiga o‘xshash.

Makdaf rolini ijro etayotgan aktyor malkolmni o‘z nutqiga chuqur ma’no berishda foydalanishi mumkin. Malkolm o‘sha yerda. Ular o‘rtasida nimadir sodir bo‘lyapti. O‘z nutqini tashkil qilish uchun aktyor mavjud bo‘lmagan, noaniq Makbetdan emas, o‘zi va Malkolm o‘rtasidagi masofadan foydalanishi kerak. Makdaf rolini o‘ynayotgan boshqa bir aktyor o‘z nutqini o‘zining yo‘qotgan va uzoqdagi rafiqasi va bolalari haqida shakllantirishi mumkin. Biroq yana ular sahna ortidagi shaxslar hisoblanadi. Makdaf bu odamlar oldida o‘zining g‘am-alami bilan kurashishi kerak. Buning evaziga esa ular Makdafning qayg‘usini uning o‘zidan foydalanib qolish uchun ishlatishyapti. Barcha shartli belgilar sahnaning o‘zida.

Rejissyorlar aktyorlarga diqqatini ularning o‘zlaridan oraliqdagi masofaga o‘girish orqali yordam berishlari mumkin. Rejissyor buni bir asosiy savol berish orqali amalgam oshirishi mumkin: “Ayni daqiqada bu odamdan nima olishni yoki unga nima qilishni xohlaysan?”. Bu savol aktyorni vaziyatning yuragi – markaziga yetaklaydi va ularni to‘qnashuvlar nuqtasi – kuch manbai tomon olib boradi.

Agar aktyor: “Ayni vaqtda men hech kimdan hech narsa olishni va bajarishni xohlamiyman” – degan javobni bersa, rejissyor: “Yaxshi, keling, nutqni qisqartiramiz, agar effekt drama uchun muhim bo‘lsa va bu qismda effekt bo‘lmasa, bu qismni kesib tashlaymiz” – deyishi mumkin. Tanlash erkinligi berilganda, aktyor, odatda, to‘qnashuv nuqtasini topadi.

Muhabbat sahnasida aktyor savolga – “Unga uylanishni xohlayman” – deb javob qaytarishi mumkin. Rejissyor: “Buning uchun nima qila olasan?”, “Qani cherkov ruhoniysi?” – deb so‘rashi mumkin. Aktyor: “Yaxshi, aynan hozir emas”.

Bu o‘zaro fikr almashish sahnasi oddiy boshqa bir xatoni keltirib chiqaradi: aktyor haqiqatdan ham o‘sha vaziyatning o‘zida emas.

Rejissyor aktyorga yordam berish uchun tanlov imkoniyatini berishdan qochishi va savollar so‘rashi kerak. Ular nimani bajarishni aytib turish aktyorlarning rejissyorlarning qo‘llab-quvvatlashlariga suyanib qolishlariga yoki repitisiya vaqtini oladigan uzoq muhokama va munozaralarning kelib chiqishiga sabab bo‘lishi mumkin. Savollar so‘rash bahs-munozara keltirib chiqarmaydi, chunki rejissyor masalaning mohiyatini emas, faqat so‘rovni rag‘batlantiradi. Eng o‘zgacha ijro aktyorning shaxsiy qobiliyatidan yuzaga keladi. Ammo rejissyor aktyordan o‘zidan olib, oraliq masofaga tashlaydigan savollar berish orqali unga ilhom bag‘ishlaydi. Aslida, agar rejissyor bir savolni qayta-qayta so‘rasa, deyarli har doim foydali bo‘ladi: “Ayni damda bu odamdan nima olishni yoki unga nima qilishni xohlaysan?”

Aktyor-qo‘g‘irchoq va aktyor-inson o‘rtasidagi qarama – qarshilik.

Aktyor o‘zi yaratayotgan timsol uchun munosib motivni topgach, bir paytlar ijroning asosini tashkil etadi deb hisoblagan hiyla va siyqasi chiqqan javobni bir chetga surib, kuchli hissiy harakat bilan o‘sha motivning ortidan borishi kerak. Ijrochining aktyor - qo‘g‘irchoq‘i u bolaligida va o‘zi uchun murakkab rollarni ijro etayotganda o‘rgangan barcha makr va himoya mexanizmlaridan tashkil topgan. Aktyor – inson esa kamolga yetgan, lekin boshqa kerak bo‘lmaydigan eski aktyor – qo‘g‘irchoq qobig‘i tomonidan o‘ralgan haqiqiy jonli shaxsdan iborat. Aktyor kuchga ega yaroqli uslubni shakllantirganda va bunga ishonishga qo‘llab-quvvatlansa, aktyorlik to‘nini otib yuborishi va inson sifatida ijroda sabr-bardosh qilishi mumkin.

Rejissyor aktyorga uning tub harakatidan shakllanadigan xarakterning asosiy motivini topishda yordam beradi. U soxta aktyor – qo‘g‘irchoqqa qarshi kurashda aktyor – insonga ko‘maklashadi va aktyorga motivning jo‘shqin farovonligi tomon yo‘l ko‘rsatadi. U buni mohirona yo‘l bilan, ochiqcha aralashishsiz o‘z yo‘lini topishda qo‘lidan kelgancha erkinlikka ruxsat berish orqali amalga oshirishi kerak. Yuqoridagi hammasidan, rejissyor aktyorning motiv haqidagi tushunchasi

umumiy sahna asari tushunchasiga mos kelishiga ishonch hosil qilishi kerak. Aktyorni oraliq masofada saqlash esa buni kafolatlaydi.

Burkning besh kishilik sahna asari va effektga e'tibor qaratgan xarakter haqida izlanishi. Kenniz Burkning ijro, sahna, shaxs xususiyatlari, vosita va maqsadni o'z ichiga oluvchi beshtalik haqidagi nazariyasi xarakter tahlilida, ayniqsa, juda ham foydali quroldir. Chunki u beshta tarkibiy qismning bir-biriga ta'sir etishiga urg'u beradi, beshtalik doimiy ravishda hodisaning effektiga e'tiborni qaratadi. Tarkibiy qismlar o'zaro bir-birini o'zgartiradi, umumiy qilib aytganda, o'zaro bir-biri bilan qo'shilib ketishga harakat qiladi.

Beshtalik rejissyor tomonidan o'zining ilk timsol tahlillarida va aktyorlar tomonidan esa o'zaro bir-birlari bilan va rejissyor bilan aloqa qilish hamda xarakterdagi o'z ishlarini aniqlashtirib olish uchun foydalanilishi mumkin. Beshtalik tahlil to'liq uslub emas. U ruhlantiruvchi kuch berishi mumkin. U yo'l ko'rsatishi mumkin, lekin aktyorning xarakter omiliga insoniy javobning o'rnini bosmaydi.

Beshtalik xarakter tahlili atamalarining izohi. Ikkinchi bo'limdagi muhokama beshtalikni umumiy qilib spektaklning tahlili uchun qurol sifatida tanishtirsa, bu yerda biz tarkibiy qismlarning muayyan tatbiqini ko'rib chiqamiz.

Ijro – timsolning nimani bajarishi va nimani so'zlashidir. Toki beshtalikning boshqa elementlari ta'siri tomonidan ma'no va ko'lam berilmas ekan, faqatgina xarakterning ijrosi sahna asarini yoritib bera olmaydi. Ammo, ba'zan, aktyor yetarlicha ahamiyat berilayotganligiga ishonch hosil qilish uchun timsolning ijrosini yaqindan o'rganishga ajratib qo'yilishi mumkin. Bir vaziyatdan boshqa vaziyatga qadar xarakterning nimalarni bajarishi ro'yxatini tuzish o'sha vaziyatlarga e'tiborni qaratadi va aktyorga umumiylikdan aniq bir qiziqishga o'tishga yordam beradi. Shundan so'ng har bir vaziyat beshtalikning tarkibiy qismlari jihatidan tahlil qilinishi mumkin.

Sahna – timsol harakat qiladigan muhit. Bu muhit vaziyatni, joyni, oldin nima sodir bo'lgan va undan keyin nima sodir bo'lishi kabilarni o'z ichiga oladi. U moddiy muhit (dekoratsiya)ni, vaqt o'lchovi va ruhiy jihatni o'z ichiga qamrab

oladi. Sahna asarining so‘nggi qismi ham undagi boshqa tarkibiy qismlarning ta’siri tomonidan belgilanadi. Ikkinchi bo‘limda keltirib o‘tganimizdek, Saroyanning sahna asaridagi qizning : “Chiq u yerdan!” – deb yig‘lashi pyesaning boshidagi yosh odamning yig‘lashiga qaraganda anchagina o‘zgacha ta’siri bor. Qiz (boshqa shaxs xususiyatlari)ning o‘xshash so‘zlari umuman boshqacha ijro bo‘lishi uchun spektaklning voqea-hodisalari vaziyatni o‘zgartiradi. Albatta, o‘zgarishlar boshqa tarkibiy asoslarda ham sodir bo‘ladi. Hech bir qism alohida ajralgan holda mavjud bo‘lmaydi.

Shaxs xususiyati – xarakterning shaxsiy xislatlariga qaratilgan – uning tarjimai holi, maftunkor yoki xunukligi va boshqa jihatlariga taalluqli bo‘lgan jismoniy jihatlaridir. Ruhiy fazilatlar ham (ziqna, shubhali, ochko‘z, ishonuvchan va boshqalar) shu atama ostida beriladi. Boshqa xususiyatlar beshtalikning boshqa tarkibiy qismlarining ta’siri tomonidan o‘zgartiriladi. Shuning uchun, oqsoqlik, g‘ilaylik va boshqa xususiyatlar beshtalikning barcha elementlari mahsuli bo‘lishi kerak, faqatgina aktyorning ustiga ortilmasligi lozim, chunki u “qiziq” xususiyatdir.

Peter Shafferning “The Royal Hunt of the Sun” (“Quyoshning royal tutilishi”) asarida Pizarro rolini ijro etayotgan aktyor butun son sohasini o‘z ichiga olgan juda ajoyib oqsoqlik sahnasini shakllantirdi. Biroq butun sahna asari davomida oqsoqlikni yoritib berish uchun kuchini sarflashi effektning asosiylariga to‘liq quvvatini berishga to‘sqinlik qiladi. Aktyor-insonning katta qismi ham doimo yasama cho‘loqlikni saqlab qolishni talab qiladi. Natijada esa kuchsiz, zaif spektakl yuzaga keladi. Bu pyesa beshtalikning boshqa elementlarining hisobiga shaxs xususiyatiga juda ko‘p urg‘u berdi.

Vosita – timsolning o‘z maqsadini amalga oshirish uchun foydalangan har qanday narsadir. U moddiy yoki ma’naviy vosita bo‘lishi mumkin: pichoq yoki munozara, qiyofa yoki so‘z. Bu yerda ham yana vositaning tabiati beshtalikning boshqa elementlarining ta’siri tomonidan o‘zgartiriladi. Avval ta’kidlab o‘tganimizdek, Logoning ro‘molchani Otello halokatining vositasi sifatida

foydalanishi beozor, dilni og'ritmaydigandek ko'rinadigan narsaning makkor shaxslar qo'lida qanday xavfli qurolga aylanishiga misol bo'la oladi.

Maqsad – xarakterning ongli tarzda qilgan maqsadlariga tegishlidir: u nimani xohlashini e'tirof etishi va nimaga ishonishini xohlashi. Maqsad xarakter u boshlagan yo'ldan boruvchi qudratli yo'naltiruvchi kuch bo'lgan motivdan aniq farqlanishi lozim. Biz allaqachon ta'kidlab o'tganimizdek (2-bo'lim), xarakter maqsadni, motiv esa xarakterni boshqaradi. Ba'zan maqsad motivga qarshi yuradi va bu ruhiy kasallikning o'lchov vositasi bo'lishi mumkin. O'zining ongsiz, ammo boshqariladigan xohishi (motivi)ga qarshi bo'lgan maqsad (niyat)larini ongli izhor qiladigan inson o'z-o'zini xarob qiluvchi yo'lda yashayotgan bo'ladi. O'zining ichida kurash qanchalik kuchli bo'lsa, xarakter shunchalik ko'p bezovta bo'ladi. Xarakterning hamma maqsad va niyatlari timsol spektaklda bajaradigan va aytadigan hamma narsani o'z ichiga oladigan bir motiv ostida birlashishi kerak.

Beshlik tahlilining maqsadi motiv tushunchasini aniqlashtirish. Timsolni qidirish bu motivni ham qidirish demakdir. Besh sahnali munosabatlar timsolning asosiy harakatini ochib beruvchi ta'sirlarning farqliligini batafsil tushuntirib berish uchun qo'llaniladigan a'lo darajadagi vositalar bilan ta'minlaydi. Shartlarning qulayligi, ularning o'ta muhim bo'lishiga yo'l qo'yilmasligi kerak. Besh sahnali jarayonlar aktyorga timsolning muhimliklarini egallashga yordam beradi. Ular unga timsol bilan maxsus muommolarni hal qilishiga ko'maklashadi. Ammo ular hech qachon o'ta muhim ham yoki ijodga to'sqinlik qiladigan darajada o'ta oddiy ham bo'lib ketmasligi kerak. Tahliliy vositalar maqsadlarni uslubiyatga aylantirganda qaltis tus olishi mumkin. Agar bu sodir bo'lsa, san'at ham yo'q bo'ldi degani. Pentadic tahlilning muhim bir ahamiyati-bu uning aktyor va rejissyorlarni timsol haqida ijodiy o'ylashiga turtki bo'lishidadir. Timsol haqida so'zlash uchun oddiy lu'gat boyligining talab qilinishi bu uning ikkinchi bir muhim jihati hisoblanadi.

Birinchi ahamiyatlilik tomoni qisqacha izohni talab etadi. Har bir kishi mumkin qadar taxminiy fikrlarga asoslanib bo'lsa ham, beshlikning elementlariga yondashib ko'rishi kerak. Xavotirli tomoni shundaki, aktyor ijro nima, sahna

nimaligini xulosa qiladi va ularni birgalikda nisbatdek uloqtiradi. Bu, elementlardagi farqni tahlil qilish orqali yangi g'oyalarni paydo bo'lishi uchun turtki bo'ladigan nisbat tushunchasining ahamiyatligini ko'proq rad etadi. Beshlikning tarkibiy qismlari xuddi tahliliy jarayonlardek o'zgarishda davom etishi kerak. Jarayonning oxirida aktyor va rejissyorqiz fikrlarini oydinlashtirib olishiga yordam berish uchun barcha nisbatlarni yozishi mumkin.

Beshlik tahliliga misol. Bu misol hamkorlik bosqichi qay ravishda davom ettirilishi va qizning "Salom – bu yerdan tashqaridagilarga" qismi tahlili asosida rasmiy bayonotga o'tiladi. Qiz nima qiladi? U asarda nimani ijro etadi? Sahnada qanaqa yomon taassurot qoldiradi?

Maxsus harakatlar: qiz panjara ortida turadi, soyasi ortiga yashirinadi, yosh yigitga javob beradi, yashirin joydan chiqadi, unga bo'lgan qiziqishini bildiradi, unga ishonadi, unga qurol olishni taklif qiladi, yigit qizga agar u olib ketilsa, ozini otishni taklif qiladi, qiz uni sevishini aytadi, qurolni olishga jo'naydi, uyiga qaytib keladi va uni otilgan holatda topadi va yig'laydi, xavfli to'daga hujum qiladi, yerga uloqtiriladi, o'rnidan turadi va hammasi sodir bolgandan keyin, "Salom- u yerdan tashqaridagilarga" deydi. Bajariladigan harakatlarning ro'yxati juda kam. Rolni ijro etayotgan aktyor qizning tahlilga chuqurroq kirishishiga yordam berish uchun bir nechta maxsus harakatlarni ham qo'shadi.

Sahna muhiti: Matador, Texas; yolg'iz, sovuq, g'arazli, mazax va ekspluatatsiyaning adovatli muhiti; Qizning tashqaridan ichqariga qarab sog'ingan va zerikkan holati, Yangi sahna elementi: qiz ko'rkam bir yigitga hamshiralik qilganda, unga iliqlik bilan gapiradi va uning chiroyli ekanligini aytadi, ikkalasi bir jamoa, bir to'da ekanligini eslatadi.

Qiz asar boshidan sahna ortida turib qarshi ta'sir o'tkazadi, hatto mahbus bilan gaplashganda ham aniq norozilik harakatini ko'rsatadi, unda yigit bilan birga nimagadir sherik bo'lish imkoniyati bo'ladi, qiz ham bir sahna mahsuli: bo'shashgan, umidsiz, indamaslikning qurboni.

Qizning matadordagi yolg'izlik holatini rad etishi yosh yigit tomonidan taklif qilingan boshqa bir holatning qabul qilinishiga aylandi: muhabbat, rozilik, omad.

Qaysi ijro qizning asarda qanday rol ijro etganligini ko'rsatadi? Qizni yigitga oshiq bo'lib qolish sahnasimi? Yo'q. Asarda bundanda ko'prog'i bor. Qaysi holat ijroga zid kelib qolgan? Umumiy holat: yolg'izlik, ekspluatatsiya, masxaralash.

Ijro etish holati: Qiz haqiqiy hayotga yetishadi: birinchi, sabrsizlik bilan va keyin majburiyat bilan.

Jarayon hali tugagani yo'q. Ushbu jarayon tomonidan rag'batlantirilgan tadqiqotning ko'plab yo'llari kashf qilinishi kerak. Shunga qaramasdan, biz allaqachon ijro - holat munosabatini kuzatish orqali qizning bir necha ruhlantirilishi aspektlarining guvohi bo'ldik.

Bir nisbiy holatga yondashuv proporsional analizning vazifasini namoyish qiladi. Aktyor yoki rejissyor har bir holatni sinovdan o'tkazganligi uchun, u shubhasiz timsolni butunlay tushuna boshlaydi. O'z vaqtida, har doim rasmiy tahlil bilan birga yurish shart emas. Inson nisbiy munosabatlarga murojaat qilishga odatlanganda, tahlil jarayoni ko'p varoqli yozma ishlar zaruriyatisiz o'z-o'zidan paydo bo'ladi. Haqiqatan, kimdir bir marta "fikir yuritish" ko'nikmasini rivojlantirsa, bu jarayon keyinchalik uzluksiz, deyarli ixtiyorsiz ravishda davom etadi. Shunga qaramasdan, boshlang'ich davrda yozma tahlillar foydali hisoblangan. Ba'zilar uchun u har doim ma'qul bo'ladi.

Ijodkor odam yaratuvchilikka qiziqmagan odamdan ko'ra ko'p savol beradi. Besh bosqichli tahlil timsol haqidagi savollar manbayi bilan ta'minlaydi. Agar savol beruvchi sezgirlik va zukkolikka ega bo'lsa, savollar timsolni chuqurroq tushunishga yordam beradi.

MASHQLAR:

1. Timsol qayerdan paydo bo'ldi? konfikt bilan qanday aloqasi bor?
2. Primativ nima? Mativdan qanday farq qiladi?
3. Ijro vaqeilikni nima bog'lab turadi?

4. Biz ushbu bobda aktyor repititsiyaga kelmay turib, timsol haqidafikr yurutmasligi taklifni kiritgandik? Nega ?

GURUH MASHQLARI

A) Oyna mashqi

Bu mashqning maqsadi qatnashchilarni voqeilikni tushunishiga ko'maklashishdan iborat. Guruh a'zolari ikitadan bo'lib juftlikka bo'linadilar. Ular bir biri bilan yuzlashadilar va sekin asta boshqalarni hatti-harakatini oynada aks ettirishni boshlaydilar. Har bir qatnashchi ergashuvchimi yoki ergashtiruvchimi, to'liq voqeilikda bo'lishga harakat qilishi shart. Agar ushbu mashg'ulot muvaffaqiyatli yakun topsa ularning birontasidan ham bevosita kelib chiqmaydigon kuch tamonidan nazorat ostida bo'lish hissiga erishadilar. Har bir juftlik voqeilikni his etishga erishmagunicha rejissiyor javob va ma'lumotni muloyimona o'zgartirish orasidan o'tishi mumkin.

Bu mashq orqalimoslashuvchan va javobga tayyor aktyorlar muavaffaqiyatliroq bo'ladi. Erkin bo'lmaganlar esa erkin munosabatga kirishish uchun o'z shaxsiy to'siqlarini ochilishiga yordam beradi.

B) Ushbu mashq aktyorlarga ekshindagi voqeilikni qanday qilib tushinishni o'rganishdagi qo'shimcha mashg'ulotlar beradi. Bu mashqlar jismoniy chinuqtiruvchi mashqlarga qo'shimcha psihik mashqlar kabi repititsiyalar avvalida foydalanishi mumkin.

Qatnashchilar guruhlardan tanlab olinadilar. Boshqa aktyorlardan uyg'otish uchun ro'l berilganda, birini xonadan tashqariga chiqarib yuboriladilar masalan yig'lash, raqsga tushish, yotish yoki kulgili voqealar aytish. Tashqaridagi aktyor qaytganda boshqalari tashqarida payti qo'zg'alish uchun turli harakatlar beriladi. So'ngra aktyorlar bir biridan talabga binoan javob sahnalarini tashkillashtiradi. Gurux azolari malakali bo'lib brogan sari, intervallarda boshqa aktyorlarni sahnaga qo'shilishidek holatlarni tanishtirishi mumkin, o'yin qoidalari aktyorlarni xoxlagan rollarni so'ramasligi imititsiyani qo'llaydigan ro'lni ijro etmaslik yoki har qanday taklif qilingan asosiy qahramondan o'zini tiymoq yo rad etmasligi mumkinligini

talab etadi. Dialogdan foydalanish mumkin. Aktyor boshqa qatnashchi nima qilishi kerakligini xoxlayotganidan habar topishi bilanoq buni amalga oshirishi lozim.

Bu musobaqa emas balki kelishuv va aloqa degan mashgʻulotdir. Aktyor tajriba oshirar ekan ular oʻzgaradilar va murakkab chuqur munosabatga kirishadilar.

Mavzuni oʻzlashtirish uchun savollar:

1. Xarakter qayerdan kelib chiqadi?
2. Timsol tushunchasi nimani anglatadi?
3. Maqsad va unga yetaklovchi yoʻl qanday?
4. Vosita tushunchasiga taʼrif bering.
5. Timsolni yaratishda rejissyor va aktyorning birgalikdagi ijodi qanday kechishi zarur?
6. Dramani sahnalashtirishda ijodiy guruhning roli nimada?
7. Rejissyorlik tahlili nima uchun zarur?
8. Badiiy timsol yaratishning oʻziga xosligi nimada?

BIR KISHILIK ETYUDLAR USTIDA ISHLASH

Etyud ustida ishlash jarayoni. Etyudlar ustida ishlashda (bir kishilik, juft, ommaviy etyudlar, ommaviy sahnalar) talabalar oldida yangi, kompleks, murakkab vazifalar paydo boʻladi. Bu jarayonida ijodning barcha elementlarigina emas, balki soha boʻyicha olingan ilk bilimlar mustahkamlanib, dasturdagi keyingi boʻlimlarga-miniatyura, tasviriy sheʼr, tasviriy masal, tasviriy qoʻshiq kabi teatrlashtirilgan tomosha va bayramlarning tarkibiy qismi boʻlgan janrlarga oʻziga xos koʻprik quriladi.

Talabalar, estrada va ommaviy tomoshalar rejissurasida-etyud faqatgina ijodiy fantaziyaning rejissyorlik va ijro mahoratining egallashgagina emas, balki koʻpgina teatrlashtirilgan tomoshalarda ishlatiladigan muhim, oʻziga xos taʼsirchan vosita boʻlib, unda etyud hayot jabhalarining bir tomonining namoyon boʻlishi, muallifning hayot shu tomoniga bergan bahosi va munosabatidir. Oʻquv

jarayonida, etyud ustida ishlashda birinchi navbatda talabalarning ijodiy tasavvurlari va fantaziyalari uch yo‘nalish bo‘yicha olib boriladi:

- ssenariy rejasida (original ssenariy yaratish uquvi),
- rejissyorlik rejasida (ssenariy materialida sahnalashtirishning timsolli yechimini topish),
- ijroda (yorqin qahramon timsolini yaratishda ishtirok etuvchilar bilan ishlay olish uquvi).

Etyud ustida ishlash (ssenarist uchun) ssenariy rejasi va ssenariyni yaratish bilan tugallanib, guruhda himoya qilinadi. YA’ni o‘qib eshittirilib, muhokama qilinib, tasdiqlangach, sahnaga olib chiqiladi.

Ssenariy rejasida (ssenariyda) berilgan shart-sharoit aniq ko‘rsatilishi lozim.

Bular:

- a) harakat qachon bo‘lib o‘tadi –vaqti,
- b) harakat qayerda bo‘lib o‘tadi-joy
- v) kim ishtirok etadi (ishtirokchilarning qisqa xarakteristikasi),
- g) nima bo‘lib o‘tadi, ya’ni etyud ma’nosining qisqacha harakat mazmuni, uning fabulasi, syujeti, maqsadi ko‘rsatilib, bu harakat nima uchun amalga oshirilayotibdi. Qahramonlarning harakati ko‘rsatiladi.

Etyud rejissyor uchun-birinchi kichik tugallangan spektakl bo‘lib, o‘zining oliy maqsadi, emotsionalligi, janr bo‘yicha hal etilganligibilan ajralib turadi, u chiroq va musiqiy bezakli tomoshadir.

Ho‘sh etyudning o‘zi nima?

Etyud hayotdan olingan voqea bo‘lib, so‘zsiz, xatti-harakatda ijro etiladi. Etyudda voqea, tugun, kulminatsiya, yechim kabi kompozitsiyaning tarkibiy qismlari bo‘lishi kerak.

Shunday qilib, talaba amaliy darslar jarayonida-ssenarist, rejissyor va ijrochining vazifasini bajarishi lozim.

Etyud yaratish bo‘yicha topshiriqlar pedagog tomonidan beriladi. Topshiriqning shakllari turlicha bo‘lishi mumkin. Talabalar tarkibida qiziq hayotiy

voqealar, gazeta dalillari, tarixiy-harakat joyi, she'r, qo'shiq, rassom kartinasi va h.k.lar bo'lgan syujetlar asosida etyud yaratishlari mumkin.

Jismoniy harakat va tasavvurdagi predmet asosida qurilgan etyudlar talabga ko'proq javob beradi. Bu yerda sekin-astalik bilan mashqdan harakatga o'tib, bir vaqtning o'zida aktyorlik va rejissyorlik fikr qilish qobiliyatini faol toblaydilar.

Mashqdan etyudga. Biz bir kishilik etyudlar ustida ishlashni boshlaymiz. Bu etyudda bir kishi ishtirok etib, bu yerda rejissyor va ssenarist so'zga emas, balki tomosha san'atining asosiy ta'sirchan vositasi sifatida harakatga murojaat etadilar.

Etyudda tasavvurdagi predmetni jismoniy harakatlar orqali bajarish eng foydali hisoblanadi. Bu yerda mashqdan sekin-astalik bilan harakatga o'tilib bir varakayiga aktyorlik va rejissyorlik fikr qilishini faol rivojlantiradi.

Bir kishilik etyud yaratishning uslubini aniq misollarda ko'rib chiqamiz.

Talaba tasavvurdagi predmet sifatida mina qidiradigan asbobni harakatda mashq sifatida bajardi.

Mashq davomida u predmetni to'g'ri his qilib-uning og'irligini, shaklini sezib, harakatda mantiqiy ketma-ketlik seziladi.

O'qituvchi unga mana shu mashq asosida etyud tayyorlashni taklif etdi. Buning uchun unga quyidagi vazifalarni topshirdi:

Ssenaristga-etyud uchun harakatni qurish, etyuddagi qiziq berilgan shart-sharoitlar doirasini yaratish;

Rejissyorga-etyud mazmunini faol shakllanish yo'nalishini kuzatib, ssenaristning va ijrochi g'oyasini amalga oshirish, voqeaning o'tish vaqti-xozirgi kun, tong; voqeaning o'tish joyi-o'rmon yonidagi mollar o'tmaydigan dala; ishtirokchi-soldat-sapyor.

Qanday voqea bo'lib o'tadi? (etyudning qisqacha mazmuni); kechki payt qo'shni harbiy qismga, o'rmon yonidagi katta tosh joylashgan dalada, eski minada bola portlab, halok bo'lgani to'g'risida xabar berildi. Askar sapyorga mana shu dalada qolgan minalarni zararsizlantirish bo'yicha topshiriq oladi. Tong saharda soldat o'sha dalaga borib, uchta minani topib, ularni zararsizlantiradi. Guruhdagi ssenariy himoyasida, etyudda dalada minani topishdek-qiziq sharoit borligi

ta'kidlandi. Bu mina barcha harakatning sababi bo'lib, minani zararsizlantirish-asosiy maqsad edi. Lekin, «sabab» (boshlang'ich voqea) etyuddan tashqarida bo'lib, uni ijro qilib bo'lmaydi. Maqsadni-ham ijro etib bo'lmaydi, chunki unga harakat yo'naltirilgan, uchta minani zararsizlantirishdek harakatning o'zi esa, sahnada unchalik qiziq bo'lmaydi. Mana shunday kamchiliklarni ko'rsatib, soldatning harakatini aniqlashtirish bo'yicha fikr berilib etyud qabul qilindi.

Rejissyor o'z navbatida quyidagi vazifani oldi:

1. Ishni sahna kengligidagi o'yinni tashkil qilish, ya'ni berilgan shart-sharoitni amalga oshirish va aniqlashtirishdan boshlab, sahna kengligiga (sahna maydoniga) rejissyorlik va aktyorlik nuqtai nazardan qarab, ular o'rtasida prinsipial farq borligini ko'zda tutish kerak: ijrochi o'z tanasining kenglikdagi harakati uchun maydonning qulayligiga qaraydi.

2. Joy, vaqt harakati va muhitning timsolli yechimini izlashni boshlab, maydonni to'sib qo'ymaslikka harakat qilib, 2-3 aniq bezakning detalini topish lozim. Sahna kengligini shunday tashkil qilish lozimki, unda ta'sirchan effekt va harakat muhiti yetarlicha ta'sirchan bo'lishi lozim. Har qanday sahnalashtirish effektlaridan-tovush, musiqa, chiroq va h.k.lardan foydalanishga ruxsat berildi.

3. Ijrochilar harakatiga ayniqsa katta ahamiyat berib, ularning harakatini faollashtirish lozim, buning uchun berilgan shart-sharoitni jadallashtirib, har bir parchada ijrochi uchun to'g'ri topshiriqlar topish kerak.

Rejissyor va ijrochi ish boshladi.

Birinchi marotaba etyud quyidagicha namoyish etildi.

Sahna ichkarisida tomoshabin chap tomonida, yosh qayin daraxti o'rnatilgan, unda fanerga «Ehtiyot bo'ling, mina» deb yozib qo'yilgan.

O'ng tomonda, mina portlashidan qorayib ketgan katta tosh turibdi.

Qayin daraxti bilan tosh orasidagi maydonchaga uchta tayoq ponachaga tikanli sim tortilib, xavfli joy o'rab qo'yilgan.

O'ng tomondagi burchakdan mina qidiruvchi asbob bilan soldat paydo bo'ladi. Daraxt yoniga yaqinlashib yozuvni o'qiydi, to'siqdan oshib o'tib, asbobni yoqib, minani qidira boshlaydi. Qidirish jarayonida bitta minani, ikkinchisini,

topadi. .. Sekin-asta ularni zararsizlantiradi. Uchinchi gal tuproq bilan ko'milgan eski, to'nkarilgan kastryulkani topib uni uloqtiradi. Yana bir bor belgilangan joyni tekshirib chiqadi. Maydonda boshqa mina yo'qligiga ishonch hosil qilgach, daraxtdagi «mina» deb yozilgan joyga kostryulkani ilib qo'yib, ketadi.

Etyud qabul qilinmadi. Berilgan shart-sharoitlar doirasi to'liq ishlab chiqilmay, harakatda amalga oshirilmadi.

1. Etyudni jonli kartinaning, hayotdan olingan asossiz tasvirlaridan oddiy illyustratsiyalarda ko'rsatish mumkin emas. Etyudda inson namoyish etilib, uning fikrlari, sezgilari, qiliqlari, xatti-harakati orqali ochib berilib, unda etyudning asosiy mavzusi amalga oshirilishi kerak.

Etyudni qurish-bu, faqatgina boshlang'ich voqeani to'g'ri aniqlashgina emas, balki-harakatni vujudga keltiradigan sababni va oliy maqsadni, oxirgi maqsadni aniqlashdir. Harakatni to'g'ri qurish, qahramonning o'zini qanday tutishini aniqlash va amalga oshirish, berilgan shart-sharoitning xususiyatlarini hisobga olgandagina amalga oshadi.

Bu etyudda rejissyor va ijrochi «sababi» va «maqsad»ni to'g'ri tanlab, eng kam qarshilikli yo'nalishni olib, oliy maqsadni bajarishning eng oson yo'lini tanlab, harakatning murakkab rivojlanish jarayonini olib tashlab, «sabab» va «maqsadni» o'ynash mumkin emasligini hisobga olmaganlar (ular doimo sahna ortida qoladilar). Tomoshabin topa oladigan sabab va maqsadning harakatning ijro qilish lozim, ular orasida faol harakat qilishi lozim.

2. Etyudning qiziq chiqishi uchun, unda albatta qarama-qarshilik bo'lishi kerak, ya'ni harakatda kurash va kutilmagan burilishlar bo'lishi shart. Harakat rivojida albatta qarshi harakat bo'lishi kerak. Agar ochiqdan-ochiq qarama-qarshilik bo'lmasa, harakat nimanidir yengib o'tishi, qandaydir to'siqlarni aniqlab etyudni harakatlantiruvchi prujina vazifasini o'tashi lozim.

Etyud ustida ishlashda rejissyor tomonidan muhim bosqich-to'siqlarni qidirib topish bosqichi, berilgan shart-sharoitni oxirigacha keskinlashtirish bosqichi o'tkazib yuborilgan.

Berilgan shart-sharoitda, yetakchi xatti-harakatni vujudga keltirib, harakatlantiradigan voqeadan tashqari maqsadga erishishni qiyinlashtiradigan to‘siqlar bo‘lishi kerak.

«To‘siqning» o‘zi nima? Bu yetakchi xatti-harakatni rivojlanish yo‘lidagi kutilmagan dalillarni yengib o‘tishdir. Berilgan shart-sharoitda har bir yangi to‘siqda yangi vazifa, yangi harakat, yangi moslashtirish vujudga kelib, oliy maqsad va yetakchi harakat ilgarigicha qoladi.

Etyudni obdon qidirib topilgan to‘siqlardan qurish lozim, lekin bu to‘siqlar o‘zidan-o‘zi paydo bo‘lmasdan, balki qonuniyat asosida berilgan shart-sharoit umumiy doirasini hisobga olgan holda vujudga keladi. Etyudda kurash jarayonini qurish uchun qahramon birinchi navbatda «kim» bilan va «nima» bilan kurashayotganini aniqlash lozim.

Bu yerda askar minalar bilan kurashayapti. Uni yengishga nima, qanday to‘siq xalaqit beryapti Voqea hozirgi kunda bo‘lib o‘tayotgan bo‘lsa, minalar zanglab ketgan bo‘lib, ularni zararsizlantirish juda ham qiyin bo‘ladi. Askar juda ham ehtiyotlik bilan ishlashi lozim, chunki ko‘p yillardan beri yotgan zanglagan mina har qanday damda portlab ketishi mumkin.

Bu «tashqi» to‘siq bo‘lib, ular qahramondan tashqarida yotadi. Lekin «ichki» to‘siqlar ham bo‘lishi mumkin, qahramonning ichida nimadir bo‘lishi mumkin.

Askarning ichida qanday to‘siqlar bo‘lishi mumkin?

Agar askarning minani birinchi marotaba mustaqil zararsizlantirayotganini hisobga olsak, uning qalbida «ichki» qo‘rquv paydo bo‘ladi. Bu qo‘rquvni qanday yengish mumkin?

Rejissyor va ijrochiga yana bir marotaba berilgan shart-sharoitni yaxshilab o‘rganib chiqish va boshqatdan tahlil qilish taklif qilindi.

a) Etyud qanday nomlangan?

«Mina qidiruvchi» - passiv nomdir. Etyudning nomi ssenaristni, rejissyorni, ijrochining etyuddagi dunyoqarashini bildirishi kerak. Uning nomi syujet liniyasidan emas, balki etyudning g‘oyaviy va mavzuiy mazmunidan, tub

ma'nosidan kelib chiqishi kerak. Shuning uchun avvaldan bor mavzuni aniqlab olish lozim.

b) Etyudning asosiy mavzusi qanday?

Agar biz mavzuni «nima haqida?» yoki «nima to'g'risida?» degan savollarga javob bersa, unda bu etyud «nima haqida», uning mavzusi nima? - «Soldat dala, maydonidagi minani zararsizlantirishi haqida»? Bunday tushuncha faqatgina tashqi jismoniy harakat umumlashmasi mavjudligini ta'kidlaydi.

Etyuddagi asosiy mavzu tushunchasida har qanday dramaturgik asardagi kabi mazmunida, kurash va qarama-qarshilikning aks etishi namoyon bo'lishi kerak.

Asosiy xulosa:

Asarning nomini, uning asosiy mavzusini aniqlamay nomlab bo'lmaydi, asosiy mavzuni esa, qarama-qarshilikni, bo'lib o'tayotgan kurash jarayonining mohiyatini aniqlamaguncha, aniqlab bo'lmaydi. Bu asarning mag'zini belgilaydigan asosiy elementlarni, rejissyor butun ijodiy hayoti davomida eslab qolishi lozim.

Berilgan shart-sharoit doirasini, ssenarist, rejissyor va ijrochi tomonidan chuqur tahlil qilishlari natijasida quyidagi variant vujudga keldi:

Etyudning nomi-«Birinchi g'alaba» deb nomlandi. (Bu yerda Askarning o'zi ustidan, qo'rquvi ustidan qozongan g'alabasi tufayli shunday nomlanadi. Nomlashda bosh mavzu o'z aksini topib, qarama-qarshilik vaziyatida, «g'alaba» kurash natijasi sifatida namoyon bo'ladi).

Etyudning asosiy mavzusi – Askarning o'tmish haqidagi xotiralari o'zining zaifligini yengishga yordam berishidir.

Jismoniy harakatlar partiturasini. Erta tong. Xo'roz qichqirmoqda. Daraxtda fanerga yozilgan «Ehtiyot bo'ling, mina!» degan yozuv osilgan. O'ralgan tikanli sim va portlashdan qoraygan tosh. Uzoqdan pichan o'rayotgan dehqonlar chalg'isining hamda sigirning cho'zib mo'lagan ovozlari eshitiladi. Hamma yoq tinch va osuda.

-Mina qidiradigan asbob bilan askar paydo bo‘ladi. Daraxt oldida to‘xtab, yozuvni o‘qib, sim bilan o‘ralgan joyni ko‘zdan kechiradi.

-Sumkasidan xaritani olib, atrof-muhit bilan solishtiradi. Toshga uzoq tikiladi-bu yerda yosh bola halok bo‘ldi! (ichida mayus o‘ylaydi).

-Qulog‘iga naushnikni kiyib, mina qidiruv asbobini yoqib, uni tekshirib ko‘radi.

-Simdan xatlab o‘tib, qadamma-qadam maydonni tekshira boshlaydi.

-Asbob, tez-tez signal bera boshlaydi. Askar to‘xtab, nuqtani aniqlab, ehtiyotkorlik bilan tuproqni ola boshlaydi. .. Mana, mina ko‘rindi. Askar qimirlamay qotib qoladi. Mina juda ham eski bo‘lib, har qanday lahzada portlab ketishi mumkin. Minani zararsizlantirishga ikkilanib, o‘ylanib qoladi. ..

-Sumkasidan ehtiyotkorlik bilan qizil bayroqchani olib, yanayam ehtiyotkorona minaning yoniga yerga tiqib qo‘yib, toshning yoniga kelib, qulog‘idan naushnikni yechib, toshga o‘tiradi. Xaritani olib, xavfli joyni qizil qalam bilan belgilaydi.

-Uzoqdan sigirning mo‘lagan ovozi eshitiladi.

-Askar zudlik bilan qulog‘iga naushnikni taqib, asbobni yoqib, maydonning barcha kvadratini tekshirmoqchi bo‘ladi.

-Askar bir qadam qo‘ydi, oyog‘ining tagidagi yerga qo‘yilgan asbobdan tez-tez signal ovozlari kela boshladi-u minaning ustida turibdi!

-Epchillik bilan tekshirib bo‘linmagan maydon tomonga sakrab, qulog‘idagi naushnikni olib tashlab, signal berayotgan, minaning ustiga tashlangan asbobga qo‘rquv bilan qaraydi.

-Kutyapti, bir, ikki, besh. .. Portlash yo‘q.

-Yana tekshirib ko‘rishga tayyorlanadi, sekin minaga yaqinlashadi, tuproqni suradi. Yerdan o‘q teshib o‘tgan askar kaskasini topadi.

-Kaskani diqqat bilan ko‘zdan kechiradi. .. Qizil bayroqcha qo‘yilgan, zararsizlantirilmagan mina turgan joyga nigohini tashlaydi.

-Kaskani avaylab toshning ustiga qo‘yadi. Uzoq o‘ylab, jarayonni cho‘za boshlaydi, ichida ichki kurash ketayotgani sezilib turibdi. ..

-Sekin-asta lirik musiqa yangraydi. (Bu parchada rejissyor Askarning ichki monologini ochib berish uchun musiqani ishlatadi).

Kaskaning topilishi, etyudning asosiy voqeasi bo'lib, askar ko'z oldida o'tgan-urushni gavdalantiradi. .. Bu o'tgan urush harakatlanuvchi shaxsga aylanib, Askarga o'z o'limi dahshatini yengib o'tishga yordam berdi.

Shu yerda etyudning yangi emotsional g'oyasi tug'iladi.-«Kim g'alabaga intilsa, unga erishishda o'zining kuchsizligini yengib kichkina bo'lsa ham, qahramonona harakatga erishadi». Bu narsa etyudning oliy maqsadiga aylandi.-«O'zini yengib o'tishi, burch uchun, g'alaba uchundir!».

Ijrochi sekin-asta kirib boradigan, berilgan shart-sharoitning, kichik doirasi vujudga keladi.

Etyudni qurishda asosiy narsa-bu qahramonning xatti-harakatidir; bu xatti-harakat faqatgina berilgan shart-sharoitning kichik doirasida barcha voqealarni, dalillar, to'siqlarni hisobga olgandagina vujudga keladi. Faqat bunga ijrochining to'g'ri munosabatigina etyudning mazmunini va asosiy g'oyasini ochib berishga yordam beradi.

Etyuddagi berilgan shart-sharoitning muhitini, birinchi o'rinda voqeani baholash va dalillar yuzaga keltiradi, ularda bo'lib o'tayotgan voqealarga qahramonning munosabati namoyon bo'lib, ular uning harakatini va ishlarida ma'lum xarakterni vujudga keltiradi.

Ijrochida, uzviylik va yorqin baholash, ichki monolog va xatti-harakatdan boshqa ta'sirchan vositasi yo'q. Faqat baholash, ichki monolog, harakat va ijrochining moslashishigina uning ichki holatining tarangligini temperamentini va etyuddagi harakat temporitmini emotsional jihatdan boy muhitni yarata oladi. Qarshi holatda esa, ijroda xaqiqiy his-hayajoni tasvirlashga yuzaki ko'rsatish holati vujudga keladi. Tomoshabin qahramon xatti-harakatidagi voqealarning realligi va hayotiylikini sezishi uchun, tarjimai holi va xarakterini aniqlay olishi uchun, etyudning mazmuni va asosiy g'oyasini to'g'ri qabul qilishlari, etyudning kelgusi etapi ustida ishlashda harakat boshlanguncha bo'lgan voqealarni vujudga keltirish lozim.

Sahna maydonida qahramon bilan bo‘layotgan voqealar, uning hayotining bir bo‘lagidir xolos va biz faqatgina berilgan shart-sharoitning kichik doirasinigina ko‘rib chiqdik. Etyud ustida ishlash jarayonida ijrochi o‘z qahramonining butun hayotini ko‘z oldiga keltirishi kerak, rejissyor va ijrochining ijodiy tasavvuri orqali, qahramonning o‘tgan va kelajak hayotini fantaziyasi orqali ko‘ra bilishi lozim.

Keyingi bosqichda ijrochi tomonidan berilgan shart-sharoit boyitilib, ya’ni o‘rta va katta doiralarni vujudga keltirilishi lozim.

O‘rta doirani egallash uchun, o‘zimiz uchun, qahramonni sahna maydoniga chiqqan vaqtdan tortib, to sahnadan ketgan vaqtigacha «kun tartibini» tuzishimiz kerak.

Berilgan shart-sharoitning o‘rta doirasiga ikki savolga javob kiradi:

a) qahramon qayerdan keldi, sahna maydonida paydo bo‘lguncha u bilan nima bo‘lgan, u «o‘zida», «o‘zi bilan» nima olib keldi.

b) o‘z xatti-harakatini tugatgach, qayerda ketadi, «o‘zi bilan», «o‘zida» nimani olib ketadi.

Yuqorida keltirilgan etyudda, masalan Askar buyruqni bugun ertalab olgan bo‘lsa, bu voqea quyidagicha bo‘lgan bo‘lishi mumkin:

Nonushtadan so‘ng sapyorlar bo‘linmasini harbiy qism maydonida safladilar. Zobit bo‘lib o‘tgan voqea haqida axborot berdi. U kim mana shu muhim topshiriqni bajara oladi? –degan savol beradi.

Bu savolga butun bo‘linma askarlari men deb, bir qadam oldinga chiqadilar. Lekin zobit bu muhim topshiriqni bajarishni bizning qahramonimizga topshiradi.

Topshiriqni olgan askar kerakli narsalarni olib, voqea bo‘lib o‘tgan joyga yo‘l oladi. Yo‘l bo‘yi uning kayfiyati qanday bo‘lganini (rejissyor va ijrochi hal etishlari lozim). Yo‘l bo‘ylab Askar dala, o‘rmon balki posyolkadan o‘tib boradi. Balki yo‘lda u kimlarnidir uchratadi, kimlardir uning orqasidan qarab qoladi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Etyud ustida ishlashning o‘ziga xosligi nimada?
2. Mashqdan etyudga o‘tishning xususiyatlari haqida tushuncha bering.

3. Etyutda ssenariy rejasini tuzish tartibi qanday?
4. Jismoniy harakatlar partiturasini nimalar asosida tuziladi?
5. Etyuddagi berilgan shart-sharoitning muhitini, birinchi o'rinda voqeani baholash qanday amalga oshiriladi?
6. Diqqat doiralari haqida tushuncha bering va undan etyudda qanday foydalaniladi?
7. Etyutda berilgan shart-sharoit qanday tushunchaga ega?
8. Bir kishilik etyudning o'ziga xosligi nimada?

IKKI KISHILIK ETYUDLAR USTIDA ISHLASH

Juft etyudlarni yaratish ustida ishlash. Inson hayoti davomida, tug'ilishdan boshlab u yo bu obyekt bilan doimiy muloqotda bo'ladi.

Insonning barcha diqqati va harakatlarning intilishi qaratilgan barcha narsa – *«muloqot obyekti»* deb, o'z munosabatini mana shu obyektga qaratish harakati esa – *«muloqot»* deb ataladi. Insonning inson bilan munosabati turlicha va murakkab bo'lib, jarayonda imo-ishora, qo'l harakatlari, mimika, ko'z qarashlari, so'z ishlatiladi. Mana shu muloqotning eng murakkab turi hisoblanadi.

Juft etyudlarda ham o'sha qoida va uslublarga amal qilinib, o'quv topshiriqlari bir muncha murakkablashib, bir qancha yangi tushuncha va elementlarni egallash talab qilinadi.

Juft etyudlardagi muloqot jarayonida, harakat qilayotgan qahramonlarning turli qarashlarining to'qnashuvi, intilishlari, harakat rivojida qarama-qarshilikni keltirib chiqarib, uzviy kurash jarayonini yuzaga keltiradi.

Shunday bo'lishiga qaramay, ularning xatti-harakatlarni turli maqsadlarni rivojlantirsa ham, ular bir-birlarisiz mustaqil harakat qila olmaydilar: asarning yetakchi harakatdagi voqealar rivojida ular bir-biriga uzviy bog'langan bo'ladi. Shuning uchun etyudning yetakchi xatti-harakatini rejalashtirayotganda har bir ijrochining qaysi harakati bir xil voqeani yuzaga keltirishini aniqlab olishi kerak.

Bundan tashqari, juft etyudda, har bir qahramonning ma'lum mavzusi bo'lib, uning mavzusi oliy maqsadda o'z aksini topib, aniq xatti-harakatlarda namoyon

bo‘ladi. Juft etyudlarda parallel ravishda ikki mavzu rivojlanadi. Ikki mavzuning aloqasini tushunish unchalik oson ish emas. Bu ikki mavzuning to‘qnashuvi natijasida qarama-qarshilikda, juft etyudning asosiy g‘oyasi vujudga keladi. Bu vaziyatda biz bosh qahramonning harakati va mavzusini asosiy deb qarab, unga qarab etyudning asosiy mavzusi va g‘oyasini aniqlaymiz. Qarshi chiqayotgan qahramonning mavzusi va harakatini-ikkinchi mavzu va qarshi harakat qilib olish mumkin. Amaliyotda ba’zi istisnolar bo‘lishi mumkin, bu haqda keyinroq gaplashamiz.

So‘z xatti-harakati tug‘ulishi. Inson so‘zini biz so‘z xatti-harakati deb nomlaymiz. Masalan, insonni, xavfdan qutqarish uchun «To‘xta!» yoki «Ehtiyot bo‘l» deb baqirib to‘xtatamiz, yo bo‘lmasa erkalatamiz, hafa qilamiz, jahlini chiqaramiz va h.k.

Juft etyudda talaba so‘zning tug‘ilish jarayonini egallashi, monolog va dialogdagi matnni va so‘z xatti-harakatining asosiy prinsiplarini o‘rganishi lozim.

So‘z tug‘ilishi manbalarini topishni o‘rganish-eng qiyin vazifalardan biri hisoblanadi. Ish jarayonida matnni gapirishga yo‘naltiradigan yo‘nalishlarni, ichki sabablarni topa olish lozim. Rejissyor ijrochi bilan so‘z orqali harakat qila olishni asta-sekinlik bilan o‘rganishi kerak.

So‘zni haqiqatda yaqni, qadrdon va tushunarli bo‘lishi uchun ularni ichki ko‘rish zanjiri orqali, berilgan shart-sharoitlarda oqlash lozim. «Aktyor roldagi so‘zlarni, haqiqiy o‘zining so‘ziga aylantirgandagina-rolni tayyor bo‘ldi, deyishimiz mumkin», -degan edi. YE.B. Vaxtangov.

Ayniqsa dialog ustida ishlash, murakkab ish bo‘lib, dialogda faqatgina o‘z matnini o‘qishnigina emas, balki partnyorni eshitishni ham bilish kerak. Sahnada eshitish - bu muloqot qilayotgan sherigingga o‘zingning fikring, hislaring ichki va tashqi harakatlaring bilan javob berish demakdir.

Sukut saqlab «eshitish» jarayonida, partnyor nima haqida gapirayotganiga munosabat paydo bo‘lib, bu yerda murakkab ichki monologning harakati boshlanadi.

Dialogdagi muloqot jarayoni «bu odam kim?», «mendan nima xohlaydi?» «undan men nimani xohlayman?» degan savollardan boshlanadi. Dialog ustida ishlash jarayonida, juft etyudlarda, intonatsiyani qidirish kerak emas. Partnyor bilan aloqa qilishga, uning xatti-harakatiga yo‘l qidirish kerak. Rejissyor dialog davomidagi muloqotning uzviy bo‘lishi haqida qayg‘urishi lozim. Muloqotni yo‘qotish-demak, bo‘lib o‘tayotgan hodisalarni, qarama-qarshilikning mohiyatini yo‘qotish demakdir. da nimani tushansiz?

Juft etyudlardagi muloqot jarayonida, harakat qilayotgan qahramonlarning turli qarashlari to‘qnashuvi, intilishlari, harakat rivojida qarama-qarshilikni keltirib chiqarib, uzviy kurash jarayonini yuzaga keltiradi.

Shunday bo‘lishiga qaramay, ular xatti-harakatlarining turli maqsadlarini rivojlantirsa ham, ishtirokchilar bir-birlarisiz mustaqil harakat qila olmaydilar. Chunki, asarning yetakchi harakatdagi voqealar rivojida ular bir-biriga uzviy bog‘langan bo‘ladi. Shuning uchun etyudning yetakchi xatti-harakatini rejalashtirayotganda har bir ijrochining qaysi harakati bir xil voqeani yuzaga keltirishini aniqlab olishi kerak.

Bundan tashqari, juft etyudda, har bir qahramonning ma’lum mavzusi bo‘lib, uning mavzusi oliy maqsadda o‘z aksini topib, aniq xatti-harakatlarda namoyon bo‘ladi. Juft etyudlarda parallel ravishda ikki mavzu rivojlanadi. Ikki mavzuning aloqasini tushunish unchalik oson ish emas. Bu ikki mavzuning to‘qnashuvi natijasida qarama-qarshilikda, juft etyudning asosiy g‘oyasi vujudga keladi. Bu vaziyatda biz bosh qahramonning harakati va mavzusini asosiy deb qarab, unga qarab etyudning asosiy mavzusi va g‘oyasini aniqlaymiz. Qarshi chiqayotgan qahramonning mavzusi va harakatini - ikkinchi mavzu va qarshi harakat qilib olish mumkin.

Juft etyud ustida ishlash jarayonida talaba qahramonlarning xarakter va xarakterliligini aniqlash va egallashning prinsiplarini o‘rganishi lozim. Bu bosqichda, bu narsani o‘rganish uchun, muallifning ssenariysidagi ishtirokchilarning xarakteristikasi material bo‘lib xizmat qiladi. Rejissyor va ijrochi ssenariyda ko‘rsatilgan xarakter va xarakterlilikning chizgilarini topishda,

yanada aniqlashtirib, ta'sirchanligini eng yuqori bosqichga olib chiqishlari lozim. Xarakter va xarakterlilik etyudning asosiy mag'zi sanalib, maqsad va g'oyani ochib berish uchun asosiy vositadir. Bu masala ayniqsa jonivorlar ishtirokidagi etyudlarga qaratilmog'i lozim.

Shuningdek xarakter va xarakterlilik ommaviy etyudlarda ham muhim sanaladi. Etyuddagi barcha ishtirokchilarning o'ziga xos jihatlarini izlab topishda rejissyordan katta mehnat talab etiladi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Juft etyudlarni yaratishda rejissyor nimalarga e'tibor qaratadi?
2. Muloqot ob'ekti deb nimaga aytiladi?
3. Juft etyudlarda so'z tug'ilishi qanday amalga oshadi?
4. Juft etyudlardagi muloqot jarayonida, harakat qilayotgan qahramonlarning turli qarashlarining to'qnashuvi nimada o'z aksini topadi?
5. Juft etyudlarning o'ziga xosligi nimada?
6. Etyudning asosiy mag'zi nima?
7. Juft etyud ustida ishlash jarayonida talaba qahramonlarning xarakter va xarakterlilikini aniqlash qanday amalga oshiriladi?
8. Juft etyudda talaba so'zning tug'ilish jarayonini qanday kechadi?

OMMAVIY ETYUDLARNI YARATISH.

Ommaviy etyudalar yaratishning o'ziga xosligi. Talabalar ommaviy etyudni yaratish jarayonida etyudlarning soniga qarab guruhlarga bo'linib yoki butun guruh bo'lib bir etyudni yaratishlari mumkin. Bu yerda etyudlarning soni emas, balki sifati katta ahamiyatga ega.

Ommaviy etyudlarni yaratishda talabalar hal etilishi kerak bo'lgan yangi vazifalarga duch keladilar. Ommaviy etyudda talabalarning ssenariy yaratish bilimlari, ijrochilik texnikasi va rejissyorlik mahoratlari toblanadi.

Ommaviy etyudning asosida, birinchidan, bitta voqea bo'lib, barcha ishtirokchilarni birlashtiradi, ikkinchidan, etyud ustida ishlashning boshidan boshlab, oddiy oliy maqsad aniqlab olingan bo'lishi kerak.

Oliy maqsadni aniqlashda: «Biz bu etyud bilan tomoshabinga nima demoqchimiz?» degan savolga javob berishimiz lozim. (Keyingi ish jarayonida har bir ijrochi o'z qahramoni, roli nuqtai nazaridan bu savolga javob berishlari lozim). Har bir ommaviy etyudda talabalar tomonidan tanlangan mavzu, hamma bilan birga muhokama qilinadi.

Sahna maydonida etyud ustida amaliy ish olib borganda, uning ma'nosini yaxshilab o'rganilib, harakatga yetaklovchi sharoitni to'g'ri yo'naltirib, harakat orqali har qanday vujudga kelgan savolga javob bera olish kerak. Yetakchi xatti-harakat yo'nalishini sezish uchun, uni vujudga keltiradigan bo'laklarni bo'lishni o'rganish uchun, ish jarayonida voqeadan voqeaga o'tishdagi sahnaviy harakat rivoji yo'nalishini ko'p marotaba tahlil qilish lozim.

Ko'pincha talabalar etyudni chuqur tahlil qilmay, yuzaki qaraydilar. Ularni ko'proq etyudning tashqi tomoni-fabulasi qiziqtirib, o'z ijrochilari orqali tasvirlashga harakat qiladilar. Etyud rivojini chuqur tahlil qilish faqatgina fabula yo'nalishigina bo'lib qolmay, balki sahna badiiyligining boshqa elementlari orqali ham amalga oshiriladi. Albatta ommaviy etyudda qiyin ruhiy holatlar bo'lishi shart emas, lekin unda albatta faol rivojlanayotgan kurash jarayoni-o'tkir harakat qarama-qarshiligi bo'lishi kerak.

Ommaviy etyudda sahna badiiyligining barcha elementlari mujassam bo'lib, birinchi navbatda ular yetakchi harakatning organik rivojlanish texn ikasini mustahkamlaydi. Talaba bu narsa ustida ishlaganda sahna maydonida harakatsiz turgan holatiga yetakchi xatti-harakat turtki bo'lib, timsoldagi xatti-harakat yo'nalishiga yo'llaydi. Oldiniga har bir talaba o'zi uchun mantiqiy to'g'ri bo'lgan harakat va holatni tanlab, bu holatni tasvirlash uchun o'zining so'zlari va harakatidan foydalanadi. Bu bosqichda jonli izlanish jarayoni, erkin improvizatsiyani talab qiladi.

Improvizatsiya (fransuzcha - improvisation, italyancha improvvisazione <lotincha-improvisus - kutilmagan, dabdurustdan) - she'r yaratish, musiqa yozish va h.k., oldindan tayyorgarlik ko'rmay ijro qilish, degan ma'noni bildiradi.

Har bir talaba ish jarayonida rejissyor yoki ijrochi vazifasini bajarganda quyidagilarni aniq bilishi lozim:

- ma'lum sahnaviy voqeaga qanday yondashish kerak;
- berilgan shart-sharoitda haqqoniy harakat degani nimani anglatadi,
- rolning mantiqiy harakatini bajarishda o'zining g'oyasi degani nimani anglatadi;
- rolning begona so'zlarni qanday qilib o'ziniki qilish va qanday qilib qahramonning fe'l-atvorini o'zining hayolida yaratilgan mantiqiy fikr bilan boyitish;
- mantiqiy harakatni qanday qayd etish kerak, lekin qayd qilish mumkin bo'lmagan sezgilar mantiqi;
- uzviy ravishda rivojlanayotgan yetakchi xatti-harakatga qanday yaqinlashish,
- o'zining oliy maqsad haqidagi tushunchasini harakatga o'tkazish;
- qanday qilib tipik xarakterlarni yaratish, buning uchun timsolni yaratishda tanish (o'rganilgan) berilgan shart-sharoitlarni va xarakterlilikning elementlarini topish.

Ommaviy etyud g'oyani timsolga ko'chirishning asosiy elementlari bilan tanishish imkoniyatini yaratadi. Birinchi bosqichda umumiy kompozitsiyada o'z o'rnini topa olish mahorati, juda ham muhimdir. Omma ichida o'zining mantiqiy harakatini aniqlash, qachon o'ziga diqqatni jalb qilish yoki aksincha, hech kimga bilinmaydigan holda ikkinchi planga o'ta olishni o'rganish juda ham muhimdir.

Ommaviy etyud, harakat rivojida tasodifiylikni rad etadi, u tanlab olingan, aniqlangan harakat rivojini ko'zlaydi.

Talabalar ommaviy etyud ustida ishlashda sahnaviy muloqot qonunlarini tashkil etishni o'rganishlari hamda, eng asosiysi, partnyorlar o'rtasidagi

munosabatlarning aniqligi va kurash jarayonini qanday qurish, har qanday joylashtirishni qayd qilishdan qochishlari kerak.

Ommaviy etyuddagi rejissyorlik texnikasini oshirishda talabalar, sahna harakatining plastik yechimini aniqlashda guruhli va ommaviy mizanssenalarni qurishda plastik ta'sirchanlik harakat rivojining tempo-ritmini topishdek to'siqlarga duch keladilar. Bu yerda ular faqat ishtirokchilarni joylashtirishgina emas, balki sahnaning umumiy kompozitsiyasini qurish, etyudning g'oyaviy-badiiy mazmunini plastik ifodalash, uning timsolli-kompozitsion qurilishini ta'sirchan vositalar diapazonini kengaytirish, «maishiy» xatti-harakatdan pantomimaga o'tishda shartlilik yo'llarini qidirib, yorqin timsolli ta'sirchanlikni topishda musiqa, raqs, qo'shiq va h.k.larni qo'llashlari mumkin.

Ommaviy etyudlar yaratish borasida trening mashqlar. «Manekenlar» etyudini misol keltiramiz.

Berilgan shart-sharoit:

Ertalab. Shahar maydoni. Taksi bekati. Bekat ortida bir nechta sanoat mollari do'konlari joylashgan. Ularga kiraverishda, chap tomonda-«Gazlamalar», o'ng tomonda «Liboslar» degan peshlavhalar (do'konning nomi yozilgan lavhalar) osib qo'yilgan. Do'kon vitrinasi kulrang, ko'rimsiz mato bilan yopib qo'yilgan. Vitrina-o'rtasida ikkita gipsdan qilingan figura, eskirib ketgan kiyimda turibdi.

Harakatning qisqacha mazmuni:

Qo'llarida ikkitalik narvon va «Burda-moden filiali»-degan peshlavhani ko'targan ikki ishchi qo'shiqni xirgoyi qilib chiqib kelishadi.

- markaziy vitrina oldida to'xtab, qo'llaridagi narsalarni devorga suwab qo'yib, sigareta chekishga o'tiradilar.

- ikki eskirgan kiyimga kiyintirib qo'yilgan figurali vitrinaga ishchi kiyimidagi, boshiga shlyapa kiygan, qo'lida chelak va latta ushlagan qiz chiqib «Vitrina bezatilmoqda» degan yozuvni osib qo'yadi;

- vitrinadagi figuralarga tanqidiy nazar solib, vitrinaning changini arta boshlaydi.

- uni ko'rgan ishchilar u bilan hazillashish maqsadida narsalarni unutib, do'konga kirib ketadilar;

- qiz vitrina oynasining changini artib bo'lgach, gips figuralarga diqqat bilan qarab, hayol surib qoladi. Qiz figuralarning yuzlaridagi changni artib, kiyimlarini yechib, changini qoqib, birinikini ikkinchisiga kiydirib, oyoq kiyimlarining changini tozalaydi.

- vitrinada ishchilar paydo bo'lib, qizni telefonga chaqirishayotganini aytishadi.

- qiz changi qoqib bo'linmagan kiyim detallarini figuralarga osib qo'yib, shlyapasini ularning birini boshiga kiydiri yugurib chiqib ketadi (Figuraning bittasining yelkasida choyshabga o'xshagan katta latta, ikkinchisining boshida esa shlyapada qoladilar).

- taksi bekatida jinsi va kurtka kiygan, qo'lida chemadon ko'targan yigit paydo bo'ladi. Taksi kelishini kuta boshlaydi .. «Burda-moden» filiali degan lavhani va narvonni ko'rib qoladi.

- chemadonni qo'yib, lavhaning yoniga keladi, vitrinaga burilib, undagi figuralarni tomosha qiladi. Bir figuralarga, bir o'ziga qarab, bir pas o'ylab turib, cho'ntagidan pul chiqarib sanaydi. Vitrinaga xayolchan qaraydi.

- yana bir marotaba yo'lga qarab, taksi yo'qligiga ishonch hosil qilgach, gazlamalar deb yozilgan do'konga kirib ketadi;

- vitrina yonidan uni tomosha qilib, ona va qizi o'tadilar. Taksi bekatiga borib to'xtaydilar;.

- taksi kelishini kuta boshlaydilar;.

- vitrina yoniga er va xotin kelib to'xtaydilar. Er gazetani ochib o'qiy boshlayda, xotin vitrinani diqqat bilan tomosha qilib, keyin o'ziga qaraydi. Bir pas o'ylanib turib erini «Gazlamalar» do'koniga tortib olib kirib ketadi.

- taksi kutayotgan ona va bola, damba-dam magazin vitrinasiga nazar soladilar;

- «Gazlamalar» do‘konidan chemadon ko‘targan, boshiga shlyapa kiygan, tizzasigacha gazlama osib olgan yigit chiqib keladi. U vitrinaga yaqinlashib, maneken bilan o‘zini solishtiradi;

- yigitni diqqat bilan kuzatib turgan Ona, vitrinaga bir qarab, qizi bilan do‘konga kirib ketadi;

- chemadonli yigit mamnun holda, taksiga navbat oladi;

- vitrinaga yonidan yigit bilan qiz o‘tib ketadilar. «Burda-moden» degan lavhani ko‘rib qolib, vitrina yoniga qaytib keladilar. Vitrinani diqqat bilan kuzatib, bekatda turgan yigitga nigohlari tushadi. Yigitni maneken bilan taqqoslay boshlaydi;

- «Gazlamalar» do‘konidan vitrinadagi manekenlar kabi yarim yalang‘och kiyinib olgan ona va bola chiqib kelishadi;

- yigit va qiz zudlik bilan «Gazlamalar» do‘koniga kirib ketadilar;

- Ona qizini vitrina oldiga olib kelib, manekenlar kiyimi bilan o‘zlarinikini taqqoslaydi;

- do‘kondan er va xotin, ularning ortidan yigit va qiz do‘kondan chiqib keladilar. Hammalari vitrinaning yoniga kelib, bir-birlariga qarab, kiyimlarini taqqoslaydilar. Ular birinchi bo‘lib «original» bo‘la olmaganlariga alam bilan qaradilar.

- vitrinada farrosh-qiz paydo bo‘ladi. U manekenlardan yechib olingan kiyimlarning detallarini yig‘ishtira boshlaydi;

- ikkita ishchi paydo bo‘lib, narvon va «Burda-moden» deb yozilgan lavhani olib, kulrang mato tortib qo‘yilgan vitrina tomoniga qarab yuradilar. Do‘konning kiraverishiga nomani o‘rnatadilar.

- musiqa yangrab, diktorning: -Bugun 18-00 da bizning do‘konda «Burda-moden» firmasi erkaklar va ayollar kiyimlari modellarining ko‘rgazmasi o‘tkaziladi,-degan e‘loni yangraydi.

- qiz diktorning e‘loniga quloq soladi. U allambalo kiyinib olgan personajlarga hayrat bilan qaraydi;

- yana musiqa yangraydi. O'ng tomondagi vitrinaga tortib qo'yilgan mato tushirilib, ajoyib, zamonaviy kiyim kiygan manekenlar namoyon bo'ladi.

- vitrinada turgan farrosh-qiz, «stop-kadr»da qotib qolganlarga qarab, o'zini ushlab turolmay kula boshlaydi.

Bo'lajak «Manekenlar» ommaviy etyudining boshlang'ich varianti mana shunday ko'rinishda edi. Bu etyudda har bir ishtirokchi berilgan mavzu bo'yicha improvizatsiya qilib, voqealarga o'zining munosabatini topib, yetakchi xatti-harakat orqali o'zining xarakterini, baholashi, xulqi va oliy maqsadini bajaradilar.

Keyingi darslarda qarama-qarshilikning mohiyati, bosh mavzu va asosiy g'oyani aniqlashtirilib, talabalarga etyudni maishiy tasvirlash ramkasidan satirik grotesk darajasiga olib chiqish taklif etildi. Etyudda ma'lum vaziyatlar o'zgarilib, rejissyorlik oliy maqsadi yechimining turli variantlari ishlatilib ko'rildi.

Yana bir «**O'rgimchak**» nomli etyudni misol keltiramiz.

- o'rgimchak paydo bo'lib, ovqat qidira boshlaydi. Hech narsa topa olmaydi. Ochlikdan qiynala boshlaydi. Xayol surib turib qoladi;

- u nigohi bilan bo'lajak kvadratning to'rt burchagini belgilaydi. Har bir belgilangan burchakda o'rgimchak uyasini ushlab turadigan tayanch bo'lgan-qora figuralar paydo bo'ladi;

- o'rgimchak o'z to'rini to'qib, to'rttala tayanch burchaklarni arqon bilan birlashtiradi. To'ring mustahkamligini tekshirib, o'z ishidan xursand bo'ladi;

- ov uchun qulay joyni tanlab, berkinadi.

- pashsha paydo bo'lib, o'rgimchak to'ri atrofida aylanib, uning to'ri yoniga kelib qo'nadi;

- o'rgimchak sekin-asta pisib, unga yaqinlasha boshlaydi, ushlamoqchi bo'ladi;

- pashsha buni sezib qolib, boshqa joyga uchib o'tadi.

- o'rgimchak pashshani quva boshlaydi;

- pashsha o'rgimchak ustidan kulib, uchib ketadi.

- ninachi paydo bo'ladi. O'rgimchakni ko'rib qoladi. Ninachining o'zi o'rgimchak bilan o'ynasha boshlaydi;

- ninachi shunday holatlarni egallaydiki, o'rgimchak uni hech tutolmaydi.

Ninachi maynavozchilik qilib, uning ustidan kulib uchib ketadi;

- o'rgimchak yana o'z o'ljasini tuta olmay, yana bekinib oladi.
- kapalak paydo bo'ladi. U guldari gulga uchib o'ta boshlaydi. Kapalak o'rgimchakning to'riga tushib qoladi;
- o'rgimchak paydo bo'lib, kapalakni yeyishga shaylanadi;
- kapalak to'rdan ozod bo'lishga harakat qiladi;
- kapalak holdan toyib, qimirlamay qoladi;
- o'rgimchak sakrashga taraddudlanadi;
- kapalak bo'sh oyog'i bilan, o'rgimchak to'rining ipiga tegib ketadi. To'r ipidan yoqimli musiqa tovushi yangraydi;
- kapalak va o'rgimchak bu kutilmagan holatdan qotib qolishadi;
- kapalak oyoq-qo'lini ozod qilish uchun to'rning iplarini torta boshlaydi.

To'rdan tovushlar yangray boshlaydi. Sekin-asta turli tovushlardan nafis musiqa yangraydi;

- o'rgimchak buni tomosha qilib, musiqani eshitadi. Musiqa unga juda ham yoqadi.
- kapalak o'rgimchakdan uning ikkinchi oyog'ini ozod qilishini iltimos qiladi. O'rgimchak uning ikkinchi oyog'ini ozod qiladi. Minnatdorchilik uchun, kapalak musiqani ikki oyoqchasi bilan chala boshlaydi. Musiqa yana ham go'zal va ta'sirchan tusga kiradi. O'rgimchak xirgoyi qila boshlaydi;
- sekin-asta o'rgimchak raqsga tushgani sari uning to'ri ham qimirlay boshlaydi;
- kapalak qanotlarini bo'shatib, o'rgimchak to'ri atrofida bir aylanib uchib ketadi;
- o'rgimchak o'ljasini uchib ketganini ko'rib, jahl bilan to'rning iplarini ura boshlaydi. Iplar turli qo'pol tovushlar chiqara boshlaydi. O'rgimchak xavotirona bu tovushlarga quloq soladi. So'ng iplarni ehtiyotkorona chertadi; ular tovush chiqaradi. So'ng yana, yana chertadi... Kapalak ijro etganganga o'xshagan musiqa yangray boshlaydi;

- o'rgimchak musiqani vujudga kelish jarayonidan va musiqadan zavq oladi.

Talabalarning juft va ommaviy etyudlar bo'yicha mustaqil rejissyorlik ishlari kurs rahbari va uslubiy komissiya tomonidan qabul qilinib, baholanadi.

Har bir talaba komissiyaga o'zining mustaqil rejissyorlik ishining ssenariysi, rejissyorlik sahnalashtirish rejasini (maxsus papkada) topshirib himoya qiladi.

Kurs rahbari tomonidan tanlab olingan eng yaxshi juft va ommaviy etyudlar asosida, talabalar guruh tomoshasi ustida ish olib boradilar. Bu tomosha uslubiy komissiyaga topshirilib, baholanadi.

Bu ishlar rejissyorlik va aktyorlik mahorati mezonlariga qarab, alohida baholanadi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Ommaviy etyudning o'ziga xosligi nimada?
2. Ommaviy etyudlarda partnyor bilan ishlash juft etyudlardan farq qiladimi?
3. Ommaviy etyudlarda mizanssena qurishda nimalarga e'tibor berish zarur?
4. Ommaviy etyudlarda bosh voqea qanday ajratiladi?
5. Fabula deganda nimani tushunasiz?
6. Ommaviy etyudlarda asosiy personajlarning xatti-harakatlari qanday kechadi?
7. Improvizatsiya tushunchasiga misollar keltiring.
8. Etyudlarni tanlab olishda nimalarga e'tibor berish zarur?

ETYUD KOMPOZITSIYASI VOQEALAR TIZMASI

Kompozitsiya so'ziga tushuncha. Rejissyor yaratayotgan etyudining badiiy qiymatini mustahkamlashda, etyudni kompozitsion holatga olib kelishi, etyudda voqealar tizmasi aniq va tizimli yo'lga qo'yishi lozim. Bu jarayon rejissyordan anchayin mashaqqat talab etish bilan birgalikda, to'laqonli kichik sahnaviy asar yaratilishining muhim omilidir.

Kompozitsiya – lotincha so'zdan olingan bo'lib, bir butunlik, to'laqonlilik ma'nosini anglatadi.

Etyudni sahnalashtiruvchi rejissyor esa bevosita sahnalashtirish jarayonida quyidagilarga amal qilishi lozim:

- Ishni sahna kengligidagi o'yinni tashkil qilish, ya'ni berilgan shart-sharoitni amalga oshirish va aniqlashtirishdan boshlab, sahna kengligiga (sahna maydoniga) rejissyorlik va aktyorlik nuqtai nazardan qarab, ular o'rtasida printsipial farq borligini ko'zda tutish kerak, ijrochi o'z tanasining kenglikdagi harakati uchun maydonning qulayligiga qaraydi.

- Joy, vaqt harakati va muhitning timsolli yechimini izlashni boshlab, maydonni to'sib qo'ymaslikka harakat qilib, 2-3 aniq bezakning detalini topish lozim. Sahna kengligini shunday tashkil qilish lozimki, unda ta'sirchan effekt va harakat muhiti yetarlicha ta'sirchan bo'lishi lozim. Har qanday sahnalashtirish effektlaridan - tovush, musiqa, chiroq va h.k.lardan foydalanishga ruxsat berildi.

- Ijrochilar harakatiga ayniqsa katta ahamiyat berib, ularning harakatini faollashtirish lozim, buning uchun berilgan shart-sharoitni jadallashtirib, har bir parchada ijrochi uchun to'g'ri topshiriqlar topish kerak.

Bir kishilik etyudlarda mavjud qonun-qoidalarga juft etyudlarda ham amal qilinib, o'quv topshiriqlari bir muncha murakkablashib, bir qancha yangi tushuncha va elementlarni egallash talab qilinadi.

Etyudda kompozitsion tuzilish. Etyudlar ijrochilar sonidan qat'iy nazar, hoh u yakka etyud, hoh ommaviy etyud bo'lsin albatta rejissyor tomonidan tahlil etiladi. Etyudlarni tahlil qilganda uning quyidagi jihatlari o'rganiladi:

- Asarning mavzusi - bunda asar nima haqida ekanligi aniqlanadi;
- Asar g'oyasi – etyudda ilgari surilgan fikr;
- Konflikt – etyuddagi voqeaga zid voqea va ularni kimlar keltirib chiqaradi;
- Kompozitsion tuzilishi – asar prologi, tuguni, voqealar rivoji, kulminatsion nuqtasi, yechimi va epilog aniqlanadi;
- Etakchi xatti-harakat - oliy maqsadga olib chiquvchi yo'l;
- Oliy maqsad - shu asarni sahnalashtirish orqali rejissyor nima demoqchi ekanligi;

- Timsollarga xarakteristika – ishtirokchilarga qisqacha xarakteristika beriladi.

Talabalar tomonidan o‘ylab topilgan etyudlarda tomoshabin to‘g‘ri xulosa chiqarishi uchun hatti-harakatlar tizimi aniq ifodalanishi va uning uchun tushunarli bo‘lishi kerak. Etyudlar mashqlardan ko‘ra tugallangan bo‘ladi. Kompleks mashqlar aktyorlik mahoratining barcha elementlarini o‘z ichiga olgan xatti-harakatlardan iborat bo‘ladi. Etyudlar esa tugallangan voqelikni xatti-harakatlar bilan amalga oshiradigan jarayondir. Etyudlarda qarama-qarshiliklar yaqqol ko‘rinishi kerak. Ichki va tashqi qarama-qarshiliklar etyudlarning asosiy harakatga tushiruvchi mexanizmi sifatida namoyon bo‘lmog‘i lozim.

Voqealar tizmasi. Sahnaga qo‘yilgan etyud tomosha uchun mo‘ljallanib, tomoshabopligi esa har tomonlama hisobga olinadi. Sahnaviy shakli, mazmun birligiga mos kelishi jamoaning ijodiy imkoniyatlariga ham bog‘liq. Sahnaboplikni shakllarini axtarishdagi rejissyorning tasavvuri va fantaziyasining ahamiyati salmoqli va samarali bo‘lishi zarur. Aqlning, bilimning ixtirochilik kuchi bilan omuxtaligini ta‘minlaydi.

Etyuddagi timsolli yechimni aniqlash fantaziyaga bog‘liq. Kuzatuvchanlik – fantaziyani rivojlantiradi va etyud ustida ishlashda qiziqarli sahna harkatlarini yaratishga imkoniyatlar ochadi. Rejissura kasbi- aniq reja tuzish va uni badiiy sahnaga amalga oshirishda, hayotda kuzatuvchan, chuqur ilmga tayangan bilimli zamon talablariga hozirjavoblikni talab etadi.

Etyud ustida ishni dastlab, etyud nima haqida, oliy maqsad nima, nima demoqchiman, ilgari surilgan g‘oya nima? Uning janri, yetakchi xatti-harakat bosh voqea, asosiy voqea, voqealar tizmasini aniqlash, etyuddagi qarama-qarshilik, etyud kompozitsion tuzilishi: syujet yo‘li, tugun, kulminatsiya va yechimni aniqlashi zarur. Xullas, dramaning qaysi elementi, qaysi vositasi bo‘lmasin, u hayotiylik va haqqoniylikka talbinmog‘i lozim.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. “Kompozitsiya” atamasi va uning etudni yaratishdagi roli.
2. Etyudning kompozitsion tuzilishi deb nimaga aytiladi?

3. Voqealar tizmasi deb nimaga aytiladi?
4. Bosh voqea va asosiy voqea atamalariga izoh bering.
5. Etyud ustidagi dastlabgi ishlar nimalardan iborat?
6. Dramaning elementlarini etyudlarda ko'rish mumkinmi?
7. Etyudning saxnaviy yechimi nimalardan iborat?
8. Etyud mantiqiy tugallangan bo'lishi shartmi?

VOQEALAR KETMA-KETLIGINI ANIQLASH

Boshlang'ich voqea - bu pyesadan tashqarida boshlangan hayotiy jarayon bo'lib, ko'z o'ngimizda intihosiga yetadi. Boshlang'ich voqeadagi berilgan yetakchi shart-sharoit, pyesa yozilishiga turtki bergan boshlang'ich shart-sharoit zahirida yotgan bo'ladi. Misol uchun, Shekspirning «Romeo va Djulyetta» pyesasidagi muallifning dardi «ikki oilaning ashaddiy dushmanligi» deb qaraladigan bo'lsa, boshlang'ich voqea sifatida ikki avlod vakillarining, xatto xizmatkorlarining dushmanligini, ularning to'qnashuvini ko'ramiz. Gogolning «Revizor» pyesasida berilgan boshlang'ich shart-sharoit «muttahamlar saltanati» deb belgilansa, boshlang'ich voqea muttahamlarning o'z jonini saqlab qolish uchun favqulodda chaqirilgan «muttahamlarning harbiy kengashi» deb atash mumkin. A.Griboyedovning «Aqillilik balosi» pyesasidagi berilgan boshlang'ich shart-sharoit «soxta Moskva» bo'lsa, boshlang'ich voqeada yolg'on va ikki yuzlamachilikni tasdiqlaydigan - «tungi yashirin uchrashuv»ni ko'ramiz.

Asosiy voqea. Shu yerdan pyesadagi berilgan yetakchi shart-sharoit kuchga kirib, asosiy voqeani keltirib chiqaradi va *uzliksiz yetakchi xatti - harakat tizmasidagi kurash boshlanadi*. Pyesaning yetakchi shart-sharoiti, shuningdek asosiy voqeaning yetakchi shart-sharoiti hisoblanib ishtirokchilarning uzluksiz xatti - harakatini belgilab beradi. «Romeo va Djulyetta» asarida asosiy voqea - «*Romeo va Djulyettaning baldagi birinchi uchrashuvi, bir-birini sevib qolishi*», pyesa va asosiy voqeaning yetakchi shart-sharoiti - «*Sevgi*», pyesaning uzluksiz

yetakchi xatti – harakati -“*Sevgi uchun kurash*” hisoblanadi. Qarshi harakat (kontrdeystviye) - “*Romeo va Djulyettaning sevgisiga qarshi kurash*”.

Markaziy voqea - uzluksiz yetakchi xatti – harakat bo‘yicha kurashning eng yuqori avjga chiqqan cho‘qqisi. Ayni shu yerda kurashning kutilmagan burilishi sodir bo‘ladi. Misol uchun A.N.Gogolning «Revizor» pyesasida «*Xlestakovning maqtanchoqligi*»; Griboyedovning «Aqllilik balosi»da «*tuhmat*», Shekspirning «Romeo Djulyetta»sida «*qotillik*» - Romeo Tibaldni o‘ldirib qo‘yadi.

Yakuniy voqea - pyesadagi uzluksiz yetakchi xatti-harakatning taqdiri hal bo‘ladi, berilgan yetakchi shart-sharoit o‘z intihosini topadi. Misol uchun: *Romeo va Julettaning o‘limi*, *Xlestakovni fosh etilishi*.

Bosh voqea. Bosh voqeada boshlang‘ich berilgan shart-sharoitning (muallifning dardi, uni bezovta qilgan muammolar) taqdiri hal bo‘ladi. Biz uni nima bilan yakun topganini, ya’ni o‘zgarish ro‘y berdimi yoki o‘zgarishsiz qolganini bilamiz. Bosh voqea yechimi va talqini qay darajada o‘ylab topilganligi *pyesaning nima maqsadda yozilganini belgilaydi*. Odatda, spektakl darajasi, uning badiiyligi, g‘oyaviyligi, yaxshi yoki yomonligi bosh voqea yechimini topilishiga qarab belgilanadi. *Bosh voqea - pyesadagi eng so‘ngi voqea* bo‘lib, uning negizida asarning oliy maqsadi yotadi va u asar mavzusini hamda g‘oyasini belgilaydi. Yuqorida tavsiya etilgan sxema (chizma) - mavzu, g‘oya, oliy maqsad nimadan kelib chiqqanligini ko‘rsatadi. Bu so‘zsiz - bosh voqeadir. Xatti - harakat tahlili beshta voqea - ustunga tayanadi. Ammo boshlang‘ich voqea va bosh voqeani tezda aniqlash qiyin. Boshlang‘ich voqeada o‘yin qoidasi belgilanadi. Aktyorning yashash tarzi, muhit, hissiyotlar darajasi va tabiati va h.k. *Spektakl talqini bosh voqea yechimiga bog‘liq*.

Tahlilni, ilinishi mumkin bo‘lgan har qanday joydan boshlash mumkin. Boshlang‘ich voqeani belgilashdanmi, asosiy, markaziy, yakuniy, bosh voqealardanmi, hatto ishtirokchilarning uzluksiz xatti - harakatidan bo‘ladimi buning ahamiyati yo‘q. Tahlil manbai sifatida hatto pyesaning nomi va o‘nlab, yuzlab mayda sabablar ahamiyatlidir

Xatti - harakat tahlili uslubi - bir turdagi san'at timsollarini mutloq farq qiladigan boshqa san'at turi timsollariga o'tkazishda. YA'ni, adabiyot, dramaturgiyada yaratilgan timsollarni "sahnaviy tilga" ag'darish, sahna ijod jarayoniga o'tkaza bilishlik. Xatti - harakat tahlili uslubining adabiy tahlildan farqi shundadir.

Asarni tarixiy jihatdan aniq tahlil etish bilan ma'naviy - axloqiy muammolar tahlili bir biriga bog'liq. Shuning uchun ham *usulning fundamental tushunchasi - oliy maqsaddir. Ya'ni, asarning g'oyasi nimadan iborat, bugungi kun bilan qanday bog'liqligi bor, asar nima maqsadda sahnalashtirilyapti?* Oliy maqsadni aniqlashtirish, muallifning ichki dunyosini, ma'naviy - axloqiy qarashlarini, uning eng oliy maqsadini (sverx-sverxзадacha) oydinlashtiradi.

Oliy maqsadga olib boruvchi yo'l - uzluksiz *yetakchi xatti harakatdir. Uzluksiz yetakchi xatti - harakat tomoshabin ko'z o'ngida bo'lib o'tadigan aniq kurashdir.* Ana shu harakat, kurash orqali muallifning oliy maqsadi isbotlanadi, o'z tasdig'ini topadi.

Ikki yorti bir butun deganlaridek, uslubning, «aqliy tadqiqot» va «o'zda sinab ko'rishlik, vujudiy sinov» yordamida teatr ijodkorlarini borliqni voqealar orqali asarga tashxis qo'yish salohiyati sinovdan o'tadi. «Aqliy tadqiqot» jarayonida rejissyor ko'z o'ngida spektakl qanday shakllanishi namoyon bo'la boshlaydi. Boshlang'ich voqeadan asosiy, markaziy, yakuniy voqealar uzra nihoyat bosh voqeaga kelinadi. Asar voqealarini rivojlantira borish rejissyor salohiyatining muhim jihatidir. Har qanday sahna asarining asosini tashkil etuvchi, ajralmas yagona qismi, xatti - harakat jarayoniga turtki beruvchi atom zarrasi - *voqeadir.* «Aqliy tadqiqot» bosqichida aniqlangan voqealar zanjiri sahnalashtirilayotgan spektakl uchun eng to'g'ri yo'ldir. Eng muhimi, asar voqealaridagi ziddiyatli harakatlar jarayoni, to'qnashuvlar pyesadan tashqarida emas, «hozir shu yerda, mening ko'z o'ngimda bo'lib o'tishi kerak». Faqat katta doiradagi berilgan shart-sharoit pyesadan tashqarida bo'lishi mumkin.

Yuqoridagi sxema-chizmada ko'rsatilgan hamda uslubda sanab o'tilgan tushunchalar o'z - aro bir-biri bilan chambarchas bog'liq bo'lib, faqat yaxlit

tahlilda mohiyat mazmunini ta'minlay oladi. Uslubning biron bir tushunchasi yo'qki u yahlit asar va boshqa tushunchalar bilan ko'plab aloqalar orqali bog'liq bo'lmasa. Spektaklni tug'ilish jarayonida ayni mana shu uslub to'g'ri yo'l ko'rsatuvchi, ijodkorni adashib ketishdan saqlab turadigan mayoq bo'lib xizmat qiladi.

Xatti - harakat tahlili usuli, voqea davomida aktyor tomondan ayni damda tug'ilishi mumkin bo'lgan harakatni aniqlashga qaratilgan. Ya'ni, ikki tomonlama: aktyor va rejissyorning hamfikrlikda tahlilni *sinovdan o'tkazish* bo'lib, uni «vujudiy sinov» deb atasak ham bo'ladi (razvedka telom). Usulningbuqisminijismoniyharakatusuli (metod fizicheskix deystviy) deyiladi. Rejissyor aktyorlar bilan uchrashmasdan avval pyesani mantiqiy tahlil qilib chiqishi keyinchalik aktyorlarni qiziqтира olish, aktyorlardagi ichki-pinhoniy sezgilarni uyg'otish, aktyor bilan rejissyorni *umumiy til* topib ishlashiga xizmat qiladi. Xatti – harakat tahlili usuli orqali beixtiyoriy ijodiy jarayonni qo'zg'atish mumkin.

Shuni ham ta'kidlab o'tish joizkim, «aqliy tadqiqot» shartli nomdir. Chunki faqat quruq mantiqiy aqliy tahlil, eng avvalo rejissyor tomonidan asarni his etishi, sezgi va xissiyotlarini ifodalay olishga ojiz. «Vujudiy sinov» tahlili (razvedka telom) deganimizda ham na faqat jismoniy harakatni, aksincha yaxlit aqliy, ruhiy va jismoniy faoliyat harakatini nazarda tutishimiz kerak. YA'ni ijodkorning ham aqliy, ham qalb qo'ri bilan yo'g'irilgan harakati nazarda tutiladi.

Yuqorida ta'kidlab o'tganimizdek, uzuksiz yetakchi xatti-harakat oliy maqsadni amalga oshirish uchun belgilangan aniq kurash yo'li bo'lib, bu yo'l oliy maqsadni isbotlashga olib boradi. U hamisha “asosiy voqea”da yetakchi shart-sharoit bilan bir vaqtda boshlanib uzluksiz xatti - harakat jarayonidagi kurash mohiyatini belgilaydi. Bu kurash, markaziy voqeada o'zining eng yuqori cho'qqisiga yetadi va yakuniy voqeada o'z intixosiga yetadi. Shu yerda pyesada berilgan etakchi shart-sharoit ham o'z yechimini topadi. Butun pyesa davomida o'zgarmaydigan boshlang'ich shart-sharoit (avtorning o'y-fikri, dardi) boshlang'ich ibtido voqeadagi boshlang'ich shart-sharoitda o'z aksini topadi. Bosh

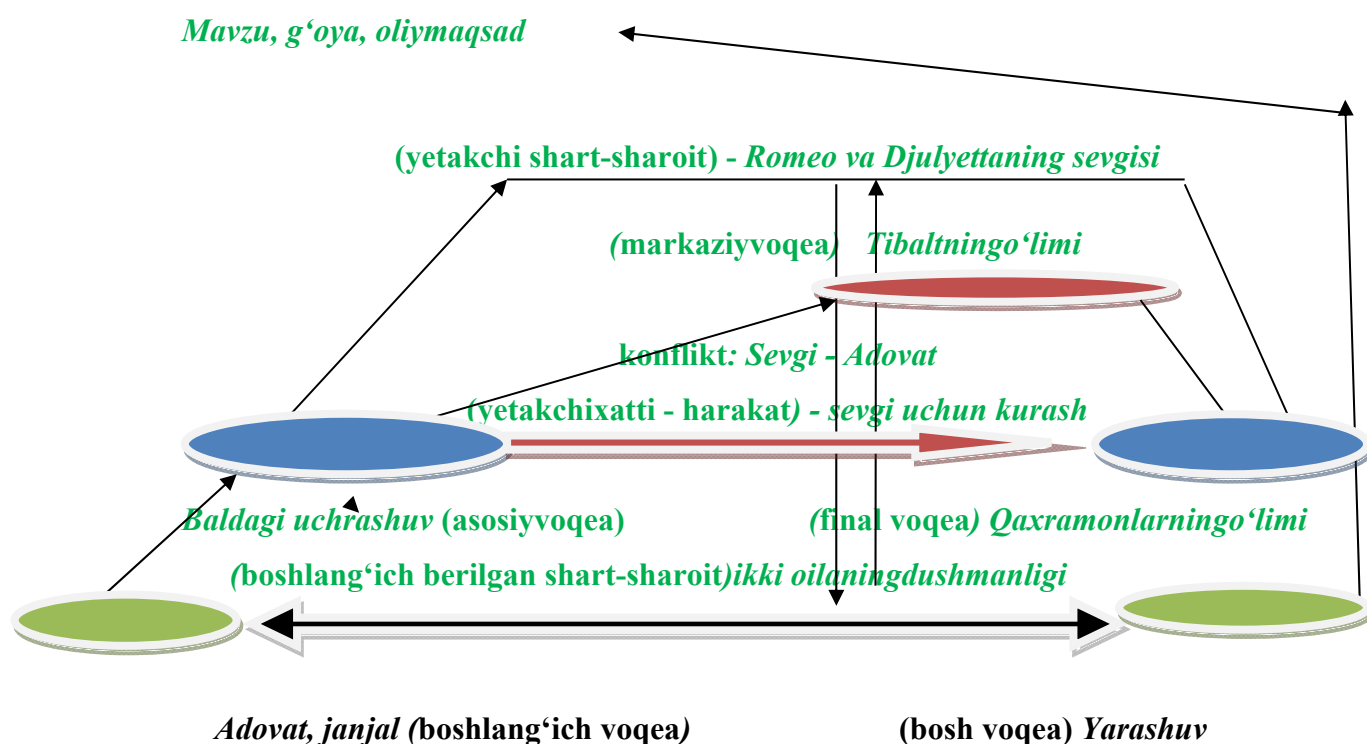
voqeada boshlang'ich berilgan shart-sharoitning taqdiri hal bo'ladi. Biz ubilan nima bo'lganini, bu sharoit o'zgardimi yoki avvalgi holicha qoldimi, yengib chiqdimi, yoki mag'lub bo'ldimi shuni kuzatamiz. Shuningdek, bosh voqeada pyesaning oliy maqsadi ham oydinlashadi.

Mazkur fikrni Shekspirning «Romeo va Djulyetta» asarini tahlil qilish orqali tushintirishga urinib ko'ramiz.

Mavzu: *(nimahaqida?) adovat va nafrat sharoitida fojiaiy sevgining taqdiri.*

1. G'oya: *(asosiy fikr) Faqat muxabbat, tinchlik, donolik dunyoni saqlab qolishi mumkin.*

2. Oliy maqsad: *(nima maqsadda, nima uchun?) Tinchlik va mehr – muxabbat barqarorligini ta'minlash uchun. Adovat fojiaga olib kelishi mukarrar.*



Asarda muallif quyidagicha tajriba o'tqazadi: muallifning dardi, uni qalbini tug'yonga soluvchi – *ikki oilaning bema'nidushmanligi, o'zaro nafrati sharoitida (boshlang'ich berilgan shart-sharoit) sevgining paydo bo'lishi.* Romeo

Montekkining o'g'li, Djulyetta Kapulettining qizi. O'z aro g'anim bo'lgan ikki oilaning farzandlari - «*bir-birlarini sevib qolishadi*»(yetakchi berilgan shart-sharoit). Natijada, asosiy voqeada «*sevgi uchun kurash*»(pyesadagi uzluksiz yetakchi xatti - harakati) paydo bo'ladi. «*Tibaltning o'limi*» (markaziy voqea) eng qaltis tanglikni vujudga keltiradi. Bu voqea pyesaning ham cho'qqisi, ham burilish nuqtasidir. Va nihoyat, yakuniy voqeada «*qahramonlarning o'limi*» Romeo va Djulyettaning o'z - o'zlarini o'ldirishi bilan syujet o'z yakunini topadi. YA'ni, «*sevgi uchun kurash*»(pyesadagi uzluksiz yetakchi xatti - harakati) mag'lubiyatga uchraydi. Bu voqeaning yetakchi shart-sharoiti «*Romeo jonsiz*». Pyesaning boshlang'ich voqeasida o'z aksini topgan *boshlang'ich berilgan shart-sharoit* (o'z aro g'anim bo'lgan ikki oila xizmatkorlarining jangga tayyorgarlik ko'rishi) yetakchi shart-sharoit bilan to'qnashuvi oqibatida (sevgi), taranglik va to'qnashuvni paydo qiladi va bu qarama qarshilik borgan sari yuqorilab avjga chiqadi. Muallif sinov orqali, uni hayotda bezovta qilgan muammo - «be'mani dushmanlik» falokatga olib kelishini, fojea bilan tugashligini ko'rsatadi.

Pyesaning bosh voqeasi nimadan iborat, uning ma'naviy natijasi qanday yakun topadi? Asarning intihosiga murojaat qilib ko'raylik. Romeo bilan Djulyettaning o'limi to'g'risidagi habarni eshitgan Gersog ikki oilaning o'zaro janjaliga ortiq toqat qilmaydi va ularni yarashishga undaydi. Mana shu vaziyat pyesaning bosh voqeasini belgilaydi. Ya'ni - «*yarashuv*». Pyesadagi bu voqea - obyektiv-zohiriy xaqiqatdir.

Biroq har bir ijodkor bu voqeaga o'z oliy maqsadidan kelib chiqib turlicha yondoshadi. Buningisbotisifatida Franko Dzifferelli hamda Anatoliy Efros spektakllarini keltirish mumkin. Italyan rejissyori farzandlarning o'limi har ikki oila uchun ham fojea ekanligini ko'rsatish, bir biriga dushman Montekki va Kapuletti oilasini ko'zini ochilishiga olib kelishi kerakligini muhim hisoblagan. Ular qaytadan dunyoga kelgandek bo'ladilar. Chin dildan tovba qilish orqali ikkala oila *bir-biri bilan yarashadilar*. Rejissyor uchun, uning qalbini tirnagan – yaxshilik va yorig'likka erishish yo'lida naqadar katta qurbonlik qilinganligi muhim edi. Shu bilan birga Dzifferelli, insoniyat tarixiy jarayonda shafqatsiz urishlar, johillik,

qonlik urushlar, qurbonliklar orqali o'ta rekan, aql va idrokli bo'lishi muqarrar ekanligiga ishonch bildiradi. Italyan rejissyorining fikricha, insoniyat ortga qarab bosib o'tgan qonli yo'llardan tegishli xulosa chiqarib, bir-biriga do'stona qo'lcho'zish orqali yer yuzidagi hayotni halokatdan qutqarib qolish mumkin.

Bosh voqeaga Anatoliy Efros mutlaqo boshqacha nazar bilan qaraydi. Uning spektaklida yarashuv sohta va sun'iy shaklida talqin qilinadi. Montekki bilan Kapuletti Veronaning gersogi oldida, uni chalg'itish uchungina bir-birlariga qo'l uzatishadi. Uning buyrug'ini bajarishdan bosh tortgan bo'lib ko'rinmaslik uchungina, kishi ko'ziga yarashgan bo'lib ko'rinishadi. Aslida biz o'zaro kurash kuchliroq tus olganligini, bu kurash hali yana ham shafqatsiz yo'sinda davom etajagini ko'ramiz. Faqat endi bu kurash pinhona tusda davom etadi. Bu eng dahshatlisidir. Demak insonlarni hech narsa, hatto eng yaqin kishilarining o'limi ham larzaga sololmasligini ko'ramiz. Bu nafrat shu qadar keng quloqch yoyadiki, uni endi hech narsa to'xtatib qola olmaydi. Faqat mehr va sevgi insonga xayot ato etishi mumkin. Agarda nafrat sevgini ham xalok etaturib, qalbi titramasa, sohta jilmayish orqali asl basharasini yashiradigan bo'lsa, insoniyat xayotini xavf ostiga solayotgan falokat muqarrar ekanligi, Efros spektaklida qo'ng'iroq misol bong uradi.

Yuqoridagi misollardan ko'rinib turiptiki bosh voqeani belgilash rejissyorlar tomonidan turlicha tushinishlik, turlicha talqinlarga yo'l ochib beradi. Boshlang'ich berilgan shart-sharoitning taqdiri talqinidan asarning oliy maqsadi o'zgarib ketishi mumkin ekan. Franko Dzifferellining spektakli yagona bir g'oya, baxtli kejakka umid va ishonch ruxida sahnalashtirilgan bo'lsa, Anatoliy Efrosning spektakli tamoman boshqacha shaklda: insoniyat kelajagi beshafqat kurash, vahima va xavotirli shaklda talqin etilgan. A.Efros asar voqealariga tomoshabinni befarq bo'lmaslikka, uni jonkuyar bo'lishga undash maqsadida to'g'ridan-to'g'ri tomoshabinga xujum qiladi va mudroqlikdan sergaklikka chorlaydi. Borliqqa shahsiy munosabat, har ijodkorning o'zigagina xos bo'lgan dunyoqarashi, betakror ijodiy salohiyati bir pyesani turlicha talqin qilishga sabab bo'ladi. Har bir rejissyor mumtoz asarni qo'lga olar ekan, o'zgacha talqin, yorqin shakl topish orqali

pyesaning shu vaqtga qadar bizga ma'lum bo'lmagan tomonlarini ochib berishi biz uchun eng muhimi va qiziqarlisidir. Shu jihatdan mumtoz asarlarning umri boqiydir.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Voqealar tizimida bosh voqeani aniqlash qanday amalga oshiriladi?
2. Etyudning tahliliy jarayonlari nimalardan iborat?
3. Hatti-harakat tahlili qanday bajariladi?
4. Asarni tarixiy jihatdan aniq tahlil etish bilan ma'naviy - axloqiy muammolar tahlili bir biriga bog'liqmi?
5. Bosh voqea nima?
6. Oliy maqsad deb nimaga aytiladi?
7. Yetakchi hatti-harakat tushunchasini ta'riflang?
8. Hatti-harakat tahlili qanday amalga oshiriladi?

ETYUDLARGA BADIY BEZAK BERISH USULLARI

Etyudlar ustida ishlashda (bir kishilik, juft, ommaviy etyudlar) talabalar oldida yangi murakkab vazifalar paydo bo'ladi. Bu jarayonda ijodning barcha elementlarigina emas, balki soha bo'yicha olingan ilk bilimlar mustahkamlanib, keyingi bosqich uchun asos bo'ladi.

Etyud - hayotdan olingan bir voqea bo'lib, diologlarsiz, predmetsiz, xatti-harakatda ijro etiladi. Etyud - lotincha so'zdan olingan bo'lib "mashq", "mashg'ulot" kabi ma'nolarni bildirib, teatr pedagogikasida aktyorlik texnikasini rivojlantirish va takomillashtirish uchun xizmat qiluvchi janrdir. Hayotiy haqiqat asosida harakatga asoslangan, kam so'zli, diologsiz, dramaturgiya komponentlarini mujassam etgan kichik ko'rinish.

Etyud o'z ichiga dramaturgiyaning hamma komponentlarini oladi. Dramaturgiya komponentlariga voqea, qarama-qarshiliklar kiradi va ular kompozitsion tuzilishga ega bo'lishi kerak, bir so'z bilan aytganda dramatik asar uchun kerakli bo'lgan barcha jihatlar etyudda mujassam bo'lishi kerak. Etyud

deyarli soʻzsiz harakat asosiga quriladi, ammo baʼzi hollarda bitta-ikkita soʻzlarni ishlatish mumkin, masalan: allo, salom, xayr, yoʻq, xoʻb boʻladi va h.k. soʻzlarni shunday ishlatish kerakki u diologga aylanmasligi kerak. Etyud sahna sanʼatini endigina oʻrganayotgan ijrochi uchun eng muhim bosqichlardan hisoblanadi. Aktyorlik sohasini egallashni oʻziga maqsad qilib qoʻygan har qanday ijrochi ijod yoʻliga etyudlar orqali kirib boradi. Etyudlar esa aktyorlik mahoratini oʻrganish va oʻzlashtirishning asosi hisoblanib, aktyorni tarbiyalovchi vositalardan biridir.

Etyudni puhta oʻrganib chiqqan rejissyor, uni sahnalashtirish plani ustida ishlar ekan, etyudni tashkil yetuvchi elementlar, xususan etyudni badiiy bezash ustida xam fikr yuritadi. Badiiy bezashga dekoratsiya, nur, musiqa, shovqin, libos, grim, rekvizit va butaforiyalar kiradi.

Etyudni sahnalashtiruvchi rejissyor esa bevosita sahnalashtirish jarayonida quyidagilarga amal qilishi lozim¹:

- Ishni sahna kengligidagi oʻyinni tashkil qilish, yaʼni berilgan shart-sharoitni amalga oshirish va aniqlashtirishdan boshlab, sahna kengligiga (sahna maydoniga) rejissyorlik va aktyorlik nuqtai nazardan qarab, ular oʻrtasida prinsipial farq borligini koʻzda tutish kerak, ijrochi oʻz tanasining kenglikdagi harakati uchun maydonning qulayligiga qaraydi.

- Joy, vaqt harakati va muhitning timsolli yechimini izlashni boshlab, maydonni toʻsib qoʻymaslikka harakat qilib, 2-3 aniq bezakning detalini topish lozim. Sahna kengligini shunday tashkil qilish lozimki, unda taʼsirchan effekt va harakat muhiti yetarlicha taʼsirchan boʻlishi lozim. Har qanday sahnalashtirish effektlaridan - tovush, musiqa, chiroq va h.k.lardan foydalanishga ruxsat berildi.

- Ijrochilar harakatiga ayniqsa katta ahamiyat berib, ularning harakatini faollashtirish lozim, buning uchun berilgan shart-sharoitni jadallashtirib, har bir parchada ijrochi uchun toʻgʻri topshiriqlar topish kerak.

“Etyudlar ustida ishlash jarayoni – deb taʼkidlaydi pedagog-rejissyor V.Q.Rustamov, - qotib qolgan bir xil shtamp emas, uni turli rejissyor turlicha hal qilishi yoki oʻrgatishi mumkin. Masalan, isteʼdodli rejissyor-pedagog

¹Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 278-279 b.

A.M.Grinberg “Etyudlar ustida ishlaganda turli hayvonlar yoki predmetlarni jonlantirish shart emas, ularga, asosan, “Agarda” va ”Berilgan shart-sharoitda” degan savolga javob beruvchi etyudlarni berishimiz kerak, deb ta’kidlaydi. Bir tomondan olib qaralganda, bunday yondashish to’g’riday tuyuladi. Ammo, ikkinchi tomonidan olib qaraladigan bo’lsa, bu yondashish bir tomonlama bo’lib qoladi. Shuning uchun ham mashqlar va etyudlar uchun o’z ichiga aktyorlik mahoratining kompleks vazifalarni olgan materiallarga tayanish katta samarani beradi. Rejissyor B.Sayfullayevning fikricha esa, hayvonot olamini o’rganish talabalarni aktyorlik mahoratini shakllantirishda katta ahamiyatga ega. Chunki, unda rejissyorlik uchun eng muhim xususiyatlardan biri bo’lgan – kuzatuvchanlik qobiliyatini rivojlantirib boradi. Masalan, biron-bir hayvon ishtirokidagi etyudni ishlash uchun uning hayotiga oid, xarakterli xususiyatlariga oid, uning o’ziga xos boshqa hayvonlarga o’xshab qolmaydigan jihatlarini o’rganilib, aynan shu hayvonning barcha xususiyatlarini kuzatib boradi va etyud harakatlariga kiritadi. Shuning uchun o’qituvchilar etyudlar bilan ishlash jarayonida talabalarni sirk, hayvonot bog’lariga borishlariga majbur qiladilar va u yerdan o’rganib kelgan hayvonlarning xatti-harakatlarini tahlil qilib, etyudlar topib kelishlari uchun vazifalarni muntazam ravishda berib boradi.

Rejissyor etyudni badiiy bezash ustida ishlar ekan, asarning g’oyasi yo’nalishida asosiy xatti-harakatni belgilovchiva yoritib beruvchi tomonlarini hisobga oladi. Shuningdek, etyudning xarakteri va asar ijrochilarining ijod qilish uchun imkoniyatlarinixam xisobga olish lozim. YA’ni rejissyor faqat sahnalashtirish rejasi bilan cheklanib qolmasdan, dramaturg asarining ma’nosini sahnada qanday gavdalantirishni xal qilish, pyesa tekstini rejissyorcha qanday talqin etishi va uni qaysi ijrochilar sostavi bilan qanday sahnaviy muxitda saxnalashtirishni xam ko’z oldiga keltirishi kerak.

Etyudning tashqi saxnaviy bezash- dekoratsiya, konstruksiya(qurilma), movutyoki shirmalar, libos va grimlar, mebel’, butaforiya, xarakterli yoritishlar va boshqalar tomoshabinga qanday kuchli ta’sir etishini rejissyor juda yaxshi biladi. Shuning uchun spektaklni tashqi bezashdagi rejissyorning vazifasi rassom ijodini

saxnada sodir bo'layotgan xar bir voqeaning mazmunini ochib berishda aktyorlar ijrosiga yordam beradigan, ularning xatti-harakatlariga qo'shilib ichki kechinmalari bilan xamoxang tashqi vositalarni izlab topishda yo'l ko'rsatishdan iboratdir. Buyuk rejissyor K.S.Stanislavskiy aytganidek, xashamatli spektakl', boy mizansena,jozibali ta'sir, o'yinlar, xalq saxnalari, quloq va ko'z quvonishlari... ular yurakni to'lqinlantiradi, biroq aktyorlar kechinmasiga qaraganda inson yuragiga chuqur kirolmaydi. Rejissyor dabdabalarga berilmasdan, artist yuragining chuqur joylarini ochib, ularni tomoshabin bilan qo'shiluviga olib kelishi lozim.

Xar bir asarning o'ziga zos xususiyati va rejissyor talqiniga qarab, saxnaviy tashqi bezash shakli ifodalari ham xar xil bo'lishi va saxnaviy shartlilik ham shunga qarab xar-xil bo'lishi mumkin. Lekin shunga qaramay, etyudni badiiy bezash xar qanday sharoitda ham ikki asosiy qonunga bo'ysunishi lozim. Birinchidan, rejissyor va rassom aktyorlarning berlgan spektaklda erkin ijod qilishlari uchun shunday tashqi sharoit (ashyoviy, dekorativ, musiqali, ovozli) yaratishlari kerakki, u o'z navbatida voqea g'oyasini va saxnada vujudga keladigan inson kechinma xayot jarayonini taminlashda yordam bersin. Ikkinchidan, saxnadagi voqeaning tashqi badiiy bezagi rejissyor va rassom tasavvurida yashayotgan barcha timsollarni xar tomonlama to'liq va ravshan ko'rsatish bilan kifoyalanmaydi. Tomoshabin tasavvurini ishga solishga ozgina imkon beradigan imkon qoldirish xam kerak. Sahnaga qo'yilgan ashyoviy dunyo tomoshabin fantaziyasini uyg'otishi va yo'naltirishi lozim. Rassom tomonidan berilgan xarakterli belgilar asosida tomoshabin butun bir ma'noni o'z tasavvurida o'zi barpo qilishi zarur. Tomomshabinning ijodiy fantaziyasiga hurmat va ishonch bilan qarash lozim. Tomoshabinlarda xissiy taasurotlar, xotiralar va eslatishlarni ijodiy jarayon yo'li bilan qo'zg'otish teatr rassomining o'ziga xos vazifasidir. San'at maktabining murabbiylaridan biri bo'lgan rejissyor va aktyor B.Zaxava, rassom repetitsiyalarda ishtirok etib, aktyorlar ijrosini to'ldirish va tomoshabin tasavvurini qo'zg'ata oladigan yaxlit bir timsol topishi lozim, degan edi. Shunday qilib, bunday shartli usul teatr san'atida realizm xizmatiga qo'yilishi mumkin. Lekin bu shartlilik degan so'z, shartlilik uchun shartlilikki, quruq sxematizm yoki

“Konstruktivizm” ya’ni xaqiqiy xayotni xar xil yo‘llar bilan sun’iylashtirish, buzib ko‘rsatish bo‘lmaslik kerak. Shuning uchun xam saxnaviy shartlilik, xayotiy xaqiqatning badiiy ifodasi bo‘lishi kerak. U realistik san’at an’analarga va usullariga tayangan xolda aniq, ravon va mazmunli dekorativ usullar bilan boy va xar tomonlama bo‘yoqlar bilan takomillashgan xolda saxnada insonning ruxiy xayotni yaratishga xizmat qilishi lozim. Lekin shunday bo‘lsa xam baribir K.S.Stanislavskiy aytganidek, saxnada xayotni yaratuvchi kuch asosan aktyor ekanligini unutmaslik kerak.

Badiiy bezash ifodaviy imkoniyatlarga qarab asosan uch turga bo‘linadi

1.Tasviriy

2.Ovozli

3.Musiqali

Rejissyor etyudni badiiy bezash ustidaish boshlar ekan, asarning g‘oyasini qanday qanday asosiy xatti-xarakatlar yoki xarakterli badiiy bo‘yoqlar orqali bo‘rttirib va o‘zida xos sifatlar bilan talqin etishni bilishi zarur. YA’ni rejissyor faqat saxnalashtirish rejasini tuzish bilan cheklanib qolmasdan, asar muallifining maqsadini tushungan xolda saxnada gavdalantirishni xal etishi, avtor tekstlarini qanday rejissyorcha talqin etish, ma’lum ijrochilar sostavi bilan pyesadagi xatti-harakat qiluvchi shaxslarni saxnada gavdalantirishning barcha imkoniyatlarini xisobga olishi kerak. Etyudlar tashqi bezagitomoshabinlar diqqatini o‘ziga tortadigan va tasirchan bo‘lishligini dekoratsiya, qurilma, movut yoki shirma, libos, grimm va ijrochilar pariklari, mebel’ butaforiya va boshqa vositalar garmoniyasi xaqida o‘ylashi zarur.

Rejissyor va rassom bir-birini juda yaxshi tushungan xolda, birinchi uchrashuvdayoq, spektaklni tashqi bezak pritsiplarini kelishib olishlari kerak. Mana shu uchrashuvda saxnalashtirish uchun mo‘ljallangan asarni tashqi bezashda dekoratsiyaning tasviriy yoki buyumli bezash tomonlarini, davrini belgilovchi ayrim belgilarni maksimal chegaralangan xolda boshqa kerakli vositalarga sindirib yuborish tomonlarini, qandaydir bir yangi uslub yoki qurilmalar yordamidaifodalash tanlash masalasida xam, kostyumlarni xarakterli yoki davr modasiga aynan monand tanlash, shartli umumlashganyoki ekssentrik belgilarga qarab tanlashlarni xam ko‘zda tutib o‘zaro kelishib olishlari lozim.

Etyudning timsolli yechimi orqali aytilmoqchi bo'lgan fikrni aktyorlar ijrosi bilangina talqin qilmay, dekoratsiya orqali xam ifodalash tomoshabinlar uchun ta'sirli bo'ladi. bu o'rinda teatr effektlari va texnikasidan to'liq foydalanish rejissyor qobiliyati teatr imkoniyati va rassom tadbirkorligiga bog'liq.

Sahnaviy effektlar shunday katta imkoniyatlarga egaki, xozirgi zamon tomoshabinini xam lol qoldiradi va uning onggiga keskin ta'sir qila oladi. Sahnaviy effektlardan qadimgi zamonlardan boshlab xar xil maqsadlarda foydalanilgan. To'g'ri foydalanilgan effekt etyud badiiy talqinining ifodali va mazmunli bo'lishiga katta rol o'ynagan. Sahnadagi yer qimirlashlar, kuchli portlashlar, dengizdagi notinch to'lqinlar, poyezdning shiddatli xarakati (tomoshabin tomonga qarab) yong'in, bo'ron, jala, qor va yomg'ir va h.k. orqali tomoshabinga kuchli psixik ta'sir o'tkazish mumkin.

Leningraddagi Lenin komsomoli teatrida G. Tovstonogov tomonidan sahnalashtirilgan A. Korneychukning "Eskadronning xalokati" spektaklida ochiq usul bilan qo'llanilgan ochiq usulni ko'rib chiqaylik. Spektakl 1952 yilda sahnalashtirilgan. Spektakl finalida saxnada kema palubasining bir qismi. Xech kim yo'q palupa bitta detal bilan, u xam bo'lsa pastki tryumga olib tushuvchi yo'lakningochib qo'yilgan lyuki berilgan. Saxna chuquriga qarab, kemadagi zambarakning ikkita stvoli ikki tomondagi kulisdan ko'rsatilgan. Kema atrofida ko'zni qamashtiruvchi ko'm-ko'k rangga bo'yalgan libosdagi (dengiz suvi rangida) oxirgi matroslar kemani tashlab ketishyapti. Duxovoy orkestor sadolari ostida matroslar tryumdan navbatma-navbat chiqib, o'z kemalari bilan xayrlashmoqdalar. Sahna bo'shamoqda, kemani cho'kdirishga signal berildi va birdaniga tomosha zalidai o'tirganlar kemani dengizga cho'kayotganini ko'rishadi. Kemaning fojiali ko'rinishi xaqida rassom bilan suxbatlashar ekan, urassomni ba'zibir rolningrejissyorcha talqini bilan xam tanishtiradi. Rejissyor xar bir timsolni qanday ko'z oldiga keltirishni va ijrochidan nimalar talab qilishligini rassomga tushuntiradi.

Talabalar ommaviy etyudni yaratish jarayonida etyudlarning soniga qarab guruhlarga bo'linib yoki butun guruh bo'lib bir etyudni yaratishlari mumkin.

Buerdaetyudlarning soni emas, balki sifatikattaahamiatgaega. K.S.Stanislavskiy bu haqida shunday deydi: Ba'zi o'qituvchilar haddan tashqari etyudlarni sifatiga emas, sonini ko'paytirishga urinadilar. Ammo, ular bilib qo'ysinlarki, ishning sifat darajasi muhimdir. Mayli bitta etyud bo'lsin, ammo oxirigacha yetkazilgan, tugallangan, puxta o'ylangan bo'lsin. To'liq, astoydil ishlangan etyud haqiqiy ijodga, son va tashqi jihatdan ishlangani esa xaltura, "xunarmandchilik"ka olib keladi.

Etyudning timsolli yechimi orqali aytilmoqchi bo'lgan fikrni aktyorlar ijrosi bilangina talqin qilmay, dekoratsiya orqali xam ifodalash tomoshabinlart uchun ta'sirli bo'ladi. Bu o'rinda teatr effektlari va texnikasidan to'liq foydalanish rejissyor qobiliyati teatr imkoniyati va rassom tadbirkorligiga bog'liqdir.

Etyud ustidagi amaliy ish jarayonida rassom asarning rejissyorcha talqini, rol'ning rivojlanish yo'nalishini ichki va tashqi xatti-harakat xarakterini, etyudning umumiy intilishi, ya'ni uning yetakchi xatti-harakati va oxirgi maqsad bo'lgan oliy maqsadini chuqur o'rganashi zarur.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Etyudga badiiy bezak berish qanday ahamiyatga ega?
2. Etyudga badiiy bezak berishda nimalarga ko'proq e'tibor beriladi?
3. Badiiy bezash ifodaviy imkoniyatlarga qarab necha turga bo'linadi?
4. Zamonaviy sahna effektlaridan foydalanish etyudning sifatiga qanday ta'sir ko'rsatishi mumkin?
5. Etyud (spektakl) ni badiiy bezashda rassomning roli qanday?
6. Etyud (spektakl) ni badiiy bezash qanday qonunga asoslanadi?
7. To'g'ri foydalanilgan effekt etyudning qasi qirrasiga ta'sir ko'rsatadi?
8. Etyudning asosiy g'oyasi unga badiiy bezak berishda ahamiyat kasb etadimi?

ETYUDLARDA CHIROQ VOSITALARI BILAN ISHLASH

Mezanssena va chiroq. Sahnadagi umumiy dekoratsiyadan tashqari ularning alohida bo‘laklari ham bo‘lib, mizansahnalarning ta’sirchanligi o‘sha qismlar bilan uzviy bog‘langan. Masalan, eshik, zina, deraza, pardalar, kursi va yumshoq kursilar va hokazo. Bu qismlarning har biri sahnaga qo‘yilganida, ular uchun maxsus repetitsiya vaqti ajratishning hojati yo‘q. Repetitsiyadan oldin, tanaffus vaqtida o‘sha qism bilan ishlaydigan aktyorning o‘ziga birikki daqiqa tushuntirib qo‘yilsa kifoya. Agar spektaklda jang, kurash, olishuv, akrobatika kabi ko‘rinishlar bo‘lsa, ishtirokchilarni repetitsiyadan besho‘n daqiqa oldin chaqirib, o‘sha sahnalarni ko‘rib olish va spektaklga qo‘shib yuborish tavsiya etiladi.

Repetitsiyalar nihoyasiga yetishi arafasida yana bir unsur qo‘shiladi. Bu sahna chiroqlari. Sahnaga chiroq tushirishni rejissor tamoman boshqa odam ixtiyoriga topshirib qo‘yishi kerak emas. Ayrim rejissorlar sahnani yoritish ishlarini aktyorlar bilan birga repetitsiya vaqtida olib boradi. Aktyorlarni har daqiqa to‘xtatib, chiroqlarni tushirish, ularni boshqa joyga ko‘chirish bilan bog‘liq ishlar aktyorlar asabiga ta’sir etadi. Bu ham yetmaganidek, unumli ish bo‘lmaydi va eng zarur bo‘lgan asosiy progonlardan uchto‘rttasi qurbon bo‘ladi. Shuning uchun chiroq tushirishni repetitsiyadan keyin o‘tkazish maqsadga muvofiqdir. Lekin chiroq, avvalo, mizansahnalarni yoritishi kerak. Demak, bo‘sh sahnaga chiroq tushirib bo‘lmas ekan.

Buning uchun rassom va chiroq ustasi bir necha repetitsiyalarni zalda rejissorning yonida o‘tirib ko‘rishi kerak.

Repetitsiya jarayonida qayerlar yoritilishi, qaysi nuqtaga qanday nur kerakligi, qayerda nurlar xira, qayerda yorqin bo‘lishligini rejissor tushuntirib boradi. Chiroq ustasi esa yozib oladi yoki esda saqlab qoladi. Shuningdek, chiroqni boshqaruvchi har bir sahnaning o‘tish joyini, voqealarga qarab nurlar o‘zgarishini yozib oladi. Shundan so‘nggina chiroq bilan bog‘liq repetitsiya belgilanadi. Sahnada to‘liq dekoratsiya bo‘lishi shart. Chiroq ustasi bilan uning yordamchilari, repetitsiya vaqtidagi yozuvlar asosida, o‘zlari spektaklni yoritadilar. So‘ngra, rejissor taklif etiladi.

Agar mana shunday chiroq o'rnatish bo'yicha repetitsiyaga rejissor assistentidan tashqari birikkita yosh aktyorlar ham taklif etilsa yaxshi bo'ladi. Chiroq o'rnatish jarayonida aktyor rangbarang nurlar soyasida qolib ketmasligi uchun ham bu aktyorlarning yordami kerak bo'ladi. Dekoratsiyalarni bir marta yoritish bilan kifoyalanmaslik kerak. Aktyorlar bilan ham bir necha bor dekoratsiyalarni yoritib repetitsiya o'tkazish zarur. Shundan so'nggina ertangi bo'ladigan asosiy repetitsiyaga chiroq, musiqa qo'shiladi. Chiroq bilan repetitsiya o'tkazish davrida aktyorlarni yuziga chiroq tushirish, chiroq tushmay qolgan joylarni yoritish uchun ham birikki marta asosiy repetitsiyani to'xtatish mumkin. Shuningdek, aktyor ham nurni his etishga o'rganishi kerak.

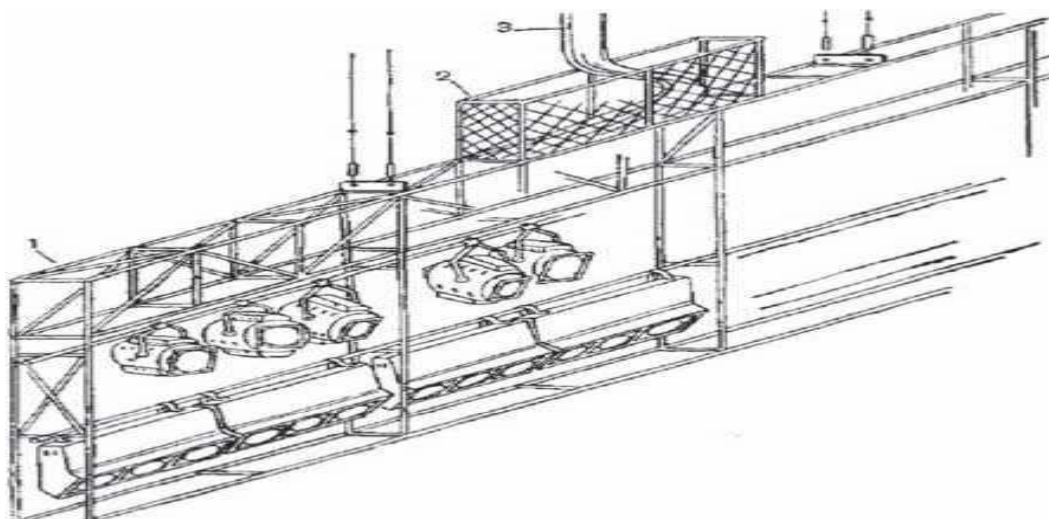
Sofit ko'targichlar. Shtanketlar, individual va sofit kutargichlar sahna yuqorisidagi mexanizatsiyalar qatoriga kiradi. Xozirgi paytdagi teatlarda yassi tasviriy bezaklardan foydalanilmay qo'yilgan va spektakl hajmiy-makoniyl usulda bezatilayotgan bo'lsa-da, sahnaning yuqori qismidagi uskunalar uz ahamiyatini yo'qotgani yo'q. Bugungi kunda sahnaning yuqori qismiga o'rnatilgan yoritgich bezaklarsiz uni tasavvur qilib bo'lmaydi. Yuqori qismda o'rnatilgan uskunalar yordamida bezaklarni darhol almashtirish bilan birga, bezaklarning ayrim qismlarini yig'ish yoki qismlarga ajratish bilan bogliq turli ishlar ham yengil bajarish mumkin.

Yuqoridagi yorug'ni atrofga tortish tizimini kashf etilishi spektaklni tasviriy bezash bilan bogliq. Bezaklarni yoritishning zamonaviy uslublari yuqoriga sochma yoruglikni inkor etmaydi, shu bilan birga, yo'naltirilgan yoruglik qismidan keng foydalaniladi. Odatda zamonaviy sofit yorug'lik tarqatgich uskunasi va projektorlarning birgalikdagi majmuasidan iborat. Teatlarda kamerali yoritgichlarning projektor va proyeksiya uskunalari bilan to'la almashtirilgan holatlari ham bo'lgan. Rang-tasvir bezaklar rolining kamayishi bilan sofit tizimi miyori ham kamayadi. Ilgari sofitlar har bir planda o'rnatilgan bo'lsa, endi ularning soni uchto'rtta buladi xolos.



Sofit va projektor

Sofitdan iborat yoritgich uskuna asosiy troslarga osilgan ferma ichiga o'rnatiladi. Shtanketning keng ferma vaortiqcha yuk ko'targich bilan almashtirilishi bezak va sofit ko'targichi orasidagi farqhisoblanadi.



Sofit ko'targich

Po'lat quvurchalardan payvandlangan sofit ferma vintli tortmalar orqali asosiy troslarga osiladi. Troslar miyori ferma qurilmasi, uning hajmi va yuk ko'tara olish qobiliyatiga bogliq. Ko'ndalang tarzda sofit bir yoki ikki arqon bilan osiladi. Fermaning eni 60sm bulib chiroqarni va elektr simlarni mexanik zararlanishdan asraydi.

Lampalar yoqilganda ancha miyorda issiqlik chiqadi, agar ular yaqinida bezak bo'lsa, yonib ketishi mumkin. Shuning uchun shtanket va sofit orasida kamida 50sm masofa qoldiriladi, bu sofitlarni urilishdan ham asraydi.

Sofitlar ogirligi bir necha tonna ham bo'lishi mumkin. Ularni ko'tarish

uchun quvvatli elektr chig'irig'idan foydalaniladi. Sofitlar odatda 0,2 dan 0,3 m/sek tezlikkacha kutariladi.

Elektr quvvati yaxshi himoyalangan kabellar bilan tor tib kelinadi. Kabel sofit firmasi ustidagi korzinaga yig'iladi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Etyudga badiiy bezak berish qanday ahamiyatga ega?
2. Etyudga badiiy bezak berishda nimalarga ko'proq e'tibor beriladi?
3. Badiiy bezash ifodaviy imkoniyatlarga qarab necha turga bo'linadi?
4. Zamonaviy sahna effektlaridan foydalanish etyudning sifatiga qanday ta'sir ko'rsatishi mumkin?
5. Tashqi yoritish moslamalaridan foydalanuvchi mutaxassislar kimlar hisoblanishadi?
6. Yoritish uskunalarining qanday turlarini bilasiz?
7. Spektakl(etyud)ni yoritishda asosan nimaga ko'proq e'tibor qaratiladi?
8. Sahnada tungi vaqtni berishda qanday ranglardan foydalangan ma'qul?

MUSIQIY VA SHOVQIN BEZAK USULLARI

Etyudlar ustida ishlashda musiqa va shovqinlarning o'rni beqiyosdir. Chunki musiqa va shovqin eng muhim tasirchan vositalardan hisoblanadi. Musiqiy va tovushli bezash yordamida qilnayotgan ishning emotsional tasir kuchi yanada oshadi va tomoshabin qalbiga chuqirroq kirib boradi. Shu bilan birga musiqa va shovqinlar sahnada rol ijro etayotgan aktyorlarga atmosfera yaratishiga va shu atmosferaga kirishiga ham katta yordam beradi. Har bir rejissyor musiqiqa va shovqinlar haqqida tushinchaga ega bo'lishi va o'z ishlarida bulardan maxorat bilan foydalana olishi kerak.

Teatr olamida musiqali bezash , tovushli yechim , shovqinli boshqaruv degan terminlar mavjud. Musiqali, shovqinli, tovushli, texnika bezashlarini o'z ichiga olgan tushinchalar biz tovushli bezak degan terminni ishlatamiz. Musiqiy bezashga etyudga kiritilgan musiqalarning barcha shakl va janrlari kiradi.

Shovqinli bezakka saxnaviy xatti-harakatga qo'shilgan teatr shovqinlari, qushlar sayrashi, xayvonlar hayqirig'i, qo'ng'iroq ovazi va boshqa xayotiy shovqinlar kiradi. Musiqaviy shovqinli va tovushli texnikaviy bezaklar oldindan o'ylangan bo'lib, planli ravishda amalga oshiriladi. Bunday bezash rejasi etyudning tovushli yechimi deyiladi.

Musika shakil sifatida bizni mahoratga, mazmun jixatdan to'ldirilantirishga olib keladi. Musika bizga etyud atmosferasini yaratishga yordam yeradi. Musika – insonning so'zsiz nolasidir. Darxaqiqat musika, so'z,harakat va hissiyot birlashib, misli ko'rilmagan badiiy ko'rkam bir olamni yaratadiki, undan tomoshabinlar ko'zi, qalbi, qulog'i olam- olam estetik lazzat oladi. Bazida musika odamga unchalik ta'sir qilmasligi mumkin. Lekin o'sha musika sahna asari uchun tanlangan bo'lib, aktyor ijrosi bilan xatti-harakatga qo'shilib ketsa tomoshabin yuragida chuqir tasurot qoldiradi. Shunday qilib etyuddagi musika , bo'layotgan voqeaning mazmuni, asar mavzusi, syujet liniyasining rivojlanishiga yordam berib, tomoshabin tuyg'usiga ta'sir qiladi.

Aniq va yorqin topilgan musiqali timsol hamma vaqt sahnadagi xatti-harakatga katta yordam beradi. Musika faqat tomashabinga ta'sir qilibgina qolmasdan, balki aktyorning ijodiy holatiga ham ta'sir qiladi. Musika aktyorga fikrni bir joyga to'plashga, timsolga kirishga, uning tassavuriga ta'sir etib ham ijodiy qirralarni ochishga katta yordam beradi. Etyudga kiritilgan musika xatti-harakat rivojiga yordam berishi zarur. Musiqaning ko'p qirrali imkoniyati sahna xatti-harakati davomida bevosita namoyon bo'ladi.



Овоз кучайтиргич ускуналари

Xatti-harakatda ishtirok etadigan musiqa ishlatish uslubiga qarab ikkita asosiy kategoriyaga ajratiladi.

1.Shartli.

2.Syujetli.

Syujetli musiqa, sahnada berilgan shart-sharoitni asoslash, xatti-harakatdagi shaxslarning u yoki bu voqeani baholashida yordam beradi. Bu xolda musiqalar orqavarotdan eshitilib, sahnadagi xatti-harakatning rivojlanish onlarini va sahnadan tashqarida bulayotgan voqealar ruhini tasvirlaydi, ya'ni sahnada bulayotgan voqealarni ichki mazmunini ifodalashda yordam berib, uning tashqi ya'ni ko'zga tashlanadigan xatti-harakat tomonlarini tuldiradi.

Syujetli musiqa sifatida ko'pincha "maishiy" musiqa shakli deb nomlangan ashula, romanslar, laparlar uyinlar, marshlar va boshqalar ishlatiladi. Syujet, musiqalar bevosita xatti-harakat qiluvchi shaxslar tomonidan ijro etilishi yoki audio vositalar orqali voqea bulayotgan joyda, unga yaqin joyda yoki kuchada va boshqa joylarda eshitilishi mumkin.

Ko'p hollarda pyesa mualliflari musiqalardan foydalanishni o'z asarlarida ko'rsatmaydilar, shunga qaramay rejissyor asar g'oyasida xatti-harakat rivojlanishidan, xatti-harakat qiluvchi shaxslarning timsollaridan kelib chiqib, parda va ko'rinishlar orasidagi antraktda, finalda va xatti-hkatlar orasida musiqa kiritishga haqlidir. Bunday musiqalar shartli deyiladi. Shartli musiqa, syujetli musiqadan farq qiladi ya'ni u xatti-harakatda bevosita ishtirok etmay, undan tashqarida eshitiladi. Uni faqat tomoshabin eshitadi xatti-harakat qiluvchi shaxslarga uning aloqasi yo'qday. Lekin aslida bunday musiqaning xatti-harakatga aloqasi bor albatta.

U voqealar ta'sir kuchini oshiradigan elementlardan biri hisoblanadi. Bunday musiqa etyud ma'nosini, timsolini tomoshabinlarga chuqurroq yetkazib beradi. Sahnaviy atmosferani vujudga keltirishda va to'ldirishda musiqa katta rol o'ynaydi. Shu bilan birga musika etyudda faqat syujet uchun yoki shartli maqsad bilangina qatnashmay, rejissyor uning yordamida ayrim sahnalarga emotsional kayfiyat — ruh bag'ishlashi, aktyorlarni va xatti-harakatlarni faollashtirishi ham mumkin.

Shartli musiqalar goho syujetli musiqalarga qaraganda kuchli ta'sir o'tkazishi ham mumkin. Shartli musiqa sifatida simfonik syuitalar, kamer xarakterdagi asarlar, har xil musiqiy pyesalar, romanslar, vokalistlar yoki yakka asboblarning ijrosida kuylar ishlatilishi mumkin. Kuningunda shartli musiqa sifatida rejissyorlar xil qo'shiqlardan, estrada kuylaridan foydalanadilar.

Syujetli musiqalarning ahamiyati.

Spektaklda xatti-harakat qiluvchi shaxslarning xarakterini ochib berishda syujetli musiqadan keng foydalaniladi. U yoki bu qisqa alshula, sozli yakka kuy yoki boshqa bir musiqa parchasi xatti-harakat qiluvchi shaxsning xarakterini ifodalashi mumkin. Musiqa orqali uning kayfiyatini, ruhiy holatini, xarakterini, uziga xos ichki sifatini, intilishlarini, temperamentini, saviyasini, milliy xususiyatini, ijtimoiy mavqeini, axloqiy yetukligi va h.k. larni berish mumkin.

Bir guruh kishilarning umumiy xarakteristikasin berishda ham syujetli musiqalardan keng foydalaniladi. Xor qo'shiqlari bunga yorqin misol bo'ladi. Musiqa ovoziga ijrochi tuyg'ularining jo'rovozi bulishi teatr san'atida ilgaritdan uziga xos mavqe va ahamiyatga ega Musiqaga bo'lgan munosabatlarga qarab kishilarning didlarini kayfiyatlarini, qiziqishlarini, dunyoqarashlarini boshqa tomonlarini anglab olish mumkin. Nega deganda musiqaning ko'p qirrali imkoniyatlari faqat qaxramonlarning xarakterli tomonlarini ifodalabgina qolmay, ba'zi bir holatlarini, bu holatlarga nisbatan munosabatini ham belgilashi mumkin. Bu o'rinlarda musiqa o'sha davrning kerakli bir ashyosi sifatida voqeaning bir qismi, tarixiy va maishiy sharoitni aniq koloritini yoki ruhini barpo etishda yordam berishi mumkin.

Musiqaning etyud tarkibidagi xizmatlaridan yana biri, bu dramatik qarama-qarshilikni ochib, yorqinroq berishidadir. Musiqa qarama-qarshilik keskinlashuvini va qarama-qarshilikda bevosita ishtirok etuvchi xatti-harakatdagi shaxslarning munosabatini ifodalashda dramatik asarda mustaqil faktor sifatida sifatida qatnashadi.

Sahnasi nisbagan kichik bo'lgan teatrlarda syujetli musiqadan foydalanish natijasida sahnaviy xatti-harakatni "kattalashtirish" va sahna tashqarisida

bo'layotgan voqealar haqqida ma'lumot berish mumkin. Sahana tashqarisida bevosita berilayotgan syujetli musiqa ham sahnada berilayotganidek ma'lum sahnaviy xatti-harakat atmosferasini yaratishi mumkin.

Shartli musiqaning ahamiyati.

Syujetli musiqaga qaraganda shartli musiqani etyudga olib kirish ancha murakkabdir. Chunki u aniq va isbotli ichki dalilga ega bulishi lozim. Shunga qaramay, shartli musiqaning ifodaviy imkoniyati juda kattadir. Ko'p xollarda shartli musiqa xatti-harakat atmosferasini yaratishda uning emotsional asosi bulib xizmat qiladi. Shartli musiqa etyudda rejissyor rejasini ochib berishda eng yaxshi ifodaviy vosita. Chunki timsollarini yechishda, ular orasidagi munosabatning keskinlashib borishini tomoshabinga "so'zsiz" tushuntirib qo'yadi. Shartli musiqa tomoshabinni bo'lguvchi voqeaning qanday bulishini his etishi uchun atmosfera yaratishga yordam beradi.

Shartli musiqa qaxramonning ichki monologini ochib berishda katta rol o'ynaydi. Dramaturgiyada ichki manologlar har doim qahramonning qahramonlarning qandaydir voqeadan keyin yolg'iz qolib, o'tgan voqeani bahlab fikr yuritib, chuqir emotsional kechinma ta'sirida vujudga keladi. Mana shunday hollarda musiqa qahramon qalbidagi qarama-qarshi fikirlarning qanday olishyotganligini, kechinmalarni nechog'lik chuqirligini, so'z bilan ifodalab bo'lmaydigan tomonlarini musiqa yaqqol ochib berishi mumkin.

Shartli musiqa ham xuddi syujetli musiqa singari xatti-harakatdagi shaxislarni xarakterini, saxnaviy asarning janirini, etyudning kompazitsion jihatdan yaxlitligini ta'minlashda muhim muhim kompanentbo'lib xizmat qiladi.

Musiqa, xatti-harakat vaqtida bevosita ishtirok etib, uning o'sishiga yordam berishi yoki to'sqinlik qilishi mumkin. Sahnadan tashqarida bo'layotgan xatti-harakatlarni musiqali ko'rinishlar orqali ham yaratish mumkin. Jang, dovul, jazirama sahro, sokin sohil, sovuq tundira, bepayon dengiz va shunga o'xshash qamra bo'lmaydigan sahnalarni ifodalash mumkin. Yana shuni unitmaslik kerakki, faqat shartli musiqa yordami bilangina sahnada fantastik atmosferani, shart-sharoitni va sahnaviy xatti-harakatni yaratish mumkin. Etyudlarda intilishi

jihtadan o'ziga xos vazifalarga ega bo'lgan susiqalar prinsipial xarakteristikalarga ega.

Masalan musiqaning illyustirativ vazifasi. Bu so'zning o'zidan ko'rinib turibdiki, asarning sahnaviy xatti-harakati bilan bog'liq bo'lgan badiiy ifoda sifatida foydalaniladi. Kontirastli badiiy bezak prinsiplari ham dramatik teatrda keng qo'llaniladi. Kontrast prinsipida etyudda qo'llanilgan musiqa sahnaning psixologik mazmunini, podtekstning ichki chizig'ini ochib berishda katta rol o'ynaydi. Xatti-harakatga qarama qarshi bo'lgan musiqa yordamida asar mazmunini tomashabinga yetkazib berish sifatini oshiradi. Musiqa illyustirativ va kontrast bo'lishidan tashqari xatti-harakatga bo'lgan munosabati tufayli mahsulli ifodasi bilan farq qiluvchi assotsiativ bo'lishi ham mumkin.

Musiqa sahnaviy xatti-harakatning va rolning tempo-ritimini ushlab turishda ham katta rol o'ynaydi. Sahnada xatti-harakatning vujudga kelishi, uning borishida, uning harakterini ifodalashda marshlar, raqs nomerlari va boshqalar orqali to'ldiriladi. Yoki uning yordamida faqatgina xatti-harakatning ritmigagina emas, sahna dinamikasining o'sishini keskinlashuvini ham berishi mumkin.

Shovqinlarning etyudlarni g'oyaviy badiiy bezash imkoniyatlari ko'pqirrali va cheksizdir. Rejissyorning ijodiy maqsadiga qarab, musiqa kabi foydalanish ham, etyudlarda har xil ma'noli vazifalarni ifodalaydi. Musiqa o'z tasviriy badiiy imkoniyatlari bilan inson ichki kechinma holatlarini tasvirlash mumkin bo'lsa, shovqin orqali esa bizlarni o'rab turgan borliqni tasvirlash mumkin.

Tovushni qabul qilish va tasvirlash uch xil bo'ladi:

1. Ohang.

2. Tovush.

3. Shovqin.

Ohang - o'ziga xos bo'yoqli tovush, ya'ni ma'lum chostotaga ega bo'lgan toza tovush. Toza tovushlar amalda sof holda uchramaydi, ularni mahsus apparatlar tovush generatorlari yordamida hosil qilish mumkin.

Tovush - bir vaqitda ma'lum bosqichda o'zaro tovushlar ohangi yig'indisiga aytiladi. Tovushlarga gudoklar, hushtaklar, qo'ng'iroqlar ovazlari va boshqalar kiradi.

Shovqin – u bir vaqtning o‘zida ovaz chiqaradigan bir nechta ohanglar tembri va balandligi qorishig‘idan iborat. Bunga yomg‘ir tovushi, dengiz hayqirig‘i, ishlayotgan mator shovqini, odamlarning shovqini, otishmalar shovqini kiradi. Shovqin bilan tovush ko‘pincha birga keladi. Masalan, qushlarning sayrashi, xayvonlar qichqirg‘i, shamolning uvillashi va h.k.

Yuqorida aytganimizdek, musiqa yordamida o‘ziga xos shovqin va tovush bezagiga erishish mumkin. Masalan musiqa yordamida ot tuyoqlari, poyezd ovazlari va boshqa emotsional umumlashgan timsollarni berish mumkin. Bunday bezash odatda musiqiy shovqinli bezash deyiladi.

Shovqin va tovushlar sahnada bajarilgan vazifa va aktyorlar xatti-harakatiga bo‘lgan munosabatini fon kuyi va o‘ynaluvchi funksialarni bajaradi.

O‘ynaluvchi shovqinlar deb, sahnada aktyorlar xatti-harakati bilan bir vaqitda ishtirok etib. Bo‘layotgan ishning natijasida vujudga kelishi yoki sababi bo‘lishiga aytiladi. Masalan: aktyor miltiqdan yoki to‘pponchadan o‘q uzishi, eshik qo‘ng‘irog‘ining bosishi, yozuv mashinkasini bosilishi va boshqalar. O‘ynaluvchi shovqinlar aktyorlarning o‘zlari shovqin beruvchi odam tomonidan tashqaridan fonogramma yordamida eshittiriladi. Sahnadagi haqiqiy hayot buzilmasligi uchun ova chiqaruvchi manbalar ilji boricha aktyorlarning xatti-harakat doirasida bo‘lishi lozim. Teatr tarixidan ma‘lumki mana shu hamohanglik buzilishi sahna hayoti buzilishiga sabab bo‘ladi. Masalan: to‘pponcha tepkisi bosilsayu ova eshtilmasa bu qilinayotgan ish uchun inqirozdir.

Shovqinlarning asosiy beriladigan joyi sahnadagi xatti-harakat ichida bo‘lib, lekin ayrim hollarda finalni shovqinli ifodasi sifatida berilishi mumkin .

Etyudlar ustida ishlashda musiqa va tovushlardan to‘g‘ri foydalanish ularning ta’sirchanligi va tomashabin qalbiga yetib borishida katta ahamiyat kasb etadi.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Etyudlar ustida ishlashda musiqa va shovqinlarning o'рни va ahamiyati qanday?
2. Shartli va syujetli musiqaning farqi nimada?
3. Shovqin, tovush, ohang atamalariga izoh bering.
4. Etyudlarda mashxur kompozitorlarning musiqalaridan foydalanish mumkinmi?
5. Musiqadan foydalanish etyudning qanday qirrasini oshiradi?
6. Musiqa sahnaviy xatti-harakatga qanday ta'sir ko'rsatadi?
7. Musiqiy-shovqinli bezash deb nimaga aytiladi?
8. Sahnashtirishda kontrast musiqa tushunchasi nimani anglatadi?

V-BOB. REJISSYORLARNI TARBIYALASHDA RITORIKA USULLARIDAN FOYDALANISH

REJISORLARNI TARBIYALASHDA RITORIKA USULLARI

Rejissyor asarga xos bo'lgan vaqt va makon birligini his eta bilishi uchun nima qilishi kerak?

Mashq: Talaba shyer o'qiyapti. Satrlar goh cho'zilib goh to'mtoq eshitiladi. Bu yerda shyerning vazni buzilgan. Buning ustiga o'quvchi ham meyyorni bo'zyapti. Xuddi shuningdek, rejissyor Birinchi planda turgan beo'xshov daraxtni olib tashlash bilan sahna butunlay boshqacha ko'rinish kasb etadi. Lekin rejissyor buni ko'rmayotgan bo'lsachi? Demak uning makondagi ko'rish qobiliyati ishlamayapti. Bu kamchilikni mashqlar yordamida tuzatmoq shart.

Mashq: Bino qurilishida xatolikka yo'l qo'yilgan uni tuzatish uchun bitta eng zarur detalni topish shart.(turli konstuksiyalardan foydalanish mumkin. Agar tabiat qo'ynida tabiiy jimimlar bilan bu mashq bajarilsa maqsadga muvofiq bo'lar edi.

Bino bilan bog'liq holatda, makondagi meyyor buzilgan bo'lsa, shyer o'qishda, vaqt maromi buzilyapti. Musiqa bilan shug'ullanmoqchi bo'lgan odamning avvalo musiqiy qobiliyati (slux) yoki eshitish qobiliyati bor-yo'qligi

aniqlanadi. Agar eshitish qobiliyati joyida bo'lsa yaxshi. Eshitish qobiliyati bor bo'lib u rivojlanmagan bo'lsa, uni rivojlantirish mumkin. Bordi-yu, uni eshitish qobiliyati, musiqiy xotirasi bo'lmasa boshqa kasb bilan shug'ullangani foydaliroq bo'ladi. Xuddi shunday, rejissyorda ham **eshitish ko'rish xis qilish** qobiliyati bo'lishi shart. Uning bu qobiliyati *makonni ko'rib* va *zamonni* xis etish meyyorni belgilash va uni mashqlar yordamida rivojlantirish maqsadga muvofiqdir.

Mashq: Ikki bir biridan farqli surat guruxga taqdim etiladi, talaba uni orasidagi farqini aniqlaydi. Bu mashq xayotga tadbiq etilib murakkablashib boraveradi. (Mashqda klassik asarlardan foydalanish maqsadga muvofiq bo'ladi)

Vaqtni his etish -bu tezlikni sezish demakdir.

Misolarga murojat qilaylik: Talaba –rejissyor tabiatning to'rt faslini turli yo'llar bilan ifodalab bermog'i lozim. Bu fasillar o'zgarishi tez va bir birini to'ldirmog'i lozim.

2. Saxnada ijro etilayotgan voqiyalarning tezligi uni tomoshabin qay darajada ilg'ab olayotganligini aniqlash uchun, matn mazmuni bitta so'z bilan ifodalanadi.

Ovozning ta'sir kuchi. Musiqa, ovozlar, shovqinlar qanday eshitilyapti, tomoshabinga qanday ta'sir ko'rsatishi mumkin? Bularning hamma-hammasini rejissyor sezishi, his etishi shart! Bu esa rejissyorning eshitish, sezish, his etish qobiliyatiga bog'liq.

Mashq: Talabalarga oldindan tayyorlangan musiqiy shovqin eshiritiladi va uni talaba rejisser o'z etyudida maqadga muvofiq qo'llashi shart.

RITORIKA USULLARI BO'YICHA MASHQLAR

Rejissyorlik salohiyatini oshirish uchun mashqlar. To'rt kishi noqulay joylashtirilgan. Ikki kishi chap tomonda joylashgan bo'lib ularning orasidagi masofa ikki metrcha bor. O'ng tarafdagi ikki kishining oraligi bir metrcha bor. Ularning bu hildagi turishi dekaratsiyaga yopishmaydi. Tamoshabinni yana nimadir g'ashini keltiradi. Beshinchi kishi esa ular oldidan nari-beri yurib turipti. Lekin uning odimlarina musiqaga va na sekin yonayotgan chiroqlarga monand

emas. Lekin shunga qaramay biz, badiiy voqelikni qabul qilyapmiz. Tong. Beshta ishtirokchi qurilishga qorovullik qilyapti. Bu sahna davom etyapti. Hali-xanuz sahna o'zgargani yo'q. Haddan tashqari cho'zilgan.

Demak vaqt va makonning bir-biriga monandligi buzilgan. Uni qanday tuzatish kerak. (Bu mashq auditroiriyada hamda makntda bajarilishi mimkin).

Musiqani ko'rish mashqi. Kompozitor yangi asar ustida ish boshlar ekan, kuyni, ohangni, maromni vaqt birligini-meyyorini, qarama-qarshilik ta'siridagi rivojlanishi jarayonini hisobga olishi kerak bo'ladi. Talaba musiqiy kompozitsiyani eshitib uni ichida qanday voqiya sodir bo'layabdi ,qanday kuchlar bir biri bilan kurashmoqda ,so'z bilan ifodalab bermog'i shart.

Buyumlarni tinglash mashqi. Arxitektor, haykaltarosh, rassom har bir chiziq, hajm, ranglar uyg'unligini hisobga olishi kerak. Uni o'z tovushi ,o'z oxangi bo'ladi Misol uchun Chig'anoqni qulog'ingizga yaqin qilsangiz undan tovush eshitasiz. Agar katta binoga kirsangiz unda xam o'ziga xos tovushlar bor.

Bu mashqlarda eshitish urniga ko'rish ,ko'rish o'rniga eshitish zarur. Shu yo'l bilan siz xar bir narsani o'z ovoz borligini xis qilasiz.

Rejissyor va baletmeyster ularning har ikkisini ham birgalikda va alohida holdagi ko'rinishini hisobga olib mizanssenalar yaratishi zarur.

Misol uchun rejissyor aktyor orqali, intizorlik bilan kutish jarayonini aks etdirishi lozim.

Agar siz, aktyordan bir joyda turib, vaqt o'tqazish uchun hirgoyi qilishlikni yoki ovoz chiqarib sanashni talab qilsangiz, bu yerda ta'sir vositasi **vaqt** birligida aks etgan bo'ladi.

Agar aktyorga bir necha nuqtalarni ko'rsatib, u nuqtadan bu nuqtaga sabrsizlik bilan o'tib turishlikni taklif qilsangiz, unda ta'sir vositasi **makon** bo'lib qoladi.

Albatta aktyor sahnada hirgoyi qilib kutar ekan, o'z o'zidan bir joydan ikkinchisiga o'tib turishi yoki joylarni o'zgartishi jarayonida hirgoyi qilishi mumkin. Lekin har ikki holatda rejissyorning maqsadi, boshqa-boqa bo'lib, birinchi galda qaysi holatni aks etdirmoqchi ekanligiga bog'liq.

Yana bir misol: Sahnada bir xonadonning uyi. Sahnaning chap tomonidagi stolda qizaloq dars tayyorlab o'tiripti. O'ng tomondagi ko'rsida uning onasi, ko'ylak tikyapti. O'rtada jvon. Pyesa voqeasiga muvofiq, qizcha fursat poylab jvondan shokolad o'g'irlashi kerak. Ko'z o'ngimizdagi makonda joylashgan obyektlardan qaysi biri bizning e'tiborimizni o'ziga qaratishi kerak? Ona va bolaning qanday o'tirishimi? Ikkalasi ham zerikayotganlimi? Yoki ulardan biri berilib ishlayotganligimi? Bu sahna, ko'z o'ngimizda namoyon bo'lib ulgurmay, vaqt, degan shafqatsiz narsa o'z hukmini o'ztqaza boshlaydi. Rejissyor bu manzara qancha tikilib o'tirishimiz mumkinligini belgilab berishi kerak.

Bu esa bizga yetqazmoqchi bo'lgan badiiy axborotning soniga bog'liq. Agar rejissyor, qizni dars qilayotgani, onaning kiyim tikayotganligini ko'rsatmoqchi bo'lsa bu bir narsa. Agar rejissyor qizni bir joyda o'tira olmayotganligi, u dars to'g'risida emas, jvondagi shokoladni o'ylayotganligini, onasi esa hech narsani sezmayotganligini ko'rsatmoqchi bo'lsa bu ikkinchi mas'ala. Sahnadagi badiiy axborotning sifati, artistlarning mahorati orqali tomoshabinni ushlab turish mumkin. Bir joyda qimirlamay o'tirgan holda, e'tiborimizni qancha ushlab tura olishiga bog'liq.

Nihoyat, ona yo'lakdan kelayotgan oyoq tovushini eshitib tashqariga chiqdi. Shu zahoti, qizaloq o'rnidan turib jvon tomonga intildi. Ammo, onani qaytib kelayotganini sezib, joyiga borib o'tirdi.

Xo'sh, rejissyor shu sahna uchun qancha maydon va vaqt ajaratadi? Qizning bir joyda o'tirib sabrsizlanayotganini, qiynalayotgani ko'rsatish muhimmi, yoki jvon tomonga qanday qilib borishini ko'rsatish muhimmi? Birinchi holda vaqt birligi ishga tushadi. Ikkinchi holatda esa makon birligi ishga tushadi.

Rejissyorning fikriga qarab ular birinchi yoki ikkinchi o'ringa o'tishi mumkin. Balkim sahnalashtiruvchi, uchun har ikki holat ham muhim ahamiyatga egadir. Hamma gap ularni bir holatdan ikkinchi holatga qanday o'tishligida. Harakatlarni plastik ko'chishiga bog'liq. Ularning hamohangligiga bog'liq. Demak rejissyor ixtiyorida, ham jug'rofiy maydon ham vaqt birligi mavjuddir. Hamma gap ulardan oqilona va unumli foydalanishda.

Mavzuni mustahkamlash uchun savollar:

1. Ritorika qachon va qayerda vujudga keldi?
2. Ritorika fani bo'yicha ilk yirik katta nazariy qo'llanma kim tomonidan yaratilgan?
3. Ritorika ta'limotining rejissyorlarni tarbiyalashdagi ahamiyati nimada?
4. Ritorika so'zining lo'g'aviy ma'nosi qanday?
5. Ritorikaning oratorlik san'ati xususiyati qanday?
6. Oratorning sifatleri nimalardan iborat?
7. Oratorning vazifalari nimadan iborat?

TAYANCH SO'ZLAR

Aktyor	- drama, opera, balet, qo'g'irchoq teatri, tsirk, teatr, kino, radio (instsenirovka, postanovka, montaj) va televideniya rollari ijro etuvchi shaxs, artist.
Aktyorlik mahorati	- boshqa davr va muhitdagi timsolni aktyorning o'z ruhiy-jismoniy apparati orqali jonlantirish qobiliyati.
Antrakt	- 1. Spektakl pardalari, kontsert va tsirk tomoshalarining bo'limlari orasidagi tanaffus. 2. Teatrda ikkinchi va undan keyingi pardalar boshlanishi oldidan chalinadigan musiqali muqaddima.
Artist	- sahna san'ati ijrochisi, aktyor. Keng ma'noda san'atning muayyan sohasidagi ijodkor.
Arerstsena	- sahna orqa pardasi ortidagi maydon.
Afisha	- spektakllar, kontsertlar va boshqa adabiy tadbirlar, tomoshalar to'g'risida xabar beruvchi, ko'zga ko'rinarli joylarga yopishtirilgan maxsus e'lon.
Butaforiya	- teatr spektakllarida haqiqiy narsalar o'rnida qullaniladigan, spektakl xarakteri va sahna talablari, imkoniyatlaridan kelib chiqib yasalgan mebel, bezaklar, kostyum detallari, turli

idishlar va sh.k.lar.

Butafor

- turli butaforiya buyumlarini tayyorlovchi sahna ishchisi.

Grim

- aktyor qiyofasini, ayniqsa, yuzini o'ynaladigan rolga mos qilib maxsus bo'yoq, yasama soch- soqol, plastik massalar va sh.k.lar vositasida o'zgartirish san'ati, shuningdek, ana shu vositalarning jami.

Grotesk

- bo'rttirish, timsolni haddan tashqari mubolag'ali tarzda tasvirlash usuli. Bunda timsol shu qadar bo'rttirilgan mubolag'a bilan tasvirlanadiki, u o'zining real qiyofasini yo'qotib, fantastik xarakter kasb etishga boradi. Groteskli tasvir juda ham qadimiy bo'lib, shu asosda tasvirlangan timsollarni biz hamma xalqlarning qadimiy san'ati va mifologiyasida uchratamiz. Grotesk biror maqsadga yo'naltirilgan, hajviylik bilan fantastik tasvir uyg'unlashgan bo'rttirishdir.

Dekoratsiya

- sahnada ko'rsatilayotgan voqea o'rnini aks ettirishga, spektaklning g'oyaviy ma'nosini ochishga xizmat qiluvchi sun'iy manzara, badiiy jihoz. Dekoratsiya rang-tasvir, grafika arxitektura, sahna texnikasi, kinoprojektsiya va shu kabilarning tasviriy vositalari yordamida yaratiladi.

Diktsiya

- nutqda va kuylashda so'z va tovushlarni aniq, ravshan talaffuz qilish.

Drama

- 1. Muallif nutqisiz, yani diolog shaklida yozilgan va sahnada ijro etish uchun mo'ljallangan badiiy adabiyotning lirika va epos qatoridagi bir turi. 2. Tor ma'noda – dramatik adabiyotning bir qismi, tragediyadan hayot hodisalarining o'rtacharoq o'tkirlikda tasvirlovchi bilan, komediyadan esa hayot hodisalarini kulgi orqali emas, balki jiddiy tasvirlash bilan farq qiladi.

Dramaturgiya	- 1. Dramatik asarlar majmuasi. Masalan Hamza dramaturgiyasi, 50-yillar dramaturgiyasi. 2. Dramatik asar tuzilishi haqidagi nazariY.
Dublyor	- 1. Musiqa va teatrdagi spektakl (opera, balet, drama, komediya va sh.k.)larda muayyan rolni navbat bilan ijro etuvchi ikki ashulachi, raqqos, aktyordan biri. 2. Kinoda-filmning matnini dublyaj qilganda ovoz beruvchi aktyor.
Dublyaj	- ovozli filmning soʻz qismini boshqa tilga tarjima qilish va filmning shunday varianti.
Intermediya	- 1. Qadimgi drama va opera spektakllarida tanaffus paytida, shuningdek, hozirda kontsert nomerlari orasida ijro etiladigan komik xarakterdagi kichik sahna asari. 2. Musiqada fuganing ikki mavzu orasidagi qism.
Intonatsiya	- 1. Tovushning past-baland boʻlib oʻzgarib turishidan iborat ritmik-milodik nutq tuzilishi, ohang. 2. Musiqada-tovush balandligini toʻgʻri olish darajasi.
Kabuki	- yaponcha chekinish, kechish. XVII asrda hozirgi teatr texnikalari va dekoratsiyalariga yaqin boʻlgan yapon teatri. Uning manbai komediantlar va raqqoslar boʻlib, ayollar rolini erkaklar oʻynagan.
Komediya	- ijtimoiy hayotdagi nuqsonlarni, kishilardagi yaramas xususiyatlarini kulgi vositasi bilan fosh etuvchi quvnoq, hushchaqchaq xarakterdagi dramatik asar.
Kontsert	- 1. Oldindan tuzilgan muayyan dastur asosida sanʼatkorlarning sahnaga (shuningdek, radio va televideniyeda) chiqishi. 2. Bir, baʼzan ikki-uch asbob va orkestr uchun yozilgan, odatda virtuoza xarakterdagi musiqa asari.
Korfarmon	- 1. Oʻzbek qoʻgʻirchoq teatrining turlaridan biri boʻlgan qoʻl qoʻgʻirchoq tomoshalaridan biri. 2. Ish boshqaruvchi.

Rejissyor. Sahnalashtirish ishlari boshqaruvchisi. Uning fikr va talqini orqali asar sahnalashtiriladi va tomoshabinga taqdim etiladi.

- Kulminatsiya** - biror voqea yoki hodisa rivojlanishidagi eng yuqori nuqta, avjiga chiqish.
- Mizanstsena** - frantsuzcha- sahnadagi joylashuv. Pesadagi konfliktlarning plastik harakatga ko‘chirilishi, aktyorlarning ma’lum vaqtda sahnadagi xatti-harakati va joylashuvi.
- Metafora** - istiora, so‘z yoki iboraning ko‘chma ma’noda ishlatilishi va shunday ma’noda ishlatilgan so‘z, ibora.
- Monolog** - dramatik va boshqa asarlar ishtirokchisining suhbatdoshiga, o‘ziga, ba’zan tomoshabinlarga qarata aytgan so‘zi, nutqi.
- Musiq** - 1. Emotsional-g‘oyaviy mazmuni ovozda badiiy timsollar orqali ifodalovchi san’at turi. Masalan Vokal musiq, simfonik musiq. 2. Shu san’atning cholg‘u bilan ijro etiladigan tugal asari, kuy. Masalan: ashula musiqasi.
- Musiqali teatr** - sahna xatti- harakati va musiqali uyg‘unligi asosiga qurilgan qo‘shiq va raqs elementlari ishtirok etgan (opera, balet, operetta, myuzikl) teatr.
- Muqaddima** - adabiy-badiiy, ilmiy, musiq va sh.k. asarlarning boshlanishi, kirish qismi.
- Oliy maqsad** - rejissyorning, nega aynan shu pessani sahnalashtirayotgani, uning yordamida nima demoqchiligi, tomoshabinda qanday fikr va tuyg‘ular uyg‘otishi kerakligini aniqlash mahsuli.
- Ommaviy sahna** - pesa davomida olomon, xalq, omma kabilarni aks ettiruvchi, ishtirokchilarning soni ko‘p bo‘lgan sahna ko‘rinishi.
- Pantomima** - teatr tomoshalarining bir turi bo‘lib, unda badiiy timsol so‘zsiz, mimika, imo-ishoralar, gavdani har maqomga solish orqali yaratiladi.

Parda	- 1. Teatrda sahna jihozi yoki spektakl bezagi. 2. Dramatik asar, spektaklning bo‘limi (akt). 3. Torli musiqa asboblari dastasiga bog‘lanadigan to‘siq bo‘g‘inlar.
Parodiya	- adabiyot, musiqa va tasviriy san’atda biror san’atkor ijodi yoki ayrim asarning uslubiga taqlid qilish yo‘li bilan tanqidiy ruhda yaratilgan asar.
Parter	- teatr va kontsert zallarining sahnaga nisbatan pastroqda joylashgan, tomoshabinlar o‘tiradigan qismi.
Pauza	- 1. Kuy, ashula orasida uzilish, o‘xshash va uning notadagi belgisi. 2. Nutqdagi tanaffus, intonatsiya elementlaridan biri.
Plastika	- balet, raqs, badiiy gimnastikada kishi tanasining nafis harakatlari, nafis harakat san’ati.
Popurri	- har xil keng tarqalgan musiqa asarlaridan olingan parchalardan tuzilgan yig‘ma asar.
Portal	- sahnani tomoshabin zalidan ajratib turuvchi chegara.
Premiera	- yangi tayyorlangan yoki qayta ishlangan spektakl, estrada yoki tsirk dasturining birinchi marta pullik ko‘rsatilishi, shuningdek, yangi filmning birinchi marta namoyish qilinishi.
Prolog	- 1. Adabiy asarlarda muqaddimaning bir turi. 2. Teatrda spektakl boshlanishi oldidan ijro etiladigan ko‘rinish, sahna. 3. Musiqada kantata, oratoriyalarning kirish qismi.
Pesa	- 1. Teatrda qo‘yish uchun mo‘ljallangan dramatik asar. 2. Yakkanavoz sozanda yoki cholg‘uchilar ansambli uchun yozilgan kichik musiqa asari.
Rejissyor	- korfarmon. Teatr va kinoda dramatik yoki musiqali asarlarni sahnalashtiruvchi hamda filmni suratga olish jarayonini boshqaruvchi.
Rejissyor yordamchisi	- sahnalashtiruvchi rejissyorning tashkiliy va texnik tomondan yordamchisi.

Rejissura	- ijodiy va amaliy ish jarayoni.
Rekvizit	- teatr tomoshalarida yoki kinofilm suratga olinayotganda foydalaniladigan, spektakl davomida sahnada bo'ladigan, aktyorlar olib chiqadigan buyumlar.
Remarka	- daramatik asar matnida muallif tomonidan beriladigan turli izohlar.
Repertuar	- 1. Teatr, kontsert, estrada va sh.k.da ijro etiladigan asarlar majmui. 2. Biror san'atkor ijro etadigan rollar, musiqa asarlari va boshqalar majmui.
Repetitsiya	- teatr, tsirk, musiqa va sh.k. tomoshalarni ommaga ko'rsatish oldidan sinab ko'rish, mashq qilish, tayyorlash jarayoni.
Asosiy (general) repetitsiya	- tomoshabinga taqdim etilishdan oldin tayyor tomoshaday ko'riladigan eng so'nggi repetitsiya.
Rol	- aktyor tomonidan sahnada, ekranda ijro etiladigan badiiy timsol.
Sahna	- Teatr binosining tomoshabinga yaxshi ko'rinadigan, aktyorlar uchun qulay bo'lgan tomosha ko'rsatiladigan qismi. Pyesa va spektakllardan bir ko'rinish.
Sahna arlekini	- asosiy, antrakt pardadan so'ng joylashgan, butun portalni qoplovchi, parda bilan bir xil matodan ishlangan, yuqoriga osilgan parda.
Sahna barabani	- sahna maydoning aylanuvchi qismi.
Sahna galereyasi	- sahna atrofi devorlarida joylashib o'zaro ensiz ko'priklar bilan bog'langan qurilmalar.
Sahna yorug'lik ta'sir vositalari	- sahnada yorug'likning o'zgarishi orqali va yorug'lik orqali amalga oshiriladigan (yomg'ir, qor, tuman) ta'sir vositalari.
Sahna kolosnigi	- shiftga yaqin joyga o'rnatilgan, shtanketlarni ushlab turuvchi temir o'qlar.
Sahna kulisi	- sahna yon tomoni va cho'ntaklarini berkitib turuvchi, o'ng va

chap tomondan osilgan katta-katta to‘g‘ri to‘rtburchak shaklidagi dekoratsiya matolari.

- Sahnalashti-rish** - spektakl, tsirk, estrada tomoshalari va film yaratishdagi ijodiy jarayon.
- Sahna maydoni** - spektakldagi voqealar kechadigan, xatti-harakat qilinadigan joy bo‘lib sahnaning 2-qavatidir.
- Sahnaning 1-qavati** - planshet ostidagi kenglik, unga planshetdagi lyuklar orqali tushiladi. Unda spektakllar o‘tishi uchun yordam beruvchi moslama va qurilmalar joylashgan.
- Sahnaning 3-qavati** - sahnaning padugadan shiftgacha bo‘lgan qismi.
- Sahna nutqi** - teatrdagi badiiy timsol yaratish, pesada g‘oya, fikr, hissiyotlarni tomoshabinga yetkazishda asosiy ifoda vositalaridan biri, shu vositalarni o‘rgatuvchi fan.
- Sahna oynasi** - “Π” shaklidagi portal devoridagi, odatda parda bilan to‘silgan ochiqlik.
- Sahna orqa pardasi** - kulislar tugagan joyda, butun sahnaning ichi tomonini qoplovchi, ikki yoniga suriluvchi yoki ko‘tariluvchi parda.
- Sahna padugasi** - yuqoridan kulislarni birlashtirib turuvchi ensiz, xarakatsiz parda.
- Sahna plunjeri** - sahna barabanining ko‘tarilib tushiriladigan qismi.
- Sahna super pardasi** - o‘yin pardasi. Asosiy pardadan so‘ng joylashadi. Odatda spektakl uchun maxsus tayyorlaniladi va asosiy g‘oyani targ‘ib etadi.
- Sahna ta’sir vositalari** - sahnada tomosha vaqtida ishlatilib, uning tomoshaviyligi va haqqoniyligi uchun xizmat qiladigan vositalar yig‘indisi.
- Sahna texnikasi** - sahna qutisi, arxitektura qurilishi, undagi jihozlar va maxsus ayrim spektakllar uchun tayyorlanadigan texnik moslamalar.
- Sahna tomosha** - sahna oynasi bo‘yini kichraytirishga xizmat qiladigan, temir

pardasi	o‘qqa tarang tortilgan matodan iborat ko‘tarilib tushiriladigan parda. Podzor.
Sahna tryumi	- sahnaga aktyorlarning chiqib kelishi, dekoratsiyalarning “o‘sishi”ni ta’minlovchi planshet ostidagi bo‘shliq, xona.
Sahna furkasi	- sahnaning ikki tomonidan “yo‘l bo‘ylab” kirib keluvchi va chiqib ketuvchi qismi.
Sahna chirog‘i	- sahnadagi dekoratsiyalarga yordam berish, ularni alishtirish, muallif g‘oyasini yetkazish, issiq, sovuq, kunduz, kecha kabi ta’sir vositalarini hosil qiluvchi rangli chiroqlar jamlamasi.
Sahna cho‘ntagi	- karman. Sahna maydonining ikki chetida, dekoratsiyalarni qo‘yish va spektakl davomida ularni tez almashtirish imkonini beruvchi kenglik.
Sahna shovqin vositalari	- kulislar ortidan teatrdan uzoq zamonlardan beri qo‘llanilib kelinayotgan buyumlar yordamida hosil qilinadigan ovoz va ovoz vositalari (hozirda, ko‘p hollarda musiqa yozuvlaridan foydalaniladi).
Sahna shtanketi	- sahna kiyimi, dekoratsiyalar va chiroqlar o‘rnatiladigan, sahna maydoni bo‘ylab cho‘zilgan, kolosniklarga perpendikulyar o‘rnatilgan temir yoki taxtadan yasalgan ko‘tarib-tushiriladigan moslama.
Simvol	- (ramz) biror g‘oya, tushuncha va his-tuyg‘ularning shartli belgilar, ishora, yordamida ifodalanishi (kabutar – tinchlik belgisi).
Sofit	- sahnani old tomonidan va yuqoridan yoritishga xizmat qiluvchi bir necha yoritqichlardan tuzilgan osma moslama.
Spektakl	- teatrning ijodiy jamoasi tomonidan sahnaga qo‘yilgan teatr tomoshasi.
Stol atrofida o‘qish	- pesa ustida boshlang‘ich ish bo‘lib, unda aktyorlar stol atrofida o‘tirib o‘z timsollarini ovoz orqali yaratadilar va

	qahramon xarakteri ishlanadi.
Suflyor	- aktyorga rolining so‘zlarini aytib berib turuvchi teatr xodimi.
Stsenariy	- asar tuzilmasi. Mahalliy dalillarga asoslanib yozilgan bo‘lib, to‘laqonli badiiy asar.
Syujet	- badiiy asarning asosiy mazmuni va undagi voqea yoki o‘zaro uzviy bog‘langan va ketma-ket rivojlanib boradigan voqealar yig‘indisi, tasviriy san’atda tasvir buyumi.
Taqlid	- xalq teatrida aktyor o‘yini uslublaridan biri, hayotdagi aniq kulguli voqea, xatti-harakat qiliq, mimika, tovush va sh.k.larning qiziqchi va masxarabozlar tomonidan ijodiy o‘zlashtirilishi.
Teatr	- spektakl qo‘yilishi uchun mo‘ljallangan bino.
Teatr kostyumi	- tomoshabin va aktyorga bo‘layotgan voqea va davrni tushunishga, uning ruhiga singdirishga yordamlashuvchi muallif g‘oyasini ochib beruvchi kiyim, parik va grimlar.
Teatrlashtirilgan ommaviy tomoshalar	- noan‘anaviy sahnalarda o‘tkaziladigan biror mavzu yoki sanaga bag‘ishlangan teatr elementlari bilan boyitilgan katta omma ishtirok etadigan tadbir.
Temp	- 1. Musiqa asarini ijro etishdagi tezlik darajasi. 2. Ishdagi, harakatdagi sur‘at, tezlik.
Tragediya	- qahramonning biror odamga, tuzumga, hayotga yoki o‘z-o‘ziga qarshi kurashi aks etgan jismoniy yoki ruhiy halokati bilan yakun topuvchi fojeaviy sahna asari. Dramaturgik janr. Yunoncha “echki qo‘shig‘i”.
Tragikomediya	- chuqur drammatizm xarakterlariga ega bo‘lgan komik qarama-qarshiliklar asosidagi, ham tragediya, ham komediya elementlarini o‘z ichiga olgan dramatik asar.
Etyud	- 1. Tasviriy san’atda biror narsaning o‘ziga, asliga qarab ishlangan, odatda biror katta asar yaratish uchun asos bo‘lib

xizmat qiladigan dastlabki rasm, eskiz va sh.k. 2. Ijrochilik mahoratini oshirish uchun yozilgan musiqaviy pesa, virtuoz xarakterdagi uncha katta bo'lmagan musiqaviy asar. 3. Teatr pedagogikasida aktyorlik texnikasini rivojlantirish va takomillashtirish uchun xizmat qiluvchi janr. Hayotiy haqiqat asosida harakatga asoslangan, kam so'zli, diologsiz, dramaturgiya komponentlarini mujassam etgan kichik ko'rinish. 4. Uncha katta bo'lmagan adabiy, ilmiy yoki falsafiy ocherk.

Yumor

- voqealarni kishilarning xarakteri va xatti-harakatidagi turli kamchiliklarni, zaif tomonlarni beg'araz hajv qilish, hazilomuz, kulguli tasvirlash.

Yarus

- teatrdagi tomosha zalining orqa , yon devori bo'ylab joylashgan o'rindiqli balkoni.

Qiziqchi

- o'zbek xalq qiziqchilik teatrining aktyori.

**Havaskorlik
teatri**

- teatr san'ati bilan asosiy mashg'ulotlardan tashqari shug'ullanadiganlar teatri.

TEST SAVOLLARI

1. **Ommaviy bayramlar rejissurasining ilmiy asoschisi kim?**
 - A) K.S.Stanislavskiy
 - B) V.I.Nemirovich-Danchenko
 - C) I.M.Tumanov
 - D) V.E.Meyrxold
 - E) B.Brext
2. **Qarama-qarshiliklarni plastik harakatga ko‘chirish bu ...**
 - A) Avanloja
 - B) Mizanstsen
 - C) Avanstsen
 - D) Postanovka
 - E) Rejissura
3. **Bayramning tomoshadan farqi nimada?**
 - A) Farqi yo‘q
 - B) Bayram tomoshaga nisbatan tor doirada o‘tkazilib, dramaturgiya qonuniyatlari asosida tuziladi, ko‘plab xalq ommasi ishtirok etib, keng masshtabda o‘tkaziladi, tomoshabin ham ishtirokchiga aylanadi
 - C) Bayram ochiq maydonda o‘tkaziladi va kompozitsiya tuzilishga ega bo‘ladi
 - D) Bayram va tomosha bitta tushuncha bo‘lib, unda tomoshabin ham ishtirokchiga aylanadi
 - E) Bayram uzviy sahnaviy chegaraga ega bo‘lmay, ko‘plab xalq ommasi ishtirok etib, keng masshtabda o‘tkaziladi, tomoshabin ham ishtirokchiga aylanadi
4. **Maxsus rejissura va stsensariy asoslariga amal qilingan ilk tomosha va musobaqalar qachon va qayerda nishonlangan?**
 - A) Tosh asrida Gretsiyada
 - B) III asrda Misr va Yunonistonda

- C) O'rta asrlarda Markaziy Osiyoda
 - D) Ibtidoiy jamoa tuzumida
 - E) Mezolit davrida Misr va Rimda
- 5. K.S.Stanislavskiy qachon tug'ilgan?**
- A) 1863 yil
 - B) 1873 yil
 - C) 1866 yil
 - D) 1892 yil
 - E) 1874 yil
- 6. Aniq tasvir qilinayotgan timsolni ma'joziy, mavhum g'oya orqali namoyon qilish nima deyiladi?**
- A) Metafora
 - B) Alligoriya
 - C) Ramz
 - D) O'xshatma
 - E) Ko'chirma
- 7. Yaxlitlik, bir-butunlik bu...**
- A) Diolog
 - B) Monolog
 - C) Etyud
 - D) Komponent
 - E) Kompozitsiya
- 8. Ritm nima?**
- A) Ijrochining ichki dinamikasi bo'lib, yuzaga chiqishidir
 - B) Tashqi monologning tabiiyligiga
 - C) Harakatning yuzaga chiqishi va ichki monolog
 - D) Xarakterni ochib berish va fantastik ijro
 - E) Timsolni hayotiy yoritish va tashqi dinamika

9. **Asarda ilgari surilgan fikr bu ...**
- A) Qarama-qarshilik
 - B) Tugun
 - C) G'oya
 - D) Syujet
 - E) Echim
10. **Diqqatning turlarini toping?**
- A) Ixtiyoriy, odatiy
 - B) Odatiy, ixtiyoriy va beixtiyoriy
 - C) Beixtiyoriy, ixtiyoriy
 - D) Odatiy, sahnaviy
 - E) Hayotiy, odatiy, kundalik
11. **Sahnada ko'rsatilayotgan voqea o'rnini aks ettirishga, tadbirning g'oyaviy mazmunini ochishga xizmat qiluvchi sun'iy manzara, badiiy jihoz bu...**
- A) Rekvizit
 - B) Dekoratsiya
 - C) Butofor
 - D) Kostyum
 - E) Grim
12. **Ikki yoki undan ortiq shaxs orasidagi suhbat bu ...**
- A) Monolog
 - B) Dialog
 - C) Remarka
 - D) Replika
 - E) Abzats
13. **K.S.Stanislavskiy diqqatni ob'ektdan-ob'ektga ko'chirishni qanday shartli doiralarga bo'ladi?**
- A) Katta, kichik
 - B) Kichik, o'rta va eng katta

- C) Kichik, o'rta, katta
 - D) Katta, yarim doira
 - E) Hamma javob to'g'ri
- 14. V.E.Meyrxold "Shartlilik uslubi teatrdagi to'rtinchi ijodkorni talab etadi" fikrida to'rtinchi ijodkor deb kimni ta'kidlagan?**
- A) Baletmeyster
 - B) Dirijyor
 - C) Rejissyor
 - D) Tomoshabin
 - E) Parada
- 15. Markaziy Osiyoda rejissyorlar dastlab qanday nom bilan yuritilgan?**
- A) San'atkor
 - B) Suxondon
 - C) Boshqaruvchi
 - D) Boshlovchi
 - E) Korfarmon
- 16. Keyingi yillarda keng nishonlanib kelinayotgan sport bayramlarini toping?**
- A) Umid nihollari, kim chaqqon
 - B) Kim chaqqon, barkamol avlod
 - C) Universiada, barkamol avlod, kelajak umidi
 - D) Kelajak umidi, universiada
 - E) Umid nihollari, barkamol avlod, universiada
- 17. Bayramlar spetsifikatsiya bo'yicha qanday turlarga bo'linadi?**
- A) Siyosiy va ijtimoiy, kalendar-professional kasb, kalendar bayramlari
 - B) Milliy va mehnat, milliy, mehnat, diniy, kalendar-professional kasb, kalendar bayramlari
 - C) Ijtimoiy-siyosiy, milliy, mehnat, diniy, kalendar-professional kasb, kalendar bayramlari

- D) Diniy, kalendar-professional kasb, kalendar bayramlari
 - E) Ijtimoiy-siyosiy, milliy, mehnat, diniy, kalendar-professional kasb bayramlari
- 18. “Epik drama” nazariyasini kashf etgan rejissyor va dramaturg kim?**
- A) K.S.Stanislavskiy
 - B) V.I.Nemirovich-Danchenko
 - C) I.M.Tumanov
 - D) V.E.Meyrxold
 - E) B.Brext
- 19. “Bayram” so‘zining lug‘aviy ma’nosi toping.**
- A) Shodiyona, xursandchilik
 - B) Tadbir
 - C) To‘y, marosim
 - D) Go‘zallik
 - E) Yig‘in
- 20. K.S.Stanislavskiy qanday kasb egasi bo‘lgan?**
- A) Dirijyor, rejissyor, aktyor
 - B) Rejissyor, aktyor
 - C) Baletmeyster, rejissyor, xonanda
 - D) Sozanda, rejissyor
 - E) Aktyor, operator, rejissyor
- 21. “Rejissyor” so‘zining lug‘aviy ma’nosini toping.**
- A) O‘rgatuvchi, o‘ynatuvchi
 - B) Yo‘l-yo‘riq ko‘rsatuvchi, sahnalashtiruvchi
 - C) Yo‘l-yo‘riq ko‘rsatuvchi, boshqaruvchi
 - D) Sahna xodimi
 - E) Tarbiyachi
- 22. Asar nima haqida ekanligi bu ...**
- A) Qarama-qarshilik

- B) Tugun
 - C) Mavzu
 - D) Syujet
 - E) Echim
- 23. Respublikamizdagi qaysi oliy o‘quv yurtida estrada va ommaviy tomoshalar rejissyori mutaxassislari tayyorlanadi?**
- A) Toshkent Davlat Til va adabiyot instituti
 - B) Toshkent Davlat Yuridik universiteti
 - C) Nizomiy nomidagi TDPU
 - D) M.Ulug‘bek nomidagi O‘MU
 - E) O‘zbekiston Davlat Konservatoriyasi
- 24. Rejissura bu ...**
- A) Ijodiy ish jarayoni
 - B) Sahnalashtirish
 - C) Rejissyorlik tahlili
 - D) Rol taqsimlash
 - E) Hamma javob to‘g‘ri
- 25. “Mizanstsena - rejissura tili” iborasi muallifi kim?**
- A) K.S.Stanislavskiy
 - B) V.I.Nemirovich-Danchenko
 - C) I.M.Tumanov
 - D) V.E.Meyrxold
 - E) B.Brext
- 26. MXAT tashkilotchilari kimlar bo‘lgan?**
- A) K.S.Stanislavskiy va B.Brext
 - B) V.I.Nemirovich-Danchenko va K.S.Stanislavskiy
 - C) I.M.Tumanov va B.Brext
 - D) V.E.Meyrxold va I.M.Tumanov
 - E) B.Brext va I.M.Tumanov

- 27. Syujet nima?**
- A) Harakat davomida voqealarning rivojlanish zanjiridir
 - B) Asarning yuqori cho‘qqisi, prolog, epilog
 - C) Echim, final, epilog
 - D) Asar boshlanishi, kulminatsiya nuqtasi
 - E) Asar tugallanishi, muqaddima, ekspozitsiya
- 28. Quyidagi allamolardan qaysilari o‘z asarlarida bayramlar haqida ma’lumotlar qoldirgan?**
- A) Mahmud Qoshg‘ariy, Abu Rayhon Beruniy
 - B) Ibn Sino, At-Termiziy
 - C) Mahmud Qoshg‘ariy, Ibn Sino
 - D) Ahmad Yugnakiy, Ibn Sino
 - E) Ibn Sino, Mirzo Ulug‘bek
- 29. Teatr san’atining reformatori kim?**
- A) K.S.Stanislavskiy
 - B) V.I.Nemirovich-Danchenko
 - C) I.M.Tumanov
 - D) V.E.Meyrxold
 - E) B.Brext
- 30. Rejissyorlik kasb sifatida qachon paydo bo‘lgan?**
- A) XVII asrda
 - B) XVII asrda
 - C) XVII asrning oxiri XIX asrning boshlarida
 - D) XIX asrning oxiri XX asrning boshlarida
 - E) XX asrda
- 31. Voqelikning badiiy timsolli tasviri bu...**
- A) Madaniyat
 - B) San’at
 - C) Raqs

- D) Rejissura
 - E) Grim
- 32. K.S.Stanislavskiy o‘z sistemasini nechanchi yil yaratgan?**
- A) 1900 yil
 - B) 1884 yil
 - C) 1888 yil
 - D) 1879 yil
 - E) 1898 yil
- 33. “Aktyor” so‘zining lug’aviy ma’nosini toping?**
- A) Xatti-harakat qiluvchi
 - B) Sahnalashtiruvchi
 - C) Raqs tushuvchi
 - D) Maskali shaxs
 - E) Harakat o‘rgatuvchi
- 34. Insonlar xursandchiligining yig’indisi bu ...**
- A) Bayram
 - B) Marosim
 - C) Odat
 - D) An’ana
 - E) Tomosha
- 35. Hayotiy haqiqat, oliy maqsad, faollik va harakat, organik printsip, aktyorning timsolda yashash printsiplari bu ...**
- A) K.S.Stanislavskiy sistemasi asosi
 - B) V.E.Meyrxold biomexanikasi
 - C) Stsenariy tuzilmasi
 - D) Dramaturgiya komponentlari
 - E) Hamma javob to‘g‘ri
- 36. Asarning yuqori cho‘qqisi nima deyiladi?**

- A)** Kulminatsiya
- B)** Tugun
- C)** G'oya
- D)** Syujet
- E)** Echim

XULOSA

Muhtaram Prezidentimiz SH.M.Mirziyoyev tomonidan mamlakatimizda sogʻlom va uygʻun kamol topgan avlodni tarbiyalash uchun zarur imkoniyatlar hamda shart-sharoitlarni yaratish, XXI asr – intellektual qadriyatlar ustuvorlik qiladigan asr ekanligini eʼtiborga olgan holda Vatanimiz yigit va qizlarini har tomonlama barkamol shaxslar etib shakllantirish borasidagi keng koʻlamli chora-tadbirlar kompleksini amalga oshirish yuzasidan shiddatli islohatlar olib borilmoqda.

Mazkur islohatlarda Oʻzbekiston davlat sanʼat va madaniyat instituti pedagogik jamoasining ham muhim vazifalari boʻlib oʻquv dargohida talabalarga yetuk mutaxassislar, tajribali pedagoglar va ayni vaqtda respublikamizda koʻzga koʻringan teatr ijodkorlari dars berib kelmoqda. Oʻquv auditoriyalar soha talabalaridan kelib chiqib maxsus jihozlar bilan taʼminlangan. Talabalar nazariy bilim olish bilan birgalikda teatrlarda, madaniyat va sanʼat muassasalarida oʻquv amaliyotlarini oʻtab kelmoqda.

2012 yil 4 iyunda Oʻzbekiston Respublikasi Birinchi Prezidenti I.A.Karimov tomonidan xalqimiz, millatimiz madaniy taraqqiyotiga ulkan hissa qoʻshuvchi "Oʻzbekiston Davlat sanʼat va madaniyat institutini tashkil etish toʻgʻrisida"gi 1771-sonli Qarorga imzo chekdilar.

Avvalo, mazkur qarordan koʻzlangan maqsad

- madaniyat, teatr sanʼati, kino va televideniye sohasida zamonaviy talablarga javob beradigan, xalq ijodiyoti anʼanalarini asrab-avaylash va rivojlantirishga qodir, badiiy ijodning zamonaviy metodlari, innovatsion texnika va texnologiyalarni puxta egallagan yuksak malakali mutaxassislarni tayyorlash;

- madaniy-maʼnaviy boylikni asrab-avaylash va koʻpaytirish, xalqimizning boy madaniy-tarixiy merosi hamda milliy va umuminsoniy qadriyatlar uygʻunligi asosida oʻziga xos xususiyatlarga ega boʻlgan milliy teatr maktabi va badiiy ijod mahoratini rivojlantirish;

- oʻqitishning zamonaviy shakl va metodlari, ilgʻor pedagogika, innovatsiya va axborot-kommunikatsiya texnologiyalari, elektron axborot resurslari, jumladan,

Internetdan keng foydalangan holda, ta'lim jarayonining yuqori darajada olib borilishini ta'minlash;

- yoshlarni vatanparvarlik va milliy g'oyaga sadoqat ruhida, ma'naviy yuksak va har tomonlama barkamol rivojlangan, keng dunyoqarashga ega bo'lgan va mustaqil fikrlaydigan shaxslar etib tarbiyalash;

- madaniyat va san'at sohasi xodimlarini qayta tayyorlash va ularning malakasini oshirish.

Jumladan, mazkur Qarorda Oliy ta'lim yo'nalishlari va mutaxassisliklari klassifikatoriga kiritgan holda "Ommaviy tadbirlar rejissurasi" yo'nalishlari bo'yicha yangi magistratura mutaxassisligini joriy etish bu soha bo'yicha yetuk bilimli kadrlarga ehtiyoj mavjudligini, o'z o'rnida Respublikamizda ko'plab mahalliy va xalqaro bayram va tomoshalar, musiqiy festivallar o'tkazilayotganligidan dalolat beradi.

Yoshlarimizni jismonan va ma'nan barkamol avlod etib tarbiyalash borasidagi islohatlar hayotimizning barcha sohalari bilan o'zaro chambarchas bog'langan holda, tizimli va bosqichma-bosqich amalga oshirilmoqda. Bu xol san'at, xususan rejissyorlar va aktyorlar ijodiy faoliyatida ham o'z aksini topmoqda. Barkamol avlodni tarbiyalashda nafaqat o'qituvchi bilimi va zikri, balki ular foydalanish uchun darslik, o'quv va uslubiy qo'llanmalar sifati ham yuksak bo'lmog'i zarur.

Mazkur o'quv qo'llanmaning boshqa o'quv adabiyotlaridan farqli jihati, rejissura sohasidagi milliy va jahon tajribasi interperitatsiya qilindi va o'quv jarayoniga tatbiq etish maqsadida tavsiya etilmoqda. O'quv qo'llanmaga tayanch iboralar, test savollari ilova etilgan. Talabalarning mustaqil ta'lim olishini ta'minlash maqsadida har bir mavzu yuzasidan qo'shimcha topshiriqlar berilgan.

Mazkur o'quv qo'llanmani tayyorlashda ko'plab ustoz san'atkorlar, o'zbek va jahon olimlari va ijodkorlarining ilmiy hamda ijodiy ishlaridan foydalanishga to'g'ri keldi. Shu o'rinda o'quv qo'llanma yuzasidan fikrlar yuzaga kelsa, muallifga murojaat qilishingizni so'raymiz. Zero, o'z vaqtida bildirilgan fikr va mulohazalar kelajak ishlar uchun asos bo'ladi deb bilamiz.

FOYDALANILGAN ADABIYOTLAR

1. O‘zbekiston Respublikasi Prezidentining 2017 yil 7 fevraldagi “O‘zbekiston Respublikasini yanada rivojlantirish bo‘yicha harakatlar strategiyasi to‘g‘risida”gi PF-4947-son farmoni.
2. Karimov I.A. Yuksak ma’naviyat – yengilmas kuch. – Toshkent: Ma’naviyat, 2008. – 176 b.
3. Mirziyoyev SH.M. “Tanqidiy tahlil, qat’iy tartib-intizom va shaxsiy javobgarlik – har bir rahbar faoliyatining kundalik qoidasi bo‘lishi kerak”. Mamlakatimizni 2016 yilda ijtimoiy-iqtisodiy rivojlantirishning asosiy yakunlari va 2017 yilga mo‘ljallangan iqtisodiy dasturning eng muhim ustuvor yo‘nalishlariga bag‘ishlangan Vazirlar Mahkamasining kengaytirilgan majlisidagi ma’ruzasi. 2017 yil 14 yanvar.
4. Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. – Toshkent: Aloqachi, 2008. – 424 b.
5. Mahmudov J., Mahmudova X. Rejissura asoslari. Toshkent: O‘zbekiston milliy ensiklopediyasi, 2008. 224– b.
6. Mamatqosimov J.A. Ommaviy bayramlar rejissurasida sahna madaniyati. – Toshkent: Fan va texnologiya, 2009. – 208 b.
7. John W. Kirk, Ralph A. Bellas. The art of Directing. USA, Coloformiya, 1985.
8. Qoraboyev U.X. O‘zbek xalqi bayramlari. – Toshkent: Sharq, 2002. – 239 b.
9. Usmonov R.I. Rejissura. – Toshkent: Fan, 1997. 222 – b.
10. Madaniyat va san’at atamalarining izohli lug‘ati. B.S.Sayfullayev tahriri ostida. – Toshkent: G‘ofur G‘ulom, 2015. 352-b.
11. Mahmudov J. Aktyorlik mahorati. – Toshkent: Bilim, 2005. – 192 b.
12. Qodirov M.X. Tomosha san’ati o‘tmishidan lavhalar. – Toshkent: Fan, 1991. – 203 b.
13. Rizayev SH. Sahna ma’naviyati. – Toshkent: Ma’naviyat, 2000. – 176 b.

14. Sayfullaev B.S., Mamatqosimov J.A. Aktyorlik mahorati. – Toshkent: Fan va texnologiya, 2012. – 388 b.
15. Sayfullayev B.S. Tomosha san’ati tarixi va nazariyasi. – Toshkent: Fan va texnologiya, 2014. 152-b.
16. Stanislavskiy K.S. Aktyorning o‘z ustida ishlashi. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2010. – 468 b.
17. Umarov M. Estrada va ommaviy tomoshalar tarixi. – Toshkent: Yangi asr avlodi, 2009. – 324 b.
18. Yusupova M.R. va boshqalar. Aktyorlik mahorati. – Toshkent: O‘zR FA Asosiy kutubxonasi bosmaxonasi, 2015. 128 b.
19. Abdusamatov H. Sahna sardori. “Sharq” nashriyot-matbaa aksiyadorlik kompaniyasi bosh tahririyati. 2003.
20. Qodirov M. Sahnemiz lochinlari. G‘afur G‘ulom nomidagi Adabiyot va san’at nashriyoti. 1986.
21. John Ahart. The Director’s Eye: A Comprehensive Textbook for Directors and Actors. Meriwether PublishingLtd., Printed in the USA, 2001.
22. Ziyonet – O‘zbekiston ta’lim portali
23. www.lex.uz
24. www.teatr.uz – O‘zbek Milliy Akademik drama teatri portali
25. www.sanatim.uz – Milliy madaniyat va san’at portali
26. www.natlib.uz – O‘zbekiston Milliy kutubxonasi portal
27. www.teatr-estrada.ru – Moskva davlat estrada teatri portali

MUNDARIJA

KIRISH	4
I BOB. ESTRADA VA OMMAVIY TOMOSHALAR REJISSURASINING VUJUDGA KELISHI. REJISSURA ASOSLARI	
Fanga kirish	10
Mantiqiylik va izchillik	19
Rejissura san'atining tarixi	24
Sahnaviy diqqat elementlari	44
Sahnaviy tasavvur mashqlari	53
K.S.Stanislavskiy sistemasi	58
Psixofizik trening	72
II-BOB. RESISYOR VA AKTYORLARNI TARBIYALASHDA ILK MASHQLAR. REJISSURA ELEMENTLARI.	
Tasavvurdagi buyumlar bilan ishlash	79
Buyumlarni jonlantirish	83
Xatti-harakat taxlili	86
Kuzatuvlar	112
Tashqi va ichki harakat	122
Rejissura elementlari	128
Sahnaviy munosabat	135
Voqealarni aniqlash	141
Rejissura san'atida innovatsion jarayonlar	151
III-BOB. DRAMADA SO'ZNING AHAMIYATI. SAHNAVIY MUXIT YARATISH ASOSLARI	
So'zsiz xatti-harakat uchun mashqlar	159
Sahnaviy muxitni yaratish usullari	165
Rejissyorlik etyudlari ustida ishlashning xususiyatlari	171
Vs.E.Meyerkoldning "Biomexanikasi"	181
Dramaning tabiyati	199
Sahnaviy erkinlikni tarbiyalash	206
Sahnada so'zning tug'ilishi	215
Drama tuzilishi (tahlili)	219
IV-BOB. ETYUDLAR USTIDA ISH OLIB BORISHNING AMALIY BOSQICHLARI	
Maqsad, yo'l va reja	239
Munosib timsollarni topishda aktyorlar bilan ishlash	254
Bir kishilik etyudlar ustida ishlash	273
Ikki kishilik etyudlar ustida ishlash	283

Ommaviy etyudlar yaratish	286
Etyud kompozitsiyasi voqealar tizmasi	294
Voqealar ketma-ketligini aniqlash	297
Etyudlarga badiiy bezak berish usullari	304
Etyudlarda chiroq vositalari bilan ishlash	311
Musiqiy va shovqin bezak usullari	314

**V-BOB. REJISSYORLARNI TARBIYALASHDA RITORIKA
USULLARIDAN FOYDALANISH**

Rejissyorlarni tarbiyalashda ritorika usullari	322
Ritorika usullari bo'yicha mashqlar	323
Tayanch so'zlar	325
Test savollari	336
Xulosa	345
Foydalanilgan adabiyotlar	347

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
I- ГЛАВА. ПОЯВЛЕНИЕ РЕЖИССУРЫ ЭСТРАДЫ И МАССОВЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ. ОСНОВА РЕЖИССУРЫ	
Введение в предмет	10
Логика и последовательность	19
История искусства режиссуры	24
Элементы сценического внимания	44
Упражнения для сценического воображения	53
Система К.С.Станиславского	58
Психофизический тренинг	72
II- ГЛАВА. НАЧАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ РЕЖИССЕРОВ И АКТЕРОВ. ЭЛЕМЕНТЫ РЕЖИССУРЫ	
Работа с воображаемыми предметами	79
Оживление предметов	83
Анализ действия	86
Наблюдения	112
Внешнее и внутреннее действие	122
Элементы режиссуры	128
Сценическое отношение	135
Определений событий	141
Инновационные процессы в режиссерском искусстве	151
III- ГЛАВА. ЗНАЧЕНИЕ СЛОВА В ДРАМЕ. ОСНОВЫ СОЗДАНИЯ СЦЕНИЧЕСКОЙ АТМОСФЕРЫ	
Упражнения для бессловесного действия	159
Методы создания сценической атмосферы	165
Особенности работы над режиссерскими этюдами	171
«Биомеханика» Вс.Э.Мейерхольда	181
Природа драмы	199
Воспитание сценической свободы	206
Рождение слова на сцене	215
Структура драмы (анализ)	219

IV- ГЛАВА.	ПРАКТИЧЕСКИЙ ЭТАП РАБОТЫ НАД ЭТЮДАМИ	
	Цель, путь и план	239
	Работа с актерами в поиске необходимых образов	254
	Работа над одиночными этюдами	273
	Работа над парными этюдами	283
	Работа над массовыми этюдами	286
	Событийный ряд в этюдах и композициях	294
	Определения событийный ряд	297
	Методы художественного оформления этюдов	304
	Работа со световым оборудованием	311
	Методы музыкального и шумового оформления	314
V- ГЛАВА.	ИСПОЛЬЗОВАНИЕ МЕТОДОВ РИТОРИКИ В ПРОЦЕССЕ ВОСПИТАНИЯ РЕЖИССЕРОВ	
	Методы риторики в процессе воспитания режиссеров	322
	Упражнение по методам риторики	323
	Глоссарий	325
	Тесты	336
	Заключение	345
	Список литературы	347

CONTENTS

	INTRODUCTION	4
I- CHAPTER	APPEARANCE OF THE ESTRADA AND MASS REPRESENTATIONS. BASIS OF THE REGISTRY	
	Introduction to the subject	10
	Logic and consistency	19
	History of the art of directing	24
	Elements of stage attention	44
	Exercises for the stage imagination	53
	Stanislavsky's System	58
	Psychophysical training	72
II- CHAPTER	INITIAL EXERCISES IN THE PROCESS OF EDUCATION OF DIRECTORS AND ACTORS. ELEMENTS OF THE REGISTRATION	
	Working with imaginary objects	79
	Revitalization of subjects	83
	Analysis of the action	86
	Observations	112
	External and internal action	122
	Elements of directing	128
	Scenic attitude	135
	Definitions of events	141
	Innovative processes in the directing art	151
III- CHAPTER	THE IMPORTANCE OF WORDS IN THE DRAM. BASIS FOR THE CREATION OF THE STAGE ATMOSPHERE	
	Exercises for wordless action	159
	Methods for creating a scenic atmosphere	165
	Features of work on directorial etudes	171
	"Biomechanics" by V.E. Meyerhold	181
	The nature of the drama	199
	Education of scenic freedom	206
	The birth of a word on the stage	215
	Structure of the drama (analysis)	219
IV- CHAPTER	PRACTICAL STAGE OF WORK ON ETUDES	
	Purpose, path and plan	239
	Working with actors in the search for necessary images	254

Work on single etudes	273
Work on pair sketches	283
Work on mass sketches	286
Event series in sketches and compositions	294
Determining the Sequence of Events	297
Methods of artistic design etudes	304
Work with lighting equipment	311
Methods of musical and noise design	314

V- CHAPTER	THE USE OF RHETORIC METHODS IN THE PROCESS OF TEACHERS 'EDUCATION	
	Methods of rhetoric in the education of directors	322
	Exercise on methods of rhetoric	323
	Glossary	325
	Tests	336
	Conclusion	345
	Literature	347