

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



“AKTYORLIK MAHORATI”

FANIDAN

MA’RUZALAR MATNI

**TUZUVCHI: “ESTRADA VA OMMAVIY
TOMOSHALAR SAN’ATI” KAFEDRASI DOTSENTI
JAHONGIR MAMTQOSIMOV**

TOSHKENT 2018

K.S.STANISLAVSKIY SISTEMASI

Reja:

1. K.S.Stanislavskiy sistemasining yaratilish omillari
2. K.S.Stanislavskiy sistemasining rejissyorlar tarbiyasidagi ahamiyati
3. Hayotiy haqiqat
4. Oliy maqsad
5. Faollik va yetakchi xatti-harakat
6. Organik prinsip
7. Aktyorning obrazda yashash tamoyili.

Tayanch soʻzlar: Stanislavskiy sistemasi, hayotiy haqiqat, spektakl, aktyor, rejissyor, diletantizm, hayotiy haqiqat, oliy maqsad, xatti-harakat, munosabat, diqqat, parcha, vazifa, ijro, “agarda”, “berilgan shart-sharoitda”.

Konstantin Sergeyevich Stanislavskiy (Alekseyev) 1863 yilning 17 yanvarida Moskvada sanʼatsevar savdogar oilasida dunyoga keldi. Stanislavskiy bolaligidanoq teatrga alohida mehr qoʻydi. Oʻz tengdoshlari qatori koʻchada bekorchilikda yurmas, balki kitob oʻqir, teatr yoki muzeyga borar edi. Bunga sabab ularning oilasiga oʻsha davrdagi Moskvaning yetakchi ilgʻor 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 oʻz koʻzi bilan koʻrishni hohlar edi. Shu sabab, oʻz akasi Vladimir bilan ota-onasi rahnomaligida teatrga tez-tez borib turar edi. Oilaning teatrga boʻlgan muhabbati Stanislavskiyni bolaligidanoq oʻziga rom etib, butun umrini shu sohaga baxshida etishiga sabab boʻldi.

Teatr sanʼati sohasida xususiy faoliyat imkoniyatlarining eng nodir va eng samarali namunasi 1898 yili ish boshlagan Moskva badiiy-hammabop teatr qiyofasida namoyon boʻldi. Bu teatr barcha xususiy teatrlar diqqat markazida boʻlgan kommersiya maqsadlarini emas, balki rus milliy maʼnaviyati va juda katta mavqega ega boʻlgan teatr sanʼatini yangi ijodiy yoʻlga olib chiqish edi. Moskva Badiiy teatri (MXT) 1898 yil 14 oktabrda «Podsho Fyodor Ioannovich» spektakli premyerasi bilan ochildi.

MXTning tugʻilishi uning asoschilarining 1897 yil 19 iyunda Moskvadagi «Slavyanskiy bazar» restoranida boʻlib oʻtgan tarixiy uchrashuvlarida roʻy bergan deb hisoblanadi. K.S.Stanislavskiy (Alekseyev) va Vl. I.Nemirovich-Danchenko 18 soat davom etgan suhbatlarida boʻlajak teatrning barcha xususiyatlari chuqur muhokama qilinadi. Stanislavskiy soʻzlariga koʻra uchrashuvda «boʻlajak ish asoslari, sanʼatning oʻziga xos masalalari, badiiy ideallar, sahnaviy etika, texnika, tashkiliy rejalar, boʻlgʻusi repertuar yoʻnalishlari, oʻzaro munosabatlar» muhokama etilgan. Suhbat davomida boʻlgʻusi ijodiy truppa tarkibi, uning yosh ziyolilardan iborat boʻladigan asosi, zalni did bilan, ammo odmi bezatilishi masalalari ham diqqat bilan koʻrib chiqildi. Teatrga rahbarlik vakolatlari va teatr faoliyati mazmunini belgilovchi shiorlar ham oʻz tasdigʻini topadi. Adabiy-badiiy xukm chiqarish huquqi Vl.I.Nemirovich-Danchenko, badiiy xukm chiqarish xuquqi 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.

Vl.I.Nemirovich-Danchenko Moskva shahar dumasiga moliyaviy ta‘minlashni iltimos qilib yozgan Bayonnomasida: «Moskva ...boshqa ko‘p shaharlarga qaraganda hamyonbop - arzon teatrlarga muhtoj... Repertuar mutlaqo badiiy, ijro esa imkoni boricha namunaviy bo‘lishi kerak» – deb urg‘ulagan edi. Ammo, davlat bunday teatrni moliyaviy qo‘llab-quvvatlashdan bosh tortdi. 1898 yilning mart oyida Vl.I.Nemirovich-Danchenko va Stanislavskiy boshchiligidagi bir qator e‘tiborli kishilar «Tovarishstvo dlya uchrejdeniya obshedostupnogo teatra» – bitimini imzolaydilar. Unga ko‘ra ta‘sischilar tarkibiga Stanislavskiy, Vl.I.Nemirovich-Danchenko, D.Vostryakov, K.Gutxeyl, Lukutin, S.T.Morozov, K.V.Osipov, K.K.Ushkovlar kiradilar.

Teatrning «Badiiy hammabop» nomi uzoq saqlanmaydi. 1901 yildayoq senzura cheklashlari va moliyaviy muammolarga bog‘liq holda, biletlar narxi oshishi munosabati bilan teatr nomidan «hammabop» so‘zi olib tashlanadi, ammo teatr tug‘ilishida belgilangan ilg‘or, ma‘naviy-ma‘rifiy rejalar cheklanmaydi, demokratik kayfiyatdagi tomoshabinlar estetik ehtiyojiga mo‘ljallangan asarlar sahnalashtirishni o‘zining bosh prinsipi sifatida saqlab qoladi. Truppa asosini Moskva filarmonik jamiyati qoshidagi Musiqiy-dramatik o‘quv yurtidan, Vl.I.Nemirovich-Danchenko talabalaridan O.L.Knipper, Vs.E.Meyerkold, M.Savitskaya, M.G.Germanova, M.L.Rokdan, M.N.Litova, Stanislavskiyning «San‘at va adabiyot jamiyati qoshida» Stanislavskiy sahnalashtirgan havaskorlik spektakllari qatnashchilaridan M.P.Lilina, M.F.Andreyeva, Lujskiy tashkil qiladilar. Provinsial teatrdan Vishnevskiy 1900 yili V.I.Kachalov, 1903 yili Leonidovlar taklif qilindi. MXT asoschilarining niyatlari g‘arbda teatr san‘atini yangilab «Erkin teatr» tushunchalarini iste‘molga kiritgan A.Antuan, O.Bram kabi rejissyorlar ijodiy rejalariga hamohang edi. Stanislavskiy shunday xotiralaydi: «Biz ijrochilikning eski usullariga ham, soxta pafos, deklamatsiyaga ham, aktyorlik «kengash»ga ham, postanovkaning, dekoratsiyaning bema‘ni shartli ko‘rinishlariga, ansambl yaratishga to‘siq bo‘lgan «premyerbozlikka, spektakllarning umumiy qurilish tizimiga ham, o‘sha vaqtdagi teatrlarning sariq chaqaga qimmat repertuariga ham qarshi chiqdik». MXT asoschilari islohatining eng muhim qismi, Nemirovich-Danchenko fikriga ko‘ra repetitsion jarayonni tubdan o‘zgartirish bo‘lgan edi. «Bu teatr repetitsion jarayonda ijodiy berilib ishlash, spektakl vaqtidagidan ham ko‘proq mehnat sarf qilinadigan yagona teatr edi. Repetitsiyalarda ayniqsa ijodiy izlanishlar amalga oshardi, mualliflar fikrlarini ich-ichiga kirilardi, individual xususiyatlari idrok qilinardi, barcha tarkibiy qismlarni beixtiyor o‘zaro garmoniyasi topilardi».

Asoschilar rejasiga ko‘ra MXT bosh vazifasi eski teatrlarda tushunilmagan yangi dramaturgiyani sahnaviy mujassamlashtirish vositalarini izlab topish edi. Chexov, Ibsen, Hauptman dramalariga murojaat qilinadi. MXT faoliyatining birinchi davri (1898-1905)da teatr ijodiy qiyofasini asosan zamonaviy, yangi dramaturgiya belgiladi.

Teatrning birinchi spektakli tarixiy va manzaraviy xaqqoniyligi, ommaviy sahnalarning jonli va ishonarli ekanligi, rejissyorlik fikr-yechimlarning yangiligi va dadilligi bilan tomoshabinlarni maftun etdi. Fedor rolini ijro etgan I.Moskvini yuksak baho va olqishlarga sazovor bo‘ldi.

Stanislavskiy «Shoh Fedor Ioannovich» spektakli bilan MXT repertuar siyosatida tarixiy-manzaraviy yoʻnalish boshlagan, deb hisoblaydi. 1898 yili koʻrsatilgan «Venetsiyalik savdogar», 1898 yilgi «Antigona», shu mavsumning «Ivan Grozniyning oʻlimi» spektakllarini shu yoʻnalishga mansub qilib taʼkidlaydi.

Lekin, MXTning tugʻilishi asoschilari uni tashkil etilishini Chexovning «Chayka»si qoʻyilgan vaqtdan deb belgilaydilar. Oʻzining ikkinchi spektakli «Chayka» bilan teatr oʻz muallifini topib oladi va Nemirovich-Danchenko iborasicha, asoschilar kutmagan holda «MXT Chexov teatri» nufuziga erishib oladi. Zotan, aynan Chexov asarlari tufayli XX asr teatrini belgilagan «teatr sistemasi» kashf etiladi, sahnaviy haqiqatni yangicha maʼno-mazmunda idrok etiladiki, bunda aktyor va rejissyor eʼtibori tashqi realizmdan ichki realizmga qarab buriladi, inson ruhiyati hayotini anglash va aks ettirishga erishiladi.

Stanislavskiy Badiiy teatrning birinchi ijodiy izlanishlar yoʻnalishini tarixiy-maishiy yoʻl, deb atadi. Bu yoʻnalishga “Shoh Fyodor Ioannovich”, “Ivan Grozniyning oʻlimi”, keyinchalik “Yuliy Sezar” va boshqa postanovkalarni kiritadi. Fantastik yoʻnalishni “Qorqiz” soʻngra “Zangori qush” ifodalaydi. MXAT repertuaridagi Ibsen pyesalari (“Doktor Shtokman”dan tashqari) Stanislavskiy uchun simbolizm va impressionizm yoʻnalishi edi. “Chayka”dan boshlab intuitsiya va tuygʻu yoʻnalishi boshlanadi. Chexovning boshqa asarlari ham shunga kiradi (“Vanya togʻa”, “Uch opa-singillar”, “Olchazor”, “Ivanov”). “Teatrimizda ijtimoiy-siyosiy yoʻnalishni vujudga keltirgan eng birinchi tashabbuskor Gorkiy boʻlgan edi”, - deydi Stanislavskiy.

Badiiy teatrning hayotida ijtimoiy-siyosiy yoʻnalishning dastlabki shuʼlasi 1900-1901 yil mavsumida qoʻyilgan Ibsenning “Doktor Shtokman” spektakli boʻldi. “Doktor Shtokman”ning siyosiy spektakl sifatidagi taqdirini belgilashda ijtimoiy hodisalar, kayfiyatlar hal qiluvchi rol oʻynaydi. Stanislavskiy bulardan quyidagi muhim xulosaga keldi: “Ijtimoiy kayfiyat vujudga keltirgan va tomoshabinni shunchalik hayajonga sola olgan pyesa va spektakllar ijtimoiy-siyosiy ahamiyat kasb etadi va repertuarimizning shu yoʻnalishiga kirish xuquqiga ega boʻladi”.

Stanislavskiy oʻz xotiralarining koʻp sahifalarini Chexovga va u yozgan pyesalarning postanovkalariga bagʻishlaydi. Chexov pyesalari oʻz badiiy qimmat, dramaturgik novatorligi jihatidagina Stanislavskiyga yaqin, qadrli boʻlib qolmay, balki yangi hayotning jarchisi boʻlgani uchun ham aziz edi.

Badiiy teatr hayotining ikkinchi davri - 1906-1907 yillar Stanislavskiy uchun “shubha-gumonlar va beorom izlanishlar bilan toʻlib-toshgan” yoʻlning davomi boʻldi. U tajribakorlik xarakteridagi bu izlanishlar davomida Gamsunning “Hayot dramasi” va Leonid Andreyevning “Inson hayoti” singari, uning oʻz taʼbiri bilan aytganda, “irreal” (haqiqatda mavjud boʻlmagan) asarlarni sahnaga qoʻydi va bu tajribalardan butunlay ixlosi qaytdi. Bu haqda oʻziga xos samimiyat bilan shunday deb yozadi: “Realizmdan uzoqlashib biz artistlar oyogʻimiz ostidagi zaminni sezmay, oʻzimizni ojiz his etdik”. Badiiy teatr bu zaminni “Gamlet”da ham his etolmadi. Bu postanovkani qoʻyishga ingliz rejissyori - mistik va estetik Gordon Kregning chaqirilishi xam foyda bermadi. “Natijada, - deb yozadi K.S.Stanislavskiy, -yana boshi berk koʻchaga kirib qoldik, yana hafsalamiz pir boʻlib, bizni shubha-gumonlar, muvaqqat noumidlik va barcha izlanishlar uchun qonuniy hisoblangan boshqa narsalar chulgʻab oldi”.

Badiiy teatr o'z realistik san'atini hammadan avval rus klassikasi postanovkalari tufayli saqladi va kamolotga yetkazdi. Kitobning «Qishloqda bir oy» spektakliga bag'ishlangan bobi Stanislavskiy "sistemi"ni amalda tatbiq etishning eng yaxshi bayoni hisoblanadi.

K.S.Stanislavskiy adabiy faoliyatining keng surat olishi yigirmanchi yillarga to'g'ri keladi. 1921 yilda "Teatr madaniyati" jurnalida sahna san'ati asoslarini ochib berishda muhim ahamiyatga ega bo'lgan uning "Hunar" sarlavhali katta nazariy maqolasi bosilib chiqdi. Biroq, u teatr masalalari bo'yicha mashhur yozuvchi sifatida bir necha yildan keyin, kitobxonlar tomonidan darhol e'tirof etilgan "San'atdagi hayotim" kitobi chiqqandan so'ng ko'zga ko'rindi.

1928 yilda boshlangan og'ir yurak kasalligi Stanislavskiyning aktyorlik ishini umrbod to'xtatib qo'ydi, biroq rejissyor pedagog va olim sifatida hormay-tolmay ishladi. U aktyorning o'z ustida va rol ustida ishlashi haqida kitoblar yozdi. Yangi tashkil qilingan opera-dramatik maktabda teatr yoshlarini tarbiyaladi. Ularga barcha bilimni, boy ijodiy tajribasini berdi.

K.S.Stanislavskiy hayotining bu oxirgi davrida avj olgan ijodiy faoliyatining keng ko'lami ulug' san'atkorning ikkinchi yoshligidan dalolat beradi. U 75 yoshga to'lgan bo'lsa ham san'atkor sifatida tinib-tinchimadi.

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 sistemi 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

MXT-1 studiyasini tashkil etdi. Keyinchalik bu studiyadan ko‘plab mashhur aktyorlar va rejissyorlar yetishib chiqdi”¹.

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 obraz, hayotiy haqiqatning tantana qilishiga bag‘ishladi. Sahnada ko‘pchilik oldida ijod qilganda rolni chinakamiga 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 sistemasi” 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 obrazda 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.YE.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 pyesa ustida ishlash masalalarini tahlil qiladi va Stanislavskiy sistemasini qo‘llovchi nazariyalar yaratadi. B.YE.Zaxava esa uning sahnalashtirgan asarlari asosida aktyor tarbiyasining asosiy prinsiplarini yaratadi va h.k.

¹ Ахмедов Ф.Э. Оммавий байрамлар режиссураси асослари. Т. Алоқачи. 2008 й. 22-23 б.

² Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадий адабиёт нашриёти, 1965 й. 9 б.

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 Torsov va uning yordamchisi Ivan Platonovich Raxmanovlarning saboqlari misolida uni tahlil qilish asosida vujudga keldi.

Mazkur bobni yoritishda soha mutaxassisleri J.Obidov, T.Xo‘jayevlar tomonidan tarjima qilingan K.S.Stanislavskiy asrlaridan foydalanildi.

Yuqorida ta’kidlangan Stanislavskiy sistemaning mazmunini ketma-ketlik asosida quyidagi mavzular orqali tushuntiriladi:

1. Diletantizm;
2. Sahna san’ati va sahna hunari;
3. Hatti-harakat, “agarda”, “berilgan shart-sharoitda”;
4. Tasavvur;
5. Sahnaviy diqqat;
6. Muskullarni bo‘shatish;
7. Parchalar va vazifalar;
8. Haqiqat tuyg‘usi va ishonch;
9. Hissiyotlarni eslab qolish qobiliyati;
10. Munosabat;
11. Artistning mahorati, imkoniyatlari, moslashish va boshqa elementlar;
12. Ruhiy hayot dvigatellari;
13. Ruhiy hayot dvigatellarining intilish chiziqlari;
14. Ichki sahnaviy sezgi;
15. Oliy maqsad. Yetakchi hatti-harakat;
16. Artistning sahnaviy sezgilarini anglashi.

Stanislavskiy izoh sifatida 16-bo‘limga alohida diqqat bilan e’tibor qaratishga undaydi. Unda ijod va sistemaning asosiy mag‘zi va mohiyati ishonarli tarzda yoritilgan, deb yozadi¹.

Hayotiy haqiqat nima? Nima uchun u sistemaning birinchi raqamli talabi?

Keling javobni Stanislavskiyning o‘zidan qidiramiz. Uning “Barcha janrlarning asosida hayot yotadi”, - degan birgina sehrli so‘zidan bilsak bo‘ladiki, sahna bu badiiylashgan hayotdir. Faqat hayotiy hislar va kechinmalargina sahnaning to‘laqonli egasidir.

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-

¹ Рустамов В.Қ. Халқ театри режиссураси. Т. ЎДСИ босмахонаси. 2008 й. 25-26 б.

harakatlar hayotiy haqiqatga mos kelishi kerak. Sahnada “yolgʻon” bilan tomoshabinni aldash - sahna sanʼati ichidagi eng kechirib boʻlmas gunohdir. Shuning uchun haqiqat tamoyillariga tayangan holda ijod qilishga oʻrganib borish kerak. Masalan, mushuk hech qachon hayotda it kabi “vovullamaydi”. Agar sahnada ham shunga oʻxshash xatti-harakat namoyish etilsa, hayotiy haqiqat prinsiplari buzilgan sanaladi. Aktyorlarni tayyorlash jarayonida haqiqat tamoyilining oʻzini ikkita, yaʼni hayotiy (real) haqiqat va sahnaviy haqiqat koʻrinishlari nuqtai nazaridan oʻrganish maqsadga muvofiqdir.

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

Oddiy misol, baʼzida aktyorning birgina xatosi uchun tomoshabinning “e, oʻxshamabdi” degan soʻzlari quloqqa chalinadi. Nima uchun “oʻxshamagan” tomoshabin uning oʻxshamaganligini qayoqdan biladi. Balki, bu aynan shunday sahnalashtirilgandir. Axir tomoshabin repititsiya jarayonida ishtirok etmagan, bu spektaklni birinchi marotaba koʻrayaptiku. Bilingki, baribir tomoshabin haq. U aktyorning xatosini sezmedi. Balki aktyorning harakatini hayot bilan taqqosladi. Demak aktyor ijrosida hayotiylik boʻlmagan.

Baʼzida, talabalarga hayotiylik taʼlimotini tushuntirish jarayonida ular tomonidan savol beriladi. Fantastik asarlarda hayotiylik, yaʼni ishonchsizlik yoʻq-ku? Javob esa oddiy, oq va qora, yaxshilik va yomonlik, er-xotin, doʻst-dushman oʻrtasidagi tafovut fantastik asarlar mezoni, ulardan chetga chiqib birorta fantastik asar yaratingchi. Hattoki, bolalar uchun moʻljallangan sahnaviy asarlarda, multfilmlarda ham hayotiylik qaror topgan. Sehgarning ming bir sehri, Yalmogʻizning ming bir nayrang... axir bular hayotdan olingan asliy haqiqat-ku. Demak, Stanislavskiyning yuqoridagi gapini yana bir bor eslaylik: “Barcha janrlarning asosida hayot yotadi”.

Bu tamoyilning asosiy mezonlaridan bir bu - hayotiylik, haqqoniylik va badiiylikning omuxta, sintez tarzda, mahorat darajasida namoyon boʻlishidir. Bu talab dramaturgga ham, uni sahnalashtirayotgan rejissyorga ham barobar taaluqlidir. Hatto bu ikki talabni sahnada toʻla va mahorat darajasida roʻyobga chiqarish uchun nafaqt dramaturg, rejissyor masʼul, balki ana shu asarni tayyorlab, tomoshabinga yetkazishda ishtirok etuvchi aktyordan, rassomdan, hatto chiroq ustasi, rang tasvir yaratuvchi elektrikkacha javobgardir, maʼsuldir.

Mannon Uygʻur ijodi avvalombor hayot haqiqatiga asoslangan. Shu bois sanʼatkor oʻzining shogird va hamkasblaridan hayotni yaxshi bilishni, kundalik turmushni puxta oʻrganishni, umuman ijodda hayotiy haqiqatga tayanib ish tutishni maslahat beradi. Uygʻur bunday ijod etishni birinchi galda Stanislavskiydan oʻrganish kerakligini qayta-qayta taʼkidlaydi.

Spektakl ustida ijodiy izlanishlar olib borilayotgan jarayonda, ayni shu spektakl uchun shartlilik bilan haqiqatnamolik oʻrtasidagi qatʼiy chegarani belgilab olish kerak boʻladi. Hozirgi kunda, yangilik yaratish deganda, “sahnada mumkin qadar koʻp shartlilik boʻlishi kerak” degan tushuncha anglanadi. Sahnada qanchalik shartlilik, shartli usullar, shartli dekoratsiya, shartli ijro koʻp boʻlsa, shunchalik “bu rejissyor topilmasi” deya qabul qilinadigan boʻlib qoldi.

Shartlilik meyor, oldinga qoʻyilgan maqsaddan kelib chiqadigan rejissyorlik yechimi bilan belgilanishi kerak.

Bu yechim esa, sahnaviy timsolni mukammal, tugallangan holda talqin qilib pyesaning mazmun va mohiyatini to'raligicha tomoshabin qalbiga singdira olsun. Shuning uchun, pyesaning muallif tomonidan taqdim etilgan mazmun-mohiyati, g'oyasini ochib berishga xizmat qiladigan har qanday shakl, yashash huquqiga egadir.

San'atning maqsadi hayotiy haqiqat bo'lmog'i kerak. Faqat oddiy va soddalashtirilgan haqiqat emas, badiiy shakl va bo'yoqlar bilan jilolantirilgan haqiqatdir. Tashqaridan qaraganda haqiqatga o'xshab tuyulgan voqealarni haqiqatning o'zi deb, qabul qilish o'ta qashshoqlashgan san'at (agar shunday atashga arziya) deyish mumkin. Bunday manzara tomoshabin uchun oddiy axborot vositasi bo'lishi mumkin. U tomoshabinni yuksak tuyg'ular, yorqin kelajak va go'zallik olamiga yetaklamaydi. Ma'naviy ozuqa bo'la olmaydi.

Haqiqatni ochib berishning yana bir sharti, bu badiiy shartlilik hiosblanadi. Agar shartlilik faqat o'z ko'rinishini ko'z-ko'z qilishlikni maqsad qilib olgan bo'lsa, bunday shartlilik yuzaki, shakl-shakl uchun bo'lib qolishi tabiiydir.

Haqiqiy teatr san'ati badiiyligini belgilovchi mezon, aktyorning berilgan shart-sharoitdagi xatti-harakati va ruhiy kechinmalari bo'lishi mumkin.

Shuni hamisha yoddan chiqarmaslik kerakkim, sahnaviy shartlilik rejissyor usullaridan biri bo'lib u mutlaqo ko'zga tashlanmasligi kerak. Agar spektakl davomida shartlilik, ko'zga tushgan cho'pdek sahnama-sahna "mana men" deb, tomoshabin diqqatini faqat o'ziga jalb qilib turaversa, asar g'oyasi, muallif maqsadlari, ijodkorlar tomonidan aytilmoqchi bo'lgan fikrlar havoga sovurilib ketadi. Aksincha tomoshabin shakl va shartlilikni emas, shu shakl va shartlilik orqali asarning mazmun-mohiyatini anglamog'i zarur. Shakl va shartliliklarni spektakldan so'ng tafakkur qilib ko'riladi. Spektakl kishini ruhiyatiga qattiq ta'sir etgani asnoda, fikr yuritadi. "Ijodkor qanday vositalar orqali bu qadar ta'sirchanlikka erishdi ekan", deb o'ylab qoladi tomoshabin. Bu jumboq sirini aniqlash uchun takror va takror asarga murojat qilinadi.

Teatr shartlilgisiz, haqiqiy teatrning o'zi yo'q. Shekspir fojeasi, Hamza drama va komediyalarini, Xurshidning musiqiy drama asarlari, Gogol va Abdulla Qaxxorning komediyalarini, sahnaviy o'zgarishlarga boy pyesalarni shartli maydon va makonlarsiz sahnalashtirishning mutlaqo iloji yo'q.

Lekin ko'pincha tomoshabinga o'z topilmalarimiz, turli-tuman shakllarimiz bilan "ko'rdingmi men qanday zo'r rejissyorman" degandek damo-dam eslatib turishni yoqtiramiz. San'atda haqiqiy yangilikka intilish-hayotiylikka intilish demakdir. Hayotda esa shakl hech qachon ustuvor bo'lgan emas.

Bo'lajak spektakl hayotiyligini ta'minlash uchun o'z niyatini amalga oshirish maqsadida rejissyor ko'p sonli rejissyorlik usullaridan qaysi birini asos qilib olgani ma'qul, degan savol tug'ilishi mumkin.

To'g'ri rejissyor dastavval ishni, spektaklni sahnaga olib chiqish uchun xizmat qiladigan unsurlarning duch kelgani bilan shug'ullanishi mumkin. Dekorotsiya, musiqiy bezak, spektakl muhitini yaratadigan meyor va marom topish bilan shug'ullanishi mumkin. Lekin, uning diqqat markazida hamisha, barcha muvaffaqiyatlarni ta'minlovchi, K.S.Stanislavskiy iborasi bilan aytganda "Sahna sultoni va hukmdori" iste'dodli aktyor turishi kerak.

Mazkur spektaklda ichki va tashqi texnika jihatidan, aktyordan qanday ijrochilik usulini, yo'lini talab qilish kerak bo'ladi

Har qanday spektaklda, har qanday rol uchun aktyordan, aktyorlik texnikasining turli usul va yo'llarini namoyish qilishlik talab qilinadi. Ammo sahnalashtirilayotgan spektaklda aktyordan sanoqsiz usul va yo'llardan qaysi biri yaqolloroq ko'zga tashlanishi, oldingi marrada bo'lishi talab qilish kerak?

Misol uchun bir spektaklda, aktyordan ichki diqqatni mujassamlashtirish talab qilinsa ikkinchi spektaklda soddalik va tezkor munosabat talab qilinadi. Uchinchisida oddiy hayotiylik talab qilinsa, boshqasida plastik jihatdan tashqi ifodaviylik talab qilinadi. Muhimi sahnalashtirilayotgan spektaklda aktyordan qanday ijrochilik usuli talab qilinishi avvaldan rejissyor rejasida aniq bo'lishi kerak. Rejissyorning professional iste'dodini belgilaydigan muhim omillardan biri, aktyorning ijrochilik usuli orqali spektaklning aniq yechimini belgilay olishlikdir. Agar mazkur spektaklda "aktyor qanday o'ynashi kerak" degan savolga to'g'ri javob topilsa qolgan unsurlardan to'g'ri foydalanishlik ko'p ham qiyin bo'lmaydi.

"Oliy maqsad"ning o'zi nima?

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, obyektiv 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 bir-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 xalqchillik 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, ssenariy mantiqi avvalo personajlarni xatti-harakati mantiqida namoyon bo'ladi.

Rejissyor pyesa 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.

Albatta rejissyor birinchi navbatda asarning g'oyasini aniqlaydi. Topilgan g'oya rejissyorning ijodi orqali oliy maqsadni vujudga keltiradi. Buning asosida shu g'oyani tomoshabinga yetkazib beradi. Asarning asosiy g'oyasidan oliy maqsad vujudga keladi. Rejissyor uchun asosiy masalalardan biri shundaki: o'zining oliy maqsadini aniqlab olgach, tomoshabinning ongiga yetkazib berishning yo'llarini topib olishi lozim. Bunda u tomoshabin uchun dramaturg tomonidan surilgan asarning oliy maqsadi va asosiy g'oyasini, spektaklning oliy maqsadi va g'oyasi sifatida qabul qiladi.

Stanislavskiy sistemasining yana bir zo'r ahamiyati shundaki, u o'zi yaratgan "oliy maqsad" va "oliy-oliy maqsad" haqidagi ta'limi bilan aktyor va rejissyorlar qo'lga juda o'tkir, g'oyatda kuchli g'oyaviy qurol berdi. Bu ta'lim teatr va kino xodimlari ijodining asosidir. Bu ta'lim san'atkorlarning dunyoqarashi, ular ijodidagi xalqchillik bilan uzviy chambarchas bog'lanib ketadi, ya'ni sahnaga chiqqan aktyor bugun, shu yerda, shu topda nima uchun sahnaga chiqqanini, o'z oldiga qanday oliy maqsad qo'yganini bilmog'i lozim. Bu oliy maqsad uning sahnada, spektaklda rol ijro etish paytidagi barcha xatti-harakatlarini asoslab beradi, uni sahnada mantiqan, maqsadga muvofiq ijod qilishga da'vat etadi.

Sahna san'atida barcha narsa bir maqsadda, g'oyaga qaratilgan bo'lishi lozim. Spektaklning asosi, asarning asosiy g'oyasidir. Sahna san'atida g'oyani topish va uni tadbiq qilishni K.S.Stanislavskiy ijod jarayonining asosi deb hisoblagan.

Stanislavskiy dramatik materialni pyesaning g'oyaviy ma'nosini o'rganish jarayoniga «oliy maqsad» va «yetakchi xatti-harakat» tushunchalarini rejissyor hamda pedagog sifatida kiritib, bu tushunchalarni har bir rol uchun yoki pyesa (spektakl) uchun qo'llash mumkinligini uqtiradi.

«Oliy maqsad» va «yetakchi xatti-harakat»- hayotning asosiy mazmuni, pyesaning tomiridir. Oliy maqsad-xohish, yetakchi xatti-harakat esa - uni bajarishga intilishdir¹.

Bitta dondan o'simlik o'sib chiqqani kabi, yozuvchining ayrim fikri va tuyg'usidan asar paydo bo'ladi.

Yozuvchining bu ayrim fikrlari, turishi, orzu-umidlari uning butun hayotiga singib ketadi va ijod vaqtida unga rahbarlik qilib turadi. Bular pyesa asosini tashkil etadi, bu urug'dan adabiy asar paydo bo'ladi. Bu fikrlar, tuyg'ular, hayotiy orzu-

¹ Аҳмедов Ф.Э. Оммавий байрамлар режиссураси асослари. Т. Алоқачи. 2008 й. 33 б.

umidlar, yozuvchining tashvish va quvonchlari pyesaning asosi bo'lib qoladi. Shular uchun u qo'liga qalam oladi.

Kelajakda bu asosiy, bosh maqsaddan hamma vazifalarni mustanosiz o'ziga biriktiruvchi, psixik hayotni harakatlantiruvchi elementlarning ijodiy intilishini hamda artist-rolning ahvoli ruhiyat elementlarini vujudga keltiruvchi hamma narsani o'z ichiga qamrab olgan maqsadni bundan buyon: Yozuvchi asarining oliy maqsadi deb ataymiz.

Dostoyevskiy butun umri kishilardan xudo va iblisni axtardi. Bu uni «Aka-uka Karamazonlar» asarini yaratishga olib keldi. Mana shuning uchun ham xudoni axtarish bu asarning oliy maqsadi hisoblanadi.

Lev Nikolayevich Tolstoy butun umri kamolotga intilib o'tdi, uning ko'pgina asarlari shu negizdan o'sib chiqqan, mana shu narsa ularning oliy maqsadi.

Anton Pavlovich Chexov qabihlik, meshchanlikka qarshi kurashdi va ajoyib hayotni orzu qildi. Yaxshi hayot uchun kurash va unga intilish uning ko'pgina asarlaridagi oliy maqsad bo'lib qoldi.

Geniylarning bunday ulkan hayotiy maqsadlari artist uchun hayajonli va qiziqarli vazifa bo'lib qolishini, pyesa va rolning barcha bo'laklarini o'ziga tortishga qodir ekanini o'zingiz ham sezgandirsiz.

Pyesada nimaiki ro'y bermasin, undagi barcha katta-kichik vazifalar, rolga monand bo'lgan artistning hamma ijodiy fikr-zikri hamda xatti-harakatlari pyesaning oliy maqsadini bajarishga qaratiladi. Spektaklda sodir bo'layotgan voqealarning u bilan umumiy bog'lanishi va unga qaramligi shu qadar kuchliki, oliy maqsadga aloqador bo'lmagan hatto eng kichik detal xam ortiqcha, zararli, diqqatni asarning asosiy mohiyatidan chetga tortuvchi bo'lib koladi.

Oliy maqsadga intilish yaxlit, uzluksiz, butun pyesa mazmuni bo'yicha o'tib borishi lozim.

Uzluksizlikdan tashqari, bu xildagi intilishning asarni boshdan-oyoq jonlantirib yubormaydi, chinakam unumli va maqsadga muvofiq xatti-harakatga bo'lgan faollikni qo'zg'atmaydi. Bunday ijodiy intilishining saxnaga keragi yo'q.

Ammo boshqacha-pyesaning asosiy maqsadi uchun bo'lgan chinakam, insoniy, faol intilish ham bo'lishi mumkin. Bunday uzluksiz intilish, xuddi gavdaning asosiy qon tomiri singari artist organizmini va gavdalantirayotgan shaxsini ozuqlantiradi, ularga va butun pyesaga hayot baxsh etadi.

Bunday chinakam, jonli intilishni oliy maqsadning sifati, qiziqarliligi bilan qo'zg'atish mumkin.

Genial oliy maqsad bo'lganda unga bo'lgan mayl g'oyatda kuchli; genial bo'lmaganda-bo'sh bo'ladi.

Yomon oliy maqsad bo'lgan taqdirda uni o'tkir hamda chuqur ma'noli qilish artistning o'z zimmasiga yuklanadi.

Biz uchun oliy maqsadning sifati qanday bo'lishi lozim?

Bizga noto'g'ri, garchand artist uchun juda qiziqarli bo'lsa ham, pyesa avtori ko'zda tutgan ijodiy maqsadiga to'g'ri kelmaydigan, oliy maqsadning kerakligi bormi?

Yo'q! Bunday vazifaning bizga keragi yo'q. Buning ustiga u xavflidir. Noto'g'ri oliy maqsad qanchalik qiziqarli bo'lsa, u artistni shunchalik o'ziga tortib ketadi, uni avtordan, pyesadan va roldan shunchalik uzoqlashtirib yuboradi.

His-tuyg'usiz oliy maqsad bizga kerakmi? μuruq, his-tuyg'usiz oliy maqsadning ham keragi yo'q. Ammo ongli, oqil, qiziqarli ijodiy fikrdan kelib chiquvchi oliy maqsad g'oyatda zarurdir.

Bizning butun tabiatimizni qo'zg'atuvchi, hissiy olam maqsad kerakmi? Ha, butunlay huddi suv bilan havodek zarur.

Bizning butun jismoniy, ruhiy borlig'imizni qamrab oladigan, iroda to'la oliy maqsadning keragi bormi? Juda ham kerak.

Ijodiy tasavvurni qo'zg'atuvchi, butun diqkatni qamrab oluvchi, haqiqat tuyg'usini qanoatlantiruvchi, ishonchni qo'zg'atuvchi va artist ahvoli ruhiyatining bo'lak elimentlarini hayajonga keltiruvchi oliy maqsad bizga osh-nondek zarurdir.

Shunday qilib, bizlarga yozuvchining ko'zda tutgan maqsadga monand bo'lgan, lekin ijodkor artistning insoniy qalbida muqarrar ravishda bunga javob qo'zg'atuvchi oliy maqsad kerak ekan. Mana shu rasmiy, his-tuyg'usiz emas, balki chinakam, jonli, insoniy kechinmani keltirib chiqara oladi.

Boshqacha aytganda, oliy maqsadni faqat roldan emas, balki artistning ko'nglidan ham qidirmoq lozim.

Bitta rolning bitta oliy maqsadi, shu rolning barcha ijrochilari uchun ham majburiy bo'lsa-da, har bir ijrochida turlicha jaranglaydi. Bir-biriga o'xshasa ham, ammo boshqa-boshqa vazifa bo'lib chiqadi. Masalan, hayotiy, insoniy bir maqsadni olib ko'ring: «o'ynab kulishni istayman». Bu istakning o'zida va unga erishish yo'lida hamda shodlik haqidagi tushunchaning o'zida qanchadan-qancha xilma-xil, nozik jihatlar bor. Bularning barida bir talay shaxsiy, individual, ongli baholash qiyin bo'lgan jihatlar bor. Bordi-yu, yana ham murakkabroq oliy maqsadni misolga olguday bo'lsangiz, u holda inson-artistning individual xususiyatlari yana ham yaqqolroq bo'rtib chiqadi.

Turli ijrochilarning ko'nglidagi mana shu individual ta'sir-javoblar oliy maqsad uchun muhim ahamiyatga egadir. Ijodkorning subyektiv kechinmalarisiz u quruq, o'lik narsadir. Oliy maqsad ham, rol ham jonli, hayajonli bo'lmog'i, chinakam inson hayoti bilan tovlanib turmog'i uchun artistning ko'nglidan javob axtarmog'i zarur.

Shunisi muhimki, artist rolga bo'lgan munosabatida hissiy individualligini yo'qotmasin, shuning bilan birga, yozuvchining ko'zda tutgan maqsadiga qarama-qarshi bo'lmasin. Agar ijrochi rolda o'z insoniy tabiatini namoyish qilmas ekan, uning yaratgan qahramoni jonsiz bo'lib qoladi.

Oliy maqsadni artistning o'zi topa bilmog'i va uni sevmog'i lozim. Bordi-yu, oliy maqsad unga bo'lgan ichki mohiyatni topish demakdir.

Rolning har bir ijrochisini hayajonga soluvchi ko'zga ko'rinmaydigan jozibani oliy maqsad qayerdan oladi? Ko'p hollarda oliy maqsadga bunday alohida xususiyatni mulohazasiz sezgan narsamiz, beixtiyorlik sohasiga yashirinib yotuvchi jihatlar beradi.

Oliy maqsad bu soha bilan juda yaqin aloqada bo'lishi lozim.

Katta, to'liqlantiruvchi, chuqur ma'noli oliy maqsadni qanchalar uzoq vaqt va g'ayrat bilan qidirib topish kerak ekanligini o'zingiz ham endi ko'rib turibsiz.

Oliy maqsadni yozuvchining asaridan qidirib topishni va o'z qalbimizda unga javob berishning qanchalik muhim ekanligini ko'rib turibmiz.

Oliy maqsadni qidirib topish va tasdiqlashning qiyin protsessida uning nomini qo'yish katta rol o'ynaydi.

Oddiy bo‘laklarda va vazifalarda aniq topilgan nomlar ularga kuch va ahamiyatlilik baxsh etadi. Biz o‘z davrida ismni fe‘l bilan almashtirish ijodiy intilishning aktivligini va xatti-xarakatni kuchaytirishini gapirib o‘tgan edik.

Bu shartlar oliy maqsadni nomlash protsessida yana ham ko‘proq darajada namoyon bo‘ladi.

«Nima deb atalishi bari bir emasmi!» deyishadi ba‘zi olimlar. Biroq, aniq topilgan nomdan, bu nomda yashiringan xatti-harakatga ko‘p hollarda asarning yo‘nalishi ham, talqini ham (traktovkasi ham) bog‘liq ekan.

Goldonining «Mehmonxona bekasi»da - biz avvaliga oliy maqsadni «Xotinlardan nariroq bo‘lishni istayman» (xotinlarni yomon ko‘rishlik) deb atadik. Ammo bunday belgilashda pyesadagi yumor va xatti-harakatchanlik ochilmadi. Pyesaning qahramoni xotinlarni yaxshi ko‘rishini, u xotinlarni yomon ko‘ruvchi emas, balki shunday bo‘lib ko‘rinishni istaganini tushunganimdan so‘ng, oliy maqsad quyidagicha belgilandi: «Ko‘nglini zimdan ovlayman» (o‘zimni xotinlarni yomon ko‘rgan qilib ko‘rsataman). Pyesa shu ondayoq jonlanib ketdi.

Biroq bunday vazifa butun pyesaga emas, balki ko‘proq bitta rolga taalluqli edi. Pyesa ustida ancha ishlaganimizdan keyin, ayol kishi (Mirandolina) «Mehmonxonaning bekasi» yoki boshqacha aytganda, «hayotimiz bekasi» ekanligini tushunganimizdan keyin va shunga yarasha oliy maqsadni belgilaganimizdan keyin butun ichki moxiyat o‘z-o‘zidan namoyon bo‘ladi.

Bizning ijodimizga va uning texnikasida oliy maqsadning nomini tanlash g‘oyatda muhim moment hisoblanadi, u butun ishga ma‘no va yo‘nalish baxsh etadi.

Ijodiy intilishning asl maqsadini tushungandan so‘ng, harakatga keltiruvchilar va elimentlarning hammasi avtor ko‘rsatgan yo‘lga qarab, umumiy, eng asosiy maqsadga ya‘ni oliy maqsadga qarab intiladilar.

Artist-rolning psixik hayotini harakatlantiruvchilarning butun pyesa bo‘yicha o‘tadigan bu hatti-harakatini, ichki intilishini biz o‘z tilimizda - Artist rolining yetakchi xatti-xarakati deb ataymiz.

Shunday qilib, yetakchi xatti-harakat artist uchun psixik hayotni harakatlantiruvchilar intilish yo‘lining to‘g‘ri davomidir, ular ijod qiluvchi artistnig aqlidan, irodasidan va tuyg‘usidan kelib chiqadi.

Mabodo yetakchi xatti-harakat bo‘lmaganda, pyesaning barcha bo‘laklari va vazifalari, berilgan shart-sharoitlari, munosabat, haqiqat hamda ishonch momentlari va hakazolar o‘zlaricha ajralgan holda jonsiz bo‘lib qolardilar va ularning jonlanishiga hech qanday umid qolmasdi.

Biroq yetakchi xatti-harakat yo‘li bularning hammasini birlashtiradi, barcha elimentlarni huddi marjonni bitta ipga tizgani singari tizib va ularni umumiy oliy maqsadga yo‘naltiradi.

Shu paytdan boshlab hamma narsa oliy maqsadga xizmat qiladi.

«Agar» siz yetakchi xatti-harakatsiz o‘ynar ekansiz, demak siz sahnada berilgan shart-sharoit va sehrli «agarda» asosida xatti-harakat qilmaysiz; demak, siz ijodga tabiatning o‘zini va uning beixtiyorligini jalb qilmagansiz, bizning asosiy maqsadimiz va san‘atimiz talabi bo‘lmish – «roldagi» insonning ruxiy hayotini «yaratmagansiz». Ularsiz sistema yo‘q.

Oliy maqsad – rejissyorning spektakl qo'yishdagi g'oyasi asosida belgilanadi. Aktyorga rol berilganda rejissyor bilan kelishgan holda aktyorning spektakldagi oliy maqsadi topiladi. Undan so'ng shu maqsadga bo'ysungan holda boshqa ko'rinishlarga maqsadlarga ajraladi. Oliy maqsad – bu g'oyaviy badiiy ifodadir. Oliy maqsad bu g'oya, ya'ni ijodkorning ichki dardi, intilishi, odamlarga aytmoqchi bo'lgan fikridir. Oliy maqsad aktyorga majburan berilmaydi, balki aktyorning pyesani qanday tushunganligi va xis qilganligi orqali tug'iladi. Oliy maqsadni barcha aktyorlar ishtirokida rejissyor izlab topadi. Spektaklning oliy maqsadi aniqlangandan so'ng har bir aktyorning oliy maqsadi aniqlanadi va shu oliy maqsaddan kelib chiqqan holda aktyor o'z xatti-harakatini izlab topadi. Masalan: Sofoklning "Shox Edip" spektaklida Edipning oliy maqsadi o'zining kimligini aniqlash. Spektaklning oliy maqsadi bolani ota-onasining gunohi uchun ilohlar tomonidan jazolanishi va bu nohaqlik ekanligini aytish. Edip bu jazodan qo'rqmay o'zini maxkum etganligini bo'yniga olib umr vijdon azobida yashab o'tishga axd qiladi.

Oliy maqsaddan xatti – xarakterga yo'l ochiladi. Edip nasl-nasabini bilmoq uchun nima ishlar qiladi. Teresiy bilan majorosi Iokastoni qiynoqqa tutishi, elchidan olgan ma'lumotni isbotlash uchun cho'ponni so'roqqa tutishi va xokazo. Bularni barchasi oliy maqsadga yetaklovchi xatti-xarakterdir. Demak spektaklda eng asosiy narsa bu oliy maqsad va unga yetaklovchi xatti-xarakterdir. Bu jarayon qarama-qarshiliklarni yengish natijasida ro'ybga chiqadi.

Aktyorning pyesa bo'yicha izlanishi, berilgan shart-sharoitda o'zini tasavvur etishni o'rganishi jarayoni obraz yaratish yo'lidagi jonli inson tabiati haqidagi materiallarni to'plashga yordam beradi. Asarning fabula sxemasi aktyorning hayotiy tajribasi va atrofni kuzatishlari bilan to'ldirilib yaxlit obraz ko'rinishini oladi. Repititsiyadan –repititsiyaga, kundan-kunga yangi faktlar aniqlana borib, asar qatnashchilarining hayot tarzlari, orzu-maqsadlari, intilishlari oydinlasha boradi.

Aktyor tomonidan olingan hatti-harakat qanchalik to'g'ri, organik bo'lmasin, ularning har biri alohida xolda badiiy yaxlit obrazni ifoda eta olmaydi. Bu K.S.Stanislavskiy ta'riflaganidek, shunchaki rolning qismlari xisoblanadi. Ularni bir nuqtaga jamlash va yaxlit ijodiy asar – badiiy obrazni yaratish uchun ma'lum bir zanjir talab etiladi. Xo'sh, dramatik asar zanjiri nimada namoyon bo'ladi? Xuddi shu savolga javob izlash va bu jarayonni to'g'ri yo'lga qo'yish – yetakchi hatti-harakat va oliy maqsadni aniqlashning dastlabki muqaddimasi xisoblanadi.

"Bitta dondan o'simlik o'sib chiqqani kabi, yozuvchining ayrim fikri va tuyg'usidan asar paydo bo'ladi.

Yozuvchining bu ayrim fikrlari, tuyg'ulari, turmush orzu-umidlari uning butun hayotiga singib ketadi va ijod vaqtida unga rahbarlik qilib turadi. Bular pyesa asosini tashkil etadi, bu urug'dan adabiy asar paydo bo'ladi. Bu fikrlar, tuyg'ular, hayotiy orzu-umidlar, yozuvchining tashvish va quvonchlari pyesaning asosi bo'lib qoladi: shular uchun u qo'lga qalam oladi." (K.S.Stanislavskiy. "Aktyorning o'z ustida ishlashi" Badiiy adabiyot nashriyoti T. 1965 y.)

Asar g'oyasi turli ijod namunalarida turlicha ifoda etiladi. Ba'zi dramaturglar aniq oshkoralik uslubidan borib, asar g'oyasini personajlardan birining tilida aniq, yaqqol ifoda qiladi. Ko'p xollarda asar so'ngida personajlardan biri sahnada asar voqealaridan ko'zlangan maqsad-g'oyani aytib o'tadilar. YA'ni biz ezgulikning

yovuzlik ustidan g'alaba qozonishini yoki muhabbat hamisha g'olib chiqishini sizlarga eslatib o'tdik va x.k. kabi. Biroq, bunday uslub dramaturgiyada juda kam qo'llaniladi. Ko'p xollarda muallif g'oyasi, fikrini asar nomi yoki uning ishtirokchilari nutqidan izlash befoyda xisoblanadi. Masalan E. Hushvaqto'vning "Chimildiq", "Qirmizi olma", SH.Boshbekovning ko'p asarlari va aksariyat asarlarda targ'ib etiluvchi maqsad-g'oya asar nomi yoki qahramonlar so'zlarida aks ettirilmagan. Shekspirning "Gamlet", "O'n ikkinchi kecha", Chexovning barcha asarlari maqsad-g'oyasini izlash juda katta kuch, mehnat, izlanish, aqlni talab etadi.

Odatda sahna asari g'oya-maqsadi voqealarda, konflikt va obrazlarning o'zaro murakkab munosabatlari asosiga qurilgan bo'ladi. Ijodkor aktyor birinchi navbatda aynan mana shunga e'tibor qaratishi kerak. Asarning g'oyasini tushunish uchun undagi asosiy qarama-qarshilik, konfliktni aniqlash talab etiladi. Aktyor asarni o'qir ekan o'z oldiga pyesa nima haqida? Unda yuz berayotgan asosiy voqea nima? degan savolni qo'yishi va unga javob izlashi lozim. Asardagi eng muhim voqeani aniqlash asnosida uning butun ma'no-mohiyati, asosiy dramaturgik konflikt – kuchlarning o'zaro kurashi ochilib boradi va shu orqali eng muhimi – kuchlarning maqsadi, yetakchi hatti-harakat ham aniqlana boradi.

Yetakchi hatti-harakatni o'z davrida K.S.Stanislavskiy shunday tasvirlaydi: "Ijodiy intilishning asl maqsadini tushungandan so'ng, harakatga keltiruvchilar va elementlarning hammasi muallif ko'rsatgan yo'lga qarab, umumiy eng asosiy maqsadga – ya'ni oliy maqsadga qarab intiladilar.

Artist-rolning ruhiy hayotini harakatlantiruvchilarning butun pyesa bo'yicha o'tadigan bu hatti-harakatining ichki intilishini biz o'z tilimizda artist-rolning yetakchi hatti-harakati deb ataymiz"(K.S.Stanislavskiy "Aktyorning o'z ustida ishlashi") ta'riflagan.

Aktyorning obraz yaratish jarayonida yetakchi hatti-harakatning o'rni beqiyos. "Mabodo yetakchi hatti-harakat bo'lmaganida, pyesaning barcha bo'laklari va vazifalari, berilgan shart-sharoitlari, munosabat, haqiqat hamda ishonch momentlari va xokazolar o'zlaricha ajralgan xolda jonsiz bo'lib qolardilar va ularning jonlanishiga hech qanday umid qolmasdi." (K.S.Stanislavskiy "Aktyorning o'z ustida ishlashi")

Yetakchi hatti-harakat va asarning oliy maqsadi o'zaro bir-biriga chambarchas bog'liqdir. Asarning muhim voqeasini belgilashda, demakim yetakchi hatti-harakatni aniqlashda yo'lga qo'yilgan kichik xato ham butun boshli asarning oliy maqsadi, g'oyasiga putur yetkazadi, uni xato angalashga sabab bo'ladi.

Tan olish kerak, daramatik asarlarning barchasi ham muhim, buyuk ijtimoiy, siyosiy g'oyalarni targ'ib eta olmaydi. Shunga qaramay, ularning har birida ezgu g'oya, maqsad yashiringan bo'ladi. Bu g'oyani qay tarzda tomoshabinga yetkazib berish teatr ijodkorlarining qo'lida bo'lishi bilan birga ularning asarga qanday yondoshishiga ham bog'liq. Ma'lumki, pyesaning muhim voqeasini aniqlash, ya'ni to'g'ri aniqlash u qadar oson ish emas. Shunday asarlar ham borki, unda insonlar kurashi emas, balki insonning o'z-o'zi bilan kurashi ochib beriladi va asarning barcha voqealari ana shunga qaratilgan bo'ladi. (O'.Umarbekovning "Komissiya" asari bunga yaqqol misol).

Muhim voqea aniqlanishi qiyin bo'lgan asarlarda asosiy konfliktni aniqlash talab etiladi. Zero, konflikt, tomonlar kurashi bo'lmas ekan, demak hatti-harakat ham bo'lmaydi. Hatti-harakat bo'lmas ekan sahnada hayot ham mavj urmaydi. Demak

sahnada hayotni vujudga keltirish uchun eng avvalo qarama-qarshilik, tomonlar kurashini tashkil etish lozim. Qarama-qarshilik esa o'z navbatida jonli, organik hatti-harakatni yuzaga keltiradi. Asarda eng muhim konfliktni aniqlash orqali biz uning eng muhim voqeasini ham bilib olamiz. "Temir xotin" asari eng muhim voqeasini aniqlash uchun uning konfliktini aniqlaymiz.

Asarda asosiy konflikt – insonlarning o'zaro kurashi emas, balki inson ruhiyatidagi murakkabliklarga qurilgan. Asarda Qo'chqor o'zi yashab turgan turmush, achchiq hayot bilan, ilojsizligi, baxtsizligi, umuman, o'zi bilan o'zi kurashi asosiy konfliktidir. Avval boshda Qo'chqor buni anglamaydi, turmushidan nolimaydi, ko'nikib yashayveradi. Biroq, buni ochiqdan-ochiq anglashga, tan olishga Alomat sabab bo'ladi. Asarning gipnoz sahnasida Alomat tilidan so'zlangan so'zlar achchiq haqiqatni nafaqat Qo'chqorga, balki tomoshabinga ham anglatib beradi. Xuddi mana shu taxlil orqali, demak, asarning eng muhim voqeasi – gipnoz sahnasi ekani ayon bo'ladi.

Asarda boshqa turli kichik to'qnashuvlar ham mavjud. Ammo, bu kichik konflikt - qarama-qarshiliklar asosiy muhim konflikt uchun ustunlar vazifasini o'taydi. Qo'chqorning asar boshida Qumri bilan arazlashib qolishi, keyinroq Olimjon bilan kechuvchi tortishuvlar va boshqa shu kabi kichik to'qnashuvlar asarning mazmunini boyitibgina qolmay, qatnashchi qiyofalarning yetakchi hatti-harakatlari, oliy maqsadini ochib beruvchi dastaklar hamdir.

Albatta, yuqoridagi fakt va dalillar pyesa bilan ilk tanishuv, ilk o'qishda aniqlanmaydi. Masalan: "Temir xotin" ning ilk sahnasida Qo'chqor va Qumrining tortishuvi va Qumrining arazlab ketishiga guvoh bo'lamiz. Asardagi ilk kichik ana shu to'qnashuv asosida butun asar voqealariga tugun tugiladi. YA'ni Qumri va Qo'chqorning oilaviy ahvol-sharoiti birmuncha oydinlashadi. Yana bu asarning keyingi voqealari uchun zamin yaratadi.

Aktyorlik ustaxonasidagi o'quv jarayonida asarning eng muhim voqeasi va konflikt talabaning o'zi tomonidan kashf etilishi kerak. Bu borada pedagog biror-bir yo'l-yo'riq bersa-da, bu voqeani aytib, ko'rsatib bermasligi lozim. Garchi talabaning izlanishlari uzoq vaqtni talab etsa-da, pedagog pyesa ustida mustaqil izlanish – asarning mazmun-mohiyatini o'zida xis etishi, asarni yaxshi tushunishga asos bo'lishini unutmasin.

Talabalar pyesa voqealarini bir chiziq tizimiga solib, o'zlarini rol hayotida xis eta olganlaridan so'ng pedagog ular oldiga asardagi boshqa voqealarni ham o'z ortidan ergashtiruvchi eng muhim voqeani aniqlanishini topshirsin.

Ma'lumki, badiiy asarda uning ham bir qismi boshqa voqealar bilan chambarchas bog'liq bo'lib, ularning hammasi yaxlit bir maqsadga yo'nalgan bo'ladi. Agar sahnada ma'lum bir voqea boshqalaridan uzilgan ravishda sodir bo'lsa, boshqa voqealarga ham o'z ta'sirini ko'rsatadi. Natijada asar bir maqsadga yo'nalmaydi, uzuq-yuluq voqealar tizimiga aylanib qoladi.

Asarning yetakchi hatti-harakatini aniqlash uchun undagi har bir voqea-xodisa, faktlarni eng muhim voqea nuqtai nazaridan baxolamoq, ularning asar konflikti rivojida tutgan o'rni, ahamiyatini belgilamoq kerak.

Asar voqealarini baholashda xatolikka yo'l qo'ymaslik uchun yetakchi hatti-harakatga yo'nalgan syujet chizig'ini yo'qotmaslik lozim. Agar "Temir xotin" asarining eng muhim voqeasini aniqlabb olsak, demak asardagi barcha voqea-xodisalar ana shu

voqeaga yoʻnalgan boʻlishi kerak. Mazkur fikr bevosita asarning dastlabki voqealariga ham taʼluqlidir. Aktyorlar har bir hatti-harakat va u orqali voqeani amalga oshirar ekanlar ijro etayotgan qiyofalari timsolida oʻzlarini nima kutayotganini bilmaydilar va asar shart-sharoitidan, atrofda sodir boʻlayotgan voqea-xodisaga qahramon munosabatidan kelib chiqib harakat qiladilar. Qoʻchqor robot Alomat bilan nikoh oʻqitayotganda ham, unga oʻsha mudhish kasetani qoʻyayotganda ham Alomatning oʻzini oʻzi yoqib yuborishini, umuman, kelajakda uni nima kutayotganini bilmaydi. Olimjon ham oʻz taʼbiri bilan aytganda yetti yillik mehnati maxsuli, jahonshumul kashfiyotini Qoʻchqorning uyiga olib kirganda, unga fahr bilan tanishtirganda, Qoʻchqorning aqlga sigʻmaydigan hatti-harakatlariga (yaʼni nikoh oʻqitish kabi) yoʻl qoʻyib qoʻyganida albatta, u ham ana shu mehnati zoye ketishini, kuyib kul boʻlishini hayoliga ham keltirmaydi.

Sahnada yuz beruvchi voqealarning ahamiyati va ishonarliligi aynan mana shu tasodifiylik xissi orqali ochib beriladi.

Voqelar va faktlar asarning mazmun-mohiyatini tashkil etadi. Biroq, ayni fakt va voqealarni baholash esa asarning faqat dramaturg emas, rejissyor, aktyor, rassom va boshqa koʻplab teatr ijodkorlari bilan bogʻliq ish jarayoni ekanini xisobga olib, subyektiv tarzda yondoshiladi. Bir faktni turli dunyoqarash va yondashuvda baholash mumkin.

Aktyorlik mahoratida shunday bir xatolik mavjudki, koʻpchilik aktyorlar sahnada gʻam-anduhni ifodalash uchun gʻam chekishga, shodlikni ifodalash uchun shodlanishga, qaygʻuni koʻrsatish uchun esa qaygʻurishga, ha, aynan xis etishga emas, xis etayotgandek boʻlib koʻrinishga urinadilar. Bu aktyorlik sanʼatidagi eng koʻp tarqalgan va eng katta illat xisoblanadi. Aktyor sahnada oʻz gʻam-tashvishi, qaygʻusini ifodalashi nooʻrin. Sahnada voqeʼlik ifodalanishi va ana shu voqeʼlikda insonlar qay tarzda hatti-harakat qilganlari, qay tarzda kurashganlari ochib berilishi lozim. Bu esa nafaqat rejissyor, balki aktyorga ham bogʻliq boʻlgan jarayondir.

Asar voqea va faktlarini baholash jarayoniga turli rejissyor, umuman ijodkor turlicha yondoshadi. Shuning bilan birga har bir ijodkorning oʻz ijodiy ish jarayoni, uslubi bor. Demak, aktyorning ham. Biroq, bu borada qanday uslubda boʻlmasin aktyorlik mahorati ustaxonasi bir texnik qoidalar majmuiga asoslanadi. Bu borada pedagog har bir talabada shakllanayotgan dunyoqarashni inobatga olgan xolda ana shu aniq texnik qoidalarni ziyraklik va zukkolik bilan oʻrgatib borishi kerak.

Faollik va xatti-harakat. Sahnada boʻlayotgan har qanday hatti-harakat faollashib borishi kerak. Faollik tamoyilining mohiyati, Stanislavskiyning soʻzi bilan aytganda, “obraz va ehtirolarni oʻynab boʻlmaydi, balki obrazga kirib, ehtirolarning taʼsiri 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 boʻlib qoladi. Shuning uchun etyudlardagi qarama-qarshiliklarni kuchaytirib, qahramonlarning harakatlarini faollashib borishiga erishish lozim.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 57 б.

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 «yetakchi 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.

Yetakchi 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.

Pyesaning 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 «yetakchi xatti-harakat» hamda «qarshi harakatdan» tashkil topgan bo'lib, «yetakchi xatti-harakat» ijobiy qahramonlarning asarning asosiy g'oyasini ochib beruvchi barcha harakatlarda namoyon bo'ladi.

Dramaturgik harakat har qanday pyesada fabula bo'yicha, ya'ni asosiy voqealar zanjiri orqali «voqealar qatori» bo'yicha 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.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 56 б.

- Arkadiy Nikoloyevich xatti-harakat qildimi, qilmadimi, bunisini aytolmayman, - 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 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 obrazining 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 obrazlarni o‘ynamay, balki kechinma va obrazlarni 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 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.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 53-54 б.

«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.

Aktyor uchun “agarda” real, hozir sodir boʻlayotgan dalil emas, balki endi yuz berishi mumkin boʻlgan narsa haqida gapiradi. “Agarda” bu soʻz 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 zoʻrlash natijasida emas, tabiiy yoʻl bilan qoʻzgʻatadi. “Agarda” soʻzi harakatga keltiruvchi, ichki ijodiy faolligimizni qoʻzgʻatuvchi vositadir.

Oʻz navbatida aktyorni ham: «Agar rostdan ham mana shu hammasi haqiqat boʻlsa, men nima qilgan boʻlar edim? Qanday xatti-harakat qilgan boʻlar edim?, degan savol paydo boʻladi. Bu sehrli soʻz «agarda» aktyorning ichki ijodiy faoliyatini faollashtirib, uning tasavvuri va fantaziyasini uygʻotishga turtki boʻladi. U asta-sekinlik bilan oʻylab topilgan «berilgan shart-sharoitga» kirib boradi.

«**Berilgan shart-sharoit**» oʻzi nima? Avvalambor bu asarning - fabulasi, faktlar, voqealar, davr, vaqt, voqea boʻlib oʻtadigan 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 eʼtiboriga havola qilinishidir.

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.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 64 б.

“Berilgan shart-sharoit”, “agarda” singari “tasavvurimiz mevasi”, faraz qilingan narsa. Ularning kelib chiqishi bir: “berilgan shart-sharoit” – “agarda”ning o‘zi, “agarda” esa “berilgan shart-sharoitning” o‘zidir. Biri “agarda” faraz bo‘lsa, ikkinchisi – “berilgan shart-sharoit” unga qo‘shimchadir. “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 uyg‘otsa, “berilgan shart-sharoit” “agardaga” asos bo‘lib xizmat qiladi. Ular birga va ajralgan holda ichki rivojning paydo bo‘lishiga yordam beradilar¹.

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

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

2. O‘rtacha doira - «qayerdan, nima bilan kelding», (o‘zing bilan, o‘zing uchun nima olib kelding) va «bu yerdan qayerga borasan» (o‘zing bilan, o‘zing uchun nima olib ketasan) degan savollarni aniqlash.

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

Aktyor o‘z yaratajak olamiga qanchalar yaqin kirib bargani sari asar voqealari kechayotgan muhit, shart-sharoit, makon va zamon talabini ham o‘zida xis eta boshlaydi. Bu jarayon majmuiga asar va aktyor yaratajak obrazning shart-sharoitini aniqlash ham o‘ziga xos zamin yasaydi.

Ma’lumki, har bir asarda uni o‘rab turgan ma’lum bir davrga xos muhit, ijtimoiy, siyosiy jarayon ruhi xukm suradi. Har qanday asarni sahnalashtirish jarayonida ana shu berilgan shart-sharoitni o‘rganish albatta, ijodkor zimmasidagi ma’suliyatdir. Asarda berilgan shart-sharoitdan tashqari rejissyor, aktyor spektakl sahnalashtirish, obraz yaratish uchun muallifning o‘ziga xos uslubiyati, u yashab turgan zamon va muhit, uning taqdiri, dunyoqarashi, hayotiy aqidalarini o‘rganish, aniqlash, asarni tushunishga, uni to‘liq, yaxlit hayotiy sharoit ko‘rinishida sahnalashtirishga zamin yasaydi. Bunga ayniqsa, tarixiy yoki mumtoz, klassik asarni sahnalashtirishda juda katta ehtiyoj seziladi.

O‘tgan asrimizning boshlarida yozilgan Behbudiyning “Padarkush”, Hamzaning “Boy ila xizmatchi” asarlari uslubi, berilgan shart-sharoitini aniqlash uchun ayni shu davrning tarixiy jarayoni, voqealari, xalq turmush tarzi, ijtimoiy-iqtisodiy imkoniyatlarini o‘rganish talab etiladi. Tarixiy manbaalardan ma’lumki, ushbu davr o‘zbek xalqi ko‘plab qonli urushlar, bosqinchiliklar, aldov va jaholat qurboni sifatida qiyinchiliklar, zulmlarni boshdan kechirgan. Halq turmushini yaxshilashni, erk, ma’rifatni keng miqyosda yoyishni istagan ilmiy, ziyoli insonlar ana shu yo‘lda ko‘plab sa’i harakatlar olib borib, xatto, o‘z jonlarini qurbon qilganlar. Yuqoridagi har ikki asarda erk, ma’rifatga intilish g‘oyasi ilgari suriladi. Bundan tashqari asarni sahnalashtirish davomida dramaturglarning shaxsiy hayoti, taqdirini o‘rganib chiqish, asar shart-sharoitini real, jonli, hayotiy tarzda tashkil etishga yordam beradi.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 68-69 б.

Albatta, pyesa ustidagi ish jarayonini ilmiy izlanish, tadqiqot jarayoniga aylantirish noto'g'ri. Bu aktyorning emas, balki, tarixchilarning vazifasi. Teatr ijodkorlari rejissyor, aktyorni asar voqealari sodir bo'layotgan vaqt, zamon, makon va ular asosida ochilib boriluvchi inson harakter xususiyati, hayoti qiziqtiradi.

Hatti-harakat taxlili va konflikt mantiqini aniqlash, o'rganish yordamida asarning asl mazmuni faktlar, voqealar, qatnashchi qiyofalarning hatti-harakatlari va uni mantiqiy asoslab beruvchi berilgan shart-sharoitni aniqlashimizga zamin yasaydi. Endilikda aktyorning vazifasi asarning tag zaminidagi shart-sharoitni aniqlashdan iboratdir. Bular majmuiga tarixiy, ijtimoiy, maishiy, milliy, mintaqaviy, kasbiy, yoshga xos va boshqa ko'plab turdagi shart-sharoitlar kiradi.

Aktyor asarni dastlab taxlil etganida asar voqealari va hatti-harakatni o'rganar ekan mazkur materiallar aniqlanmasligi mumkin. Biz yuqorida "Temir xotin" asarini taxlil qilar ekanmiz, qisman asarning berilgan shart-sharoitiga ham to'xtalib o'tgan edik. Bu o'rinda asarning, undagi qahramonlarning ijtimoiy, siyosiy, tarixiy jarayonda tutgan o'rni, mavqei va ana shu talab shart-sharoitda qatnashchi qiyofalarning harakter xususiyatiga ta'siri haqida bormoqda. Asar muallifi remarkada aniq, yaqqol keltirib o'tgan shart-sharoiti qahramonlarning turmush tarzi, yashashi, didi, imkoniyati xaqida to'liq taasurot bersada, aktyor asar voqealari yuz berayotgan davrning umuminsoniyat, umummamlakat miqyosidagi tarixiy voqealarini ham o'rganishi kerak.

Aktyor asarni taxlil qilishi, obraz yaratish talablari asosidagi izlanishlari unga qanday xulosa, fikr, qaror berishini oldindan aytib bo'lmaydi. Izlanishi davomida aktyor duch kelgan kichik bir element, fakt ham aktyorning rolga yondoshuv yo'nalishini butunlay boshqa tomonga o'zgartirib yuborishi mumkin. Masalan: "Temir xotin" asari voqealari kechuvchi davrda mamlakatda "paxta ishi" deb atalmish qitliom bo'lib o'tganida xali u qadar ko'p bo'lmagan. Bundan tashqari paxta dalalariga sepiluvchi zaxarli dorilar va ayni shu yerda yosh bolalar, ayollarning paxta terishlari, tushlik qilishlari kabi tarixiy, real faktlarga duch kelgan aktyor Alomatning o'z-o'zini yoqib yuborishiga nisbatan boshqa bir nazar bilan qaray boshlashi mumkin.

Pyesada berilgan shart-sharoitdan tashqari topilgan ijtimoiy, tarixiy sharoit, davrga, zamonga taaluqli boshqa materiallar va faktlar insonlar ruhiyatida alohida iz qoldirib, ularning hatti-harakatlariga o'z ta'sirini o'tkazmay qolmaydi.

Aktyor asar taxlili talabida berilgan shart-sharoitni aniqlar ekan o'zi uchun ana shu shart-sharoitni eng mayda ikir-chikirlarigacha o'rganib, ro'yxat qilib olsin va ular bilan asar qahramonlari hatti-harakatlari o'rtasida o'zaro mantiqiy bog'liqlik izlasin. Ana shu orqali aktyor obrazi qiyofasi harakterining real hayotiy in'ikosini topishga erishadi. Bundan tashqari u rolning yashash sharoitida jihozlar, turli mayda predmetlar, parda va xatto chiroqlar yorug'ligi darajasini ham tubdan o'rganib, unda o'zini tasavvur etibgina qolmay qalban xis qilib yashashga urinishi lozim.

Ijtimoiy-maishiy shart-sharoitni o'rganishda asar voqealari sodir bo'lgan shaharlarga uyushtirilgan safar ham aktyor ijodi, taasurotiga juda katta ijobiy turtki beradi. Aktyor obraz harakterini yaratish jarayonida xududiy geografik shart-sharoit ham muhim rol o'ynaydi. "Temir xotin" asarida Qo'chqor obrazini yaratish qishloq sharoitida tug'ilib o'sgan aktyor uchun u qadar qiyinchilik tug'dirmaydi. Boisi, aktyor xissiyot xotirasini ishga solgan xolda o'z real yashagan muhit-sharoitni xis qilib, tushunibgina qolmay, uning eng kichik tafsilotlarigacha yaxshi biladi. Qishloq

odamlari, ularning yashash sharoiti, harakteri, o'zini tutishi, dunyoqarashi, kiyinishi, gapirish uslublarigacha hayotiy tajribasidan yaxshi biladi. Aksincha, shahar xududida katta bo'lgan, asar shart-sharoitiga mutlaqo begona aktyor esa bu obraz harakterini takomillashtirish juda ko'p mushkulliklarga duch keladi.

Yana bir muhim fakt: agar "Temir xotin" asari voqealarini zamon va makon sharotini o'zgartirib, qishloq emas, shahar Toshkentga ko'chirsak, asar voqealari, uning mazmun-mohiyati ham tabiiyki butunlay o'zgarib ketadi. Aytaylik asar voqealarini 20-asrning 80 yillariga emas, 19-asrga ko'chirsak ham xuddi shunday asar voqealari, ularning mazmuni, ahamiyati va ana shu talabdan kelib chiqib qahramonlarning harakter xususiyatlari ham butunlay boshqacha tus oladi.

Mana shunday misol va mashqlar asosida talaba-aktyor asarda berilgan shart-sharoit va o'zi izlab topuvchi qo'shimcha faktlar – sharoitlarning aktyor sahna ijodi, obraz yaratish uchun naqadar kerakli va muhimligini anglab yetishga zamin yasaydi. Bu kabi tajribalarni qo'llashda, misollar keltirishda pedagog nihoyatda ehtiyotkor bo'lishi, yosh aktyorlar ongida yirik, mumtoz asarlar, muallif uslubiyatiga bee'tibor munosabatda bo'lish, asar faktlarini o'zbilarmonlik bilan o'zgartirish va bu bilan uning g'oyasiga putur yetkazish mumkinligi xaqida fikr uyg'onishiga yo'l qo'ymasligi kerak. Bu o'rinda pedagog zimmasiga yuklatilgan eng muhim ma'suliyat, oliy maqsadni, ya'ni yosh aktyorlarni organik kechinma san'ati san'atkorlari etib tarbiyalashi kerakligini unutmasligi va ana shu yo'lda harakat qilishi lozim.

Asar qatnashchilari shart-sharoitining barcha qirralari va qiyinchiliklari, xususiyatlarini o'rganish san'at maktabida muhim ahamiyat kasb etadi. Bu o'rinda san'at maktablarining vazifasi - bo'lajak aktyorlarga pyesa taxlil qilishning barcha talab, qoidalari va ularni sahnada amalga oshirish yo'lida ko'mak beruvchi barcha vositalarni o'rganishdir. Biroq, bu borada talabalarga xaddan ortiq tayyor ma'lumotlarni taqdim etib ularning mustaqil izlanish imkoniyatlarini bo'g'ib qo'yish kerak emas.

Aktyorning obraz yaratishi uchun yanada muhim vosita xisoblanuvchi yana bir shart-sharoit asar janri va uning o'ziga xos xususiyati bilan bog'liqdir. Biz yuqorida spektakl yaralishi muallif dunyoqarashi, uslubi bilan chambarchas bog'liq ekanligini ko'p marotaba ta'kidladik. Bundan tashqari bu xususiyatlar asar janri, uning tili, shakli uslubiga ham xosdir.

Muallifning hayotga qarashi, asar voqealari, qahramonlariga munosabatini bilish ayni asarni sahnalashtirish yo'liga eshik ochuvchi dastak xisoblanadi.

Aktyorning ijro uslubi nafaqat muallif uslubiyatiga, balki, obrazning tashqi voqealarga munosabati asosida yaralgan harakter xususiyatiga ham bog'liqdir. Obrazni tashqi sharoitdan alohida ajratib bo'lmaydi. Ayni tashqi sharoit insonning nafaqat tashqi, ichki ruhiy xolatiga ham bevosita ta'sir ko'rsatadi.

Har bir asarga turlicha yondashish, uni turlicha sahnalashtirish mumkin. Biroq, har qanday xolatda ham muallif dunyoqarashi, nuqtai nazarini, uning tasvirlanayotgan hayotga munosabatini unutmaslik, undan uzoqlashmaslik lozim. Albatta, spektakl sahnalashtirishga oid alohida muayyan belgilangan talablar bilan chegaralangan aniq qonuniyatlar yo'q. Va bo'lishi ham mumkin emas. Bu yo'lda ijodkor uchun ko'makdosh vazifasini o'tovchi ko'rsatmalargina mavjud xolos. Har bir ijodkor o'z intuitsiyasi, ilhom manbaiga tayangan xolda ijod qiladi.

Organik prinsip. Bu ta'limot Stanislavskiy aktyor oldiga vazifa etib qo'ygan shartlardan eng muhimidir. Chunki, aktyor ijrosi o'zga insonning ichki va tashqi dunyosini yoritishdan iborat bo'lib, ijroda soxtalikka yo'l qo'yib bo'lmaydi. Chunki, yaratilayotgan obrazning ayni o'zi tomoshabin zalida o'tirgan bo'lishi mumkin. Shuning uchun ham mazkur ta'limotning eng asosiy maqsadi - aktyor tabiatini uyg'otib, oliy maqsad sari intiluvchi tabiiy ijodiy salohiyatni harakatga keltirishdan iboratdir. Aktyor ijodida hech bir notabiiylik, soxtalikka o'rin bo'lmasligi uchun Stanislavskiy, aktyor ijodidagi texnik harakatni alohida e'tibor bilan tadbiq qiladi.

Aktyor ijodida sun'iy va mexanik harakatlar bo'lmasligi kerak, barcha xatti-harakatlar tabiiylik talablariga bo'ysinmog'i lozim¹. Rolda aktyorlik ijrosining sof tabiiy va harakatlarning aniq tizimiga erishishni maqsad qilib qo'yish kerak. "Men shu rolni bajaryapman, meni atrofdegilar qanday qabul qilishyapti", degan fikrning kelishini o'zi noto'g'ridir. Ba'zan bo'lajan aktyorlar ya'ni talabalardan "qani sen sahnada oddiy yurishingni ko'rsat", deb vazifani bersak, aktyorlik mahorati elementlarini yaxshi egallashni boshlaganlar sahnada erkin, bemalol harakatlanadilar. Ammo ba'zilar, meni hamma kuzatib turibdi, shuning uchun yaxshiroq yurishim kerak, deb o'ylab boshqacharoq harakat qila boshlaydilar. Natijada harakatlardagi tabiiylik yo'qoladi.

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.

Bu - masalaning bir tomoni bo'lsa, ikkinchi tomoni - bo'lg'usi aktyor sahnada nimaga ishonishi kerak degan savol tug'ilishi mumkin. U sahnadagi dekoratsiyalarning tabiiyligiga ishonish kerakmi?

Ba'zi bir rejissyorlar va pedagoglar o'z aktyorlariga sahnadagi yasama zotlarni yasama emas, deb ko'rsatishga urinadilar va unga ishonishni talab qiladilar. Natijada bu usul aktyorni mutlaqo noto'g'ri yo'lga olib kiradi. Aktyorlik ijodining grammatikasini yaratuvchi K.S.Stanislavskiy ta'limotidan kelib chiqib aytganda, aktyor sahnadagi zotlarning realligiga emas, shu bezaklarga o'z qalbida paydo bo'lgan munosabatlarning tabiiyligiga ishonch hosil qilishlari kerak. Mana shu tabiiy va haqqoniy munosabatning natijasida shu zotlar orasida yashashning real tasvirlari aktyor qalbida paydo bo'ladi.

Shu bilan birga, o'quvchilarni ogohlantirib qo'yadigan yana bir narsa, u ham bo'lsa, sahnaviy hayot haqqoniyligiga erishmoqligi uchun aktyor sahnada o'zining ichki his-tuyg'ularini uyg'otib, ishga solmog'i kerak. Lekin bu ichki his-tuyg'ularini uyg'otish, aktyor qalbida hech qachon o'zidan-o'zi kelib chiqmaydi. K.S.Stanislavskiy ta'limotiga asoslanib aytganda, aktyor bu natijaga faqat maqsadga muvofiq faol va haqqoniy xatti-harakatlari orqali erishadi.

Sevimli aktyorimiz G'ani A'zamovning ijodiy yo'li hammamizga tanish. Avvalo uning nomini eshitgan inson yuzida tabassum paydo bo'ladi. Ammo san'atkor, hayotda

¹ Захава Б.Е. Мастерство актёра и режиссёра. Москва, Просвещение, 1978, 62 стр.

boshqa komiklar singari sho‘x, hazilkash va qiziqchi emas, ancha jiddiy, tili achchiq bo‘lgan. U boshqa sahna qiziqchilari singari o‘zidan so‘z qo‘shmagan, badiiy yaxlitlikka putur yetishi mumkin bo‘lgan ortiqcha harakatlar ishlatmagan, tomoshabinni atayin kuldirmagan, kulgu u yaratgan obraz mohiyatidan hosil bo‘lgan. U muallif va rejissyor tomonidan belgilangan obraz doirasida, matn asosida ijod qilgan. Har bir rolga hayotiy yondoshganligi sababli, ijrosi tabiiy chiqqan.

“Odatda men rolni olgach, uni erinmay, hijjalab o‘qib chiqaman, mana shu davrda obraz xarakterini ochadigan birorta kalitni topib olaman. U izlanishimga yo‘l ochib beradi”, - deydi aktyor. Uning ijodi shunchalar tabiiyki, xatto sahnaga chiqqanda gapirmasdan tomoshabinni ham kuldorgan, ham yig‘latgan. Chunki aktyor kulguni fojia darajasiga ko‘tarib, tragikomik obraz yaratgan. Bu obrazning asosi esa tabiiy ravishdagi ijtirodir.

Aktyor Erkin Vohidovning “Oltin devor” komediyasida usta Mo‘min obrazini yaratdi. Aktyorning mahoratiga qoyil qolmasdan iloj yo‘q. Birgina oltinni bekitish sahnasining o‘zidagi mahorat har qanday tomoshabinni lol qilib qo‘yadi. O‘n besh daqiqagacha davom etadigan ushbu sahnada G‘ani A‘zamov, qariyb so‘z ishlatmasada, sahnada Mo‘min xolatida yashaydi. Aktyor asar va obraz mohiyatidan kelib chiqib mimika va pantomima vositalarini keng ishga soladi. Bu chinakam mahorat usuli. U obrazni shu qadar tabiiy o‘ynaganki hattoki oltinni yashirish vaqtida hayajondan uning yuzlaridan ter quyilgan. Uning sahnadoshlarining ta‘kidlashicha Mo‘min obrazini yaratish uchun hattoki aktyor jinnixonada ma‘lum muddat bo‘lg‘usi rolining xislatlarini o‘rgangan ekan.

Aktyorning obrazda yashash prinsipi. 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 prinsipga katta e‘tibor qaratish lozim. Masalan, xo‘roz obrazini yaratayotgan aktyor - xo‘rozga xos bo‘lgan xususiyatlarni o‘rganib, uning harakatlarini o‘zlashtirib, xarakterli xususiyatlarini o‘z ijodiga singdirgan holda sahnaga chiqishi kerak. Obrazda “yashash” tamoyili Stanislavskiy sistemasining kechinma san‘ati mohiyatini anglatuvchi tushunchalardan biridir. Aktyorning rolga kirishish, unda yashash, obrazni 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 pardozi qilib, kostyum kiygani bilan u obraz yarata olmaydi balki obraz yaratish uchun obrazda yashashi, obrazning ichki va tashqi dunyosini o‘zida o‘zlashtirish, umuman olganda obrazning haqiqiy egasiga aylanishi kerak.

Obraz – san‘at va adabiyotda hayotni o‘ziga xos badiiy shaklda aks ettirgan manzara va xarakterlar. San‘at va adabiyotda obraz, 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, obrazdan tasvirga ega bo‘ladi. Adabiyot va san‘at voqelikni

obrazlar vositasida aks ettirar ekan, har bir asarda tasvirlangan narsa, predmet yoki ishtirok etuvchi shaxslar keng ma'noda obraz deyiladi. Ammo, shunga qaramay, obraz atamasi adabiyot va san'atda birmuncha chegaralangan ma'noda – faqat insonga nisbatan qo'llaniladi. Demak, obraz atamasining aniq insonga nisbatan qo'llanishiga qarab, obraz 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 obraz deb ataladi¹. Demakki, aktyorning sahnadagi har bir ijro etgan personajini obraz deb atab bo'lmaydi. Obraz bu aktyorning o'ziga xos mahoratidan kelib chiqib, yaratilayotgan shaxsning o'ziga xos xususiyatlarini ochib berishga xizmat qiladigan yuksak darajadagi ijrodir.

“Shunday aktyor va aktrisalar ham borki, - deb yozadi Stanislavskiy, - ular uchun xususiyat, xislat, siymo qiyofasiga kirish degan tushunchalar begona. Bundaylar har qanday rolni o'zlariga moslashtirib, tashqi ko'rinishi, yoqimli ovozi ko'z-ko'z qilishni o'zlari uchun «oliy maqsad» qilib olganlar. Ular sahnaga olqish uchun chiqadilar. Ularning hayot mazmuni shundagina iboratdir”. Bundaylar uloqsiz chavondoza o'xshaydi. Aktyorning tashqi qiyofasi ikki tig'li xanjarga o'xshaydi. Undan unumli va oqilona foydalanishni o'rganish kerak, aks holda uning tashqi jozibasi o'z san'atining kushandasiga aylanishi ham mumkin.

Ba'zida rejissyorlar tomonidan (xattoki, tajribali rejissyorlar ham) aktyorning ichki dunyosi va imkoniyatlarini hisobga olinmasdan, asosan tashqi ko'rinishini, ya'ni bo'y-basdi, qomatini hisobga olib uni rolga taklif etadi (ayniqsa zamonaviy kinolarda). Bunday bo'y-basti kelishgan aktyorlar obrazning ichki xolati tugul, tashqi xolatini ham yoritishga qiynaladi. Xarakter haqida o'ylamaydi ham. Natijada sahnada obraz emas, balki nomiga rol ijro etiladi, xolos. Qani bu yerda “Agarda, men berilgan shart-sharoitda” ta'limoti?

Stanislavskiy ta'limotiga ko'ra, obraz ustida ishlar ekanmiz, «berilgan shart-sharoitga o'zimizni qo'yib ko'raylik», degan iboraga chuqurroq yondashib ko'ramiz. Aktyorlik san'atining dialektik (tabiiy harakat va rivojlanish) tabiatidan kelib chiqadigan bo'lsak, qarama-qarshilik qonuniyatining, aktyorning - siymo, siymoning - aktyor shaklini ko'ramiz. Bir qaralganda, ular haqiqatan ham bir-biriga tamoman zid bo'lib tuyuladi. Negaki, aktyor sahnaga chiqar ekan, o'zligini yo'qotmagan holda timsol qiyofasida yashashi kerak. Dialektik qarama-qarshilik deganimizda, shu holat nazarda tutilgan. Agar shu ikki holatdan bittasi inkor etilsa, ijodiy san'at qonuniyati buziladi. Agar aktyor o'zligini unutib, faqat timsol qiyofasida yashasa, unda bu taqlidiy, ya'ni yasama san'atga aylanadi. Demak, bunday holatda aktyor o'z-o'zini ko'z-ko'z qiladi, xolos. Faqat ikki holatni birgalikda olib borish, ya'ni o'zligini yo'qotmay, obraz qiyofasida yashash teatr aktyorining haqiqiy ijodini, san'atkorlik mahoratini ko'rsatadi.

Ma'lumki, qog'ozdan juda chiroyli gul yasash mumkin, lekin bu gulda hid, hayot nashidasi ufurib turgan tiriklik alomatlari bo'lmaydi. Sahnadagi taqlidiy ijro ham shu qog'oz guldan farq qilmaydi. Demak, aktyor rol ustida ishlar ekan, obrazga xos bo'lgan ichki va tashqi xislat va xususiyatlarni o'zida mujassamlashtira boshlaydi. Shu yo'l bilan u boshqa shaxs qiyofasiga kirib boradi, lekin u o'zligini bir daqiqa bo'lsada unutmaydi. Stanislavskiy ta'limotining qiymati ana shunda. O'zligini unutmaslik

¹ Душамов Ж. Оммавий тадбирлар режиссураси. Т., Ф. Гулом номидаги Адабиёт ва санъат нашриёти. 2002 й. 127 б.

nimalarda aks etadi? Birinchi navbatda, ichki nigoh orqali o'zligini nazorat qilib borishda. YA'ni siymoning tashqi qiyofasiga zo'r berib, qalbini esdan chiqarib qo'yish, yoki siymoning tashqi qiyofasini unutib, bu mana menman deb, o'z-o'zini ko'rsatishga o'tib ketish yaramaydi. Yana qaytaramiz, Stanislavskiy ta'limotining «o'zidan kelib chiqib» degan shiorining asl mohiyati aktyor tabiiy ravishda obraz qiyofasiga kirib borishi uchun yaqin yo'l ekanligini ko'rsatib berishda¹.

Xullas, aktyor obrazga kirishi uchun o'ynalajak obrazni 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 obraz darajasida ijro etishi mumkin.

Nazorat uchun savollar:

1. *K.S.Stanislavskiy ijodiy faoliyati haqida gapirib bering?*
2. *K.S.Stanislavskiy sistema yaratishga nima sabab bo'lgan?*
3. *K.S.Stanislavskiy sistemasining aktyorlar tarbiyasidagi ahamiyati haqida gapirib bering?*
4. *Diletantizm nima?*
5. *Hayotiy haqiqat nima?*
6. *Aktyor faoliyatida hayotiy haqiqatning qanday ahamiyati bor?*
7. *Hayotiylik, haqqoniylik va sahnaviylikning ijodiy sintezi haqida gapirib bering?*
8. *Oliy maqsad nima?*
9. *Oliy oliy maqsad nima?*
10. *Muallif oliy maqsadi nima?*
11. *Yetakchi xatti-harakat nima?*
12. *Faollik nima?*
13. *Xatti-harakat nima?*

Adabiyotlar ro'yxati:

1. Sayfullayev B.S., Mamatqosimov J.A.. "Aktyorlik mahorati". T.: Fan va texnologiya. 2012.
2. Ahmedov F.E. "Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari". T.: "Aloqachi". 2008.
3. Stanislavskiy K.S. "Aktyorning o'z ustida ishlashi". T.Xo'jayev tarjimai. S.Muhamedov muharrirligida. T. Yangi asr avlodi. 2010
4. Muhamedov M. "Rejissura asoslari". T.: O'DSI bosmaxonasi. 2008.
5. Mahmudov J., H. Mahmudova. Rejissura asoslari, O'zbekiston, 2008
6. Tursunboyev S. "Jahon teatri tarixi". T.: "Fan va texnologiya". 2008.
7. Dushamov J. "Ommaviy bayramlar rejissurasi". T.:2003 y.
8. Ziyonet – O'zbekiston ta'lim portali
9. <http://www.uzbekteatr.skm.uz> – "O'zbekteatr" ICHB sayti
10. <http://www.teatr-estrada.ru> – Moskva davlat estrada teatri sayti

¹ Махмудов Ж. Актёрлик маҳорати. Т. Билим. 2005 й. 27 б.

AKTYORLIK SAN'ATIDAGI MAKTABLAR VA YO'NALISHLAR

Reja:

1. Meyerxold biomexanikasi
2. Brext ta'limoti
3. Vaxtangovning "Hayajonga solish sistemasi"
4. Meyerxold biomexanikasi va Stanislavskiy sistemasi o'rtasidagi ijodiy ziddiyatlar.

Tayanch so'zlar: Meyerxold biomexanikasi, Brext ta'limoti, Vaxtangovning "Hayajonga solish sistemasi", hayotiy haqiqat, oliy maqsad.

Meyerxold "biomexanika"si. 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 teatrga» 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 teatrdan to‘rtinchi ijodkorni talab etadi (muallif, aktyor va rejissyordan keyin), bu - tomoshabindir: shartli teatr shunday instsenirovkani 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;

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 40-41 b.

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) obraz 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.

Meyerxoldning 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 Meyerxold.

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 Meyerxold 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 Meyerxold, - 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 Meyerxold o'zining oddiy chizgilarga ega bo'lgan aksetik teatni qarshi qo'ydi. «Teatni yechintirish» davri boshlanadi, sahna faqat quruq g'ishtli devorlar va ko'm-ko'k kiyim bilan kiyintirilar edi.

Spektakllar bezagi aktyor uchun xuddi sahna harakati ijro qilinadigan ish joyi - trampolin singari qaralar edi. Meyerxold teatni - ochiq havoga olib chiqishga harakat qiladi. Uning fikricha, kelajak teatri «malakali inson» fabrikasiga aylanishi lozim edi. «Kelajak obrazlari esa - kelayotgan «mashinalar asri», mexanizatsiyalashgan maishiy hayot obrazlari bo'lishi lozim. Dekoratsiyalar esa, sanoat elementlarini (temir, tosh, qurilishni) eslatishi kerak»¹, - deydi.

Aktyorlar ijrosi biomexanika printsiplariga asoslanib, «sezgilarni tozalash taassuroti», ya'ni his-tuyg'ulardan dinamik sxema asosida foydalanib, tuyg'ularni

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 42-43 b.

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 qilinardi. Artistizm esa sportchidek chaqqon harakatlari bilan boyitilgan edi.

XX asr 20-yillarining boshida biomexanika printsipli «Xatti-harakatni aniq bajarilishi uchun, har bir harakatning differentsiatsiyasi; 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 qilinardi.

Bu printsiplarni amalga oshirishda Meyerxold shunday tamoyilni uqtirardi:

- teatr - bu tomoshabinga maqsadga muvofiq, lo'nda qilib aytadigan, bir maqsadga qaratilgan dars berish maktabidir;
- aktyor ijodi bu kenglikdagi plastik shakllarning ijodidir;
- obrazga, 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 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 printsiplarini takomillashtirib, hayotga tadbiiq etdi. Uning har bir yangi spektakli - bu «yangi teatr», «yangi bir butun yo'nalish» edi.

Meyerxoldni rus klassik dramaturgiyasiga murojaati 1924 yil A.Ostrovskiyning «O'rmon», 1926 yil N.Gogolning «Revizor», 1928 yil A.Griboyedovning «Aqllilik balosi», 1933 yil Suxova-Kobilinning «Krichinskiyning to'yi», 1935 yil A.Chexovning «33 behushlik» («Taklif», «Ayi», Yubiley» kiritilgan) kabi asarlarini sahnalashtirish bilan turli qarama-qarshiliklarda, qiyin amalga oshgan.

Meyerxold spektakllarda zamonaviylikni, harakatchanlikni, o'tkir va aniq publitsistikani organik birlashtirishga harakat qiladi. Uning bu uslubi 1926 yili sahnalashtirilgan Tretyakovning «Qichqir, Xitoy», 1929 yil Mayakovskiyning «Burga», 1930 yil «Hammom», 1933 yilda Germanning «Oxirgi jasorat» spektakllarida yorqin aks etdi.

Bu spektakllarning ko'pi teatr rivojida katta hissa qo'shdi. «Oxirgi jasorat» spektaklida «optimistik» fojea janri vujudga keldi.

Sekin-astalik bilan Meyerxold spektakllarida personajlarning ichki dunyosini ochib berishga e'tibor qaratila boshlandi. Bu narsa, ayniqsa, 1934 yil sahnalashtirilgan «Kameliyali xonim» va «Tappon xonim» spektakllarida to'liq namoyon bo'ldi.

Vs.E.Meyerxold 1940 yil 2 fevralda Moskva shahrida vafot etadi. Uning teatr san'ati uchun qilgan tinimsiz mehnatlari, ijodiy maktabi, o'zi yaratgan "biomexanika"si hozirgacha teatr san'ati uchun xizmat qilib kelmoqda.

Vaxtangovning "Hayratda qoldirish" sistemasi. Evgeniy Bagrationovich Vaxtangov 1883 yil 13 fevralda Vladikavkazda tug'ilgan.

U o'zining qisqa ijodiy faoliyati davomida o'ziga xos yorqin iz qoldirgan. Stanislavskiy uni o'zining yagona izdoshi deb hisoblar edi. Chunki, u Stanislavskiy sistemasini buzmaganda holda sahnada aktyorlar uchun erkin badihaga keng imkoniyatlar yaratishga yordam bergan.

Uning ijodiga jahonning mashhur ijodkorlaridan - Gordon Kreg, Andre Antuan, Bertold Brextlar yuqori baho berganlar. U o'tkir ko'zli ijodkor bo'lib, hayotni romantik sezishdek xislatga ega bo'lgan. U o'z ijodi orqali yangi teatr uslubini yaratib, o'z yo'nalishini vujudga keltirdi. Hattoki, u yaratgan mahorat maktabi o'zbek zaminiga M.Uyg'ur, A.Hidoyatov, S.Eshonto'rayevalar sabab kirib kelgan.

Vaxtangov, boshlang'ich ma'lumotni oilasida olgach, Tiflis gimnaziyasi hamda Vladikavkaz erlar gimnaziyasida o'qiydi. Uning teatrga qiziqishi ayni mana shu gimnaziyadan boshlanadi. Dastlab gimnaziyada sahnalashtirilgan havaskorlik spektakllarida ayollar rollarini o'ynaydi. Rollar ijro etishi bilan birga zurna (surnay), mandolina, balalayka kabi sozlar chalishni o'rganadi. Raqs to'garagiga qatnashib raqs tushish texnikasini egallaydi. So'ngra Moskvaga kelib universitetga o'qishga kiradi. Avval tabiiy fanlar, undan keyin yuridik fanlar bo'limida o'qiydi. Bir necha yil oldin xuddi shu universitetda Penzadan kelgan bo'lg'usi teatr reformatori Meyerxold o'qigan, so'ngra o'qishni tashlab o'zini teatr san'atiga bag'ishlagan edi. Oradan ko'p o'tmay, universitet yopiladi. Vaxtangov uchun bu ayni muddao edi. 1909 yilda Vaxtangov MBT aktyorlarini o'qitadigan, Adashevning teatr maktabiga o'qishga kiradi. Uni darhol ikkinchi kursga qabul qilishadi. U yerda Lujskiy, Leonidov, Kachalovlardan aktyorlik mahorati sirlarini o'rganadi. Uni yarim yildan so'ng uchinchi kursga o'tkazishadi. Bir yarim yilda o'qishni tugatadi. 1911 yil maktabni bitirishi bilan MBTga ishga olindi. U mashhur teatr sahnasiga qadam qo'yar ekan, o'zini qaytadan dunyoga kelgandek yengil his etadi. Stanislavskiy bilan birga sahnaga chiqadi, u bilan yonma-yon turib rollar ijro etadi. Ayni shu yillari Stanislavskiy o'zining "sistemasi"ni yaratish ustida edi. Bu yangilik Vaxtangov va uning tengdoshlarini o'ziga qiziqtirib qo'yadi. Ana shu yoshlardan iborat guruh bilan "sistema" bo'yicha mashg'ulotlar boshlanib, uni Stanislavskiyning o'zi boshqaradi. Vaxtangov har bir mashq va uning natijalarini yozib boradi.

E.B.Vaxtangov ijodiy faoliyatida aktyorlik, rejissyorlik va pedagoglik soxalariga katta urg'u bergan. Vaxtangovning havaskorlik to'garaklarini ochishi, XX asrda rus havaskorlik teatrlari tarixida o'ziga xos hodisa bo'ldi. Hech bir rus rejissyori, u kabi havaskorlar bilan bunchalik jon kuydirib ishlamagan. U havaskorlik teatrlarida ko'plab asarlarni sahnalashtirib, ulkan rejissyorlik tajribasini orttiradi. Bu davrda u, ko'plab pesalarni sahnalashtiradi.

1912 yilning kuzida Stanislavskiy Vaxtangov guruhi darslari uchun sobiq «Lyuks» kinoteatridan joy olib beradi. Shu tariqa birinchi studiya vujudga keladi. Bu studiyaga rahbar qilib Sulerjitskiy, pedagog-rejissyorlar etib Boleslavskiy va Vaxtangovlar tayinlanadilar. Vaxtangovning Mixaylovsk teatr to'garagiga rahbarlik

qilish va spektakl sahnalashtirish uchun chaqiradilar. Moskva talabalari esa, tashkil etiladigan talabalar teatriga, uni rahbarlikka taklif etadilar. Shunday qilib, yana bir studiya - Vaxtangov talabalar studiyasi tashkil topadi. Keyinchalik bu studiya - MBTning uchinchi studiyasiga, kelajakda esa Vaxtangov teatriga aylandi.

1913 yili Vaxtangov "Olamshumul bazm" spektaklini sahnalashtiradi. Bu spektaklda u aktyorda yashirib yotgan, hali hech kimga ma'lum bo'lmagan qirralarni ochishga va ularni namoyish etishga erishadi. Bunga u, sahnada kechayotgan voqealar tizimini keskin o'zgartirish, ijobiy va salbiy xolatlarni bir-biri bilan keskin almashtirish orqali erishadi. Mazkur spektakl orqali ustozlar olqishini olgan Vaxtangov ijodiy izlanishlarini davom ettirarkan, yon daftariga quyidagi so'zlarni yozib qo'yadi:

- o'yin aktyor ijrosining asosini tashkil etishi kerak;
- dunyoni kulgi orqali idrok qilib, tomoshabinga ta'sir o'tkazish;
- hayotni bo'rttirib ko'rsatish.

Vaxtangov o'zi olib borayotgan tajribaga nafaqat tomoshabinni, balki, san'atga aloqasi bo'lmagan odamlarni ham ishontirish uchun tajribalar olib boradi. "Studiya qanday bo'lishi kerak?" degan savolga Vaxtangov shunday javob yozadi.

- studiya bizga qadrdon uyimizdek bo'lishi uchun, hech bo'lmaganda uning devoriga bir dono mix qoqish kerak.

- studiyada san'atkorni o'qitish emas, o'rgatish orqali tarbiyalash zarur.

- inson hamisha yaxshi odamlar davrasiga talpinadi. studiyada yaxshi odamlar tarbiya olishi kerak.

- teatr ijodiy jamoa bo'lib uning qanday shakllanishi, jamoaning hamjihatlilikiga bog'liq¹.

Vaxtangov studiyasiga o'ziga xos qonun-qoidalar joriy etiladi. Studiyada tarbiyalash printsiplari etik va estetik, jamoa ma'naviyati va ijodiy vazifalarni o'z ichiga olgan edi. Studiya o'quvchilarga ma'naviy tayyorgarlik yaxshi niyat, bir-biriga kafillikka turmoq, qarashlarning bir-biriga yaqinligi, aniq badiiy vazifalarni o'rganish zaruriy qilib qo'yiladi. Xulosa qilib aytganda, bir oila farzandidek munosabat talab etilgan. Talabalar studiyasi, teatr madaniyatiga katta tajriba olib kirib, ijodkor insonlarni yetishtirib berdi.

E.B.Vaxtangov o'z teatr studiyasi talabalari oldiga quyidagicha talablarni qo'yadi:

- muomalada – shirinsuxan bo'lish;
- kundalik hayotda – kamtar bo'lish;
- do'stlarga yordam qo'lini cho'zish;
- jamoa ishida bir-biriga yelkadosh bo'lish;
- yurish-turishda - oliftagarchilik qilmaslik va manmansiramaslik;
- o'zaro munosabatlarda - xayrixohlik, o'zgalar muvaffaqiyatidan xursand bo'lish;

- jamoat joylarida - yengil tabiatlilikdan uzoq bo'lish, o'zini ko'z-ko'z qilmaslik?

- tanqidiy fikrlarga sabrli bo'lish. o'zgalar fikri bilan hisoblashish. studiya a'zolari qonun-qoidalariga qat'iy rioya qilishlari; mashg'ulotlarda jiddiy intizom va

¹ Mahmudov J. Vaxtangov maktabi. Teatr. №1, 2009 y. 29 b.

fikrni bir joyga jamlash;

- kichik rollar yo‘q, kichik aktyorlar bor;
- bugun - gamlet, ertaga - sahna ishchisi, yorituvchi, kostyumer;
- ko‘pchilik oldida, mahoratli aktyor uchun roldan voz kechish;
- shoir, artist, rassom, tikuvchi, ishchi - hamma bir maqsad uchun, xizmat

qiladi;

- teatr ijodiy hayotida har qanday qonunni buzish - bu jinoyatdir;
- kechga qolish, erinchoqlik, o‘jarlik, asabiylashish, yomon xarakter, rolni bilmaslik, bir narsani ikki marotaba qaytarishga majbur qilish - ish uchun juda zararli bo‘lib, uni ildizidan quritish lozim¹.

Vaxtangov katta teatrda ishlash bilan bir vaqtda yangi tashkil etilgan II studiya ishtirokchilarining iltimosiga ko‘ra, shu studiyachilarga rahbarlik qila boshlaydi. Vaxtangov studiyasida bo‘ljak teatr sardorlari Ruben Simonov, M.Zaxava, Y.Zavadskiy, L.Sverdlin, M.Chexov, Yaxontov, Mansurov kabi yangilikka intiluvchi iqtidorli san‘atkorlar ijodiy jamoaga birlashadilar.

U yerda Stanislavskiy yaratgan tizimni yanada rivojlantirish, uning boshqa qirralarini sinab ko‘rish uchun Meterlingning “Avliyo Antoniyning karomati” asarini qo‘lga oladilar. Vaxtangov mazkur asar ustida ishlar ekan ilk bor “nuqta” atamasini qo‘llaydi. Ya’ni, ma’lum vaziyatda ijrochi voqeani bir soniya to‘xtatib, bo‘lib o‘tgan hodisani chamalab ko‘rishi, unga baho berishi va yana voqeani davom ettirishi zarur bo‘ladi. Albatta, bunday yangilikni barcha spektakllarda ham qo‘llash mumkin emas edi. Lekin “grotesk” bo‘rttirilgan komediya janrida kulgili vaziyatning ta’sir kuchini oshirishga xizmat qilishi lozim edi. Negaki, aynan grotesk janrida bo‘rttirish mumkin va zarur, deb hisoblaydi Vaxtangov.

E.B.Vaxtangov 1920 yilda o‘zining “Hayratda qoldirish” sistemasini tuzayotganligini qayd etib: “Bu sistemada “yashash” – “ko‘rsatib berish” bilan qo‘shilib uchinchi “hayratda qoldirish” sistemasini vujudga keltiradi”, degan edi.

1921 yil 21 yanvarda «Avliyo Antoniy mo‘jizasi» spektakli sahnaga olib chiqildi. Bu spektaklda u bir-biriga qarshi uslublarni qo‘llab, qarama -qarshilikni yanada bo‘rttirib, **grotesk uslubidan** keng foydalangan².

Vaxtangov groteski doimo jonli, harakatchan, organik va shu bilan bir qatorda shartli, paradoksli, “tasavvur qilib bo‘lmaydigan” darajada bo‘lib, bilib turgan holda rasmlarga ta’sir qilib, shakllarni gapiradigan, “baqiradigan” holatga olib kelar edi.

Vaxtangov tomonidan borliqni tasvirlashdagi asosiy badiiy uslub, bu - grotesk edi. Grotesk, u sahnalashtirilgan «Gadibuk», «Erik», satirik «Avliyo Antoniy mo‘jizasi», «To‘y» va ekstsentrik «Malikai Turandot» spektakllarida yorqin namoyon bo‘ladi.

Grotesk rejissyorda voqealarning tub ma’nosini, tasvirni ochib berishdek xohishini qondirishga yordam berar edi. Bu spektakllarda faqatgina qatnashchilar yoki shart-sharoitgina groteskli bo‘libgina qolmay, balki dramatik xatti-harakat ham groteskli edi.

¹ Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 48 b.

² Захава Б. Современники-Вахтангов, Мейрхольд. М., Искусство, 1969.

E.B.Vaxtangovning ta'kidlashicha, repetitsiyani pesaning bir boshidan emas, aksincha, eng qiziqarli bo'lib tuyulgan sahnadan boshlagan ma'qul. Negaki, rejissyor mazkur asarni sahnalashtirishga uzoq tayyorgarlik ko'rgani sababli, u dastlabki repetitsiyani sabrsizlik bilan kutadi va bor kuch-g'ayrati, tasavvur va tafakkurini dastlabki sahnalarga sarflaydi. Natijada, qolgan sahnalar birinchisiga nisbatan kuchsizroq bo'ladi. Shu boisdan eng qiziqarli, eng hayajonli sahna pesaning qaysi qismida bo'lishidan qat'iy nazar, repetitsiyani ana o'sha ko'rinishdan boshlash maqsadga muvofiqdir. Bu bir tomondan. Ikkinchi tomondan rejissyor bilan aktyor o'rtalaridagi munosabat ilk uchrashuvdayoq shakllanib, to spektakl chiqqunga qadar ijodiy hamkorlik davom etishi kerak. Eng hayajonli, eng qiziqarli sahnalarni repetitsiya qilishdan aktyor zavq oladi, asarga qiziqishi ortadi, oqibatda, rejissyor bilan aktyor o'rtasida do'stona ijodiy hamkorlik yo'lga qo'yiladi¹.

Uning kundalik daftarida yana quyidagicha so'zlar bor: "Ayni kunlarda yangi sistema ustida ishlayapman. "Kechinma" san'atining birinchi kursini o'tib bo'ldik. Endigi navbat og'iz, qo'l, ovoz kabi "qurollar"ni ishga solish yo'llarini qidirish kerak". Vaxtangov har bir so'zdan ma'no, fikr, ta'sirchanlikni talab qiladi. Oddiy voqealar ijrochining tasavvur yordamida fantastik voqeaga aylanishi, shu yo'l orqali "fantastik realizm" yuzaga chiqishi kerak, deydi rejissyor.

Vaxtangov aktyorning repetitsiyaga bamaylixotir kirishishi – san'atga nisbatan xiyonat, deb hisoblaydi. Repititsiyaga fikr bir joyga jamlangan xolda kirishish orqali kichik bir sahnani ham takror va takror ishlash, ishlaganda ham har bir qaytarish jarayonida sharoitni murakkablashtirib borish orqali yaxshi natijaga erishish mumkin. Teatrda kelgan tomoshabinni uyida emas, teatrda o'tirganini har lahza yodiga solib turish kerak.

Vaxtangov o'limidan bir yarim oy oldin shogirdlarini yig'ib, «Fantastik realizm», o'z teatri modeli va dasturini quyidagicha tushuntiradi. Bu yo'nalish, badiiy madaniyatning nodir hodisasi sifatida kelib chiqqan uch natija:

- ijtimoiy-siyosiy dunyoqarashdan kelib chiqqan, dunyoni tubdan o'zgartirish g'oyasi;
- ildizi bilan xalq madaniyatiga borib taqaladigan mifologik ijodiyotga tayanish;
- turli komponentlarni organik bir butunlikni qovushtiruvchi san'at sintezi va bir-biridan ajralmas shakllarni birlashtirish.

Shundan so'ng Vaxtangov teatr shakllarining katta ahamiyatga ega ekanligiga urg'u berib, yangi san'atning vazifalarini tushuntiradi: «Fantastik realizm» uchun shakl va manbalarni hal etish katta ahamiyatga ega. Bu manbalar teatrlashtirilgan bo'lishi lozim», - deydi².

Vaxtangovning teatrlashtirish uslubi - bu uslub yoki uslublar to'plami bo'lmay, balki bu mohiyatni teatrlashtirish orqali ko'rsatib berish va har gal yangi shakllarni qidirib topishdan iborat bo'lgan. Bu esa teatrning tomoshabinni his-hayajonga sola olish sehri, deb hisoblangan.

Repititsiyalardan birida Vaxtangov aktyorlardan o'z qo'llariga e'tibor qaratishini so'raydi. Uning fikricha, qo'l – inson tanasining ko'zidir. Qo'l harakati sezgi bilan

¹ Maxmudov J., Maxmudova X. Rejissura asoslari. T. O'DSI bosmaxonasi. 2008 y.

² Ahmedov F.E. Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari. T. Aloqachi 2008 y. 50 b.

bog'liq va eng harakatchan a'zo. Yurak urishi maromi va meyor qo'l orqali bilinadi. Qo'l orqali inson to'g'risida tushuncha hosil bo'ladi. Agar pesaning maromi topilsa sahnalashtirish uchun kalit topilgan hisoblanadi. Har bir ishning boshlanishi maromga bog'liq. Har qanday tabiiy erkinlik rejissyor tomonidan belgilangan chegara oralig'ida bo'lishi kerak.

Sahnada birorta ortiqcha buyum bo'lmasligi kerak. Uning kashfiyoti natijasi o'laroq Stanislavskiy yaratgan "Sistema" bir joyda qotib qolgan usul bo'lmay, u hamisha yangilanib borishi, shakl o'zgarishlariga ta'sir ko'rsatishi zarur ekanligini Vaxtangov ijodi orqali o'z isbotini topdi.

Quyidagilar Vaxtangov tashkil qilgan maktabning asosiy printsiplaridan sanaladi:

- san'atning g'oyaviy-ijodiy faolligi (faollikning asosiy elementlari mohiyatini bilish, munosabat, baholash);
- teatrning sahnada namoyish etilayotgan voqealarga munosabati (falsafiy, estetik, ma'naviy, siyosiy baholash);
- har bir pesa uchun alohida, o'ziga xos sahnalashtirish shakllarini topish.

Evgeniy Bagrationovich Vaxtangov o'zidagi bor ijodiy salohiyatini ishga solib bir yil mobaynida "Malikai Turandot" spektakli ustida ishlaydi. Spektakl 1922 yil 28 mayda tomoshabinlarga xavola etiladi. Spektakl premerasining ertasiga rejissyor Ye.B.Vaxtangov og'ir betoblik sababli Moskva shahrida vafot etadi. Uning teatr sohasiga qilgan xizmatlari benihoyat qadrlil bo'lib, zamonaviy teatr rejissurasida ham u yaratgan maktab usullaridan keng foydalanilib kelinmoqda.

B.Brext ta'limoti. XX asr nemis dramaturgiyasini Bertolt Brext ijodisiz tasavvur qilib bo'lmaydi. U ham dramaturgiya, ham rejissurada faol ijodiy ishlarni olib bordi.

Bertolt Brext 1898 yil 10 fevralda Germaniyaning Augsburg shahrida tavallud topgan. U badavlat oilada tug'ilib, gimnaziyada o'qiydi. Myunxen universitetining "Tibbiyot" fakultetida tahsil oladi. O'qishdan so'ng harbiy xizmatga chaqirilib, gospitalda xizmat qiladi. Bu urushning so'nggi yillari edi. Yosh sanitar dahshatli jismoniy va ruhiy jarohat va og'riqlarga guvoh bo'ladi. Ko'p o'tmay, oiladan uzoqlashib, Bavariyada g'alayonlarda ishtirok etadi. Shu davrda u «Tungi baraban sadolari» nomli pyesani yozadi. Shu asari uchun Brext 1922 yilda Kleyst nomidagi oliy adabiyot mukofotiga sazovor bo'ladi.

Brext hokimiyat tepasiga Gitler kelishi bilan Germaniyani tark etib, o'n besh yillik umrini Shveysariya, Avstriya, Shvetsiya, AQSH mamlakatlarida muxojirlikda o'tkazadi. 1948 yil «Berliner ansambl» teatrini tashkil etadi.

Brext 20-yillar o'rtalaridan o'z dramaturgiyasi asosida, o'z teatrini shakllantirib boradi. Bu Brextning o'z asarlarida o'zi sahnaviy talqinchi ekani bilangina izohlanmas edi. Balki, yangicha drama texnikasi, teatr nazariyasi va yangicha anglash ehtiyojidan, ya'ni barcha jihatlarni o'zaro uyg'unlashtirish, yaxlit tarkibiy qismlar tarzida tarkib toptirish talabidan kelib chiqqan edi.

Brextning estetik ta'limoti, Stanislavskiy ta'limotining tadrijiy rivojidir. U san'atni ikki ya'ni Stanislavskiyning qiyofaga kirish va kuzatib mushohada yuritish ko'rinishida talqin qiladi.

Agar masalani soddaroq qilib tushuntiradigan bo'lsak, aktyor ikki yarim soat davom etadigan spektakl jarayonida, uzluksiz ravishda o'zi ijro etayotgan qahramonning qiyofasidan chiqmay yashashi mumkinmi? Aktyor juda nari borsa qiyofaga o'xshabroq

ketishi mumkin. Lekin butunlay boshqa qiyofadagi odam bo'la olmaydi. Buning sabablari behisob. Qahramonning tashqi qiyofasi aktyorning tasavvuriga to'g'ri kelmasligi, qahramonning dunyoqarashi aktyornikidan o'zgachaligi, yaratilayotgan qiyofaga munosabati, butun spektakl davomida o'z imkoniyatlarini to'g'ri taqsimlash zarurligi va hokazo¹.

Brext o'z ta'limotini yaratishda Xitoy xalq teatri an'analariidan kelib chiqadi. Xitoylik aktyor Mey Lanfan tajribasidan foydalanadi.

Birinchidan, deydi Brext, - xitoylik aktyor o'zini qurshab turgan uch devordan tashqari to'rtinchi devor ham borligini tasavvur qilmaydi. Tomoshabinda ham bunday taassurot tug'ilmaydi. U spektakl boshidanoq tomoshabin o'ziga qarab turganligini biladi. Shuning uchun aktyor o'zini boshqa odamning qiyofasini aks ettirayotganini tomoshabindan yashirmaydi. Sahnada bajarilayotgan har bir ijro - o'yin ekanligini tomoshabindan sir tutishga intilmaydi ham.

Rejissyorning har bir mizanssenasi, aktyor uchun o'zi yaratayotgan qiyofaga kirishi imkoniyatini tug'dirishi kerak. Spektaklning umumiy ko'rinishi rejissyor dunyoqarashini aks ettiradi. Rejissyor ko'rsatmalari aktyorni o'zligidan chiqib, ayni daqiqada qiyofaga kirish uchun qulay imkoniyat yaratadi. Brextning "begonalashuv ta'limoti" mizanssena yaratishda rejissyorga qo'l kelishi mumkin. Brext diqqatimizni muhim bir narsaga qaratmoqchi bo'ladi.

YA'ni aktyor, sahnada qanchalik harakat qilmasin dramaturg tomonidan berilgan matndan tashqariga chiqib keta olmaydi. Asar va qahramonning taqdiri nima bilan yakun topishi, rejissyor uchun ham, aktyor uchun ham avvaldan ma'lum.

Agar K.S.Stanislavskiy ta'limotidan kelib chiqadigan bo'lsak, aktyorning sahnadagi barcha xatti-harakatlari (ehtiros, ko'z yoshi, kulish, mushtlashuv, o'lim) yasama holat, taqlid, o'xshatishdan boshqa narsa emas. Shuning uchun aktyor sahnada hech qachon haqiqiy hayotni aks ettira olmaydi, balki hayotiylikka yaqinlashtirishga intiladi. Demak, aktyor sahnada ayni qahramonning o'zini emas, unga o'xshashlikka intiladi. Aktyor rol o'ynash bilan bir vaqtda o'zini-o'zi kuzatib turadi. "Men berilgan sharoit"da mana bunday harakatlarni bajaraman, qalay, bu sizga ma'qulmi deganday, ichki botiniy ko'z bilan o'zining butun xatti-harakatini nazorat qilib turadi. Bu holatni Brext "begonalashuv" deb ataydi².

Brext o'z pyesalarining ijodiy talqinini o'zi amalga oshirib, sahnaviy talqinida – "Epik drama" nazariyasini kashf etdi. Bu narsa misli ko'rilmagan san'at voqeligiga aylandi. Ta'kidlab o'tish joizki, bu san'at voqeligi butun Yevropa dramasi, avvalom bor, nemis dramasi va rejissurasi rivojiga samarali ta'sir qildi.

Brext o'z teatrini «noaristotelcha», «noan'anaviy» teatr deb atadi. Brext bunday teatrning shakl-shamoyillarini o'ttiz yildan ko'proq davr mobaynida ishlab chiqdi. Brextcha teatr nazariyasi uning «Uch pullik opera» (1928), «Ko'cha sahnasi» (1940), «Teatr uchun kichik organon» (1949) «Teatrda dialektika» (1953) asarlarida bir qadar to'la ifoda etilgan.

Veymar Respublikasi davrida, teatrlarni oldi-qochdi pyesalar bosib ketgan, mumtoz dramaturgiya namunalari esa ko'pincha tub mazmundan ajralgan holda qo'yilar

¹ Махмудов Ж. Саҳна композицияси алифбоси. Ўзбекистон файласуфлари миллий жамияти нашриёти. Т. 2006 й.

² Махмудов Ж. Саҳна композицияси алифбоси. Ўзбекистон файласуфлари миллий жамияти нашриёти. Т. 2006 й.

edi. Teatrlar voqelikni tahlil qilish o'rniga, uning jo'n nusxasini ko'chirish bilan cheklanar edi. Brext an'anaviy «arestotelcha» teatriga qarshi chiqqan bo'lsa-da, lekin o'ziga yaqin jahon dramaturgiyasi qadriyatlaridan voz kechmagan.

Brextning epik dramaturgiyasi va rejissurasi aniq ma'noga ega bo'lib, yangi badiiy tamoyilga ko'ra, asosiy diqqat insonning ichki olamiga emas, balki uning ijtimoiy vaziyatiga, ijtimoiy zulm tarziga qay darajada bog'liqligiga qaratilishi lozim edi.

Brext uchun tomoshabinni fikrlashi muhim bo'lib, tomoshabin voqea ta'siriga tushib, uning shunchaki kuzatuvchisi bo'lib qolmasligi kerak edi. Sahnada kechuvchi voqeaning odatdagidek lavhama-lavha o'z yo'nalishida mantiqan o'sib borishi Brext uchun qiziq emas edi. Voqea qayerigadir kelgach, orada unga nisbatan zid boshqa bir lavha, voqea berilishi kerak bo'lib, tomoshabin ko'zdan kechirayotgan avvalgi voqeadan uzoqlashuvi, chetlashuvi va unga boshqa, yangi voqea nuqtai nazaridan munosabatda bo'lishi lozimligi; natijada, avvalgi lavha-voqealar e'tibordan qolgan jihatlarini anglash, taftish etish jarayoni boshlanishi lozim edi.

Brext tomoshabinning diqqat-e'tiborini bir voqeadan boshqa voqeaga ko'chirish, burish usulini «Xoli o'qish san'ati» (yuqtirish) deb atadi. Brextcha «epik teatr»ning muhim jihati - bu tomoshabinning his-tuyg'usiga emas, aql-idrokiga asoslanishdir.

«Drama teatri»ning shohona asarlari tomoshabinni «sahna voqealariga ishontirish orqali» uni shu voqealarning ishtirokchisiga aylantirib kelgan bo'lsa, epik teatr asarlari esa masofani saqlash, tahlil etish asosiga qurilgan. Shu bilan birga, Brext o'zining ilk asarlarida «Bu teatrdan his-tuyg'uni chiqarib tashlash mutlaqo noto'g'ri, lekin tomoshabin birovga qayg'urmasin, balki munozaraga kirsin», deb yozgan edi. Brext tomoshabinning bu teatrga nisbatan nuqtai nazarini «ijtimoiy-tanqidiy» nuqtai nazar deb atagan.

Brext o'z izlanishlari va jahon dramasi tarixidan olingan misollarga suyanib, odatdagi «aristotelcha» drama teatri bilan epik teatr orasidagi farqlarni ko'rsatuvchi o'ziga xos jadval tuzgan. Bu jadvaldan olingan ayrim misollar quyidagicha¹:

An'anaviy teatrdan	Epik teatrdan
Sahnada ma'lum voqea mujassam etiladi.	Voqea haqida hikoya qilinadi.
Tomoshabin voqeaga jalb etiladi va faolligi yo'qoladi.	Tomoshabin kuzatuvchiga aylantiriladi, lekin faolligi oshiriladi.
Tomoshabinda his-tuyg'u uyg'otiladi.	Tomoshabin hukm chiqarishga majbur etiladi.
Tomoshabin «kechinma» domiga tortiladi.	Tomoshabin taftishchiga aylantiriladi.
Tomoshabin voqea ishtirokchisiga aylantiriladi.	Tomoshabin voqeaga zid qo'yiladi.
Ta'sir kuchi yuqtirishga yo'naltiriladi.	Ta'sir kuchi ishontirishga yo'naltiriladi

Brext qator yillar davomida o'z tizimiga o'zgartirish kiritib, uni takomillashtirib borgan. Lekin Brextning asosiy qoidasi, ya'ni voqeadan «chekintirish» va unga

¹ Ахмедов Ф.Э. Оммавий байрамлар режиссураси асослари. Т. Алоқачи 2008 й. 54 б.

yangicha ko‘z bilan qarash, «xoli o‘qish» (yuqtirish) qoidasi hamisha o‘zgarishsiz saqlanib qolgan. Bu Brext dramaturgiyasining o‘ziga xosligi, tomoshabinni fikrlash, tahlil etish, hukm chiqarishga da’vat etish talabi bilan belgilangan.

Brext o‘z teatrini epik (ulug‘vor) teatr deb atar ekan, bunga to‘la asosli edi. Tomoshabinning erkin fikr yuritishi, hukm chiqarishi haqida qancha gapirmaylik, har bir sahnaviy lavhada Brextning xulosalari yaqqol ko‘zga tashlanib turadi.

Brext qo‘llagan uslublar, uning dunyoqarashi, uning dramaturgiyasi va rejissurasining ziyobaxsh sahnaviy ifodasi tarzida namoyon bo‘lishiga yordam beradi.

Bertolt Brext 1956 yil 14 avgustda Berlinda «Jizn Galileya» spektakli repititsiyasi jarayonida yurak xastaligidan vafot etgan.

K.S.Stanislavskiy sistemasi va Meyerxold “Biomexanika”si o‘rtasidagi ijodiy ziddiyatlar. Teatr nazariyasida ikki buyuk darg‘a K.S.Stanislavskiy sistemasi hamda V.E.Meyerxold “biomexanika”si ya’ni “jonli mexanika” usullari tan olingan. Stanislavskiy sistemasining asosiy maqsadi aktyor ijodida “ichkidan tashqiga” usulini qo‘llash bo‘lsa, Meyerxold usulida uning aksi. Ya’ni aktyor sahnada “tashqidan ichkiga” usulida rol ijro etish kerak bo‘lgan. Masalaga chuqurroq yondoshilsa bu ikki usul ham o‘z o‘rnida to‘g‘ri. Ikki ijodkor ham o‘z usullarini oqlash maqsadida ijodiy faoliyatida sahnalashtirilgan spektakllarda qo‘llay boshlaydi. Ular rejissyorligidagi sahnalashtirilgan ba’zi spektakllar rejissurasi bilan yuqoridagi mavzularda tanishib o‘tdik. Navbatdagi masala esa, bu ikki usullning aktyor ijodidagi qulayligi va foydali tomonlari xususidadir.

Bir qarashda, bu ikki usul o‘rtasidagi farq u qadar katta bo‘lmasada, chuqurroq o‘ylab ko‘rilsa, ular o‘rtasidagi tafovutning kattalashib ketishi mumkinligini ko‘ramiz.

Meyerxold o‘zining mashhur «Biomexanika» usulini amerikalik ruhshunos olim Djeyms ta’limotiga tayangan holda yaratgan.

U tomoshabinga ta’sir qilishning turli yo‘llarini Stanislavskiy printsiplaridan farqliroq, ko‘proq namoyish qilish, jestlar, mimikalar, pozalar orqali amalga oshirish borasida izlandi. Uning sahnalashtirgan asarlarida tomoshabin tomoshabin sifatida emas, balki bevosita shu asar ishtirokchisi sifatida gavdalangan. Buning uchun u mizanstsenalarni mana shu vazifalarga mos qilib joylashtirardi. U improvizatsiyaga to‘la erkinlik berardi. Buning uchun esa u pedagog-muallim sifatida asar mavzusi, g‘oyasi, oliy maqsadi kabi tushunchalarni aktyorlarga singdirib, psixo-fizik holatlarini ana shu rolga mos qilib tayyorlar va repititsiya qilardi.

Meyerxoldning izlanishlari ko‘p tanqidchilar uchun tayyor material edi. Shu davrda faqat Stanislavskiy tomonidan sahnalashtirilgan asarlarga muvaffaqiyat bilan himoya qilinardi. Kechinma san’at ruhidagi asarlar so‘zsiz tahsin va maqtovlarga sazovor bo‘lardi. Ba’zi tanqidchilar Meyerxolddagi izlanishlarni “jahon teatrlari tan olgan Stanislavskiy sistemasiga qarshi nazariyadir”, degan xulosalar chiqara boshladilar. Ular Meyerxold ishida stilizatsiya uslubini, grotesk shaklidagi harakatlarini “hayotni haddan tashqari bo‘rttirib ko‘rsatyapti, hayotda esa bunday bo‘lishi mumkin emas”, deb jar soldilar¹.

Stilizatsiya bu – hayotiy materialning o‘ziga xos sxematik ko‘rinishi, ya’ni hayotiy materialni san’at asariga aylanishidir. Stilizatsiya Meyerxoldga aktyorning o‘z

¹ Rustamov V.Q. Xalq teatri rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2008 y. 25 b.

tanasini boshqara olishi, sahnada erkin harakat qilisha olishi uchun kerak edi. Xullas, stilizatsiya - Meyerxold rejissurasining aktyor o'yining printsipli sifatida namoyon bo'ldi.

Stilizatsiya usulining ikkinchi bosqichi - groteskdir. Bunda rejissyor aktyorlik mahoratining turli qirralarini ko'rsata olishiga imkon berdi, ya'ni grotesk orqali chiroyli jestlar, so'zni yetkazishda qo'l harakatlari, chiroyli pozalar va harakatning yorqin ifodaviyligiga erishishni angladi va o'z aktyorlari bilan bu janr ustida ko'proq shug'ullandi. Uning teatri – eng avvalo tomoshaviydir. Uning spektakllari tomoshaga aylanib ketardi. Tomoshabin uning sahnalashtirgan asarlarida rassomning turli rangda bo'yalgan va bezatilgan dekorativ pannolari, fantastik xildagi kostyumlari, tomoshabinni turli holatga keltiruvchi musiqa va o'z tanasini mahorat bilan boshqarayotgan aktyorlik mahoratining uyg'unligidan o'ziga estetik zavq olardi. Tomoshabin o'z qahramonining muvaffaqiyatidan quvonsa, halokati yoki muvaffaqiyatsizligidan kuyunardi.

Bunday muvaffaqiyatga u o'z aktyorlariga bergan saboqlari orqali erishgan. Meyerxold rejissurasida stilizatsiya usulidan tashqari maskadan foydalanish aktyor uchun izlanish qurollaridan biri bo'lib xizmat qilgan. Maska kiygan aktyorning holati, kechinmasi, qayg'usi, xursandchiligini sezish qiyin. Rejissyor esa bu holatlarni harakatlar orqali yetkazishni vazifa qilib qo'ydi, ya'ni maska - aktyor harakatining aniq kombinatsiyasi uchun zarur qurol bo'lib xizmat qilgan.

Meyerxold ijodiyotini o'rganishda har bir uning yangilik yaratish borasidagi xizmati haqida ko'plab gapirish mumkin. Atoqli rejissyor V.Saxnovskiy Meyerxold ijodi haqida shunday deydi: "Meyerxold qo'ygan asarlari xuddi pamfletga o'xshaydi. Uning rejissurasidagi qahramonlari, konstruksiyalari va boshqa badiiy jihatlari siyosiy ruh kashf etardi. Rejissyor manerasida bu juda silliq yoki aniq aks etganday bo'lardi, lekin aslida esa tomoshabin agitpesa yoki pamflet tomosha qilardi. U materialni shunchalik zamonaviylashtirardiki, dramaturg asaridan ko'ra uning rejissurasida originallik yaqqol ko'zga tushardi".

Meyerxold o'zi sahnalashtirgan asarlarida spektaklning g'oyaviy-badiiy jihatdan ifodalovchi, bizning tilimiz bilan aytganda, sahna bezagiga katta ahamiyat berardi.

Nikolay Tarabukin Meyerxoldning tomoshaviylik jihatlarini tahlil qilib shunday fikrlarni aytib o'tgan: "Spektakl tomosha qilinadi, demak u tasviriyl san'at hamdir, chunki spektakl so'zi lotincha "ko'rmoq" so'zidan olingan. Pesa esa qo'yiladi. Meyerxoldgacha rejissyorlardagi postanovkalarda tomoshabin faqat pesani eshitardi, lekin postanovkadagi kompozitsion tasviriyl bezagini ko'rmas edilar. Konstruktivizm esa butafor, dekoratsiya, turli rasmlardan ko'ra Meyerxold ijodida o'ziga xos topilmadir".

Uning rassomlari rejissyor vazifasidan keyin o'zlarini konstruktor deb faraz qilardilar. Bu konstruksiyalar Meyerxold shartli teatri aktyorlari uchun kerak edi. Sahnadagi detallar faqat aktyor o'yini uchun stanok emas, balki shu asarning g'oyaviyl mazmunini ham yoritib berishi kerak, ular obraz hamdir. Shuning uchun rejissyor o'z asarlarining g'oyaviyl-badiiy mukammalligiga katta ahamiyat bergan va o'zi rassomlar bilan birday ishlagan.

Meyerxold ijodining eng buyuk yutug'i shundan iboratki, u o'zining "biomexanika" to'g'risidagi ta'limotni ishlab chiqdi. Biomexanika Meyerxold aktyori

uchun eng asosiy quroldir, yoki biomexanika – aktyor tanasining psixo-fizik holatlarida kuzatilishi mumkin. Biomexanika tamoyili aktyor ijodiy jarayonining bosqichlari, shakllari va elementlarini o‘z ichiga oladi.

Aktyor o‘zining ifodaviy va ta’sirchan vositalarini boshqara olishi kerakligi haqida Meyerxold shunday deydi: “Men sahnaga chiqib qiynalishim, azob chekishim, haqiqiy ko‘z yoshlarim bilan yig‘lashim mumkin, lekin mening xatti-harakatlarim, holatlarim g‘oyaga mos kelmasa mening kechinmalarim hech qanday natija bermaydi. Men sahnada baqirishim, hatto o‘lishim mumkin, lekin tomoshabin hech narsaga tushunmaydi yoki ta’sirlanmaydi, agar men tomoshabinga nima demoqchi bo‘lganimni yetkaza olish yo‘lini topmasam”¹.

Biomexanika – aktyor harakatining asosiy printsipi - fikr, inson miyasi, insonning fikrlovchi apparatining faoliyati bilan belgilanadi. Faqat harakat yoki so‘z emas, inson miyasi ham aktyorning asosiy qurolidir, chunki miya aktyorning o‘ziga vazifa beradi va uni bajarishga undaydi, ya’ni miya – aktyorni harakat bilan boyitadi. Meyerxold aktyorning fikrlash qobiliyatini to‘g‘ri yo‘naltirishga, aktyorni o‘ziga-o‘zi tanqidiy yondashishga undardi va bunga intilishni yuqori baholagan.

Fikr, harakat, emotsiya (hissiyot), so‘z - Meyerxold biomexanikasi aktyorining ijodiy jarayon yo‘lini N. Pesochinskiy shunday tasvirlaydi, “Meyerxold aktyorlarini tanasini doimo trenirovka qilishga majbur qilib, jismoniy sport aktyorning asosiy predmeti - quroli hisoblanmog‘i kerak, degan fikrlarni o‘z aktyor-o‘quvchilariga tushuntirardi”.

Y.Ayxenvald Meyerxoldga savol tariqasida shunday deydi: “Men tushunaman, aktyorga matndan tashqari yana ko‘p vazifalarni bajarishi kerak bo‘ladi, ammo jest, mimikalar aktyor psixologiyasining mohiyatini ochib bera olmaydiku?”. Meyerxold shunday javob beradi: “Aynan shu narsalar uning psixologiyasining mohiyatini ochib beruvchi vositalardir. Chunki aktyorda matndan tashqari “qudratli imkoniyat”, ya’ni jest va harakat bor. Qarang, aktyor boshini pastga qaratib, yuzini qo‘li bilan to‘sib, boshini chayqayapti. Demak, tomoshabin tushundiki, aktyor yig‘layapti. Lekin bu payt aktyor o‘ziga tragik holat berib, balki kulayotgandir. Aktyorning pozasida, jestlarida ana shunday buyuk, ishontiruvchi qudrat bor”.

Meyerxold ichki kechinma yo‘nalishidagi aktyor o‘yiniga qarshi emas edi. Kechinma uning biomexanikasida aktyor uchun inkor qilinmagan holda, uni eng asosiy element emas, balki aktyor vositalaridan biri sifatida qaragan.

Stanislavskiy o‘zining mashhur ta’limotini yaratar ekan, eng avvalo, insonning jismoniy va ruhiy harakatlarini nazarda tutgan. Inson jismonan tabiiy bir butunlikda harakat qilishini e’tiborga olgan edi.

Teatr hayotida “Rejissyorning asosiy materiali bu aktyor ijodidir”, degan ibora bor. Bu iborani K.S.Stanislavskiy qo‘llagan bo‘lsada, ba’zida o‘z fikriga qarshi chiqadi. Chunki aktyor ba’zi bir rejissyorlar qo‘lida qo‘g‘irchoq vazifasini bajarib qolmoqda xolos. Bunday rejissyorlar aktyorga ijodiy erkinlik bermay, buyruqbozlik orqali o‘zlari avvaldan o‘ylab qog‘ozga chizib qo‘ygan qomatni ushlab, ko‘z qarash, qo‘l harakati va qadam tashlashigacha bo‘lgan loyihani aniq va benuqson bajarilishini talab qiladilar. Bu xolda aktyor jonsiz qo‘g‘irchoqqa aylanib qolishi hech gap emas.

¹ Rustamov V.Q. Xalq teatri rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2008 y. 27 b.

K.S.Stanislavskiyning “sistemi” ayni shu masalaga qaratilgan bo‘lib, o‘sha qo‘g‘irchoqqa jon bag‘ishlashlikni o‘z oldiga maqsad qilib qo‘ygan edi.

“Agar, - degan edi K.S.Stanislavskiy - rol talab qiladigan xis-hayajon, ichki kechinmalarni uyg‘otish yo‘llari topilsa, rejissyor ham aktyor ham rol ijrochisi uchun maxsus chizmalar chizib, har bir imo-ishorani o‘ylab topishga xojat qolmaydi”¹.

Stanislavskiy aktyorning ichki kechinmalari, xis-hayajonini uyg‘ota oladigan yo‘llarini qidirib topishga muvaffaq bo‘ladi. Lekin aktyor berilgan rolning qaysi joylarida, qaysi daqiqalarida qanday kechinmalarni ko‘rsatishi kerakligini Stanislavskiy rejissyorning ixtiyoriga topshiradi. Demak rejissyorning ixtiyorida aktyorning g‘avdasi emas, uning qalbi, ruhiyati, berilgan shart-sharoitda harakatga kelishi mumkin bo‘lgan layoqati qoladi.

K.S.Stanislavskiy umrining oxirgi yillarida “Aktyorning ijodkorlik tabiati ustidan hech qanday zug‘um o‘tqazmaslik, u erkin ijodkor bo‘lib qolishi kerak” degan xulosaga keladi. U endi ichki xis-hayajonni qo‘zg‘atuvchi holatlarni chorlash emas, mustaqil ijod jarayonida tabiiy holatlar jarayonini keltirib chiqaruvchi sifatlar ustida bosh qotiradi. Teatrda eng muhim jarayon bu - tabiatning ijodiy mu‘jizakorligidir. Ya‘ni aktyorning berilgan rolga ijodiy yondoshuvi jarayonida obraz qiyofasiga ichki ruhiyat va xis-hayajon orqali kirib borishligi muhimdir. Rejissyorning eng muhim vazifalaridan biri aktyordagi ana shu xis-hayajonni, ruhiy kechinmalarni yana ham o‘stirish, unga kuch-g‘ayrat, dalda berishdan iborat bo‘lmog‘i kerak ekan. Agar rejissyor aktyorga tabiiy kechinmalarni uyg‘onishiga yordam beraolmas ekan, spektaklni tashqi bezagi, musiqa tovush va yoritish uskunolari bilan spektaklni ming bezashga urinmasin, dramatik teatr rejissyori bo‘la olmaydi. Dramatik teatrdagi ijodiy hayot faqat aktyorning xatti-harakati va ichki kechinmalari orqaligina tirik.

Masalaning yana bir tomoni shundaki Stanislavskiy sistemasidagi “kechinma” san‘ati ommaviy bayramlarda doimo qo‘l kelavermaydi. Ommaviy bayram va tomoshalar ochiq maydonlarda, parklar va ko‘chalar, xullas noan‘anaviy sahnalarda o‘tkazilishi uchun Meyerxold maktabi aynan qo‘l keladi.

Rejissyordagi eng asosiy fazilat bu - originallikdir. Meyerxoldning har bir sahnalashtirgan asarida, har bir rejissyorlik ishlarida originallik ko‘zga yaqqol tushadi. Biror bir spektakl, bayram yoki tomoshani sahnalashtirishda u xoh seneriy yaratish bo‘lsin, xoh rassom bilan ishlash, kostyum tanlash, chiroq, musiqa tanlash, shovqinlar, aktyorlar bilan ishlash jarayoni bo‘lsin - originallikka erishish yo‘llarini topishimiz lozim. Shu jihatdan, Meyerxold maktabi aynan ommaviy bayram va tomoshalar uchun yozilgan ta‘limot emas. U yuksak yutuqlarga sahnalashtirgan spektakllarining original topilmalari, rejissyorlik g‘oyalari orqali erishgan. Uning spektakllari ichida muvaffaqiyatsiz chiqqanlari deyarli bo‘lmagan. Masalan, Pavel Gromov degan bir olim: “Stanislavskiy sahnalashtirgan “Pikovaya dama” asari ko‘ngildagidek chiqmadi. Ammo, Meyerxold tomonidan sahnalashtirilgan ushbu asar juda katta muvaffaqiyat qozondi. Uning “Pikovaya dama “si - genialdir”², - deb eslaydi. Meyerxold maktabining mohiyati shundan iboratki, to‘la biomexanika ta‘limoti bilan qurollangan aktyorlar ijrosida badiiy, tasviriy jihatdan jihozlangan, sahnadan turib tomoshabinga

¹ Maxmudov J., Maxmudova X. Rejissura asoslari. T. O‘DSI bosmaxonasi. 2008 y.

² Rustamov V.Q. Xalq teatri rejissurasi. T. TDMI bosmaxonasi. 2008 y. 28 b.

estetik zavq bag'ishlash, uni bevosita tomoshaning ishtirokchisiga aylantirish va buning natijasida effektli tomoshaviylikka erishishga intilishdir.

Aslida, Meyerxold maktabi Stanislavskiy sistemasini inkor qilmaydi, balki uni boyitadi. Shuning uchun ham zero bahsli bellashuvlar, turli fikr-mulohazalar bo'lsa ham Stanislavskiyning "Meyerxoldni asranglar" degan so'zlari jahon xalqlari tan olgan teatr nazariyotchisining Vs.E.Meyerxold ijodini tan olganligidan dalolat beradi.

Nazorat uchun savollar:

1. Meyerxold "biomekhanikasi" va uning xususiyatlarini izohlab bering?
2. Stanislavskiy va Meyerxold ijodiy faoliyatining bir-biridan farqli jihatlarini gapirib bering?
3. Grotesk uslubi haqida tushuncha bering?
4. E.B.Vaxtangovning "Hayratda qoldirish" sistemasi nimalarga asoslangan?
5. E.B.Vaxtangov teatrida mavjud qonun-qoidalar haqida o'z tushunchangizni bildiring?
6. B.Brext ijodiy faoliyati haqida gapirib bering?
7. Brextning "begonalashuv ta'limoti" nimaga asoslanadi?
8. Brextning "Epik drama" nazariyasi qaysi xususiyati bilan boshqa sistemalardan ajralib turadi?
9. Noaristotelcha teatr deganda nimani tushunasiz?
10. B.Brextning epik dramasi va an'anaviy teatr o'rtasida qanday farqlanishlar mavjud?
11. Meyerxold "biomekhanikasi" va uning xususiyatlarini izohlab bering?
12. Stanislavskiy va Meyerxold ijodiy faoliyatining bir-biridan farqli jihatlarini gapirib bering?
13. Grotesk uslubi haqida tushuncha bering?

Foydalanilgan adabiyotlar::

1. Karimov I.A. "Adabiyotga e'tibor – ma'naviyatga, kelajakka e'tibor". T.: "O'zbekiston". 2009.
2. Sayfullayev B.S., Mamatqosimov J.A.. "Aktyorlik mahorati". T.: Fan va texnologiya. 2012.
3. Ahmedov F.E. "Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari". T.: "Aloqachi". 2008.
4. Stanislavskiy K.S. "Aktyorning o'z ustida ishlashi". T.Xo'jayev tarjimai. S.Muhamedov muharrirligida. T. Yangi asr avlodi. 2010
5. Umarov M. Estrada va ommaviy tomoshalar tarixi. T.: "Yangi asr avlodi". 2009.
6. Muhamedov M. "Rejissura asoslari". T.: O'DSI bosmaxonasi. 2008.
7. Mahmudov J., H. Mahmudova. Rejissura asoslari, O'zbekiston, 2008
8. Dushamov J. "Ommaviy bayramlar rejissurasi". T.: 2003 y.
9. <http://www.teatr-estrada.ru> – Moskva davlat estrada teatri sayti

SAHNAVIY ASARNING XATTI-HARAKAT TAHLILI

Reja:

1. Asarning xatti-harakat tahlili
2. Xatti-harakat haqidagi ta'limot va uning K.S.Stanislavskiy izdoshlari tomonidan rivojlantirilishi
3. Ommaviy bayram va tomoshalarda xatti-harakatning o'ziga xosligi

Tayanch so'zlar: Xatti-harakat, harakat, yetakchi xatti-harakat, faollik, xatti-harakat tahlili

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 «yetakchi 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.

Yetakchi 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.

Pyesaning 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 «yetakchi xatti-harakat» hamda «qarshi harakatdan» tashkil topgan bo'lib, «yetakchi xatti-harakat» ijobiy qahramonlarning asarning asosiy g'oyasini ochib beruvchi barcha harakatlarda namoyon bo'ladi.

Dramaturgik harakat har qanday pyesada fabula bo'yicha, ya'ni asosiy voqealar zanjiri orqali «voqealar qatori» bo'yicha 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.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 56 б.

Harakat aktyorlik san'atining asosiy materiallari hisoblanadi. Xatti-harakat davomida «fikir qilish», sezish, ko'ra olish, aktyor obrazining 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 obrazlarni o'ynamay, balki kechinma va obrazlarni 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 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 pyesani 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 Torsov. 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 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 uyg'otadi. «Agarda» va «berilgan shart-sharoit» ichki va tashqi harakatni yuzaga keltirib, to'liq 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 o'zi, “agarda” esa “berilgan shart-sharoitning” o'zidir. Biri “agarda” faraz bo'lsa, ikkinchisi – “berilgan shart-sharoit” unga qo'shimchadir. “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 uyg'otsa, “berilgan shart-sharoit” “agardaga” asos bo'lib xizmat qiladi. Ular birga va ajralgan holda ichki rivojning paydo bo'lishiga yordam beradilar².

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

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

2. O'rtacha doira - «qayerdan, nima bilan kelding», (o'zing bilan, o'zing uchun nima olib kelding) va «bu yerdan qayerga borasan» (o'zing bilan, o'zing uchun nima olib ketasan) degan savollarni aniqlash.

¹ Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 64 б.

² Станиславский К.С. Актёрнинг ўз устида ишлаши. Т.Хўжаев таржимаси. “Тошкент” бадиий адабиёт нашриёти, 1965 й. 68-69 б.

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

Aktyor o'z yaratajak olamiga qanchalar yaqin kirib bargani sari asar voqealari kechayotgan muhit, shart-sharoit, makon va zamon talabini ham o'zida xis eta boshlaydi. Bu jarayon majmuiga asar va aktyor yaratajak obrazning shart-sharoitini aniqlash ham o'ziga xos zamin yasaydi.

Ma'lumki, har bir asarda uni o'rab turgan ma'lum bir davrga xos muhit, ijtimoiy, siyosiy jarayon ruhi xukm suradi. Har qanday asarni sahnalashtirish jarayonida ana shu berilgan shart-sharoitni o'rganish albatta, ijodkor zimmasidagi ma'suliyatdir. Asarda berilgan shart-sharoitdan tashqari rejissyor, aktyor spektakl sahnalashtirish, obraz yaratish uchun muallifning o'ziga xos uslubi, u yashab turgan zamon va muhit, uning taqdiri, dunyoqarashi, hayotiy aqidalarini o'rganish, aniqlash, asarni tushunishga, uni to'liq, yaxlit hayotiy sharoit ko'rinishida sahnalashtirishga zamin yasaydi. Bunga ayniqsa, tarixiy yoki mumtoz, klassik asarni sahnalashtirishda juda katta ehtiyoj seziladi.

O'tgan asrimizning boshlarida yozilgan Behbudiyning "Padarkush", Hamzaning "Boy ila xizmatchi" asarlari uslubi, berilgan shart-sharoitini aniqlash uchun ayni shu davrning tarixiy jarayoni, voqealari, xalq turmush tarzi, ijtimoiy-iqtisodiy imkoniyatlarini o'rganish talab etiladi. Tarixiy manbaalardan ma'lumki, ushbu davr o'zbek xalqi ko'plab qonli urushlar, bosqinchiliklar, aldov va jaholat qurboni sifatida qiyinchiliklar, zulmlarni boshdan kechirgan. Halq turmushini yaxshilashni, erk, ma'rifatni keng miqyosda yoyishni istagan ilmiy, ziyoli insonlar ana shu yo'lda ko'plab sa'i harakatlar olib borib, xatto, o'z jonlarini qurbon qilganlar. Yuqoridagi har ikki asarda erk, ma'rifatga intilish g'oyasi ilgari suriladi. Bundan tashqari asarni sahnalashtirish davomida dramaturglarning shaxsiy hayoti, taqdirini o'rganib chiqish, asar shart-sharoitini real, jonli, hayotiy tarzda tashkil etishga yordam beradi.

Albatta, pyesa ustidagi ish jarayonini ilmiy izlanish, tadqiqot jarayoniga aylantirish noto'g'ri. Bu aktyorning emas, balki, tarixchilarning vazifasi. Teatr ijodkorlari rejissyor, aktyorni asar voqealari sodir bo'layotgan vaqt, zamon, makon va ular asosida ochilib boriluvchi inson harakter xususiyati, hayoti qiziqtiradi.

Hatti-harakat taxlili va konflikt mantiqini aniqlash, o'rganish yordamida asarning asl mazmuni faktlar, voqealar, qatnashchi qiyofalarning hatti-harakatlari va uni mantiqiy asoslab beruvchi berilgan shart-sharoitni aniqlashimizga zamin yasaydi. Endilikda aktyorning vazifasi asarning tag zaminidagi shart-sharoitni aniqlashdan iboratdir. Bular majmuiga tarixiy, ijtimoiy, maishiy, milliy, mintaqaviy, kasbiy, yoshga xos va boshqa ko'plab turdagi shart-sharoitlar kiradi.

Aktyor asarni dastlab taxlil etganida asar voqealari va hatti-harakatni o'rganar ekan mazkur materiallar aniqlanmasligi mumkin. Biz yuqorida "Temir xotin" asarini taxlil qilar ekanmiz, qisman asarning berilgan shart-sharoitiga ham to'xtalib o'tgan edik. Bu o'rinda asarning, undagi qahramonlarning ijtimoiy, siyosiy, tarixiy jarayonda tutgan o'zni, mavqei va ana shu talab shart-sharoitda qatnashchi qiyofalarning harakter xususiyatiga ta'siri haqida bormoqda. Asar muallifi remarkada aniq, yaqqol keltirib o'tgan shart-sharoiti qahramonlarning turmush tarzi, yashashi, didi, imkoniyati xaqida to'liq taasurot bersada, aktyor asar voqealari yuz berayotgan davrning umuminsoniyat, umummamlakat miqyosidagi tarixiy voqealarini ham o'rganishi kerak.

Aktyor asarni taxlil qilishi, obraz yaratish talablari asosidagi izlanishlari unga qanday xulosa, fikr, qaror berishini oldindan aytib bo'lmaydi. Izlanishi davomida aktyor duch kelgan kichik bir element, fakt ham aktyorning rolga yondoshuv yo'nalishini butunlay boshqa tomonga o'zgartirib yuborishi mumkin. Masalan: "Temir xotin" asari voqealari kechuvchi davrda mamlakatda "paxta ishi" deb atalmish qitliom bo'lib o'tganida xali u qadar ko'p bo'lmagan. Bundan tashqari paxta dalalariga sepiluvchi zaxarli dorilar va ayni shu yerda yosh bolalar, ayollarning paxta terishlari, tushlik qilishlari kabi tarixiy, real faktlarga duch kelgan aktyor Alomatning o'z-o'zini yoqib yuborishiga nisbatan boshqa bir nazar bilan qaray boshlashi mumkin.

Pyesada berilgan shart-sharoitdan tashqari topilgan ijtimoiy, tarixiy sharoit, davrga, zamonga taaluqli boshqa materiallar va faktlar insonlar ruhiyatida alohida iz qoldirib, ularning hatti-harakatlariga o'z ta'sirini o'tkazmay qolmaydi.

Aktyor asar taxlili talabida berilgan shart-sharoitni aniqlar ekan o'zi uchun ana shu shart-sharoitni eng mayda ikir-chikirlarigacha o'rganib, ro'yxat qilib olsin va ular bilan asar qahramonlari hatti-harakatlari o'rtasida o'zaro mantiqiy bog'liqlik izlasin. Ana shu orqali aktyor obrazi qiyofasi harakterining real hayotiy in'ikosini topishga erishadi. Bundan tashqari u rolning yashash sharoitida jihozlar, turli mayda predmetlar, parda va xatto chiroqlar yorug'ligi darajasini ham tubdan o'rganib, unda o'zini tasavvur etibgina qolmay qalban xis qilib yashashga urinishi lozim.

Ijtimoiy-maishiy shart-sharoitni o'rganishda asar voqealari sodir bo'lgan shaharlarga uyushtirilgan safar ham aktyor ijodi, taasurotiga juda katta ijobiy turtki beradi. Aktyor obraz harakterini yaratish jarayonida xududiy geografik shart-sharoit ham muhim rol o'ynaydi. "Temir xotin" asarida Qo'chqor obrazini yaratish qishloq sharoitida tug'ilib o'sgan aktyor uchun u qadar qiyinchilik tug'dirmaydi. Boisi, aktyor xissiyot xotirasini ishga solgan xolda o'z real yashagan muhit-sharoitni xis qilib, tushunibgina qolmay, uning eng kichik tafsilotlarigacha yaxshi biladi. Qishloq odamlari, ularning yashash sharoiti, harakteri, o'zini tutishi, dunyoqarashi, kiyinishi, gapirish uslublarigacha hayotiy tajribasidan yaxshi biladi. Aksincha, shahar xududida katta bo'lgan, asar shart-sharoitiga mutlaqo begona aktyor esa bu obraz harakterini takomillashitirish juda ko'p mushkulliklarga duch keladi.

Yana bir muhim fakt: agar "Temir xotin" asari voqealarini zamon va makon sharotini o'zgartirib, qishloq emas, shahar Toshkentga ko'chirsak, asar voqealari, uning mazmun-mohiyati ham tabiiyki butunlay o'zgarib ketadi. Aytaylik asar voqealarini 20-asrning 80 yillariga emas, 19-asrga ko'chirsak ham xuddi shunday asar voqealari, ularning mazmuni, ahamiyati va ana shu talabdan kelib chiqib qahramonlarning harakter xususiyatlari ham butunlay boshqacha tus oladi.

Mana shunday misol va mashqlar asosida talaba-aktyor asarda berilgan shart-sharoit va o'zi izlab topuvchi qo'shimcha faktlar – sharoitlarning aktyor sahna ijodi, obraz yaratish uchun naqadar kerakli va muhimligini anglab yetishga zamin yasaydi. Bu kabi tajribalarni qo'llashda, misollar keltirishda pedagog nihoyatda ehtiyotkor bo'lishi, yosh aktyorlar ongida yirik, mumtoz asarlar, muallif uslubiyatiga bee'tibor munosabatda bo'lish, asar faktlarini o'zbilarmonlik bilan o'zgartirish va bu bilan uning g'oyasiga putur yetkazish mumkinligi xaqida fikr uyg'onishiga yo'l qo'ymasligi kerak. Bu o'rinda pedagog zimmasiga yuklatilgan eng muhim ma'suliyat, oliy maqsadni, ya'ni

yosh aktyorlarni organik kechinma san'ati san'atkorlari etib tarbiyalashi kerakligini unutmasligi va ana shu yo'lda harakat qilishi lozim.

Asar qatnashchilari shart-sharoitining barcha qirralari va qiyinchiliklari, xususiyatlarini o'rganish san'at maktabida muhim ahamiyat kasb etadi. Bu o'rinda san'at maktablarining vazifasi - bo'lajak aktyorlarga pyesa taxlil qilishning barcha talab, qoidalari va ularni sahnada amalga oshirish yo'lida ko'mak beruvchi barcha vositalarni o'rganishdir. Biroq, bu borada talabalarga xaddan ortiq tayyor ma'lumotlarni taqdim etib ularning mustaqil izlanish imkoniyatlarini bo'g'ib qo'yish kerak emas.

Aktyorning obraz yaratishi uchun yanada muhim vosita xisoblanuvchi yana bir shart-sharoit asar janri va uning o'ziga xos xususiyati bilan bog'liqdir. Biz yuqorida spektakl yaralishi muallif dunyoqarashi, uslubi bilan chambarchas bog'liq ekanligini ko'p marotaba ta'kidladik. Bundan tashqari bu xususiyatlar asar janri, uning tili, shakli uslubiga ham xosdir.

Muallifning hayotga qarashi, asar voqealari, qahramonlariga munosabatini bilish ayni asarni sahnalashtirish yo'lga eshik ochuvchi dastak xisoblanadi.

Aktyorning ijro uslubi nafaqat muallif uslubiyatiga, balki, obrazning tashqi voqealarga munosabati asosida yaralgan karakter xususiyatiga ham bog'liqdir. Obrazni tashqi sharoitdan alohida ajratib bo'lmaydi. Ayni tashqi sharoit insonning nafaqat tashqi, ichki ruhiy xolatiga ham bevosita ta'sir ko'rsatadi.

Har bir asarga turlicha yondashish, uni turlicha sahnalashtirish mumkin. Biroq, har qanday xolatda ham muallif dunyoqarashi, nuqtai nazarini, uning tasvirlanayotgan hayotga munosabatini unutmaslik, undan uzoqlashmaslik lozim. Albatta, spektakl sahnalashtirishga oid alohida muayyan belgilangan talablar bilan chegaralangan aniq qonuniyatlar yo'q. Va bo'lishi ham mumkin emas. Bu yo'lda ijodkor uchun ko'makdosh vazifasini o'tovchi ko'rsatmalargina mavjud xolos. Har bir ijodkor o'z intuitsiyasi, ilhom manbaiga tayangan xolda ijod qiladi.

Aktyorlik san'atining asosi hatti-harakat xisoblanadi. Aktyor o'z mahoratini, zimmasiga yuklangan umum maqsad-vazifani bevosita va bilvosita ravishda hatti-harakat orqali bajaradi. Hatti-xarakat sahna ifodasining ham asosiy vositasi xisobalanadi. Aktyorlik san'ati va ijod uslublarining bosh vazifasi ham bir maqsadga yo'naltirilgan, faol, organik harakat orqali obrazning ichki va tashqi jihatini, shu orqali esa asarning maqsad-g'oyasini ifoda etishdan iboratdir.

Sahna harakati turli teatr uslublarida turlicha tushuniladi. Kechinma san'atda hatti-xarakat ma'lum maqsad asosidagi jonli organik jarayon deb tushunilsa, taqlidiy san'at tarafdorlari organik hatti-xarakatni emas, balki uning xotirasi, to'g'rirog'i tasviri vositaning tashqi shakli misolida tushunadilar.

Organik hatti-xarakat sahnada aktyordan tabiiy jonli haqiqiy ijodni talab etadi. Aktyor sahnada obraz timsolida haqiqatdan ham hayotdagidek ko'rishi, eshitishi, xis qilishi, fikrlashi, harakat qilishi lozim. U badiiy maqsad talablari va sahna hayotiga muvofiq tarzda to'g'ri qaror qabul qilishi, baholash va shu asosda harakatni amalga oshirishni o'rganishi lozim. Hayotda xatti-xarakat ichki talab va maqsad, real hayotiy vaziyatga muvofiq o'z-o'zidan sodir etilsa, sahnada inson harakati va uning sabablari rejissyor, dramaturg va aktyor tomonidan avvaldan o'ylangan, aniqlangan bo'ladi. Buning natijasida hayotiylik, samimiylik kamayadi va sodir bo'layotgan voqea-

xodisalarga aktyorning munosabat bildirishi qiyin kechadi. Bu ayniqsa bir rolning ko'p marotaba qayta-qayta ijro etilishida yanada murakkab tus oladi.

Sahnada organik harakatni amalga oshirish jarayoni tabiiy hayotdan begona sahnada, ko'psonli tomoshabinlar ko'z oldida aktyor uchun yanada qiyinchiliklar tug'diradi. Aktyor jamoat, tomoshabinlar oldida, sahnada pyesa hayoti bilan yashashi, obraz harakterini haqqoniy, ishonarli tarzda ifoda etishi kerak. Demak, buning uchun aktyor sahna qonun-qoidalarini, talablarini avvaldan o'rganishi, sahnada yashashga, ijod etishga o'zini avvaldan tayyorlab borishi lozim bo'ladi. Ko'plab aktyorlar bu yo'ldagi qiyinchiliklarni bosib o'tishdan qochadilar. Buning natijasida ular sahnada organik harakat qila olmaydilar. Balki sodir etayotgandek bo'lib ko'rinishga intiladilar. Albatta, buning uddasidan chiqish uchun ham san'atkordan katta qunt va mashq talab etiladi. Shuning uchun ham ko'plab yosh aktyorlar bu ikki yo'l mashaqqatlarini adashtirib yuborishlari, tashqi shtampni mahorat va san'at deb qabul qilishlari mumkin. To'g'ri bu o'ta bilmsizlik natijasida kelib chiqadi. Ana shuning uchun ham pedagog birinchi navbatda yuqoridagi kabi xodisalarning oldini olish uchun aktyorda ma'suliyat, kasbga muhabbat xisini uyg'ota bilishi, tarbiyalashi lozim bo'ladi. Aktyorlarni tarbiyalash jarayonida pedagog birinchi pog'onani tamoman egallamay turib keyingi pog'onaga o'tmasligi kerak. Kursdagi aktyorlarning zehn darajasi turlicha va shu tufayli darslarni turli muddatda o'zlashtirishlarini inobatga olgan xolda pedagog ularning har biriga alohida e'tibor qaratishi, mahorat bosqichlarini birma-bir egallashlariga imkoniyat yaratishi talab etiladi.

Talaba-aktyor yengib o'tishi kerak bo'lgan birinchi to'siq – publika, ya'ni tomoshabin salobati xisoblanadi. Talaba tomoshabinlar – auditoriya, pedagog va kursdoshlari nigohida hayotiy jarayonning eng sodda, oddiy ko'rinishini ijro etadi. Bundan maqsad yosh aktyorni tomoshabin nigohi salobatini unutish, yengish, sahnada aniq hatti-harakat qilishga, ya'ni tomoshabin oldida yolg'iz qolishga o'rgatishdir.

Talaba bu bosqichni yengib bo'lgach, navbatdagi vazifa xayoliy to'qima asosida hatti-harakat qilish mashqlariga o'tiladi. Talaba pedagog tomonidan taklif etilgan shart-sharoit asosida yoki o'zi tomonidan o'ylab topilgan sharoitda hatti-xarakatni amalga oshiradi. Ushbu mashqlarda hatti-xarakatning texnik jihatida emas balki organikligi, bir maqsadga yo'naltirilgani muhim. Talaba ongida aynan bugun, shu yer va xozirning o'zida hatti-harakatni amalga oshirish ma'suliyati va intuitsiyasi uyg'onishi lozim. Zero, teatr san'atining aktyordan o'ziga xos, muhim talabi – aktyorning belgilangan vaqtda rol ijro etish, harakat qilish uchun ham aqlan, ham qalban o'zida ilhom manbaini uyg'ota olishi kerak.

Navbatdagi pog'ona organik hatti-xarakatni takrorlash bilan bog'liq bo'ladi. Bu jarayon o'zida davomiy harakat va mantiqni mujassamlagan, improvizatsion mashqlar asosidagi etyuddan iboratdir. Bunda talabadan ilk ta'surot va dastlabki improvizatsiya xolatini saqlagan xolda harakat qilish talab etiladi. Shu tariqa mashqlar bosqichma-bosqich murakkablashtirib boriladi.

Nazorat uchun savollar:

1. *Faollik nima?*
2. *Xatti-harakat nima?*
3. *Aktyorlik ijrosida yetakchi xatti-harakatning ahamiyati qanday?*

4. *“Berilgan shart-sharoit” nima?*
5. *Sehrli so‘z “Agarda” haqida o‘z fikringizni bildiring?*
6. *Sahnaviy asarning xatti-harakat tahlili deganda nimani tushunasiz?*

Adabiyotlar ro‘yxati:

1. Sayfullayev B.S., Mamatqosimov J.A.. “Aktyorlik mahorati”. T.: Fan va texnologiya. 2012.
2. Ahmedov F.E. “Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari”. T.: “Aloqachi”. 2008.
3. Stanislavskiy K.S. “Aktyorning o‘z ustida ishlashi”. T.Xo‘jayev tarjimasi. S.Muhamedov muharrirligida. T. Yangi asr avlodi. 2010
4. Muhamedov M. “Rejissura asoslari”. T.: O‘DSI bosmaxonasi. 2008.
5. Mahmudov J., H. Mahmudova. Rejissura asoslari, O‘zbekiston, 2008
6. Tursunboyev S. “Jahon teatri tarixi”. T.: “Fan va texnologiya”. 2008.
7. Dushamov J. “Ommaviy bayramlar rejissurasi”. T.:2003 y.
8. Ziyonet – O‘zbekiston ta’lim portali
9. <http://www.uzbekteatr.skm.uz> – “O‘zbekteatr” ICHB sayti
10. <http://www.teatr-estrada.ru> – Moskva davlat estrada teatri sayti

MIZANSSENA

Reja:

1. Mizanssena turlari
2. Ommaviy sahnalar bilan ishlash

Tayanch iboralar: Mizanssena, diogonal mizanssena, doiraviy mizanssena, gorizontal mizanssena, shaxmatli mizanssena, yarim doira mizanssena, parallel mizanssena, perpendikulyar mizanssena.

Aktyorlik mahorati texnikasi majmuida aktyorning sahnada ijod jarayoni va uning ichki tarkibidan tashqari xisobga olish mumkin bo'lgan yana bir muhim jihat mavjudki, bu aktyorning sahnada joylashishi va buning tomoshabin nigohi jihatdan qulay sharoit yaratilishidir. Aktyor partnyor bilan jonli munosabat o'rnatish, tabiiy va mantiqiy hatti-xarakat qilish, rolni kechinish, umuman sahnada yashash sirlarini o'rganar ekan yana bir murakkab qoida, ya'ni ushbu sahnadagi hayotga sahna talabidan kelib chiqqan xolda tomoshabinni ishontirish mahoratini ham egallashi darkor. Tomoshabin sahnada kechayotgan voqea-xodisalarni aniq, yaqqol ko'rishi, biror-bir qahramon qiyofasini jonlantirayotgan aktyor hatti –xarakatini har tomonlama kuzatish, baholash imkoniyatiga ega bo'lishi kerak.

Pyesani sahnaga moslashtirish, turli hatti-xarakat va ko'rinishlar bilan boyitish sahna ijodkorlari tilida – mezansahna deyiladi. Mezansahna sahnada aktyorlarning joylashuv ko'rinishinigina anglatib qolmay, voqealar rivojlanishi davomida o'zgarib boruvchi sahna hatti-xarakati ko'rinishlarini ham o'z ichiga joylaydi. Guruhlashtirish ham mezansahnaning bir qismi xisoblanadi. Uning ma'lum bir ko'rinish, bo'lagini anglatadi. Guruhlashtirish va mezansahna bir-biriga yonma-yon qo'llanadi. Aniq maqsadni ifoda qiluvchi mezansahna o'z-o'zidan paydo bo'lmaydi, albatta. Aksariyat xollarda aktyor ijrosi, tuyg'u-kechinmalaridan kelib chiqqan xolda tasodifiy topilgan mezansahna ta'sir doirasi jihatdan kuchli tan olinadi. Biroq, butun boshli asar guruhlashtirish va mezansahnasini yaratishda faqat tuyg'u, kechinma va tasodifiylikka suyanish mutlaqo noto'g'ri. Zero, bu yo'l ishonchli emas, shu tufayli ham teatr ijodkorlari bu borada maxsus qonun-qoida, texnikaga asoslanishni ma'qul ko'radilar. Mezansahna qonun-qoida va texnikasini o'rganish, o'zlashtirish rejissyorlar uchun zaruriyat, bu boradagi bilimlar aktyorlar uchun shart emas, degan noto'g'ri fikr xatto ba'zi ko'zga tanilgan teatr ijodkorlari orasida mavjudligi sir emas. Biroq, haqiqiy fidoiy aktyor, sahna san'atkori rejissyor tomonidan tayyor ko'rsatib berilgan vazifani tushunmasdan, ko'r-ko'rona bajarishni o'ziga ep ko'rmaydi. U rejissyor va muallif fikri va ko'rsatmalarini inobatga olgan xolda partnyorlari bilan hamkorlikda mezansahna yaratishga intiladi. Yaratmagan taqdirda ham buboradagi bilimlari aktyorga rejissyorning qurayotgan mezansahnasidan ko'zlangan maqsadni anglab yetishga yordam beradi. Demak, u mezansahnani mehanik ravishda emas, haqiqiy ijodkorona ifodalashga, uni o'z mantiqi va har bir xatti-xarakatining aniq maqsadga yo'naltirishi, qarori bilan boyitishga, demak sahnada o'z ijodiy qobiliyati, mahoratini namoyon etishga intiladi. Bundan tashqari kechinma san'ati aktyorlari har kuni takrorlanib boruvchi bir spektakldagi rolining kechagi bilan bugungini takrolamaslikka

o'rganishlari kerak. Har safar o'z rolini betakror talqin qilishga harakat qilar ekan, aktyor nafaqat ichki kechinma-tuyg'ularini yangilab boradi, bu orqali tashqi ifoda vositalarini ham takrorlamaslikka harakat qiladi. U o'z zimmasiga yuklatilgan mezansahna yaxlitligini buzmagani xolda o'zini sahnada erkin tutish va har safar yangidan-yangi ifoda vositalari bilan o'z roli talqiniga sayqal berishi, ta'sirchanligini yo'qotmasligi, ijod ilhomi uchun yangi dastaklar topishi lozim bo'ladi. Bir so'z bilan aytganda mezansahnaning mohiyati nafaqat rejissyor, balki ayni mezansahnani amalga oshiruvchi aktyorga ham bog'liqdir.

Aktyor rejissyor ijod-maqсадini bajaruvchi dastak emas, balki rejissyorning chinakam ijodiy hamkori va shu bilan birga alohida mustaqil ijodkor ham bo'lishi kerak. U sahnada o'z xatti-xarakatini oqlab berishi, sahna maydonida o'z jismoniy xolatidan mohirona foydalana bilishi lozim. Xuddi shu talablarni bajarish uchun ham aktyor boshqa bir qator qoidalar bilan birga mezansahna qonuniyatlarini ham o'rganishi talab etiladi. Ushbu qonuniyatlar hayotiylik va sahnaviylik talabidan kelib chiqib badiiy haqiqatga intilishni maqsad qiladi. Yaxshi mezansahna nafaqat yuqori bilm bilan tashkil etilishi va sahna voqealarini obrazli ifoda qilishi, balki, ijod uchun ham qulay sharoit yaratishi kerak. Mezansahnaning yana bir xususiyati tomoshabin sahnadagi voqea-xodisalarni aniq va yaqqol tomosha qila olishini ham nazarda tutishdan iboratdir. Talabalarda yuqoridagi talablarga javob beruvchi xususiyatlarni shakllantirish yo'lidagi mashqlar ikki guruhga bo'lingan tarzda olib borilishi kerak. Guruhlarning biri sahnada ijrochi sifatida, ikkinchisi esa tomoshabin bo'lib tengdoshlari hatti-xarakati, sahnada joylashuvini kuzatib borsin. Ijrodan so'ng talabalar o'zaro muhokama orqali o'z xatolari va yutuqlarini anglab yetadilar, shu bilan birga pedagog yordamida mezansahna talab-qoidalarini amalda tushunib, o'zlashtirib boradilar. Real hayotda inson tanasi hayotiy voqea-vaziyatlarga qarab tabiiy ravishda harakat qiladi. Sahnaga qoidasiga ko'ra ayni harakatlarni amalga oshirish jarayoni birmuncha o'zgaradi. Masalan: ikki talaba auditoriyada shunchaki suhbatlashib o'tirishibdi. Agar ularni sahnaga taklif etib ayni shu xolatni takrorlashni so'rasak, tabiiyki, ular hatti-harakati, o'zini tutishida tabiiylikka putur yetadi. Hayotda tananing individual joylashuvi va o'ziga xosligi sahnaga ko'chgach, ushbu tabiiy ifoda yo'qoladi. Mazkur vaziyatda sahna talabidan kelib chiqib mavjud voqea uchun maxsus mezansahna qurish kerak bo'ladi. Bundan tashqari mezansahnani umumiy ravishda tashkil etib bo'lmaydi. Har bir voqeaga o'ziga xos tarzda individual mezansahna yaratish lozim. U aktyorlarning sahnada qulay joylashishlarini ko'zda tutibgina emas, pyesa hayotining muayyan bir voqeasini aks ettirishni nazarda tutishi kerak.

Auditoriya miqyosida o'tiluvchi turli mashg'ulotlar talabalarga mezansahna qurilishining eng muhim tamoyili va uning ahamiyatini tushunib yetishlariga zamin yaratadi.

Mizanstsena haqida gapirishdan oldin, shuni eslatib o'tishimiz lozimki, inson ko'zi bilan tashqaridan berilayotgan axborotni 3-4 foizinigina qabul qiladi. Teatrda tomoshabinni tomoshabin deb ataymiz. Tomoshabin eshituvchi emas, chunki ular birinchi navbatda spektaklni tomosha qilib, so'z, tovush, musiqani aktyorning rolidagi plastik ta'sirchan harakati orqali qabul qiladilar. Shuning uchun mizanstsena «Rejissyorning tili» deyiladi. Shunday ekan, rejissyor spektaklda voqealarning

ma'naviy g'oyasini, ishtirokchilarning xatti-harakatlarini va umuman qarama-qarshiliklarni tasviriyl ko'rsata bilishi lozim.

«Teatr spektaklining badiiy «molekulasi», obrazli bir hodisa sifatida namoyon bo'lib, uning mayda birliklari ham, o'ziga xos strukturaga ega bo'lib, teatr san'atining badiiy jihatdan bir butunligini tashkil etadi»¹.

Spektaklni mizanstsena qonun-qoidolari bo'yicha qurish, uning yangi shakllarini topish, ko'pgina Yevropa teatrlari nazariyachi va amaliyotchilarini hayajonlantirgan.

Shu davrda Lessing «harakatlarning ma'nodorligi», shu bilan birga «ichki kechinmani plastika qonunlarida ko'rsatilgan meyor chegarasidan orttirib yubormaslik kerak», -deydi. Plastika qonun-qoidolari, sahna xatti-harakatining bir o'lchamda bo'lish qoidolari, o'ziga xos sahna qonunlari mizanstsena asos bo'la boshladi.

Sahna kengligi, dekorativ bezak va inson tanasining plastikasi kabi bir-biriga uzviy bog'liq bo'lgan elementlarni birinchilardan bo'lib, nazariyotchi, buyuk Gyote puxta ishlab chiqishga harakat qilgan. U spektaklni «jonli (tiriltirilgan) kartina» sifatida qarab, sahna kengligi muammosini hal etib, inson artistning bu kenglikdagi o'rnini aniqlaydi.

U ta'sirchanlikning jiddiy qoidalarini tadbii etadi. «Sahnadagi holat va guruhlar» nomli qo'llanmasining 78- paragrafida «monolog o'qish uchun sahna ortidagi kulisdan chiqib, sahnaning qarshi tomoniga diagonal bo'yicha yurilsa, maqsadga muvofiq bo'ladi. Chunki diagonal bo'yicha harakatda joziba bor», -deydi.

Hozirgi kun nuqtai nazaridan qarasak, «sahna hayotidagi hamma narsaga ishlatsa bo'ladigan» «ta'sirchanlik» qonun-qoidolari, shakllarini yaratishga qilingan harakat xato bo'lgan.

Rejissyorlik san'ati rivojlanayotgan davrga kelibgina, mizanstsena haqiqiy «g'oyaviy ma'nosi» kashf qilina boshlandi. Hali asr boshidayoq rejissyor Meyrxold sahna plastikasining «emotsional-mazmundorligiga» e'tibor berib, uni «plastika-musiqasi» deb atagan. Imo-ishoralar, harakat va qotib qolgan sukut saqlash ishtirokchilarining haqiqiy kechinmalarini bera oladi» -deydi V.E.Meyrxold.

Keyingi davrlarda teatrlarda mezanstsena qoidolari, tabiiy guruhlarning ichiga kirishga harakat qildi. Lekin ular ham umumiy qonunlarni yaratish bilan chegaralandilar.

Hatto Meyningeyn teatrining rejissyori Kronek ham «haqqoniylik» qoidalarini o'ylab topib, qo'llaydi. Bu qonun qoidalariga uzoq vaqt turli teatrlarning rejissyorlari amal qilganlar. Agar sahna kengligida turli tekislikda-zina, qoyali-balandlik joy va h.k. bo'lsa, bunda aktyor shunday sharoitdan unumli foydalanib, o'z holatini ritmik jihatdan jonlantirib, ko'rkam liniyani vujudga keltirishi lozim. Masalan, u zinada turganida, hech qachon ikki oyog'i bilan bir zina poyaga tayanib turishi mumkin emas va h.k.» -deydi Kronek.

«Diagonal kompozitsiya» va holatlarning «turli balandligi» -juda qimmatli qoidadir. Bu qoida faqat alohida hollarda, ya'ni spektaklni vaqt birligida hal etish ko'zda tutilgandagina qo'llaniladi.

K.S.Stanislavskiy va V.I.Nemirovich-Danchenkolar meynin-genchilarning shartli mizanstsenalari borasidagi qoidalarini o'rganib, hamda bu qoidalarni rad etib, mizanstsenalarni muallif stilistikasi hayotiy haqiqat, mantiqiy sahna harakatiga bo'ysundirib, bunday qo'llanmalarni butunlay yo'qqa chiqardilar.

Rejissura san'atining barpo bo'lishi davrida mizanstsena, plastik obraz sifatida qaray boshladilar. Teatr dunyoga mizanstsena hal etilgan durdonalarni namoyish etdi. Stanislavskiy, Meyrxold, Vaxtangov, Tairovlar mizanstsenalari haqida tanqidchilar mulohaza yuritib, boshqa rejissyorlar, ularning mizanstsenalarini ko'chirib, ularga o'xshashga harakat qilar edilar.

Mizanstsena spektaklning boshqa ta'sirchan vositalari orasida yetakchi o'rinni egalladi. Lekin, hali uzoq vaqt bu muammo borasida nazariy izlanishlar olib borilmaydi.

Ko'pincha mizanstsena haqida gapirganda, bu «spektaklning alohida momentlarida, aktyorlarning sahnada joylashishi» deyiladi. Agar «alohida momentlarda» degan iboraga qaramasak, hammasi to'g'riga o'xshamaydi. Ko'pgina rejissyorlarning kitoblari tufayli, biz mizanstsenani obrazli ta'sirchanlik deb hisoblaymiz. Lug'atni o'qiganimizda aynan «ta'sirchanlik» degan so'z yetishmaydi. Lug'atdagi «joylashish», (razmehat) so'zi «joyiga olib bormoq» (razvodit) so'ziga yaqindir. Avvallari teatrlarda aktyorlarga rol bo'lib berilgach, matn o'rganilgach, rejissyor aktyorlarni joy-joyida olib borib qo'ygan (razvedka qilgan). Aktyorlarni sahnada joylashtirish yoki ular bilan harakatning ta'sirchan usullarini, voqealarning plastik obrazlilikini topish-mizanstsenani tushunishni turli talqin etishning asosidir.

«Mizanstsena ishtirokchilar o'rtasidagi aloqani, ularning xatti-harakati va kurashi, harakatning dinamik rivojini aks ettiradi. Mizanstsena voqealarning plastik aks ettirilishi bo'lib, uning boshi, rivoji va oxiri butunlayin voqelar rivojiga bog'liq bo'ladi. U voqeadagi kabi, boshlanish, o'sish va yakunga egadir. Bitta mizanstsena ikkinchisiga bir voqeaning ikkinchisiga o'tishi bilan birgalikda baravar ko'chadi. Bundan kelib chiqadiki, spektakldagi mizanstsena-«alohida on» bo'lmay, balki voqealar qatorini plastik ifodalovchi, bir-biri bilan uzviy bog'langan dinamik zanjirdir».

Qisqa qilib aytganimizda, mizanstsenani ilmiy asosda ta'riflasak, bu «qarama-qarshiliklarni plastik harakatga ko'chishidir.

Mizanstsenalarning xarakteri bo'yicha ta'sirchan va dinamik bo'ladi. Mizanstsena kvalifikatsiya qilinganda (tasniflanganda), bir qancha turlarga bo'linadi. Ba'zi mizanstsenalarning tashqi rasmiy alomatiga qarab tuziladi. Masalan, quyidagi nomdagi mizanstsenalarni uchratish mumkin: Tekislikdagi yoki gorizontallikdagi yoki ko'p planli, vertikal va h.k. Bu nomlardan biz spektaklda, sahna kengligida qanday tekisliklar qo'llanilayotganini aniqlaymiz. Rejissyor sahna enini, chuqurligini yoki balandligini bimalol ishlatishi mumkin. Sahna maydonini stanoklar sistemasi yoki harakatlanuvchi furalar (arava) yordamida tomoshabin zali tomonga surish yoki zalning o'ziga taxta ko'priklar, taxta-supalar qurib, sahna balandligini turli narvonlar, kanatlar yordamida, balkonlarni, ko'priklarni ishlatib, mizanstsenani qurishda sahna maydonining imkoniyatlari kengaytiriladi.

Ba'zan mizanstsenaning nomi uning grafik chizgilarini anglatadi: masalan, diagonal, doiraviy, yarim doiraviy front bo'yicha va h.k. Bir spektaklda rejissyor faqat sahnaning birinchi planini qo'llab, qadimiy freskani (rasmni) eslatuvchi front bo'ylab mizanstsenani ishlatib, boshqa spektaklda rejissyor faqat sahna chuqurligi va balandligini qo'llab, uzun diagonal mizanstsena quradi.

Bundan tashqari, amaliy, ko'p ma'noli, ma'no bo'yicha birlashtirilgan mizanstsenalarning turiga bo'linadi. Bu mizanstsenalarda asosiy urg'u boshlang'ich va oxirgi mizanstsenalarga beriladi. Ayniqsa, spektaklning oxirida mizanstsena bosh

voqeain g'oyaviy aks ettirib, uni to'ldiradi. V.N. Solovev mizanstseni «funktseyaviy» hamda «ma'noli» turlarga bo'ladi.

Ma'noli mizanstsena-aktyorlar tomonidan vujudga keladigan, joyidan ko'chiriladigan, maishiy elementlarning umumiy yig'indisidan tashkil topadi. Masalan: kirish, chiqish, o'tish, o'tirish, choy quyish, ovqat yeyish va h.k. Bularning hammasi sahnaning ta'sirchan shaklini vujudga keltiradi. Ishtirokchilarning ko'p harakatlari shunchalik funktsional, elementar bo'ladiki, biz ularni spektakl jarayonida sezmay qolamiz. Boshqa tomondan qaraganda, ishtirokchilarning harakatsiz holati shunchalik g'oyaviy jihatdan to'laqonli, ichki jihatdan ahamiyatli bo'ladiki, bizni diqqat bilan qarashga majbur qiladi. Bunday harakatsiz holatda qo'l harakati, boshning burilishi mizanstseni o'zgarishiga olib keladi.

Mizanstsena harakatni kengaytirib, spektaklning ziddiyatini ochib berib, janrning o'ziga xosligini ifodalab beradi.

Spektakldagi qarama-qarshilik personajlar kurashining ko'tarinkiligi va tushkunligi orqali rivojlanadi. Eng asosiy voqealarda, qarama-qarshilikning mazmuni faol ochib beriladi. Shu sababli asosiy mizanstsenalarga katta og'irlik tushib, boshqalardan ko'ra ta'sirchanligi kuchli bo'ladi. «Mana shunday markaziy, asosiy mizanstsenalarni qurgan rejissyor, xatti-harakatda kurashning bosqichlarini ochib beradi», deydi. A.D.Popov, -shu bilan birga u, mizanstseni plastik va tasviriy ravishda qurib, spektaklning g'oyasini tomoshabinga yetkazishga harakat qiladi».

Jismoniy harakat-mizanstsenaning asosidir. U nafaqat «tabiiylikning», balki oliy maqsad bilan organik aloqaning kafolatchisidir. "Rejissyor,-deb yozgan edi K.S.Stanislavskiy, -mizanstseni qurayotganida uni, ichki ko'z bilan tomoshabin zalidan ko'ra olib, uni sahnadan sezib, tomoshabin sifatida, aktyor sifatida u bilan yashamog'i lozim". Mana shu yerda rejissyorlik g'oyasini bir butunligicha ko'ra olish ustuvor bo'ladi, ya'ni, aniqrog'i, mavzuning musiqiy-plastik va vaqt-kengligi qismi nazarda tutilmoqda. Ayniqsa, g'oyaning shu tomoni, shaxsning nima qilayotgani, buni qanday bajarishi bilan uzviy bog'langan. Pesa personajning nima va qanday qilishida musiqali-plastik kuy, mizanstsenalarning aniq oqimining rivojida namoyon bo'lib, qayd qilinadi. Bir tomondan jismoniy-harakat bo'lsa, boshqa tomondan, vaqt-kengligi mizanstseni shakllantiradi.

Xrestomatik spektakllardagi eng yaxshi mizanstsenalardagi jismoniy-harakat bilan musiqiy-kenglikdagi mavzular postanovkasida bir-biriga yakdillik bilan tutashib ketganligi bir qancha teatr tomoshabinlari avlodlarining ongida muhrlanib qolgan. Bunday qorishmada spektakllar o'ziga xos yangi sifatiga ega bo'ladi. Masalan. «Mard soldat Shveykning sarguzashtlari» spektaklida vaqt-kengligidagi kuy, spektaklning plastikasini shakllantirib, mizanstseni oldindan belgilashga yordam beradi. Kabinetdagi ikki shifokorning stollari («Tibbiy ko'rik» nomli epizod) shunday qo'yilgan ediki, ular bir-birlariga orqa o'girib o'tirishga majbur edilar. Mana shu detal tibbiy ko'rik kartinasi mizanstsenasini aniqlashga yordam bergan. («Hamma frontga» epizodida) oldingi pozitsiyaga ketayotgan poyezd vagonida, Polkovnik zobitlarga yangi maxfiy shifrni xabar qiladi. Hamma jiddiy qiyofada. Mana shu yerda harbiy ahmoqlikning plastik kuyi yangraydi. Zobitlar yig'ilishi dacha vagonida o'tkazilib, unda joylashgan o'rindiqda kimdir polkovnikka yuzi bilan, kimdir orqa o'girar edi. Yana o'sha vaqt-kengligidagi mavzu. Barcha diqqat bilan eshitib, o'rganmoqda. Ularning

jismoniy harakatlari ma'noli, maqsadga muvofiq, unumlidir. Lekin, bu harakatlar spektaklda ma'lum vaqt-kengligidagi muhitda, uning plastik kuyini sharhlaydi. Teatr mizanstsensasi ikki tomonlama mushtarak, uzilmasdir.

Shunday bo'lishiga qaramay, biz albatta sahnaviy vaqtga taalluqli shartli sahna kengligini topamiz. Bundan bizga ma'lum bo'ladiki, teatr spektaklidagi har bir mizanstsena o'zining ta'sirchan ahamiyatiga, badiiy butunligiga egadir. Voqea ishtirokchilarining o'zlari aytayotgan qo'shiq yoki musiqa ohanglari ularning sezgi va holatlarini namoyon etib, harakat va mizanstsenaning mazmunini ochib beradi. Kimdir tomonidan sahna tashqarisida ijro etilayotgan qo'shiq faol diqqat ob'ektiga aylanib, mizanstsenani qurishga ta'sir qilishi mumkin. Shovqin va tovushning diqqat ob'ekti, sahnaning o'zida bo'lib, ishtirokchilarning diqqatini jamlab, mizanstsenani qurishga yordam beradi. Masalan: Gamlet otasi ruhining oyoq tovushlariga quloq soladi; xalq ommasi, frontdagi ahvol to'g'risidagi axborotni o'qiyotgan Levetanning ovozi yangrayotgan radiokarnay qo'yilgan simyog'ochni o'rab olgan, mana shu tovush va ovozlar harakat ob'ektiga aylanib, uzviy ravishda mizanstsenaga qo'shilib ketadi.

Agar tomoshabin sahnada bo'lib o'tayotgan asosiy voqeani tushunmasa, yoki tiqilinchda ishtirokchilar ko'rinmasa, eshitilmasa mizanstsenalarning ta'sirchanligi haqida gapirish mumkinmi? Albatta, yo'q. Mizanstsenani obrazli qurishdan oldin, tomoshabinlar diqqatini o'ziga qarata olishni o'rganish lozim. Bu borada mizanstsenani yoritish katta ahamiyatga ega: chiroq, nur (svet) mizanstsenedagi eng muhim komponentlarni ajratib ko'rsatishga, diqqatni sahnaning bir qismidan ikkinchisiga ko'chirishga, mizanstsenani yoki birgina qatnashchini katta planda ajratib ko'rsatishga yordam beradi. Xuddi haykaltarosh kerakmas materialni qirib tashlagandek, rejissyor keraksiz mizanstsenalarni nur yordamida kesib tashlaydi. Bundan tashqari, nur yordamida voqealar atmosferasi vujudga keltiriladi. Nur faqatgina texnik vosita bo'libgina qolmay, balki keng ma'noni ochib beruvchi vosita hisoblanadi. Shunday qilib, nur mizanstsenaning ajralmas qismidir.

Mizanstsena-bu voqealarni vaqt birligi va kengligida, ta'sirchan va plastik tashkil etishdir. Mizanstsena sahna arxitekturasini, sahna maydonining maishiy detallari va dekoratsiyalari, nur va musiqa bilan uyg'unlashib ketadi. Lekin, eng asosiysi, mizanstsena ishtirokchilarning kechinmalarini xarakterlaydi, munosabatlari va harakatlarini ochib beradi. Umumlashtirib aytadigan bo'lsak, mizanstsena spektaklning qarama-qarshilikligi va janrini hamda, g'oyasini ifodalab beradi. Mizanstsena bu-spektakl yaratuvchisining badiiy g'oyasini plastik ifodalashdir. Mizanstsenaning ta'sirchanligi butun sahnalashtiruvchi jamoaning birgalikdagi mashaqqatli mehnati natijasida vujudga keladi. Lekin spektakl kompozitsiyasiga rejissyor javob beradi.

Ba'zan bizga g'oyani, kuchaytirish uchun albatta grotesk, yoki ramz, ishtirokchilarning haqqoniy xarakterlari, sharoitining hayotiylik bilan o'xshashligi, dekoratsiya, tovush, nur va boshqalarning ishlatilishi yetarli va oson ko'rinadi. Bunday deb o'ylash noto'g'ridir. Har qanday ta'sirchanlik badiiy ta'sirni boyitishni talab qiladi. Masalan, ba'zi bir spektaklda hayotiy o'xshashlikka harakat qilinsa, boshqasida ko'zga tashlanuvchi shartli uslubda chiqarishga intilinadi. «K.S.Stanislavskiy o'zining ilk sahnalashtirgan spektakllarida hayotiy aniqlilikni qidirib, haqiqiy maishiy detal va kostyumlarni sinchiklab tekshirib, hatto bir spektaklda maishiy uslubga to'g'ri kelgani

uchun, sahnaga haqiqiy tirik otni olib chiqishga harakat qilgan». Ko'p spektakllarda tirik otni olib chiqishgani haqida ma'lumotlar bor.

Masalan: A.D.Popov «Qiyiq qizning quyilishi» spektaklining bosh qahramonlari Petruchio bilan Katerinani biz yoshligimizdan ko'rgan karuselning otchalariga o'tkazadi. Rejissyor Planshon esa, «Uch mushketyor» spektaklida qahramonlarni bolalar tayoqni ot qilib minganday, chap qo'llarida ramziy tayoqchaga bog'langan yugan bilan xuddi xitoy teatrida namoyish etilganda o'xshab olib chiqqan.

Spektaklda xonani maishiy jihatdan bezash, qup-quruq maydonda o'ynash, ishtirokchilarni kulislar ortiga o'tishi, tomoshabin zalidan o'tish, prozaik nutq, she'r - barchasi shartlidir. Birinchi ta'sirchan vositalarni biz sezmay qolamiz. Chunki ular hayotimizga o'xshagan, kundalik turmush tarzi.

Ikkinchi vositalar esa darhol ko'zga tashlanadi, chunki hayotda bunday bo'lmaydi. Ishtirokchi shaxslar bir-biri bilan muloqotda bo'lganda bizga haqqoniyga o'xshab ko'rinadi. Bir spektaklda rejissyor hayotni to'laqonli ko'rsatishda uslublarning shartlilikini berkitsa, boshqasida shartlilik ochiqdan-ochiq ko'rinib turibdi.

Rejissyor Planton «Uch mushketyor» spektaklida ochiqdan-ochiq shartlilikning uslublarini, ayniqsa Dartanyan va Miledi Lamanshdan o'tish sahnasida ko'rsatadi. Xizmatkorlar sahna plansheti bo'yicha gilam to'shaydilar, gilamda bolalar asfaltda kvadrat chizib o'ynaydigan o'yinga o'xshab kvadratlar chizilgan. Gilam yonida suyak soqqalar o'ynaydigan stol qo'yilgan. Stol oldiga Kordinal va Malika keladilar. Shu vaqtning o'zida gilamga Dartanyan va Miledi chiqib kelishadi. Dartanyan va Miledining qo'llarida gazetadan yasalgan qayiqchalar, Lamanshdan suzishga tayyorgarlik ko'rishmoqda. Kordinal va Malika erkin suhbat qilib, stolga suyak soqqalarni tushgan raqamlarni aytayotganda. Dartanyan bir oyoqlab aytilgan raqam qancha bo'lsa, shuncha kvadratlarni xatlab, sakray boshlaydi. Xuddi shu harakatni Miledi Kordinal aytgan raqam bo'yicha qaytaradi. Ikki tomonning o'ziga xos raqobati.

Ommaviy bayram va tomoshalarga kelsak, bunday san'at-doimo qahramonona va romantik, poetik va obrazli epik mazmunli, monumental shaklga ega bo'lishi lozim. Bu san'at global masshtabli, falsafiy muloqot va katta poetik ehtiroslar san'atidir. Davr kataklizmalari-uning asosiy voqeasi, tarix-bu vaqtning harakat birligi, xalq-bosh qahramon bo'lib xizmat qiladi.

Ommaviy tomosha yumoristik yoki satirik, fojiaviy yoki patetik (qattiq hayajonga soluvchi) bo'lib, u har doim hayotbaxshdir. Ommaviy tomosha hech qachon pessemistik bo'lmaydi. Optimizm-uning asosi, g'oyasi, mag'zi bo'lib, tarixiy taraqqiyot sari yuruvchi tarixiy davrni aks ettiradi. Uni «kichkina odamning» taqdiri emas, balki xalqning taqdiri hayajonlantiradi.

Rejissyor A.D. Popov: -«Xalq ishtirok etadigan sahnalarni sahnalashtirish rejissyordan katta tajriba, madaniyatni talab qilib, rejissyorlik mahoratining imtihoni hisoblangan»,-deydi. Darhaqiqat, ommaviy bayramlar rejissyorlaridan katta mas'uliyat talab qilinadi. Ommaviy bayramlar rejissyori ommaviy sahnalarni ishlab chiqishi, katta guruhlar harakati parteturasini yaratishi, maxsus tayyorgarligi bo'lmagan ko'p sonli qatnashchilar bilan ishlashi, ommaviy ta'sirchan mizanstsena shaklini qurishi asosiy vazifalaridan hisoblanadi.

Ommaviy bayramlar rejissyori mizanstsenalarni qurish jarayonida «masshtablilikni va «monumentallilikni» seza olishi lozim. Teatrdan farqli,

mizanstsenalar masshtabli bo'lishi va qatnashchilarning sinxron harakat qilishi talab qilinadi. Agar masshtabli katta mizanstsenalar qurilmasa, katta maydonda hech qanday effekt ko'rinmay, maqsadga erishib bo'lmaydi.

Mizanstsenalarni qurish jarayonida ommaviy bayramlar rejissyori oldida murakkab vazifa turadi. U teatr rejissyori singari ijroni faqat bir tomonga (sahnadan-tomoshabinga) emas, balki mizanstsenani to'rt tomonga (stadion maydonida), (amfiteatr maydonida) barcha tomonga mo'ljallab qurishi lozim. Shu bilan birga, u, ko'p ming sonli xalq ommasini kerakli bloklarga bo'lib, birlashtirib, ushbu kartina ichidan asosiy voqeani «dramatik tugunni» ajratib ko'rsata olishi lozim. «Bu borada kompozitsion mahoratini oshirishda, mashhur rassomlar asarlaridagi ommaviy mizanstsenalarni o'rganish juda ham foydalidir», deydi I.G.Sharoyev. Masalan: Rembrandning «Tungi dozor», Bryulovning «Pompeyning oxirgi kuni», Surikovning «Boyarinya Morozova», Repinning «Krest yurishi», Kolvitsning «Dehqonlar urushi», Mazerelning «Zamonamiz apokalipsisi», Riveroning ulkan freskali kompozitsiyasi ommaviy mizanstsenalarga qurilgan bo'lib, bo'lajak rejissyorlarda kompozitsiyani tushuna oladigan didni vujudga kelishiga yordam beradi»¹.

Ommaviy tomoshalarni sahnalashtirish jarayonida, rejissyor tomoshaning umumiy montaj printsipini tuzishda, nomerlar yaratish va h.k. da ijroning maskali-obraz uslubiga duch keladi. Bu shartli personaj bo'lib, o'ziga xos xarakterning bo'rttirilgan chizgisiga ega bo'ladi. Bu uslub tsirkdagi masxarabozlar uslubiga o'xshaydi, lekin bu maska komik bo'lishi shart emas. Bunday maska personaji-allegorik funktsiyani bajarib, Qahramon yoki Yovuz, Oshiq yoki Qurbon, Jangchi yoki Ona obrazlari Komedii de Arte maskalar komediyasidagi kabi vazifani bajaradi.

Aktyor ommaviy bayramlarda ko'pincha seneriydan kelib chiqqan holda statistik ravishda qo'llanilib, shartli maska-obrazi timsoli sifatida ishlatiladi. Yakkaxon ijro etayotgan aktyor esa, xalq ommasi vakili sifatida qandaydir katta insonlar guruhining tipik vakili, hamma darhol taniydigan «o'z davrining qahramoni» sifatida namoyon bo'ladi. Bunday holda tomoshada, yaxshisi, rol ishtirokchisidan ko'ra, voqealarning haqiqiy qatnashchisini, «tirik» odamni chiqargan maqsadga muvofiqdir. Ommaviy bayramlarda ommaviy mizanstsenani qurish printsiplari, omma bilan repititsiya o'tkazish qonunlari haqida aytarli deyarli o'quv qo'llanmalari yo'q. Faqat an'anaviy teatrning atoqli arboblari K.S.Stanislavskiy, V.E.Meyrxold, A.Y.Tairov, Ye.B.Vaxtangov, N.P.Oxlopkov, A.D.Popovlarning fikrlari bor. Shu bilan birga kinematografiyaning juda ham qiziq tajribasi bor. Ommaviy bayramlar rejissyori mana shu mayda ma'lumotlardan nazariy boyligi xazinasini to'plashi mumkin. Ommaviy tomoshalar ustasi baletmeyster A.Obrant quyidagicha yozadi: «Ommaviy teatrlashtirilgan tomoshalar, dramatik spektakldan, hatto operadan anchagina katta bo'lib, harakatni tashkil qilish, plastikaning qoidalariga bo'ysunadi. Agar tomoshaning ko'p ming sonli ishtirokchilari bir butun ritmga tushmasalar, vazifani birgalikda angalamasalar, harakatlarni sinxron bajarmasalar, hech qanday rejissyor yaxshi natijaga erisha olmaydi».

Obrazli mizanstsena, plastik metafora ommaviy tomoshalar rejissyorining tili bo'lib, uning asosiy ta'sirchan vositasidir.

Masalan: 1983 yil Toshkentning 2000 yilligi bayram tomoshasidagi «Sharq afsonasi» nomli sport-xoreografik kompozitsiyasida. Toshkent tarixi, unda bo'lib o'tgan

bosqinchilik urushlari, o'zbek xalqining do'stparvarlik g'oyasi ilgari surilgan. Bu kompozitsiyada ko'p ming sonli ishtirokchilar yordamida frontal va doiraviy mizanstsenalar qurilib, obrazli hal etishga yordam bergan.

«Toshkent-do'stlik shahri» blokida shahrimizda bo'lib o'tgan zilzila, allegorik ruhdagi, metoforik mizanstsenada namoyish etiladi. Ishtirokchilardan tashkil qurilgan shahar xaritasi, zilzila ta'sirida darz ketadi. Bu daqiqada badiiy fonda bong urayotgan Toshkent kuranti ham dars ketishi tasvirlanadi. Zilzila oqibatlarini bartaraf etish uchun kelgan do'stlarning yordamini metaforik mizanstsena orqali, ya'ni qo'llarida kublar ushlagan gimnastlar, kublardan do'stlik ko'prigini quradilar. Bu ko'prikdan yordam qo'lini cho'zgan mamlakatlar bayrog'i o'rnatilgan (xalq timsolidagi) mototsiklchilar qo'shiq sadolari ostida birin-ketin o'tadilar.

1992 yil 1 sentabrda Respublikamizning mustaqilligiga bag'ishlangan bayram tantanasida maydonga o'rnatilgan ramziy Toshkent darvozalari bayram g'oyasiga hamohang ravishda tarixiy kechinmalarni, voqealarni ochib berishga yordam beradi. Mana shu darvozalarning faol ishtiroki natijasida ommaviy mizanstsenalar qurildi. Ayniqsa maydonga karvonning kirib kelishi, teatrlashtirilgan uslubda hal etildi. 1998 yil 1 sentabrdagi bayram tantanasida «Sab'ai sayyor» blokida Alisher Navoiyning «Sab'ai sayyor» («Etti sayyora») dostoni asosida kompozitsiyada yetti qasr, yetti iqlim, yetti malika raqsi mavzulari ramziy 7 raqami, allegorik uslubda hal etilib, mamlakatimizning tarixi teatrlashtirilgan uslubda mizanstsenaning xaotik (qorishish) uslubida namoyish etildi.

XII butun jahon yoshlari va talabalari festivalidagi (Moskva, Dinamo stadioni) prologda, stadion maydoniga beshta festival kiyimini kiygan, beshta qit'a kolonnalari kirib keladi. Qizil qo'lqop kiygan qo'llarini kiftini tashqariga qilib yuraklarining ustiga qo'yadilar. Musiqa ritmiga mos, ular qo'llarini ochib, yopa boshlaydilar - ular yuraklari urishini imitatsiya qiladilar. (qo'lqopning kiftiga folgadan doiracha tikib qo'yilgan-fonda yurak urishi). Ular qayta saflanib, ohista harakatda qo'ng'iroqni «tebratadilar» (pantomima ijro etiladi). Tribunalar markaziga o'rnatilgan katta qo'ng'iroq harakat taktiga monand tebranadi. Fonogrammada qo'ng'iroq bongining ovozi yangraydi, elektron tabloda katta harflar bilan yozilgan «Yodda tut» degan so'z besh xil tilda paydo bo'ladi. Stadion yo'laklaridan kichkina qo'ng'iroqchalarni chalib, bolalar kolonnasi o'tadi...

«Qul qilingan Yevropa» blokida fon joylashgan tribunaning tepa qismidan Yevropa mamlakatlarining hammaga ma'lum bo'lgan arxitektura inshootlarining soya sur'atlari paydo bo'ladi: bulardan-Varshavadagi Zigmunt kolonnasi, Pragadagi Tinsk cherkovi minorasining nayzasi, Eyfel minorasi va h.k. (yassi kontur ko'taruvchi mexanizmlarga o'rnatilgan). Bu inshootlar konturining ko'rinishi jarayonida shu millatlarning milliy musiqalari navbat bilan yangrab, butun maydon bo'yicha bal raqsi juftliklari raqsga tushadilar. Vals sadolariga sekin-asta ko'payib, qattiq bosqichning mexanik mavzusi kirib kela boshlaydi. «O'lim shahridan» qora kiyinganlar kolonnasi marsh bilan yura boshlaydi. Ularning qo'llarida qora bayroqlar. Oldinda ramziy «komandirlar»-ularning yonida pulemyot o'rnatilgan darchaga katta kaskalar (ichida-odam bilan), uzun oyoqlarga o'rnatilgan qo'riqlash minoralari, tikanli simlar (yog'och oyoqlilar) kiygan odamlar harakatga keladi. Yaqinlashib kelayotgan xavfni sezmayotgan Yevropaliklar raqs tushishda davom etadilar. «Qoralar» aniq harakatlar

bilan raqs tushayotganlarni aylanib o'tib, ularni o'rab oladilar. Faqat baraban ovozi yangrab, fon guruhi tepasida paydo bo'lgan arxitektura shakllari vayronaga aylana boshlaydi. Barcha raqsga tushayotganlarning kiyimi yo'l-yo'l maxbuslar kiyimiga aylanadi. Butun stadion maydoni katta kontslagerga aylanadi. Qatorlarni qayta qurish natijasida «O'lim shahri» tomon yo'lak hosil bo'ladi. Maydon markazida maxbuslar chiqib ketishi uchun doira bo'yicha yugurib yo'l qidiradilar.

Maxbuslar bu yo'lakdan motamsaro yura boshlaydilar. "O'lim shahri" trubalaridan qora tutun chiqa boshlaydi. Maydonda dorlar paydo bo'ladi.

"Ogohlantirish"

Stadion maydonida bolalar bayrami. Yuzlab bolalar qo'shiq aytib, raqsga tushib, qo'g'irchoq, koptok o'ynab, tsirk nomerlarini namoyish etadilar. Stadion yo'lklaridan o'ngdan chapga bayram kavalkadasi yurib boradi: vagonchalik poyezd (pritseplar ulangan elektrokaralar) multfilmlardagi kabi bo'yalgan kapalak qurti timsolida (ko'zli-farali), katta qo'g'irchoqlar: jirafa, tuyaqush, tuya va ayiq, xo'roz va turnalar poyezd atrofida joylashganlar. Poyezdda esa sho'x bolalar ketmoqdalar. Birdan qo'ng'iroqlarning xavotirli bongi jaranglaydi. Markaziy darvozadan yuzlab kishilar yugurib kirib keladilar. Ularning qo'lida oq-qora mato (matoning bir tomoni oq, ikkinchi tomoni qora). Ular nimadandir qochib, qo'llaridagi matoni silkitmoqdalar. Bolalar qo'lidagi qo'g'irchoq va koptoklarni tashlab qocha boshlaydilar. Fon guruhi tomonda portlash, tutun (pirotexnika effekti ishlatiladi). Odamlar yerga yiqilib, ustlarini qora mato bilan yoqadilar. Mana shu tanalardan maydonda portlagan atom bombasining qora "qo'ziqorini" paydo bo'ladi. Fon guruhi tepasida dam berib uchiradigan raketa paydo bo'ladi. Elektr tabloda lotin xarflarida: Yevrosima, Afrosima, Aziyasima, Amerikosima yozuvlar paydo bo'ladi... Jimlik, metronom ovozi yangraydi. Maydondagi barcha odamlar changak bo'lgandek dumalab, ag'darilib, qo'llaridagi matoning oq tomonini tepaga ko'taradilar Bomba qo'ziqorini katta kalla suyagiga aylanadi. Stadion yo'lkasidan endi oppoq rangdagi, tomida oyoq, qo'lini cho'zib, o'lgan bolalar yotgan vagonli poyezd chapdan o'ngga harakat qiladi.

Final

Chaqiriq signali yangrab, odamlar o'rnilaridan turadilar. Ular yana 5 xil rangli festival kiyimida. Oq materialdan stadion maydonida beshta qit'a xaritasining konturlarini vujudga keltiradilar. Har bir konturda o'sha qit'a rangidagi kiyim kiygan yoshlar tantanali tinchlik marshi bilan qadam tashlaydilar. Stadion yo'lklarida esa, plakat va shiorlar bilan, barcha mamlakatlar bayroqlari bilan, tinchlik uchun, yadro qurolsizlanishi uchun, Yevropadagi amerika raketalarini yo'q qilish uchun kurashayotgan kishilarning emblemalari bilan tinchlik marshi o'tib boradi. Ular butun maydonni to'ldiradilar. Ularning boshlari uzra minglab oq kabutarlar uchib o'tadi. Qora raketa sinib, yerga qulaydi. Stadionning tepasida katta sharlardan yasalgan ramziy sayyoralar va yulduzlar paydo bo'lib, ular bilan birga "Tinchlik", "Do'stlik", "Birdamlik" degan so'zlar (maxsus ko'taradigan mexanizmida) namoyon bo'ladi. Bu tomosha katta mushakbozlik bilan nihoyasiga yetadi...

Bu tomoshada plastik metafora, obrazli mizanstsenani vujudga keltirish katta ahamiyat kasb etgan.

Shunday qilib ommaviy bayram va tomoshalarda mizanstsena quyidagi turlarga bo'linadi:

a) gorizontali;
b) vertikal;
v) frontal;
g) doiraviy;
d) yarim doiraviy;
e) xaotik (tartibsiz);
j) shaklsiz;

z) ritmik;
i) metaforik;
k) shaxmatli;
l) diagonal;
m) ko‘p planli;
n) funktsiyali;
o) ma’noli.

Nazorat uchun savollar:

1. *Mizanstsena nima?*
2. *Mizanstsena turlari haqida gapirib bering?*
3. *“Mizanstsena – rejissyorning tili iborasi” muallifi kim?*
4. *Ommaviy bayram va tomoshalarda mizanssena nima asosida yaratiladi?*
5. *Ommaviy sahnalar bilan ishlashda nimalarga e’tibor qaratiladi?*
6. *Mizanssenaning ta’sirchanlik xususiyati nimalardan iborat?*

Adabiyotlar ro‘yxati:

1. K.S.Stanislavskiy. “Aktyorning o‘z ustida ishlashi”. T.Xo‘jayev tarjimasi. S.Muhamedov muharrirligida. T. Yangi asr avlodi. 2010
2. F.Ahmedov. “Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari”. T.: “Aloqachi”. 2008.
3. S.Tursunboyev. “Jahon teatri tarixi”. T.: “Fan va texnologiya”. 2008.
4. J.Mahmudov, X.Mahmudova. “Rejissura asoslari”. T.: O‘DSI bosmaxonasi. 2008.
5. <http://www.uzbekteatr.skm.uz>
6. <http://stanislavsky.by.ru>

REJISSURADA AKTYORLIK MAHORATI

Reja:

1. Aktyorning organik tabiatini uyg'otishga qaratilgan maktab an'analari
2. Badiiy obraz yaratishda ichki va tashqi texnika elementlaridan foydalanish
3. Xarakter. Xarakterlilik
4. Obraz yaratish jarayoni
5. Sahna harakatining ikki: ruhiy va jismoniy omillarning birligi ekanligi
6. Dramaturg g'oyasini ro'yobga chiqarishda, aktyorning obraz yaratishda oliy maqsad va yetakchi xatti-harakatning mohiyati
7. Teatr va kinoda bosh, epizodik va o'ziga xos rollarni ijro etish
8. Estradada ijro mahorati
9. Sahna, ekran asarlarini va barcha badiiy jarayonlarni tahlil qilish
10. Aktyorlik san'atidagi "kechinma" va "taqlid" maktablari va ularning teatr hunarmandchiligidan farqlash.

Tayanch so'zlar: Aktyor, rejissyor, kechinma san'at, taqlidiy san'at, ichki texnika, tashqi texnika, oliy maqsad, xarakter, xarakterlilik.

Teatr san'ati paydo bulgan kadim davrlardan boshlab bugungi kunga qadar uning asoslari ustida davomiy izlanishlar olib borilmokda. Bugungi rivojlangan 21 asrimizga kelib teatrning turli yo'nalish, ko'rinishlari tarkib topdi. Opera, balet, musiqali drama va drama teatrlari shular jumlasidandir. San'atning bir jabxasi bo'lmish teatr inson ongi, shuuriga ta'sir etuvchi, estetik zavk beruvchi, ma'naviy xayotini go'zallikka, ezgulikka boshlovchi gumanist san'at xisoblanadi. Shu bilan birga u kanday buyuk g'oyani targ'ib qilib, san'atning eng oliy shuuriy zavqini taqdim etmasin, u lag'zalik san'at, ya'ni saxnada aktyorning xatti-xarakatlari, ijrolaridagina yashaydi. Borliqning yorqin va go'zal aksi, balki undanda yuqoriroq xayot va xayolot olamining xamoxangligi bevosita va bilvosita ana shu teatr saxnasida aks etadi.

Teatr insoniyatning ma'naviy hamda madaniy xayotida muxim ahamiyatga egadir. Shu tufayli ham teatr ijodkorlari zimmasida yuksak ma'suliyat yotadi. Buni bo'lajak pedagog, ya'ni magistr unutmasligi kerak. Binobarin, ushbu san'at soxasini tanlash arafasida turgan yoshlar bu ma'suliyatni anglashi, mazkur soxaning murakkab olami xaqida oz bo'lsa-da tasavvurga ega bo'lishi va eng muximi uning qalbida san'atga nisbatan xar qanday ta'madan xoli, fidokorona muxabbat bo'lish lozim. Bu talab bo'lajak aktyorning kasb maxorati sirlarini egallashi uchun poydevor vazifasini o'tabgina qolmay, balki, san'at soxasidagi turli kamchiliklarni bartaraf etib, uni rivojlantirishga sabab bo'ladi. Zero, aktyorlik maktabining ulug' namoyondasi K. S. Stanislavskiy ta'biri bilan aytganda, «Afsuski, san'atimizdan ko'pincha unga yod bo'lgan maksadlarda foydalanadilar... teatr o'zining ommabopligi va spektaklning tasviriy kuchga egaligi tufayli ikki yoqlama o'tkir qurolga aylanadi: bir tomondan u muxim jamoatchilik vazifasini bajarsa, ikkinchi tomondan san'atimizni o'z foydasiga ishlatmoqchi va mansabga erishmoqchi bo'lganlarni rag'batlantiradi. Bunday kishilar ba'zilarining tushunmasligidan va boshqalarning did-farosatsizligidan foydalanadilar, ijodga mutlaqo aloqasi bo'lmagan katta mansabdagi kishilarning xammasiga

sig'inadilar. San'atga ta'magirlik bilan qarovchilar uning ashaddiy dushmanlaridir.»* Teatr maktabiga qadam qo'ymoqchi bo'lgan talaba bu kasbni tanlashdan asosiy maqsadini aniqlab olsin. Aktyorlik kasbini tanlashdan maqsad zamirida zarra ta'magirlik zoxir bo'lmasligi lozim. San'at fidokorlikni talab etadi.

Bu ko'pchilik uchun juda keskin fikr bo'lib tuyulishi mumkin. Biroq, bu millatimiz san'ati kelajagi uchun g'oyat muhimdir.

Bo'lajak aktyorning mahorat ustaxonasiga ilk qadami teatr san'ati, saxna va saxna orti, uning ijodkorlari haqidagi dastlabki ma'lumotdan boshlanadi.

K.S. Stanislavskiy: "Teatr – kollektiv san'at" – deganda ushbu san'at turiga aniq va lo'nda ta'rif bergan edi. Odatda spektakl jarayonida biz sahnada ko'ruvchi aktyorlardan tashqari sahna ortida ko'plab ishchi va ijodkorlar zahmat chekadi. Bir spektakl dramaturg, aktyor, rejissyor, bastakor, sahna bezakchisi, chiroq ustasi, grim va libos bo'yicha mutaxassislardan tashkil topgan guruxning bir maqsad yo'lida yo'nalgan mehnati natijasida yuzaga keladi. Teatr san'atining eng muhim talablaridan biri yosh aktyorni kollektiv – jamoa muhitida tarbiyalashdir. Bunday muhitda tarbiyalangan aktyor shaxsiyatida yaxshi ma'nodagi raqobat, yon atrofdagilarga mehr va sadoqat, ma'suliyatlilik kabi xususiyatlar shakllanib boradi.

Teatrda kollektivlik asosida turli san'atlar majmuasi yotadi, ya'ni teatrda adabiyot, rassomlik, arxitektura, musiqa, raqs san'atlarining yig'indisidan bir spektakl bunyodga keladi. Yuqorida sanab o'tilgan san'at turlarining har biri teatrda alohida san'at emas balki, sahna talabiga binoan har biri aniq vazifani bajaradi. Bu vazifalarning barchasi bir maqsad - teatrni rivojlantirish, spektakl sifatini oshirish uchun qaratilgandir. Shuning uchun ham teatr sintez san'at xisoblanadi.

Ushbu san'atlarning ichida **aktyorlik** san'ati o'z alohida tabiatiga ega. Buning sababi, rejissyor, dramaturg, sahna bezakchisi, libos va grim ustalari, umuman, teatr ijodkorlarining mehnati bevosita va bilvosita aktyor orqali yoki aktyor ijodini to'ldirgan xolda namoyon bo'ladi. Zero, teatr sahnasidagi har qanday bezak, har qanday predmet aktyorsiz, uning ijrosisiz jonli ijod emas, yaxlit san'atni ifoda qila olmaydi. Sahnada spektakl voqealari jarayonida yangrovchi musiqa ham aktyor sodir etayotgan voqea, hatti-xarakatlarining ta'sir kuchini oshirishga xizmat qiladi. Demak, aktyor teatr san'atining gultoji, uning ijodkorlari ijodining ko'zgusi xisoblanadi.

Aktyorlik san'atining asosi **hatti-xarakatdir**. Biz yuqorida teatrni kollektiv sintetik san'at deya ta'rifladik. Biroq, faqat teatrgagina xos bo'lgan birdan-bir metarial – harakat. Hatti-xarakat orqali aktyor spektaklning muhim elementi – obrazni yaratadi, pyesa voqealarini ifoda etadi. Hatti-xarakat – ma'lum bir maqsadga yo'naltirilgan, inson tomonidan sodir etiluvchi jarayondir. U ikki xil turda, ya'ni jismoniy va ruxiy shaklga bo'linadi. Fikrimizdan kelib chiqib aytish mumkinki, hatti-harakat aktyorlik san'atining asosiy xususiyatini belgilab beruvchi material hamdir. Aktyor bir vaqtning o'zida ham ijodkor, ham o'z san'atining quroli xisoblanib, bu jarayonda hatti-xarakat ma'lum bir obraz yaralishiga xizmat qiladi.

Aktyor hatti-xarakat orqali sahnada jonli, tabiiy va shu bilan birga badiiy hayotni ifoda etadi. Voqelar tomoshabin ko'z oldida sodir bo'ladi. Teatrning afzalligi ham shunda, ya'ni bir necha o'nlab odamlarni bir joyga jamlab ularni bir voqea g'ami, shodligi, fojeasi, baxtiga sherik qilishga, bir ta'surot ostida asir etishga qodirligidadir.

Teatr san'atining yana bir ajralmas qismi, uning g'oyaviy va badiiy asosini ta'minlovchi vosita **dramaturgiya** xisoblanadi. Dramaturgiyasiz teatrni tasavvur qilib bo'lmaydi. Dramaturgiya ham o'z navbatida teatrga chambarchas bog'liq. Zero, yolg'iz pyesaning o'zi teatrda jonlanmas, spektakl ko'rinishini olmas ekan, faqat badiiy asar bo'lib qolaveradi. Qog'ozdagi asarni, pyesani rejissyor, aktyor, rassom va boshqa teatr ijodkorlari hamkorlikda, bir jamoa bo'lib spektakl xoliga keltiradilar.

Har bir dramatik asar ma'lum bir janr asosida yozilib, unda individual yondoshuv, muallifning o'ziga xos uslubi, qalami sezilib turadi. Teatr ijodkorlari har bir pyesaga ana shu o'ziga xoslikdan kelib chiqib yondoshadi. Masalan: V. Shekspirning fojeiy asarlarida qo'llanilgan uslub albatta, E. Hushvaqtovning milliy asarlarida qo'llanilmaydi.

Dramaturgiya nafaqat teatr, balki uning tarixiy rivojlanish bosqichlarini ham belgilab beradi. Har bir davr, tomoshabin talabi, muammolaridan kelib chiqib sahna asarlari yaratilar ekan, bu bevosita teatr repertuari, uning saviyasi, demakki, teatrning ijodiy jarayoniga ham ta'sir ko'rsatadi. Spektaklning asosi – pyesa bo'lsa, teatrning asosi dramaturgiyadir. Spektaklning yaralishida teatr va dramaturg hamkorligi muhim o'rin tutadi. Bu jarayonda teatr pyesa ustida ish olib borar ekan, sahnada haqiqiy hayotni ifodalashga, asarning mantiqiy va samimiy, hayotiy qirrasiga urg'u berishga intilishi kerak. Dramaturgiyaning ham teatrning ham maqsad-vazifasi bir – sahnada haqiqiy hayotni ishonarli, ta'sirli va badiiy tasvirlab insonlarni ezgulik sari yetaklashdan iboratdir.

Teatr haqida so'z borar ekan uning yana bir muhim bo'lagi – **rejissyorga** to'xtalmoq talab etiladi. Spektakl yaratilish jarayonini rejissyor boshqaradi. Biroq, bu teatrdagi ijodiy jarayonda tazyiq o'tkazuvchi boshliq degani emas albatta. Rejissyor teatr jamoasining har bir a'zosi ijodiy imkoniyati, ichki va tashqi organikasini bilishi, xis qilishi lozim. Biron bir spektakl dunyoga kelishi uchun jamoa axilligini ta'minlash ham bevosita rejissyorga bog'liq. Rejissyorlik ishida eng muhim jihat – bu aktyor bilan ishlash jarayonidir. Zero, rejissura san'atining asosiy quroli – aktyordir. Shuni unutmaslik lozimki, aktyor rejissyorning ish quroli bo'lishi bilan birga u jonli shaxs va ijodkordir. YA'ni aktyor ijodkor sifatida rejissyor san'atining materiali xisoblanadi. Aktyorning ijodiy dunyoqarashi, badiiy g'oyalari, fantaziya va tasavvuri, xissiyoti va ijtimoiy tajribasi, hayotiy bilmi va ko'nikmalari, did, temperament, yumor xissi, sahnaviy layoqati – bularning barchasi rejissyor ijodiyotining qurolidir. Aktyor va rejissyor o'rtasidagi ijodiy hamkorlik nafaqat rejissura san'ati, balki, zamonaviy teatrning ham asosi xisoblanadi. Har bir repetitsiya jarayonidagi muhit, kayfiyat bevosita rejissyorga bog'liqdir. Teatr jamoasining ijodiy ahilligi, ish samarasi ham rejissyorning spektaklga qanday yondoshishi bilan bog'liq.

Teatrning muhim tarkibiy qismlari orasida – **tomoshabin** uning eng muhim bo'g'ini xisoblanadi. Teatrning barcha ijodkorlari mehnati birgina tomoshabin uchun, uning nazar-e'tibori, xolis baxosi uchundir. Teatr zalida o'tirgan tomoshabin spektakl tomosha qilibgina qolmay, balki ma'lum ma'noda uning ishtirokchisiga ham aylanadi. Har bir tomoshabin teatrga yo'l olar ekan sahnada aktyorning ijodiy ilhomidan bahra olishni, sahna san'ati asari voqealaridan qayg'urishni, kulishni, larzaga kelishni istaydi. Aynan shu maqsad bilan spektaklga chipta oladi. Uning o'zi ham ayni daqiqadan boshlab teatrning bir bo'lagiga aylanadi. Ko'p xollara uyda, repetitsiya jarayonida

uygʻonmagan aktyor ilhomi tomoshabinga toʻla zal qarshisida uygʻonishi mumkin. Teatrning boshqa sanʼatlardan afzalligi, oʻziga xosligi ham aynan shunda, yaʼni asar voqealarining tomoshabin koʻzi oldida, janli suratda sodir boʻlishidadir. Koʻpchilikning fikriga koʻra teatrdan olingan taasurol boshqa sanʼat vositalaridan olinadigan taʼsurotlardan birmuncha kuchliroqdir. Buning boisi teatr zalida oʻtirgan tomoshabinga nafaqat pyesa voqealari, balki, teatr sanʼatining anglab boʻlmas kuch, taʼsiri, obrazlarning qarshimizda aniq va yaqinligi, sahnada sodir boʻlayotgan voqealarning biz yashab turgan hayotga nihoyat darajada yaqinligidadir. Bundan tashqari teatr – jamoa, kollektiv sanʼat boʻlib, atrofimizda baralla kulayotgan, yoxud yigʻlayotgan insonlar orasida biz ham ularga behtiyor qoʻshilamiz. Bir necha oʻnlab juft nigohlar faqat bir nuqtaga sahnaga qaratilgan bir paytda biz ham behtiyor u yerga qaraymiz, sahnada sodir boʻlayotgan voqeaga qiziqamiz. Sanʼatlar orasida faqat teatrgina bir necha oʻnlab odamlar fikri, diqqatini, xissiyotini, taasurolini bir paytning oʻzida bir yerga jamlay oladi.

Aktyorlik mahorati oʻqituvchisi boʻlishni oʻz oldiga maqsad qilib qoʻygan har bir magistr teatr sanʼatining yuqorida sanab oʻtilgan muhim asoslarini avvalo oʻzi tom maʼnoda oʻrganishi, oʻziga singdirishi lozim. Ana shundagina uning talabalarga ushbu borada taʼlim berish taʼsir kuchi keng qamrovli boʻladi.

Teatr maktabining birlamchi vazifalaridan biri unga qadam qoʻygan har bir boʻlajak aktyorda teatr etikasi, badiiy did va madaniyatni shakllantirishdir. Maʼlumki, har bir insonda badiiy did va etik dunyoqarash maʼlum maʼnoda shakllangan boʻladi. Uni rivojlantirish uchun boʻlajak mahorat oʻqituvchilari, pedagog, magistrnlarning oʻzida avvalo yuqori badiiy did, estetik madaniyat, nazariy bilimlarini amalda ustalik bilan qoʻllay olish kabi yuksak xislatlar mavjud boʻlishi lozim. Pedagog faqat shundagina tarbiya jarayonida samarali natijaga erishishi mumkin. Oʻz ustida tinimsiz izlangan insongina boshqalarga bilm va tarbiya bera oladi.

Aktyor etikasi nafaqat kasb sirlarini egallashda, balki, butun sanʼat tarixining gʻoyaviy tarkibiga ham taʼsir etadi. Shuning uchun ham teatr sanʼatida aktyor etikasi maʼlum chegara va qoidalaridan tashkil topgan. Har bir aktyor teatrdan faoliyat yuritarkan teatr jamoasi, tomoshabin, pyesa muallifi, partnyori va nihoyat oʻzi oldidagi maʼsuliyatni unutmasligi, xis etishi lozim. Teatr sanʼatining oʻziga xos tabiati, jamoa sanʼat ekanligi aktyor oldiga nafaqat oʻzi va jamoasi, balki umumbashariyat bilan bogʻliq yuksak burchni yuklaydi. Bunda aktyor jamoa, jamoa esa aktyor uchun javobgar xisoblanadi. Shu jihatdan ham teatr sanʼati tarixida uning buyuk dargʻalari yosh aktyorni tarbiyalashda etik, estetik madaniyat tarbiyasini muhim deya xisoblaganlar. Zero, bir teatr asari – spektakl yaralishida koʻplab insonlar ishtirok etadi. Ular orasida ijodiy badiiy birdamlik paydo boʻlgandagina spektakl yaralishidek murakkab jarayon samarali yakun topadi. Aksincha, jamoa ichida faqat oʻz manfaatini koʻzlaydigan shaxslar ham uchrab turadi. Bunday insonlar Stanislavskiy taʼbiri bilan aytganda sanʼatni emas sanʼatda oʻzini sevgan “ijodkor”lardir. Ular nafaqat spektakl, balki, sanʼat rivoji, sifatiga salbiy taʼsir etadilar. Xudbinlik, xasad, koʻrolmaslik, mayda-chuyda gap-soʻzlar va sahna orti gʻiybatlariga yukak gʻoya, buyuk maqsadga intilish orqaligina chek qoʻyish mumkin. Aktyorlik va sanʼat etikasining eng muhim birlamchi talabi shudir. Aktyor avvalo shaxs sifatida yuksak xislatli, yetuk madaniyatli inson boʻlishi lozim. Zero sahna ortida mayda gaplar, gʻiybatlar, arzimas tashvishlar aro oʻralashib, mayda

aqidalar bilan yashovchi inson sahnada buyuk g'oyalarni targ'ib qilishi, masalan: Mirzo Ulug'bek, Alisher Navoiy kabi insoniyatning buyuk shaxslari qiyofasini xatto qoniqarli darajada ham tasvir etishi mumkin emas. Har qanday eng iste'dodli, mahoratli aktyor ham o'zi xis etmagan, o'zida mavjud bo'lmagan guman xislat-fazilatlarni, qalb beg'uborligi, yurak pokligini sahnada ishonarli tasvir etolmaydi. Uning xatti-harakatlariga tomoshabin ishonmaydi. Aktyor sahnada "xissiyot xotirasisiz" ijod qila olmasligi ko'pchilik san'at ahllariga albatta kundek ravshan. (Bu haqda keyingi boblarimizda keng qamrovli to'xtalib o'tamiz). Qahramonning ichki dunyosini yaratish uchun aktyorga o'z intellektual va emotsional xotirasigina ko'mak berishi mumkin. Shuning uchun ham o'z hayotiy tajribasi davomida turli xissiyotlarni boshdan kechirmagan aktyor sahnada aynan shu xissiyotlarni tasvirlay olmaydi. Bunga erishgan taqdirda ham haqiqiy san'at xisoblanmaydi. Turli ichki xissiyot, xislat-fazilatlarni quruq tashqi tasvir texnikasi orqali ifodalab bo'lmaydi. Buning aksi, ya'ni salbiy obraz yaratishda ham ayni yuqoridagi fikrimiz o'z isbotini topadi. Yuksak fazilatli ideal, barkamol inson bo'lishni o'z oldiga maqsad qilib qo'ymagan aktyor sahnada uning aksi – antitezasini san'at asari darajasida tasvir eta olmaydi. (Bundan kelib chiqadiki, aktyor eng avvalo o'zida guman fazilatlarni shakllantira olishi darkor). Qalbiga yuksak g'oyalarni eka olgan, yuksak madaniyatga ega bo'lgan aktyor biror bir salbiy obrazni tushunib tasvirlar ekan zaldagi tomoshabinlar tasavvurida bu obrazga nisbatan ishonch va istexzo, nafrat uyg'onadi. Boisi, aktyor sahnada salbiy obraz qiyofasidagi xatti-harakatlari zaminida o'z obraziga nisbatan nafrat yotadi. Bu nafrat bevosita tomoshabin qalbiga ham o'tadi. Teatr san'ati tarixida yuksak satirik obrazlarning faqat yuqori madaniyat, bilm va keng dunyoqarashga ega bo'lgan san'atkorlarga mahorat bilan ijro eta olganligi bejiz emas. Albatta, mazkur fikrlardan ulug' aktyorlarning barchasi salbiy xislatlardan xoli degan xulosa yasamoqchi emasmiz. Biz yashab turgan hayotimizda ideal, barkamol insonning yo'qligi aniq fakt. Faqat barkamollikka intiluvchi insonlarga mavjud. Salbiy obraz qiyofasini ifoda etarkan aktyorning o'z emotsional xotirasiga murojaat etib salbiy xislatlar xissiyotidan foydalanishi sir emas. Ammo, aktyor ayni damda o'z salbiy xislatining aynan salbiy ekanligini tushunib yetgan bo'lishi kerak. Ko'plab ulug' san'atkorlar tajribalaridan ma'lumki, salbiy, shuningdek ijobiy obraz ijrochisi ham o'z qahramonini yaratar ekan qalbidagi yashirin xotiralar, o'z boshidan kechgan voqelar haqidagi xissiyotlardan ish quroli sifatida foydalanadi. Biz eng yaxshi deya xisoblaydigan, tasvir etadigan insonda ham oz bo'lsada xasad, xudbinlik, beshavqatlik, qo'rqqoqlik, yovuzlik kabi xislatlarni n i m a v a q a n d a y? ekanligini oz bo'lsada biladi, xis qiladi. Insonning emotsional xotirasida salbiy xislatlar ko'plab topiladi. Ularning salbiy ekanligini ta'kidlovchi vosita esa ong xisoblanadi. O'z emotsional xotirasidan to'g'ri foydalana olgan aktyorgina sahnada yuksak obrazlar, san'at asarlari yarata oladi. Bu muvaffaqiyat asosida esa yuksak ezgu maqsad yotadi. Teatr ijodkorlari orasida shunday aqida mavjud: Aktyor teatr binosiga qadam qo'yar ekan, o'zi bilan faqat yuragidagi yaxshi xislat-xayollarni olib kirishi, aksincha, haqiqiy ijod jarayoni, ilhomiga halaqit beruvchi, putur yetkazuvchi, kishining yuksak, toza tabiatiga qarshi yomonliklar, mayda gap-so'z, g'iybat, arziyas orzu-tashvishlarni esa teatr tashqarisida qoldirishi lozim. Tinimsiz qaytariluvchi mashqlar natijasida aktyor qalbidagi barcha ijobiy fazilatlarning mustahkamlanishi, salbiy xayollarning esa sekin-astalik bilan yo'qolib borishiga erishishi mumkin.

Ayni kunda teatrda faoliyat yurituvchi aktyorlarning barchasida ham etik madaniyatning mavjud yoxud nomavjudligi albatta boshqa masala. Biroq, endigina bu sohaga qadam qo'ygan yosh aktyorning etik madaniyatini tarbiyalash uchun pedagog tom ma'noda mas'uldir. Talabalar qalbidagi eng yashirin sirlar ham tajribali pedagog nazaridan chetda qolmasligi kerak. Yaxshi pedagog yomon, salbiy harakterga moyil talabasi hayoti, taqdiri, dunyoqarashi, tabiatini ham yaxshi tomongan burib yubora oladi. Inson shaxsiyatiga tegishli har qanday xislat-fazilat ham teatrda begona emas. Demak, aktyorga ham begona bo'lmasligi lozim. Yosh aktyorni tarbiyalashda tarbiyaning ana shu nozik jihatlariga ham etibor qaratish talab etiladi. Faqat bu borada oqni oq, qorani qora shaklida yaxshi yomonni ajratgan xolda yondoshish darkor. Ma'lum yillik tajribamdan shu xulosaga keldimki, talabalarning har biriga alohida, individual munosabatni yo'lga qo'yib natijada mustahkam, oqibatli jamoani yaratish mumkin ekan. Bunday kurslar yillar o'tib ham menga, ya'ni ustozigagina emas, balki, o'zaro kursdosh, do'stlariga ham munosabati, hurmati, sodiqligini saqlab qola oladi. Buning siri yuqorida ta'kidlab o'tilganidek talaba o'quv jarayoni davomida o'ziga nisbatan individual to'g'ri e'tibor, munosabatni xis qilgan. Bu esa unda yaxshi fazilatlar – sodiqlik, mehr-oqibat, atrofdagilarni qadrlash kabi xislatlarni rivojlantiradi. Bunday tarbiya uslubi ko'pchilik aktyorlarning yashirin mahorat, iste'dodini ham kashf etilishiga sabab bo'ladi. Bundan tashqari pedagog o'z kursidagi talabalarning tashqi ko'rinishi, o'zini tutishi, kiyinishiga jiddiy e'tibor qaratmog'i lozim. Turli zararli odatlar: qizlarning xaddan ortiq bo'yanishi, ochiq-sochiq kiyinishi, yigitlarning sigareta chekishlari va x.k kabi zararli odatlarga yo'l qo'ymasligi, lozim bo'lsa taqiqlashi talab etiladi. Chekish aktyorning etik madaniyati, sog'ligi, keyinchalik ijodiga ham salbiy ta'sir etishi, ya'ni ovoz xiralashib, bo'g'ilib qolishiga sabab bo'lishini talaba tushunishi kerak.

Bo'lajak aktyor o'zida juda yuqori badiiy did va etik madaniyatni shakllantirishi lozimki, bu uning o'zini tutishi, kiyinishidan tortib xatto, soch turmagigacha yuqori did va madaniyat barq etib tursin. U ko'chada uzoqdan turib ham bir to'da odamlar orasida ko'zga yaqqol tashlansin. Yaxshi ma'noda, o'rnak bo'larli darajada ajralib tursin. San'atimiz tarixida ko'plab ulug' san'atkorlar oddiylik, kamtarlik, va soddalikni o'zlariga libos kabi bilganlarki, keyinchalik, xozirgi kunimizda ham ularni tilga olar ekanmiz yuqoridagi xislat-fazilatlarini ularning nomlariga egiz tarzida eslaymiz. O'zbek teatrining ulug' namoyondalaridan biri Shukur Burxon teatrdan ko'chaga chiqar ekan, oddiy insonga aylanar, shu qadar sodda va kamtar ekanlarki, ko'pchilik ularni tanimas, xatto, bexosdan turtib ham o'tib ketarkan. Shukur Burxon bunga javoban miyig'ida kulib qo'yar ekan. Aytish mumkinki, bu ulug' san'atkorning yuksak etik madaniyatidan dalolat beradi. Bugungi kunda ko'plab yosh san'atkorlar orasida bir-ikkita rol ijro etib xalqqa tanilgach o'zini xalqdan yuqori tutadi, ko'cha-kuyda o'ziga e'tibor qaratgan insonlarni mensimaydi. Bir so'z bilan aytganda, shuxratparastlik, yulduzlik kasaliga chalinib, o'z ijodi, kelajagiga bilib-bilmay bolta uradi. Ana shu kabi xolatlarning oldini olish uchun ham san'at maktablarida etik madaniyatga alohida urg'u berish darkor. Zero, san'atda o'zini emas, san'atni sevgan ijodkorda bunday kasallikka chalinish ehtimoli yiroq bo'ladi. Bugungi kunda ko'zga ko'ringan ko'plab yosh aktyorlarga etik madaniyat qoidalari kundek ravshan. Achinarlisi, ba'zi aktyorlarning bu qoidalarini o'z qarichida o'zgartirib soxtalashtirganligida. Ularning ba'zilari soddalik, kamtarlik

xislatlariga “teatrlashtirilgan” tarzda amal qiladi. Natijada bu “kamtarlik” ularning yulduzlik darajasiga yanada “zeb” beradi. Xudbinlik xislatini bo‘rttiradi. Aktrisarimiz esa... ularning kiyinish uslublari shu qadar zamonaviy, modabopki, ular orasida xatto eng iste’dodlilari ham bu bashanglik ortida “sun’iy qo‘g‘irchoq”qa aylanadi. Bunday aktrisalar iste’dodlarini namoyon qilish, mahoratlarini charxlashdan avval o‘zlarida badiiy didni shakllantirsinlar. Yo‘qsa, ulardagi mavjud iste’dod ham tashqi bashanglik ta’sirida yo‘qola boshlaydi.

Etik madaniyat talablari har bir davr, zamon, muhit ta’sirida o‘zgarib boradi. Ammo, uning zaminida yotgan asosiy g‘oya, oliy, ezgu maqsad – guman xislat, badiiy did, etik madaniyat o‘zgarmaydi. Balki, yanada sayqallanib, rivojlanib boraveradi.

Teatr shunday murakkab zaminki, unda bir vaqtning o‘zida ham chiroyli, nafis gul, ham tikanak o‘shishi, ozuqa olishi mumkin. Bu zamin har ikkisini - yuksak ezgu niyatli, teatrga sodiq, uning uchun har qanday qurbonlikka tayyor ijodkorni ham, o‘ziga xaddan tashqari bino qo‘ygan, xudbin, san’atdan faqat shuxratparastlik, o‘z manfaati yo‘lida foydalanuvchilarni ham o‘z o‘g‘itlari, boy ma’danlari bilan birdek ta’minlaydi. Shunga qaramay, xaqiqiy aktyorlarga yillar silsilasida, tarix zarvaraqlarida abadiy yashashi mumkin.

Bugungi kun zamonaviy aktyori tezkor shiddat-shaxtga ega, yangilikka intiluvchi bo‘lishi bilan birga, sokin, beg‘ubor ijod ilhomiga ham ega bo‘lishi kerak. Zero, tobora rivojlanib borayotgan asrimiz ijodkor, aktyordan, balki, ishchanlik, tezkorlikni talab etadi. Aktyor esa xalq ko‘zgusi. Oddiy insonlardan bir pog‘ona yuqoriroqda, oldinroqda, xalqqa o‘rnak. Teatr sahnasining tomosha zalidan bir-ikki pog‘ona yuqorida ekanligining ma’no-mohiyati ham shundadir balki. Bu falsafa aktyorning zimmasiga san’at va o‘zi oldida juda katta ma’suliyat yuklaydi. U teatr san’atining asosiy quroli sifatida o‘zini ham jismoniy, ham ruxiy tomonlama turli zararli ta’sirlardan ximoya qilishi, noziklik bilan tarbiyalashi lozim. Afsuki, bugungi kunda ko‘pchilik aktyorlarimiz o‘z zimmalaridagi ana shu nozik va murakkab ma’suliyatni xis qilishmaydi. Mahorat o‘qituvchisi bularni bo‘lajak aktyor qalbiga etik madaniyat qoida-talablari asosida singdirib borishi lozim. Teatrda bu vazifa rejissyor zimmasiga yuklanadi. Teatr jamoasi orasida axil, inoq, demokrat muhitni yaratish ana shu talab asosida paydo bo‘ladi. Rejissyorlar biror-bir sifatli, yaxshi san’at asari – spektakl yaralishi uchun teatr jamoasida yaxshi, ma’naviy – ijodiy muhit talab etilishini unutmasliklari kerak. Demak, rejissyorlik vazifasini bajarish, ya’ni yaxshi saxna asari yaratish uchun avvalo yaxshi jamoa yaralishi kerak. Sog‘lom, badiiy, ma’naviy ijodiy muhitda yaratilgan spektakl tez va sifatli, samarali ko‘rinish oladi. Bundan kelib chiqadiki, san’at maktabida, teatrda yaxshi jamoa yaratish uchun vaqtning ham, bilmni ham, mehnatni ham ayamalik darkor. Bu bir kun kelib o‘z ijobiy samarasini beradi.

Aktyor ijodi jarayonining dastlabki bosqichida osonlik bilan topilgan shuhrat aktyor shaxsiyati va etik madaniyatiga jiddiy salbiy ta’sir ko‘rsatishi mumkin. Turli matbuot vositalarida masalan, gazeta yuzasida o‘z rasmini ko‘rgan yosh aktyor ruxiyatida yomon ma’nodagi o‘ziga xaddan ortiq ishonch xissi, o‘z-o‘zidan qoniqish, shuxratparastlik xislari uyg‘onadi. Buning natijasida endigina tanilayotgan aktyor o‘z ustida ishlamay qo‘yadi. Iste’dodi, mahoratiga putur yetadi. Gazeta yuzasidagi birgina surat oxir-oqibat ana shu aktyorning bir necha yillik (balki umrbod) ijodiy tanazzuliga sabab bo‘ladi. Shuni nazarda tutgan xolda men har yangi kurs jamoasini qabul qilar

ekanman, talabalarni to uchinchi bosqichga qadar har qanday axborot vositalari, kino, kliplarda suratga tushishlarini qat'iyon ta'qiqlayman. Ushbu ta'qiq yana bir sodir bo'lishi mumkin bo'lgan salbiy oqibatning oldini oladi. San'at maktabining avvalgi ikki bosqichini o'tamagan talaba aktyorlik mahorati texnikasining asosiy o'zagini o'rganmagan, demak, mahorat sirlarini egallamagan bo'ladi. Kino yoki klipda ayni paytda suratga tushgan talaba xatto eng iste'dodlisi ham mahoratini to'la ko'rsata olmasligi, demak, zimmasiga yuklatilgan vazifani to'la uddalay olmasligi mumkin. Professional rejissyorlar orasida bir qonuniyat mavjudki, aktyorlarning ilk rolida ularning mahorati borasida yoshi, vaziyat, sharoitdan qat'iy nazar yakuniy xulosani chiqarib qo'ya qoladilar. Demak, talaba aktyor tomonidan bilib-bilmay tashlangan ilk qadam uning keyingi ijodiga salbiy ta'sir etishi ehtimoldan yiroq emas.

O'z-o'zini sevish va xudbinlik aktyorlik kasbida eng birinchi dushman sanaladi. Ijodiy o'z-o'zidan qoniqish aktyor mahoratini o'tmaslashtiradi. Aktyor doim o'z kamchiliklarini bilishi, nazaorat qilishi, ularni bartaraf etishga intilishi lozim. Ba'zi xollarda aktyorni maqtash, qo'llab –quvvatlash albatta extiyojga, zaruriyatga aylanishi mumkin. Biroq, bu borada bo'lajak pedagog, magistr kelajak faoliyatida shuni inobatga olishi, o'ta e'tiyotkorlik va ziyraklik bilan ish ko'rishi talab etiladi.

Yosh aktyorda dramaturg, pyesa tiliga ham alohida hurmat xissini tarbiyalash avvalo aktyorning etik madaniyati talablaridan biri xisoblanadi. Aktyor biror-bir asar qahramonini ijro etar ekan pyesada keltirilgan so'zdan ortiqcha so'zni qo'llamasligi, o'zidan so'z qo'shmasligi kerak. Vaholanki, bugungi kunda teatrlarimizda bu masalaga mutlaqo e'tibor berilmaydi. Aktyor har bir so'z qadrini bilishi, xis etishi, muallif maqsadi, uslubiyatiga chuqur hurmat bilan qarashi lozim.

Aktyor sahnada partnyori oldida ham ma'suliyatlidir. Zero, sahnada badiiy hayot akiyorlarning o'zaro hamkorlikdagi hatti-xarakatlari orqali yuzaga keladi. Aktyorning partnyori oldidagi ma'suliyati unga nisbatan e'tiborli bo'lishga, o'ziga nisbatan bildirilayotgan munosabatni ilib olib unga qarshi munosabat bildirishga zamin yaratadi.

Aktyorning zimmasidagi ma'suliyatlar qatorida uning o'zi oldidagi ma'suliyat ham mavjudki, aktyor buni qalban xis etishi, o'zida ma'naviy, ruxiy, ijodiy kayfiyatni tarbiyalashi, rivojlantirishi, asarb-avaylashi kerak bo'ladi.

Aktyorda badiiy did va etik madaniyatni tarbiyalash masalasi ijodiy va kasbiy mahorat masalasi bilan chambarchas bog'liq bo'lib, ularning har biri o'zaro bir-birini to'ldirib turadi.

Teatr san'ati maktabida ustozlik maqomini egallamoqchi bo'lar ekan magistrlar avvalo o'zlari yaxshi aktyor bo'lmog'i talab etiladi. Agar teatr saxnalarida ijodiy tajriba bazasiga ham ega bo'lsa, u xolda bo'lajak aktyorlarga ta'lim berishi yanada osonlashadi. YA'ni, magistrlar talababalariga ta'lim berishda o'z tajriba, ko'nikmalaridan foydalanishi ta'lim jarayoni sifatini yanada oshirishga xizmat qiladi.

Aktyorlik mahorati maktabida ilk dars – pedagog bilan yaqindan tanishuv yosh aktyor uchun muhim ahamiyatga ega. Bo'lajak mahorat o'qituvchisi buni e'tiborga olgan xolda dastlabki darsga alohida tayyorgarlik ko'rishi lozim. Ko'p xollarda aktyorning keyingi ijod uslubi, maqsad-vazifasi ana shu birinchi darsda belgilanadi. Dars jarayoni yosh aktyor xayotida yorqin xotira bo'lib qolmog'i uchun pedagogdan talabalarga ahamiyatli, muhim va qiziq bo'lgan masalalar ustida tantanali, ko'tarinki ruh bilan suhbat qurish talab etiladi. Talabalarning har biri bilan o'tkazilgan oddiy va

qiziqarli savol-javob teatr san'ati haqidagi jiddiy suhbatga debocha yasaydi. Albatta, talabalar san'at maktabiga turli orzu-maqсад bilan: kimdir sevimli aktyoriga ergashib, xavas qilib, kimdir faqat chiroyli, tantanavor hayot izlab, kimdir shuhrat qidirib kelgan. Ularning bu istaklarini sindirmagan xolda teatr va aktyorlik san'ati, uning talablari bilan aniq va to'g'ri tanishtirmoq kerak.

Ma'lumki, aktyorlik murakkab va nozik san'at. Uni egallamoqchi bo'lgan ijodkor butun qalb-qo'rini, hayotini bag'ishlashi kerak. Bugungi kunga qadar aktyorlik mahoratini egallashning turli uslub-qoidalari aniqlangan, ishlab chiqilgan. Shular orasida kechinma san'ati eng maqbul, ishonchli uslub deya ko'pchilik san'at darg'alari e'tirof etgan. Kechinma san'ati aktyordan biror obrazning tashqi qiyofasini emas, balki, haqiqiy, hayotiy, jonli insonni yaratishi, uning ichki ahvoli-ruhiyatini, uning sahna orti hayoti, karakteri sabab-mohiyatini mahorat bilan ochib berishni talab etadi. Kechinma san'atida tuyg'u va aql idrok muhim o'rin tutadi. U aktyor oldiga juda ko'p talab va maqsadlarni qo'yadi. Unda idrok va xis-tuyg'u yuqori o'rinda turadi. Albatta, har qanday yuksak san'at ham ma'lum texnikaga bo'ysunadi. Demak, aktyor tuyg'u, aql-idrok va mahorat tehnikasini chuqur egallashi lozim. Yuqorida aytib o'tganimizdek aktyorlik san'ati murakkab va qarama-qarshi fikrlarni o'zida mujassam etadi. Lekin, har qanday uslub ham amaliyotsiz, texnikasiz o'z mohiyatini yo'qotadi. Muhimi, pedagog talabalarga aktyorlik mahorati izlanish va intilish, yurakdan kechinish, hayotiy, tabiiy, samimiy ijod qilish bilan belgilanishini anglatishi lozim. Aktyorlik san'atiga shuhratparastlik, xudbinona maqsad-istak uchun dastak sifatida qorovchilar bu mahoratni chinakkamiga egallashlari qiyin, xatto, mumkin bo'lmaydi. Chunki, aktyorlik mahoratini egallash yo'li aktyorlarga yengil hayot va'da qilmaydi. Bu yo'l mehnat va mashaqqatga, ba'zida esa achchiq alam va pushaymonga boy, ba'zan aktyordan ulug'fidokorlikni, nimadandir voz kechishni talab etishi mumkin. Biroq, u aktyorga yuqori ijodiy zavq berishi, zimmadagi ma'suliyatni a'lo darajada bajarayotganidan g'urur va fahr xissi bu yo'ldagi burcha qiyinchiliklarni yuvib ketadi. Ba'zi aktyorlar spektakl so'ngida tomoshabinlar qarshisiga chiqib tinimsiz yog'ilayotgan qarsaklar ostida ularga ta'zim etishdan iborat soniyalardagina xis etuvchi g'urur, fahr, zavq, ijodiy lazzat uchun butun umrini, bor hayotini fido etib yashaydilar.

Zamonaviy aktyorlik mahorati fanida ikki usul – kechinma va taqlidiy san'at tarkib topgan. Aktyorlik mahorati fan sifatida tarkib topgan davrdan buyon bu ikki uslub doimo baxsli, munozarali bo'lib kelgan. K.S. Stanislavskiyning fikriga ko'ra kechinma san'ati aktyori har bir rol ijrosi jarayonida voqelikni xissiy ravishda yurakdan kechiradi. Taqlidiy san'at aktyori esa rolni repititsiya jarayoni yoki umuman rol ustida ishlash jarayonida (obrazning tashqi qiyofasini yaratish uchun) xis etadi. Va so'ngra eslab qolingan tafsilotlarni mexanik ravishda takrorlaydi. Demak, aktyor obraz yaratayotganda ish quroli sifatida faqat tanasidan foydalanish bilan cheklanib qoladi. Uning qalbi esa ongli ravishda o'z shaxsiyatiga tegishliligicha qolib obraz yaratishda qurol bo'lmaydi.

Kechinma san'ati tarafdorlar aks fikrni ilgari suradilar. Aynan aktyorning qalbi – ma'naviy ruhiyati – fikrlash, xis qila olish qobiliyati obraz yaratishdagi asosiy material bo'lib xizmat qiladi. Aktyor sahnada rol ijro etar ekan, ma'lum ma'noda ma'nan va ruhan obraz hayoti bilan yashaydi, uning dunyoqarashi bilan fikrlaydi. Bu jarayon faqat

repetitsiya paytidagina emas, balki, har spektakl namoyishida, har bir rol ijrosida sodir bo'ladi. Kechinma san'ati aktyordan obraz hayotida yashashni talab etadi.

Har ikki uslubning ham ulug' aktyorlar tomonidan e'tirof etilgan xislatlari mavjud. Biroq, aynan qaysi biri, kechinma san'atimi yoki taqlidiy san'at aktyorlik mahoratida afzal ekani borasida bir to'xtamga kelinmagan. Rol ijrosida kechinma san'atidan foydalanishning ba'zi uslublari – aktyor har bir rolni, xis-tuyg'ularni haqiqiy boshdan kechirishi lozim ekanligi aktyor uchun shaxs sifatida birmuncha noqulayliklar tug'diradi. Masalan: X.X Niyoziyning "Boy ilaxizmatchi" asari qahramoni Jamila asar so'ngida zaxar ichishi, behush yiqilishi lozim. Ushbu obrazni ijro etar ekan aktrisa albatta haqiqiy zaxar ichmaydi va shu bilan birga haqiqatdan ham behush yiqilmaydi. Aktrisa ongida Jamila xis-tuyg'ularini kechinish, xis qilish, ifoda etish bilan birga aktyor sifatida ham qalban, ham aqlan atrofdagi vaziyatni, o'z hatti-harakatlarini idrok etib turishi kerak. Demak, aktyor qaysidir ma'noda rol, obrazga tamoman berilib ketmasligi lozim. Aktyor sahnada kechinma san'ati qoidalarini bajarishi bilan birga taqlidiy san'at qoidalaridan ham foydalanadi.

Aktyorlik san'atining o'zi murakkab, aniq qoidalarni ifoda qilmaydi. Bizga ma'lumki, aktyor biror-bir obrazni o'z hatti-harakatlari orqali ifoda qiladi. Aktyor tomonidan obraz yaratish maqsadida sodir etilgan insoniy hatti-harakat bir vaqtning o'zida sahna harakatini ham tashkil etadi.

Insonning hatti-harakati ikki, ya'ni jismoniy va ma'naviy hatti-harakat turiga bo'linadi. Bu ikkisini bir-biridan ajratib bo'lmaydi. Shu bilan birga ular alohida-alohida bir maqsadni ifoda etolmaydi ham. Inson tomonidan sodir etilgan har bir xatti-xarakat zaminida ma'lum bir jismoniy, ruxiy maqsad yotadi. Shuning uchun ham insonning xis-kechinma, fikrlarini bilmay turib uning hatti-xarakatini tushunish qiyin va shu bilan birga uning atrof-muhitga munosabatini bilmasdan turib kishining orzu-maqsadlarini bilish mumkin emas.

Kechinma san'ati aktyordan tashqi insoniy xissiyotlar bilan bir qatorda ichki xissiyotlarni ham talab etishi bu ma'noda odil va to'g'ri. Aktyor faqat obrazning tashqi qiyofasini yaratish orqali uning ichki xis-kechinmalarini ochib bera olmaydi. Bunda aktyorning ijrosi o'z-o'zidan mexanik ko'rinish oladi. Natijada obrazning tashqi formasini ham tabiiy va samimiy ifoda etolmaydi. Zero, biror tuyg'uni xis etmagan aktyor sahnada shu tuyg'uni hayotiy ifoda etib bera olmaydi. Misol uchun olaylik, aktyorga o'yga tolган insonning ko'zi, qo'lini iyagiga tirab, qoshini chimirib turishi ma'lum va obraz ijrosida ana shu hatti-harakatni amalga oshirishga intiladi. Biroq, uning ko'zlari, nigohi aynan "o'yga tolганini" chinakkamiga ifodalamas ekan aktyorning xatti-xarakati tashqi shtamp, ya'ni mehanik harakatga aylanib qoladi. Biror bir tuyg'uni ifodalashda faqat qo'l, nigoh, yuz ifodalarigina emas, balki inson tanasining barcha a'zolari muskullar harakatga keladi. YA'ni tuyg'uni qalb xis qilib, ong idrok etarkan bu jarayon butun tanaga ta'sir etadi va uni harakatga keltiradi.

Inson xis etayotgan tuyg'uning qanday, yaxshi va yomon ekanidan kelib chiqib uning tanasi bu tuyg'uga munosabat bildiradi. YA'ni biror bir jismoniy harakatni bajaradi.

Aktyor barcha tana sistemasining katta va kichik xatti-harakatlarini tamoman eslab qolib keyin uni mexanik ravishda qaytarishi mumkin bo'lmagan jarayon. Bu harakatlar tartibini aniq va to'g'ri bajarish uchun aktyor ruxiy, jimoniy kechinma munosabatni

ya'ni obrazning biror xatti-xarakatni amalga oshirish jarayonidagi ruxiy va jismoniy munosabatni o'rganish, ifoda etish, demakkim hatti-xarakatni mexanik emas organik ravishda bajarishi maqsadga muvofiqdir.

Biroq, kechinma san'atida xis qilish jarayoni murakkab tus olib aktyor qahramonining xis-tuyg'ularini butun san'at fikr maqsadiga aylanishiga yo'l qo'ymaslik lozim. Bu xol rol ustida ishlash jarayonida aktyorning xaddan ortiq ravishda obraz hayotiga kirib, berilib ketgan vaqtdagina sodir bo'lishi mumkin. Bu ta'bir joiz bo'lsa ma'naviy tanazzul garchi mingdan bir xoldagina yuz berishi mumkin bo'lsa ham pedagog o'z vaqtida buning oldini olishi, aktyorni insoniy hatti-harakatga obyektiv munosabat bildirishga o'rgatishi, unga san'atning umum g'oya va maqsadini o'rgatishi lozim. Ko'plab xavaskor aktyor-aktrisalor orasida sahnaga qahramoni xissiyotlarini ifoda etish, yig'lash, kulish, sevish, xijronda yonish, kulfatdan qayg'urish uchun sahnada o'z tashvish, g'amini, shodligini qahramoni tilida tomoshabinga tasvirlash uchungina chiqadiganlar ham uchrab turadi. Buni san'atda, aktyorlik mahoratida kuchli qurol debgina bilmay, balki san'atning oliy maqsadi deb tushunadilar. Ular uchun rol o'z xissiy kechinmalarini tomoshabinga yetkazishda oddiygina dastak xolos. Ular faqat kechinma va tuyg'u ustidagina ishlaydilar. Fikr esa ularni umuman qiziqtirmaydi. Obrazni kechinishni o'zining bosh vazifasi deb biladilar. Obrazning atrof-muhitga munosabati, shu bilan birga tashqi shakli ham ikkinchi darajaga tushib qoladi. Aktyorlarda bunday noto'g'ri, tor fikr uyg'onmasligi uchun teatrlar, eng avvalo pedagog mas'uldir.

Teatr san'ati borliq hayotdagi voqea-xodisalarga o'zining odil, san'atkorona baxosini berishi, sahnada o'ziga xos ifoda etishi bilan birga zamondan bar qadam oldinda, ya'ni insonlarni o'z ortidan ezgulik sari ergashtira olsun. Pedagog talabalari ongiga ana shu g'oyani singdirishi lozim. Aktyor ijro etayotgan obraz hayotini o'rganish, xarakterini ishlab chiqish, xis-tuyg'ulari, kechinmalarini kechinish va shu orqali obrazning ham ichki ham tashqi shaklini haqqoniy yaratibgina qolmay pyesa voqealari va qahramoni hatti-harakatlariga nisbatan o'z insoniy munosabati ham bo'lishi, odilona baxo bera olishi, demak, keng fikrlay olishi ham kerak.

Davrimizning har bir yetakchi aktyori o'z ijodi bilan ezgu, demokratik g'oyalarni targ'ib qilishi jarayonida obrazni ichki va tashqi jahatlarini yaratar ekan, uning atrof-muhitga munosabati va xakteri kelib chiqishi sabablarini o'rganish, taqdiri, dunyoqarashining shakllanishida atrofda qilarning, jamiyatning ta'sirini ham mahorat bilan ifoda eta olishi kerak.

Nazariy darslari asta-sekin amaliyot bilan ulanib boradi. Aktyorlik mahoratining eng muhim elementi – hatti-xarakatdir.

Dunyoni anglash, voqelikni tushunish va badiiy ifodlash obraz – xarakterlar yaratish orqali amalga oshiriladi. Badiiy asarning markazida hamma vaqt inson turadi. Insonning hayoti, mehnati, kurashi, xis-tuyg'ulari, qarashlari fikr mulohazalari asarning mazmunini shaklini, syujetini tashkil etadi. Qahramonga xos vaziyatlar ochib berilishi orqali biz asarning ma'lum talabga javob berishini aniqlaymiz. Sahnaga san'atida eng avvalo dramaturgiyada badiiy xarakter yaratishga juda katta ahamiyat beriladi. Xarakter yaratish asar markaziga qo'yiladi, chunki dramatik xarakatni tashkil qilish barcha voqea-xodisalarni ishga soluvchi shaxsiyat xarakterning o'ziga namoyon bo'ladi.

Xarakter keng qamrovli atama bo‘lib, o‘z ichiga katta ma‘noni oladi. Qahramon ham, obraz ham personaj ham o‘z mohiyatlari bilan xarakterga bog‘lanadi. Dramaturgiyada xarakter insonning jamiyat bilan, xalq bilan, tabiat bilan bog‘liq xolatda tutashib ketadi. Xarakter nima qilganini, qanday qilganini tasvirlash syujet va kompozitsiyani, mavzu va g‘oyani, muammoni o‘z ichiga qamrab oladi. Demak, xarakter deganimizda badiiy asar dramaning mavzusi va g‘oyasi, mazmun va shakli syujeti va kompozitsiyasi ko‘z oldimizda yaxlitligicha gavdalanadi.

Aktyor o‘z roli ustida ishlash jarayonida obrazning xarakter va xarakterliligini aniqlashi muhim ahamiyat kasb etadi. Aktyor xarakter ustida ishni boshlashda muallifning qahramon to‘g‘risida bergan tavsifiga suyanadi.

“Haqiqiy obraz va xarakter yaratish uchun aktyorda iroda, aql va hislar bir bo‘lib uyg‘unlashmog‘i kerak”, deydi K.S.Stanislavskiy.

Xarakter bu - qahramonning boshqalardan farq qiluvchi tomonlari, barcha xatti-harakatida namoyon bo‘luvchi xislatlari, o‘zining, boshqalarga bo‘lgan munosabati va h.k. Biror narsaga nisbatan munosabat jarayonida namoyon bo‘luvchi individual xususiyatdir. “Xarakter” so‘zi grek tilidan olingan bo‘lib, “naqsh”, “alamat” ma‘nolarini bildiradi, ya‘ni shaxsni farqlovchi xususiyat, belgilari tushuniladi.

Xarakter to‘g‘risida Arastu o‘zining “Poetika” asarida shunday yozadi: “Birinchisi va asosiysi: xarakterlar yaxshi bo‘lishi kerak (bu yerda ijobiy xususiyatlarga ega bo‘lgan shaxslar ustida gap ketyapti), ikkinchidan xarakterlar o‘ziga xos bo‘lishi kerak, uchinchidan, xarakterlar (hayotiy), haqqoniy bo‘lishi kerak, to‘rtinchidan xarakterlar izchil bo‘lishi kerak”.

Har bir xarakter o‘ziga xos va shaxsiydir. Shuning uchun muallif xarakter qidirishi kerak, o‘ylash kerak, takrorlanmas chizgilarini yig‘ish zarur, ularni birlashtirib bir-biriga qovushtirib payvandlab, yorqin, takrorlanmaydigan xarakter yaratish kerak. U kutilmagan qiyofaga ega bo‘lib ishonarli bo‘lishi kerak. Buning uchun ijodkorning o‘tkir ko‘zi, teran aqli, ijodiy mahorati bo‘lishi kerak. U mavjud standart qoliplar va o‘rnashib qolgan shtamp-jilvalarga jiddiy qarshi tura oladigan jasoratli bo‘lishi zarur. Buning uchun ijodkorni bilim saviyasi baland, tafakkur qobiliyati o‘tkir, mantiqiy xulosa chiqarishga mohir bo‘lishi talab qilinadi.

Xarakterlar o‘zlarining ijtimoiy hususiyatlariga qarab ham turlicha bo‘ladilar. Bularga realistik xarakterlar, romantik xarakterlar, lirik xarakterlar, dramatik xarakterlar, fojeali xarakterlar, komik xarakterlar kiradi. Romantik obrazlar ham, faol, ilg‘or obrazlarga bo‘linadilar.

Aristotelning fikricha, san‘atdagi ideallashtirish ham xarakterlarning haqqoniy bo‘lishiga zid kelmasligi lozim. Ijobiy qahramonlar muallifning seneriysida ko‘targan g‘oyaviy-estetik qarashlarning amalga oshirishdagi personajlardir.

Xarakter muallifning g‘oyaviy niyatlari asosida badiiy vositalar yordamida yaratiladi. Xarakterning hayotiyligi, mazmunga boyligi, estetik quvvati dramaning mohiyatini, saviyasini belgilab beradi. Xarakter ham, tip ham, personaj ham obraz bo‘la olishi mumkin. Xarakterni belgilovchi muhim xususiyat bu inson, shaxsning individual o‘ziga xosligidir.

Xarakterni yaratish uchun hayotdan aynan nusxa ko‘chirilmaydi, balki u badiiy ravishda tadqiq etishning samaralari sifatida paydo bo‘ladi. Xarakter o‘zining yashash

tarzi, kurashish usullari, ijtimoiy-ma'naviy qarashlari, fe'l-atvori, o'y-kechinmalari bilan ajralib turadi.

Xarakter shunday bo'lishi kerakki, tomoshabin osonlik bilan uning hayotiy realligiga to'la ishonsin. K.S.Stanislavskiy ta'kidlagandek: "Sen ham rolga boshqa ranglar bilan birga rang-barang tovlanuvchi jindek oq bo'yoqdan ham qo'shib qo'y. Shunda kontrast, rang-baranglik va haqiqat vujudga keladi. Shuning uchun ham yig'loqi kishini o'ynaganingda, uning quvnoq, tetik paytlarini top. Shunda, yana qayta yig'loqi holatga qaytganingda, zerikarli bo'lmaydi, balki ilgaridagidan ham kuchliroq ta'sir etadi. Shundan bo'lsa kerakki, sendagi tinmas yig'loqlik, tish og'rig'idek jonga tegyapti. Shu sababli yaxshini o'ynaganda uning yomon jihatini, yomonni o'ynaganda uning yaxshi xislatini izla".

Xarakterlilik esa qahramonning tashqi xislatlari, so'zlarni yorqin gapira olishi, professional, maishiy va shaxsiy o'ziga xosligidir.

Aktyor rolining ichki hayotini, ichki dunyosini faqat xatti-harakatlar yordamida yuzaga keltira oladi. Sahnada tasvir etilgan rolning xatti-harakatiga qarab, ular haqida fikr yuritish mumkin. Mana shu ichki tabiat bilan xulq-xususiyatlari rolning ichki xarakteri deb ataladi.

Rolning ichki xarakterini tasvirlab, ijro etish uchun aktyor o'zini rol hayotida ko'ra bilmog'i lozim, boshqacha qilib aytganda, aktyor o'zini rolning berilgan shart-sharotiga moslashtira olishi kerak. Shu bilan birga, rolning hayotini aktyor o'zining ichki dunyosi bilan ko'ra bilmog'i lozim. Demak, bu rol uchun zarur bo'lgan ichki xususiyatini, his-tuyg'ularini aktyor o'z qalbida tarbiyalab, o'stirib keltira bilishi keark.

Buning uchun dastavval aktyor rolning ichki xarakterini va uning ichki qalb o'zgachaligini yaxshi bilib, aniqlab olishi talab etiladi. Chunki rolning tashqi xatti-harakatinining paydo bo'lishi – ichki xarakterga bog'liq. Rolning ichki xarakterini tomoshabinga ta'sirli qilib yetkazishda aktyor rolning tashqi xarkterini ham chuqur o'ylab topishi zarur. Qizig'i shundaki, tashqi xarakterga taalluqli bo'lgan rolning yurishi, turishi, gavda harakatlari, qimirlashlari, qo'zg'alishlari so'zlash manerasi va boshqa hokazolarini aniqlashning o'zi aktyorga ba'zida rolning ichki harakatini topishga yordam beradi, ba'zida rolning ichki harakatlarini aniqlash bilan uning tashqi harakatlari, aktyor ijodida o'zidan-o'zi paydo bo'ladi.

Ma'lumki, xayotda bir xil odamlar bo'lmaydi, har bir kishining qiyofasida, tashqi ko'rinishida ham o'ziga xoslik mavjud. Har bir xarakter o'zining yashash tarzi, kurashish usullari, ma'naviy qarashlari fe'l-atvori fikrlashi bilan ajralib turadi. Qahramonning eng xarakterli xususiyati shundan bilinadiki, agarda unda umuminsoniy fazilatlar chuqur individuallashgan holda namoyon bo'lsa.

Hayotdagi insonlar xarakterlari har xil bo'ladi. Samimiy, xushfe'l, saxiy, xushchaqchaq, ayrimlari esa jahldor, injiq, pishiq, xasis, janjalkash xususiyatlarga ega. Xarakter to'g'risida gap ketganda, unga asos, o'zak poydevor qilib olingan real shaxsni nazardan qochirib bo'lmaydi.

Rejissyor asarni sahnalashtirish jarayonida muallif yaratgan qiyofalarning turli-tumanligini, fe'l-atvorlarini ochishi, aktyor mahorati orqali namoyish qilishi lozim. Ma'lumki, fe'l-atvor tug'ma bo'lishi mumkin. U ma'lum bir holatlarda va atrof-muhit ta'sirida o'zgarishi, odatlanib qolgan qiliqlari kuchayishi mumkin. Fe'l-atvor nasl-

nasabga, avlod-ajdodga, irsiyatga ham bog'liq. Xarakterning shakllanishida tashqi dunyoning ta'siri juda kuchli bo'ladi.

Rejissyor qiyofalarni tahlil qilar ekan, insonning psixologik holatlarini har bir qiyofaning asosini topishi kerak. Xarakter to'rt xil ko'rinishda ro'y beradi:

1. **Melonxolik** – («melayna xole» – qora safro) sodda, hayotga qiziqishi sust, bo'shashgan, tepsa tebranmas. Kamso'z, kam hafsala, uyalchang, tortinchoq, yolg'izlikni yaxshi ko'radi. Muvaffaqiyatsizlikda o'zini yo'qotib qo'yadi, ko'p o'ylaydi, yetti o'lchab bir kesadi.

2. **Sangvinik** – («sanvis» – qon) qiziqqon, jo'shqin, hayotga qiziqishi yuqori, jonli, ishbilarmon, yangilikni tez o'zlashtiradigan, shart-sharoitga tez moslashadigan, qiyinchiliklarni tez yengadigan, ishchan, chidamli, hozirjavob, topqir, ishbilarmon.

3. **Xolerik** – («xole» – safro) harakatchan, tavakkalchi, qiziqqon, betoqat, qaysar, tashabbuskor, o'zini tutolmaydigan, shoshqaloq, kamchiliklarga chidolmaydigan, tez harakat qilib, ishni tez hal qiladigan, o'z imkoniyatlariga yuqori baho beradigan, kayfiyati tez o'zgaradigan, qiyinchiliklarni tez yengadigan.

4. **Flegmatik** – («flegma» – zardob) sovuqqon, tabiatan to'qnashuvga bormaydi, vazmin, o'zini tutib olgan, sabr-toqatli, shoshmaydi, bir ishni oxirigacha yetkazadi. Yangi shart-sharoitga qiyinchilik bilan moslashadi, tartibli.

Hayotning o'zidan, fantastik xayoldan, odamlar orasidagi hayotni kuzatishlardan, kinofilmlardan rolning xarakterini topish mumkin. Tasviriy san'at asarlaridan va shunga o'xshash har xil yangiliklardan izlab topsa bo'ladi. Ammo, materiallar qaysi va qanday joylardan topilishidan qat'iy nazar, yig'ilgan materiallar aktyorning o'z qalbidan uzoq bo'lmasligi shart, ya'ni rolning ichki va tashqi harakatini uyg'ota oladigan bo'lishi lozim.

Rolning tashqi xarakterini yoritish borasida N.Cherkazov shunday deydi: "Ba'zan aktyorning ahamiyatsiz bo'lib tuyulgan maishiy, kundalik hayotidagi buyumlar bilan bo'lgan munosabati orqali uning xarakterini belgilasa bo'ladi. Gugurt, pul, hamyon, kitob, qalam, qog'oz bilan qilgan muomalasiga qarab, kishining ayrim fazilatlarini bilib olishi mumkin. Bu narsalar aktyorga obrazni xarakterlash va ochib berishda yordam beradi".

Xarakterning tashqi ko'rinishi bo'yicha K.S.Stanislavskiy Fedotovning «Rubl» pesasini sahnalashtirish jarayonini quyidagicha xotiralaydi: "...sartarosh shoshilib uning o'ng tomon mo'ylovini chapdagsidan balandroq yopishtirib qo'yibdi. Bunday grim tufayli qiyofa surbet, yolg'onchi odam tusiga kirib qoladi. Men esa o'ng qoshimni chapdagsidan balandroq qilib bo'yab qo'ydim. Shundan keyin yuzim mutlaqo o'zgarib, tomoshabinlar oldida g'irt yolg'onchi, firibgar, gapiga mutlaqo ishonib bo'lmaydigan shaxs namoyon bo'lib qoldi..."

Rolning tashqi harakatini yaratishda aktyorga kostyum, parik, prichyoska, rekvizit, butafor va shunga o'xshash boshqa sahnaviy komponentlar yordam beradi.

K.S.Stanislavskiy bu haqda «...Kattami-kichikmi, bundan qat'iy nazar, hamma aktyorlar sahnada faqat obrazlar yaratishlari kerak. Ularning vazifasi o'zini tomoshabinga ko'rsatishgina emas, buning uchun ular obrazning kayfiyatiga kirishlari kerak. Bu kayfiyatga kirishning o'zi - xarakterli, tipik va hayotiy bo'lmog'i lozim», - deb ta'kidlagan edi.

Rolning ichki xarakteri rolning oliy maqsadidan, xatti-harakatidan paydo bo'ladi. Buning uchun aktyor o'zini rol o'rniga qo'ya bilishi kerak. Ana shunda hissiy xotiralar yordamida sahnaviy kechinma, aktyor qalbida o'zidan-o'zi uyg'onadi.

Teatr paydo bo'lganidan beri aktyorlar turli insonlar qiyofasini talqin etib keladilar. Ko'pincha aktyorlar bir ampuada, ya'ni mehribon, xokisor ona, oshiq-ma'shuq, yovuz "qorabotir" va x.k kabi ko'pdan beri takrorlanib keluvchi bir qolipdagi karakterli insonlar obrazini yaratishga o'rganib qolganlar. Biroq, aktyorlik maktabi bu kabi takroriy, sun'iy ijro uslubiyaiga qarshi chiqqan xolda hayotiy insonlar obrazini sahnada ishonarli tabiiy jonlantrish tarfdori bo'lib, ana shu yo'lda hizmat qilishni maqsad qilib olishi kerak.

Ma'lumki, hayotda har bir inson turfa xil karakter egasidir. Ularning har biri bir-birini takrorlamagani xolda har bir inson o'zida serqirra va turli xildagi karakter hususiyatlarini namoyon etadi, ya'ni real hayotda butunlay yaxshi inson bo'lmaganidek, mutloq yomon, yovuz inson ham mavjud emas. Har qanday yovuz niyatli kishining ham qalbida kichik bo'lsada ezgu orzu-xayollar bo'ladi. Shuningdek har bir yaxshi ko'ringan kishi qalbida o'zi ham sezmagani xolda xasad, qasos, xudbinlik, qizg'anchiqlik kabi salbiy xislatlarning bir zarrasi bo'lsada uchraydi. Demak, sahnada ham mutloq ijobiy yoki faqat salbiy obrazni yaratish aktyorlik shtampidan boshqa narsa emas. O'z vaqtida K.S.Stanislavskiy ham teatrdagi bu illatga qarshi ayovsiz kurash olib borgan.

Ma'lum bir shaxsga xos bo'lgan individual fe'l-atvorni biz karakter deb ataymiz.

Teatr san'atiga xos bo'lgan grim, liboslar va rekvizitlar albatta, obrazga ma'lum bir qiyofa bag'ishlasada, uning to'liq karakterini yaratib bera olmaydi. Yaratgani taqdirda ham bu aktyorning ijodi emas, balki, grimyor, liboschi, sahna bezakchisi va boshqa teatrtori ijodkorlarining kasbiy mahorati xisoblanadi.

Aktyor ijrosi jarayonida obraz karakteri tabiiy organik ravishda tug'lsa, bu aktyorga yordam beradi. Aktyor o'z kechinma, tuyg'ulariga suyangani xolda ijodini davom ettirishi oson kechadi. Agar bu xol yuz bermasa, aktyor obraz hayoti, yashash sharoitini sinchiklab o'rganib chiqishga majbur. Zero, u shu orqali qahramoni timsolida individual karakterga ega hayotiy insonni gavdalantrira oladi. Aktyorlarning obraz ustida ishlash jarayonida ba'zilar haddan ortiq berilib ketib ma'nani va ruhani obraz hayoti bilan yashay boshlaydilar. Bu ko'p xollarda obraz karakterini izlash jarayonida yuz beradi. Aktyorga sahnada bir muncha qo'l kelsada, aktyor obraz hayotiga kirishib ketib butunlay o'zligini unutishi noto'g'ri. Aktyor har qanday sharoitda ham aql-idrokini boshqarib turuvchi ichki "men"ini yo'qotmasligi lozim. Shu bilan birga u biror bir obrazni yaratar ekan, uchinchi shaxs tilidan emas, birinchi - o'z tilidan so'zlashi, hatti-xarakat qilishi kerak. Bu sahna san'atining eng muhim talablaridan biridir. Demak, aktyor biror-bir insonni kuzatar va sahnada obraz timsolini gavdalantrirish jarayonida undan foydalanar ekan, ushbu xislatlarni taqlidiy ravishda emas, o'z kechinma, tuyg'u, qalbi tilidan ijro etishi kerak. Buning uchun esa aktyor san'atning ikki sehrli so'z "Agarda men..." orqali ish ko'radi. Ichki karakter xususiyatlari aktyorning qalbi, yuragi, xis, kechinma, xissiyot xotirasi orqali tashkil topadi va ijro etilayotgani rol qiyofasiga sayqal beradi. Ichki karakter xususiyati o'z-o'zidan aktyorning tashqi karakter shaklini tashkil etishiga ham zamin yaratadi. Ichki va tashqi karakter xususiyatlarini yaratar ekan aktyor yuqorida aytib o'tganimizdek, "agarda..." asosida ijod qiladi. Agarda men boy xonadonda bekamu-ko'st ulg'aygani bo'lsamu, tasodifiy falokat tufayli yo'qchilik

balosiga duch kelib qolsam... Agarda men sevgan qizning ota-onasi to'yimizga qarshi bo'lsa-yu, men kambag'al, qashshoq oilada o'sgan talaba qanday yo'l tutaman? Albatta, bu kabi misollarda har bir aktyor obrazning ichki va tashqi hayotini ikir-chikirlarigacha o'rganib, tubdan taxlil etadi. Va ana shu materiallar asosida qahramoni harakterini yaratadi. Zero, hatti-xarakat va uni amalga oshirish jarayoni o'z-o'zidan berilgan sharoitga bog'liqlikda kechadi. O'z navbatida harakter xususiyatlari ham aktyor ijro qilayotgan u yoki bu voqeaning berilgan shart-sharoiti asosida namoyon bo'ladi. Turfa xildagi berilgan shart-sharoit yosh, kasb, ijtimoiy kelib chiqish bilan bog'liq bo'lgan harakter xususiyatlarini paydo qiladi. Ushbu harakter xususiti turlari asosida aktyorning o'zigagina tegishli bo'lgan va ijod jarayonida unga xalaqit beruvchi xili ham maqjudki, bu aktyorlik kasbi bilan bog'liq xarakter xususiyati xisoblanadi.

Individual xarakter xususiyat har bir insonga, demak aktyorga ham xosdir. Biroq, qachonlardir aktyor egallagan va ijodda qo'l kelgan, aktyorni sahnada sahnaviy ko'rinishiga sabab bo'lgan, keyinchalik aktyorning o'ziga xos shtampiga aylangan va obraz qiyofasini yaratishga halaqit beruvchi xususiyat aktyorlik kasbiga oid harakter deyiladi. Aktyor sahnada erkin ijod qilishi uchun eng avvalo o'z harakteri ustida mohir boshqaruvchiga aylanishi kerak. Bunga erishishning dastlabki bosqichi mushaklar erkinligini ta'minlashdir. Sahnada aktyor tomonidan qo'yilgan har qanday ortiqcha hatti-xarakat uni qahramoni timsolidan uzoqlashtiradi va tomoshabinga aktyorning o'z shaxsiyatini eslatadi. Agar aktyor ijro mobaynida obrazi xatti-harakati, qilmishini amalga oshirishi asnosida o'z harakter shakli ko'rinishidan ham foydalansa, buning oqibatida aktyor o'zi va rol qiyofasi o'rtasiga to'siq qo'yadi. Bu xatolik aktyor tomonidan tuzatilmay, bir necha bor takrorlansa, aktyor uchun odatiy xolga aylanadi va u har qanday rol, turli harakter qiyofalari timsolida ham bir xil uslub va xususiyat ko'rinishini oladi. Bugungi kunda ko'plab aktyorlarimiz odatiy xoliga aylangan, xatto, buni ijod deb atayotgan ushbu jiddiy kamchilik – aktyorning rolda o'zini ko'rsatishga intilishidir.

Tashqi xarakter xususiyati sahnada faqat shakl ko'rinishi uchun emas, balki obrazning ichki hayotini xis qilishi uchun ham kerak. Buning uchun esa ijro etilayotgan shaxs harakter manerasini yaratibgina qolmay, aktyor o'z aktyorlik xakteri ustidan ham nazorat o'rnatib bilishi kerak.

Ijod jarayonida aktyor to'qnashishi mumkin bo'lgan xarakter turlari xilma-xil. Ular bilan aktyor pyesa ustida ish mobaynida, rol ustida ishlash jarayonida duch keladi.

Nazorat uchun savollar:

1. *Rejissura san'atida aktyorlik mahoratining ahamiyati qanday?*
2. *Xarakter nima?*
3. *Xarakterlilik nima?*
4. *Sahnaviy ijroda xarakterning o'rni?*
5. *Aktyorning organik tabiatini tarbiyalashdagi ijodiy maktablar usullari?*
6. *Badiiy obraz yaratishda ichki va tashqi texnika elementlaridan foydalanish usullari qanday?*
7. *Obraz yaratish jarayoni haqida gapirib bering?*
8. *Aktyorlik san'atidagi "kechinma" va "taqlid" maktablari va ularning teatr hunarmandchiligidan qanday farqi bor?*

Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Sayfullayev B.S., Mamatqosimov J.A.. “Aktyorlik mahorati”. T.: Fan va texnologiya. 2012.
2. Ahmedov F.E. “Ommaviy bayramlar rejissurasi asoslari”. T.: “Aloqachi”. 2008.
3. Stanislavskiy K.S. “Aktyorning o‘z ustida ishlashi”. T.Xo‘jayev tarjimasi. S.Muhamedov muharrirligida. T. Yangi asr avlodi. 2010
4. Umarov M. Estrada va ommaviy tomoshalar tarixi. T.: “Yangi asr avlodi”. 2009.
5. Muhamedov M. “Rejissura asoslari”. T.: O‘DSI bosmaxonasi. 2008.
6. Ziyonet – O‘zbekiston ta’lim portali