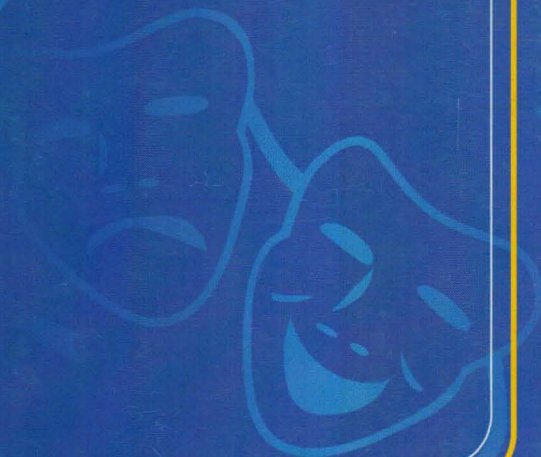


Munavvara Abdullayeva

SAHNA MAHORATI MAKTABI



92.05
A-15

O'ZBEKISTON RESPUBLIKASI OLİY
VA O'RTA MAXSUS TA'LIM VAZIRLIGI
O'ZBEKISTON DAVLAT SAN'AT INSTITUTI

MUNAVVARA ABDULLAYEVA

SAHNA MAHORATI MAKTABI

Monografiya

TOSHKENT
«CHASHMA PRINT»
2011

O'zbekiston Davlat san'at
instituti

2021.11

Mas'ul muharrir
falsafa fanlari doktori, professor
E. Umarov

Taqri zchilar:
San'atshunoslik fanlari nomzodi
O. Q. Tojiboyeva

Falsafa fanlari nomzodi
U. Rahmatullayeva

O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan yoshlar murabbiyi, taniqli rejissor M. Abdullayevaning ushbu kitobi teatr san'ati muammolari va aktyorlik mahoratini oshirish bo'yicha amaliy kurs masalalarini yortishga bag'ishlanadi. Undan san'at bilim yurtlarida ta'lim olayotgan talabalar, o'qituvchilar, teatr san'ati sohasida xizmat qilayotgan yosh san'atkorlar amaliy qo'llanma sifatida foydalanishlari mumkin

ISBN 978-9943-350-53-3

© M. Abdullayeva, 2011.
© «Chashma Print» MCHJ, 2011

KIRISH

Barcha san'at turlari obyektiv voqelikni o'ziga xos yo'llar bilan turli xil badiiy obrazlarda ifoda etadi. Teatr san'ati san'atning sintetik turiga mansubligi sababli unda adabiyot, tasviriy san'at, haykaltaroshlik, musiqa, kino va boshqa san'at turlari ishtrok etadi. Ushbu san'at turlarining ijodiy hamkorligi tufayli spektakl dunyoga keladi. Barcha san'at turlarida bo'lgani kabi sahna san'atida ham spektakl markazida insonning ichki kechinmalari, uning voqelikka munosabati, hayotdagi mavqei, ruhiy-manaviy ehtiyojlari namoyon bo'ladi.

Obraz yaratish jarayonida juda ko'p obyektiv va subyektiv omillar katta ahamiyatga ega bo'ladi. Sahna obrazning asosini badiiy so'z, ya'ni badiiy adabiyot mahsuli bo'lgan drama, fojia, komediya matni pesani tashkil etadi.

Badiiy obraz yaratish muammosi ham san'at qonunlari nuqtai nazaridan faqat nazariy ahamiyat kasb etibgina qolmay, balki amaliy ahamiyatga ham egadir.

Bizga ma'lumki, K. S. Stanislavskiy maktabi aktyorning o'z ustida hamda rol ustida to'g'ri ishlash va ularning uyg'unligiga erishish yo'llarini o'rgatadi. Bu ikki yo'nalish san'at maktablarida ikkinchi kursdan boshlab parallel ravishda bir-birini boyitib va mustahkamlab borishi lozmi.

Talabalar aktyorlik texnikasi elementlarini o'rganishni davom ettirgan holda sahnada ishlash metodlarini o'rganishga kirishadilar. Agar talabalar birinchi kursda shaxsiy hayotiy mantiq va ularga yaqin bo'lgan shart-sharoitlar doirasida harakat qilishga o'rgangan bo'lsalar,



ikkinchi kursda muallif matni bo'yicha, ya'ni dramaturg tomonidan tuzilgan sharoitda harakatlanuvchi obrazlarning mantiqiy xulq-atvorini o'rganadilar.

Birinchi kursda o'rganilgan xatti-harakatning organik jarayoni murakkab sharoitda o'tadi, bu esa o'quvchidan yuqori texnikani talab etadi. Shuning uchun aktyorlik ustaxonasidagi mashq jarayoni bir tomondan avval olingan bilimlarni chuqurlashtirish va mustahkamlash, ikkinchi tomondan esa aktyorlik texnikasining yangi elementlarini o'zlashtirishga yo'naltirilishi lozim bo'ladi.

Asarda muallif tomonidan taklif etilgan shart-sharoitni va undagi xatti-harakatni o'rganish – ikkinchi o'quv yilining asosiy vazifasi hisoblanadi. Mualliflik matniga o'tish – bu yangi bosqich bo'lib, u so'z harakati texnikasini egallash bilan bog'liqdir.

So'z harakati yoki aniqrog'i so'zlarning o'zaro bog'liqligini ta'minlash murakkab san'at. Bu jarayon uzoq yillik o'qish va mashqlar asosida amalga oshiriladi. Uning asoslari teatr maktabida sinchkovlik bilan o'rganiladi. Nutq texnikasi bo'yicha o'qituvchining mashg'ulotlari natijasida so'z bilan harakat uyg'unlashtiriladi. Ammo shuni ta'kidlash joizki, nutq texnikasini egallash nafaqat aktyor, balki notiq, badiiy so'z ustasi, o'qituvchi kabi jonli nutq bilan aloqador kasb egalariga ham zarurdir.

Aktyorlik kasbi sahna san'ati madaniyati va tabiatidan kelib chiqqan holda so'zga alohida yondoshuvni taqozo etadi. Aktyor nutqining o'ziga xos xususiyati sahnada partnyorlarning o'zaro so'zlashuv harakatlarida ochiladi. Sahna nutqi va jismoniy harakat o'zaro bir-biriga bog'liqdir. Shu bilan birga ularning har ikkisini ham aktyorlik mahoratidan alohida ajratib dars o'tib bo'lmaydi.

Shu sababli ham aktyorlik va notiqlik san'ati bir-biridan alohida bo'lishi mumkin emas.

Sahna nutqi aktyorlik san'ati kursining ajralmas qismi sifatida qaralishi lozim. Chunki u aktyorlik mahoratini egallash jarayonining hamma bosqichlarida kerak bo'ladi.

Sahna nutqi so'z boyligining jonli organik jarayonini mustahkamlash uchun kerak. Bu jarayon bo'zilganida ortiqcha jo'shqinlik, so'zlarni noo'rin aytib yuborish sodir bo'ladi. Bu vazifaga sahna nutqi texnikasini o'qitish ham bo'ysundirilishi lozim, chunki u mahorat bo'yicha pedagoglarning eng yaqin yordamchisi hisoblanadi.

Aktyorlik ijodiyoti faqat so'zdagina emas, balki harakatda ham namoyon bo'ladi. *Demak, aktyorning jismoniy apparatini rivojlantirish va tarbiyalash teatr maktabida alohida o'rin tutadi.* Shu sababli san'at maktablarida bo'lajak aktyorlarga birinchi o'quv yilidan boshlab sport, gimnastika, raqs mashg'ulotlari fan sifatida kiritiladi.

Ikkinchi o'quv yilida plastik tarbiyaning yanada murakkabroq vazifalari yuzaga keladi – ular «harakatlantiruvchi» fan deb nomlanib, o'qituvchi-mutaxassislar tomonidan o'tkaziladi.

Stanislavskiy ta'biricha, har bir jismoniy harakat va imo-ishora aktyor uchun o'z-o'zidan zarur bo'lmay, balki rolning mujassamlashgani, tashqi harakati ifodasi hisoblanadi.

Aktyorning plastik madaniyati vazifasi musiqiy-ritmik tarbiya vazifalari bilan uzviy bog'liq. Afsuski, ular ko'pgina teatr maktablarining o'quv rejalaridan e'tiborsiz ravishda tushib qolmoqda.



Temp muammolarini hal etish va harakat ritmini egallash, aktyorlik texnikasi elementlarini tashqi va ichki tomondan teng o'lchovda bog'liqligi alohida e'tiborga molikdir.

K. S. Stanislavskiy sahna elementlariga shuningdek, «guruhlashtirish va mizansahna»ni kiritdi. Uning fikricha, aktyorning sahna sathida ma'no va maqsadga muvofiq ravishda joylashishi, guruhlashtirish va mizansahnalarda bo'layotgan hodisalar ma'nosini ochib berishi kerak.

Mizansahna va guruhlashtirishda bevosita rejissyorning chuqur bilimi talab etiladi. Bu jarayonda aktyorga faqat mizansahna ijrochisi sifatida qaralishi lozim. Shunga asoslanib, guruhlashtirish texnikasi va mizansahna ko'pincha aktyorlik guruhlashtirish tizimidan chiqarilib turiladi, u faqat rejissyorlik fakultetlarida o'qitiladi, xolos.

Ammo mizansahna va guruhlashtirish – aktyor organikasining muhim elementlaridan biri hisoblanadi. Zero, aktyor sahnada obrazning tashqi qiyofasiga befarq bo'la olmaydi. Shu boisdan ham ularning har ikkisi nafaqat rejissura, balki to'g'ridan-to'g'ri va bevosita aktyorlik san'ati bilan ham bog'liqdir.

Mizansahna rejissyor-aktyorlar ijodining so'nggi natijasi emas. Muvaffaqiyat bilan topilgan mizansahna, ijod ilhomini uygotishi, aktyorga sahna haqiqatini sezishga yordam berishi mumkin. Yoki aksincha, ya'ni mizansahna aktyorda yolg'on kayfiyat uyg'otish, organik ijodga xalaqit berishi ham mumkin. So'z, harakat, tempo-ritm va mizansahnalar aktyor ijodining muhim elementlari hisoblanadi. Obrazga individuallik, takrorlan-mas qobiliyatlar asosida yondoshish faqat aktyorlik iste'dodi emas, balki ma'lum texnik bilim natijasi hamdir.



Bunga mashqlar natijasida erishiladi. Aktyorning o'z ustida ishlashi tizimida uning ichki kechinmalari faqat ijodning ichki elementlarida mavjud bo'ladi. Obrazni tasavvur qilishda uning tashqi qiyofasinigina ijro qilishga qarshi kurash olib borish kerak, doim obrazning organik tuzilishida xarakterlilikning o'ziga xosligini izlash zarur. Xarakterlilikni egallash faqat ichki hissiyotlar orqali sodir bo'lib, aktyordan ongli ravishda intilishni talab etadi.

Ikkinchi kursda aktyorlik texnikasining hamma elementlari yanada takomillashtirilgan va chuqurlashtirilgan tarzda mashg'ulotlar orkali davom ettiriladi. Bunga esa, uzluksiz mashqlar, trening va mushtra klassini tashkil etuvchi yoki Stanislavskiy ta'biri bilan aytganda, «aktyor tualeti» yordamida erishiladi.

«Aktyor tualeti»ga mujassamlashgan elementlarni o'rganish jarayonida so'zlashuvning o'zaro bog'liqligi bo'yicha mashqlar va nutq texnikasi, xarakterlar, plastika, ritmika, maneralar, mizansahna va guruhlashtirish, xarakterlilik elementlari bo'yicha va yangi materiallar doimiy kiritib boriladi. «Aktyor tualeti» aktyor tabiatan berilgan iqtidorni takomillashtirishga yordam berib, aktyorlik texnik elementlarining sahna harakati jarayonida g'ayriixtiyoriy ravishda yuzaga chiqishiga turtki beradi. O'tkaziluvchi mashqlarning asl maqsadi ham shundan iborat.

Ikkinchi kurs talabalari o'quv yilining ikkinchi yarmida aktyorning rol ustida ishlash tizimi bilan tanisha boshlaydilar. Bu jarayon aslida birinchi kursda boshlangan bo'lib, ular ilk marotaba shaxsiy etyudlarni ijro etish jarayonida sahnaviy voqealar, berilgan shart-sharoit va



ikki tomonlama qarama-qarshi harakatlar va oliy maqsad kabi tushunchalar bilan tanishadilar.

Mazmundor etyudlarni ikkinchi o'quv yiligacha olib bormay, birinchi kurs davridayoq imkoniyat doirasida badiiy tugal darajaga yetkazish kerak, Etyudning g'oyaviy mazmunini aniklashtirish va chuqurlashtirish zarur, bunda ikki tomonlama harakat olib borilishiga erishish, berilgan sharoitda ijrochining jonli va tanlangan mantiqiga e'tibor qaratish kerak.

Izlanuvchan rassom o'z asarini yaratishdan avval o'nlab, yuzlab rasmlar chizmog'i, xarakterga qarab etyudlar yaratmog'i lozimligi kabi aktyor ham etyudlar ustida shunday izlanuvchanlik bilan ishlamog'i kerak. Bu etyudlarda uning hayotiy kuzatuvlari mujassamlashgan bo'lishi darkor. Etyudlar badiiy mahoratga erishish vositasi sifatida ko'rib chiqilishi lozim, chunki ular aktyorlikka o'qishning hamma bosqichlarida zarurdir.

Birinchi kursda o'ylab topilgan, o'quvchiga tanish bo'lgan etyudlar bilan ishlansa, ikkinchi kursda adabiyotlar asosida yaratilgan yangi etyudlar yuzaga kela boshlaydi. Ular qatorga ertak yoki pyesa, hikoya va romanlardan parchalar kirishi mumkin.

Ikkinchi o'quv yilida birinchi kursdan farqli ravishda, talabalar o'z shaxsiy tasavuridan kelib chiqib, o'ylab topilgan shart-sharoitda organik jarayonni egallashlari, o'z so'zlari va mantiqiy xulosalaridan foydalangan holda berilgan badiiy xayoliy narsalarga, adabiy asosdagi etyudlarning to'g'riligiga ishonishlari, ularni jonlantirish, mualliflik matnini oqlash, ularni sezish va xayoliy narsalar bilan boyitishlari kerak. Talabalar mustaqil ravishda rol sharoitida harakat mantiqini tuzishlari va uni obraz

harakati mantiqi bilan asta-sekin yaqinlashtirishlari lozim. Buning uchun sahna voqealarini aniq o'rganishlari, konfliktlarni ocha bilishlari zarur.

Adabiy parchalar aktyorlik mahorati elementlari xarakterliligini qaytadan tiklashni talab etadi.

Ammo ijro etilayotgan rol xarakterini topishning o'zi bilan sahna obrazi yaratilib kolmaydi. Har qanday yaxshi adabiy va sahna obrazi zaruriy ravishda vaqtga qarab ochiladi, barcha roman, pyesa ham spektakl voqealari jarayonida shakllanib boradi. Alohida pyesadan olingan parcha yoki sahna asaridagi lavha rol hayotining bir lahzasini belgilab beradi, xolos.

Masalan, «Otello»ning birinchi sahnasida Dezdemonaning mavrga bo'lgan muhabbati ochib berilar ekan, unda Otello obrazini ijro etayotgan qahramon rashk tuyg'usini namoyon qilishi mumkin emas. Buning uchun Otelloning sevgisi juda ko'p sinovlardan o'tishi kerak. Asarning g'oyasini ochib berishda tub sabab hisoblangan rashk balosi tragediyaning rivojlanish yo'lida yuzaga keladi. Demak, Otello obrazi ham ana shu voqealar bilan birga rivojlanib, yangi ko'rinish olib boradi.

Tugallangan sahna obrazi pyesa va rolning berilgan shart-sharoitdagi barcha majmuaning aniq hisobi natijasida paydo bo'ladi. Obrazning to'la qiyofasi u yashayotgan hayotning ijtimoiy, tarixiy aniqligida asar uslubi va janri xususiyatini qo'shib olib borganda ko'rinadi. Bu jarayonni o'rganish uchinchi o'quv yilida amalga oshiriladi. Agar ikkinchi kursda talabanning berilgan shart-sharoitlarni hamma murakkabliklarini uddalashi tushunib yetilsa va u biror tipik obrazni yarata olsa, bu — juda

yaxshi. Lekin obrazni mujassamlashtirish vazifasi ikkinchi kursning dasturiy talabiga kirmaydi.

Ikkinchi o'quv yilida talabalar sahna voqealarini o'rganish va ularni bajarishda mantiqiy fikrlashni yaxshi o'zlashtirishlari lozim bo'ladi.

Adabiyotlar asosida etyud tayyorlash pedagog rahbarligi ostida amalga oshiriladi. Lekin bu jarayon pedagogning sahna ishiga aylanmasligi kerak, ya'ni talabalar rejissyor-pedagogning topshiriqlarini passiv rol ijro etuvchilariga aylanib qolmasliklari kerak. Adabiy materiallar asosida etyudlarning bosh pedagogik vazifasi – aktyorning rol ustida mustaqil ishlashi orqali kasb mahoratini egallash hisoblanadi. Rol ustida ishlash metodi uchinchi kurs dasturida birin-ketin bayon etila boradi. Adabiy etyudlar uchun tabiiyki, boshqa uslub mavjud emas. Shuning uchun ham ikkinchi kursning pedagogik ramkasida rol ustida ishlash uchun tavsiya etilgan adabiyotlardan foydalanish maqsadga muvofiq hisoblanadi.

Talbalarni jonli munosabatini o'rganishda biz birinchi kurs mashqlari va etyudlaridan chetlab o'tganmiz, faqatgina ta'sir o'tkazish mumkin bo'lmay qolgan hollardagina ulardan foydalanganmiz. Endi esa nutq muammolarini yechish kerak bo'lib qoldi.

SO'ZLASHUV MUNOSABATI

Aktyor so'zga sahnada partnyorga o'zaro ta'sir o'tkazish vositasi sifatida, ayniqsa, unga o'zining his-hayajon va fikrlarini, obrazlar orqali ifoda etayotganida ehtiyoj sezadi. U vaqtda so'zsiz xatti-harakatlarda

sun'iy ravishda to'xtab qolinmaydi va etyudga so'z dadilroq olib kiriladi. Shaxsiy etyudlarda va mashqlarda bizga yaxshi tanish va yaqin bo'lgan so'zlar o'z-o'zidan paydo bo'lavermaydi, ular partnyorlarning o'zaro jonli ta'siri sifatida yuzaga keladi. Mashq qilish jarayonida improvizatsiya xarakterini saqlaganda organik jarayonlarga nisbatan yengil erishiladi.

Talabalar real holatda emas, balki o'ylab chiqarilgan sharoitda va tomoshabinlar (pedagoglar va kursdoshlari) ko'z oldida harakat qiladilar. Bunda o'z-o'zini nazorat qilish kuchayadi, cheklanganlik yuzaga keladi, so'zlar talaffuziga o'ta ehtiyotkorlik bilan yondoshish yoki aksincha, ortiqcha betakalluflik va me'yoridan tashqari ortiqcha so'zlash kuchayadi. Talabalarning notiqlik borasidagi faolligini oshirishda bu kamchiliklarga qarshi kurash olib borish kerak, ortiqcha so'zlarga chek qo'yish va dona-dona, aniq talaffuzni talab etish lozim.

Yana bir qiyinchilik improvizatsion mashqlardan etyudlarda aks ettirilgan matnlarni o'rganish bosqichiga o'tilganda yuzaga keladi. Bunda kutilmagan tasodif sodir bo'ladi, ya'ni talabalar uchun uning o'zi o'ylagan etyudi, o'zi tanlagan so'zi deyarli begonaday bo'lib, jonli talaffuz qila olmaydilar, sun'iy ohangda so'zlaydilar. Bu holatda matnning tub ma'nodan uzilishi sodir bo'ladi va so'zlarning ma'nosi puch, jonsiz bo'lib qoladi. Ular so'zning mexanik talaffuziga o'ralashib qoladilar. Berilgan matnni talaffuz etishdagi no'noqlik ko'proq qobiliyati past bo'lgan aktyorlarga taalluqli. Albatta, tabiatan iste'dodli talabalarga o'qish jarayoni



va keyingi ijodidagi to'siqlarni yengib o'tish osonroq, ammo har bir aktyor iste'dodi qay darajada bo'lishidan qat'iy nazar kasb egallashda bir xil qiyinchiliklar bilan to'qnashadi. Aktyorning ijrochilik san'atidagi eng katta murakkabliklaridan biri ijodning takrorlanish qonuniyati bilan bog'liqligidir.

Dastlabki matn mashqlarida yuzaga kelgan g'ayritabiiy talaffuz – bu deyarli hayotiydir. Uni takrorlash, o'rganilgan matnni xuddi birinchi martadagidek talaffuz etilishi – bu chinakam san'atdir. Bir marotaba va har doim belgilangan matnni talaffuz qilish zarurati organikaning buzilishiga olib keladi. Agarda talaba etyud ustida ishlashda jonli ijroga erishmasa, organik jarayonni e'tiborsiz qoldirilishi oqibatida matnni rolga o'tishi yanada qiyinroq kechadi. Ijod qiluvchining o'zi etyudda qayd etilgan adashishlarni sodir etsa, shunday adashishlar muallifning roldagi begona so'zlarida ham sodir bo'lishi ehtimoldan xoli emas. Bu so'zlar tezlik bilan ijrochi tomonidan ichki, yashiringan ma'noni topmasdan avval yod olinadi. Mexanik xotirasi nisbatan rivojlangan aktyorda bu jarayon yanada mustahkamroq egallanadi, uni yanada kuchliroq egallash jarayonining mexanik tomonini yanada rivojlantiradi va kengaytiradi. Oxir-oqibatda shu aktyor sahnada hayotiy gapirish qobiliyatini yo'qotadi va unda aktyorlik hunarmandchiligidan ishlab chiqilgan shartli nutq paydo bo'ladi. Tez-tez qaytarishdan uning so'zi mexanizmga aylanadi.

Aktyor topshirilgan so'zlarni begonaniki emas, balki o'ziniki deb bilishi, matnni ichki zaruriyat deb boyitishi

kerak. «Aktyor tualeti»ga kiritilgan maxsus mashqlar yordamida o'quvchilar asta-sekinlik bilan so'zlar texnikasining o'zaro ta'sirini egallab boradilar.

Dialog – sahna nutqining asosiy shakli. Dialog so'zlarni navbatma-navbat gapirish emas, balki jarayonlarni qabul qilishni talab etuvchi so'z orqali kurashdir. Shuning uchun ham sahnada gapirishni bilish eshitishni bilish bilan uzviy bog'liqdir. Eshitish esa, bu faqat tovushlarni qabul qilishgina emas, balki partnyor tomonidan talaffuz qilinayotgan so'zlarning ma'nosiga kirib borish hamdir.

Hamma aktyorlar ham shunday bilish qobiliyatiga ega emaslar. Ko'plar tinglaydilar, ammo eshitmaydilar, ya'ni nimani va qanday gapirilayotganini qabul qila olmaydilar. Bu vaqtda ular o'zlari bilan band bo'ladilar, ya'ni javob replikasiga tayyorlanadilar.

Barcha aktyorlar partnyorning oxirgi so'zini kutib tomoshabinning e'tiborini o'zlariga qaratish maqsadida bo'ladilar. Bu holat so'zlashuv harakati emas, balki partnyorning sahna sharoiti va sezgisidan tashqarida matndan hunarmandlarcha foydalanish hisoblanadi. Sahnada eshitish va tinglash uchun shunday mashqlarga tayanish kerakki, ular aktyorni harakatlar ketidan diqqat bilan kuzatishga majbur etsin, partnyorning intonatsiya va fikrlariga, ularning eng mayda o'zgarishlariga ham ahamiyat bersin. Pedagog talabalarni real hayotiy vaziyatdan so'zlashuv kurashiga tortishi mumkin. Masalan, dars jarayonida qandaydir tartibni buzgan

talabaga o'qituvchi xayfsan e'lon qiladi, uni o'zini oqlashga va kechirim surashga majbur etadi.

Agar bunday dialogni tugatish uchun bahona topilmasa, uni o'ylab topish mumkin. Tasavvur qilib ko'raylik, o'qituvchi bilan talaba o'rtasida shunday dialog bo'lib o'tdi:

– Ahmedov, siz kecha qanday nojo'ya ish qilib qo'ydingiz?

– Nojo'ya ish qildim ... Kecha?

– Ha, kecha, darsdan keyin.

– Hech qanday... Nimani nazarda tutayapsiz?

– Aytishlariga qaraganda, siz kecha teatr oldida janjal ko'taribsiz va mushtlashishga aralashibsiz.

– Mushtlashishga?! Kim aytdi?

– Buning ahamiyati yo'q... Ammo shuni bilib qo'yingki, buning oqibati siz uchun yomonlik bilan tugaydi.

– Bu anglashilmovchilik-ku. Men kecha teatr oldida bo'lmaganman.

– Qayerda edingiz?

– Biz parkka bordik, qayiqda sayr qildik.

– Qayiqda sayr qildingiz? Shundaymi?

– Mening guvohlarim bor... (qatnashuvchilardan ayrimlari uning himoyasiga o'tadilar, bir-birining gapini bo'lib so'zlay boshlaydilar).

– Xo'p yaxshi, o'tiring. Biz buni tekshirib ko'ramiz... (hayajonlangan talabalar o'tiradilar). Bu voqeani o'qituvchi mashq uchun kerak bo'lgan o'yin edi xolos, deb e'lon qiladi. So'ngra u talaffuz etilgan so'zlarni aniq

eslashni va qaytarishni taklif etadi (Pedagog bu dialogdagi rolni istagan talabaga topshirishi mumkin.)

Talabalarning sinalgan xotiralari intonatsiyalarning yangrashi, pauza, imo-ishoralar beixtiyor improvizitsiyali dialog yo'lida paydo bo'ladi, organik harakat, jonlilikdan uzoqqa ketmaydi. Mayli o'quvchilar o'z shaxsiy tajribalariga ishonsinlar, erkin ravishda tasvirlasinlar, ammo hayrat sezgisi, xafalik, qat'iy norozilik, nafratlanishlar – bularni o'z-o'zidan yuzaga kelgan deb aytish amaliy jihatdan mumkin emas. Shuningdek, erkin ravishda ularni chulg'ab olgan o'sha vaqtdagi asabiy qo'zg'alishlar, yurakning tez-tez urishi, yuzning rangsizlanishi va hokazo holatlar paydo bo'ladi. Qo'llar, eshitish va xotiraning tashqi harakati asosida (imo-ishoralar, mimikalar, intonatsiyalar) uning ichki ma'nosi uchun zararsiz yoki birdan paydo bo'lgan harakat shakli va uning aniqligini tiklashga urinish xatti-harakatning haqiqiylikini yo'qqa chiqaradi.

Sezgilar bizga erkin ravishda bo'ysunmaydi, ularni buyurtma bo'yicha paydo qilish ham mumkin emas.

Shuning uchun bir vaqtlar sinalgan sezgilarni qaytarishga intilmay, yangi tug'ilgan sezgilarning yashashiga imkon berish kerak. Jismoniy va o'zaro so'zlashuv texnikasi xuddi ana shu masalani e'tiborda tutadi. U bizga qaror qabul qilish usullarini taklif etadi, bunda harakatning oxirgi natijasini tiklash emas, balki uni yuzaga keltirgan sabablarini aniqlash kerak bo'ladi.

Eng avvalo, har bir qatnashchining xulqi va voqealarning mantiqiy rivojlanishini kuzatish zarur. Bu



mantiqni e'tibor bilan tahlil qilish lozim. Masalan, talabada qanday ko'rinish va holat sodir bo'lganligini aniqlash (parkdagi sayr, qayiqlarda suzish), pedagogdan qoniqarli javob olmasdan turib, yetarlicha tushunmasdan ayblanuvchining o'zini himoya qilishga o'tishida o'qituvchining – «o'tiring» degan buyrug'ini istamasdan bajarishiga sinchkovlik bilan e'tibor qilish kerak.

So'zlashuv intonatsiya, ritm, nutqning dinamik charxlanishiga, uning mimikalar va harakatlarning qaytarilishiga olib kelmaydi. Buning uchun intilish ham kerak emas. Zero, aktyorning organik ijodi «qullik xotirasini emas, balki yurak so'zini» tug'diradi. Agar yurakka quloq to'tilsa, unda o'sha bir xil sahna, qanday aniq mashq o'tkazilmasin, xuddi yaxshi pianinoning bir xil notada ijro etgan musiqasi bir necha marta yangi usulda yangragani kabi hech qanday o'zgarishsiz ikki marta qaytarilishi mumkin emas. Har qanday mashqni ikkinchi marta qaytadan ijro etayotganda xuddi yangidan, birinchi marotabadek ijro etish kerak. Masalan, matn dialogini o'zgartirmasdan improvizatsion yo'l bilan tuzilgan har bir tasvirlanayotgan hodisaga o'z munosabatini bildirish va o'tkir muhokama shaklida hayfsan e'lon qilish, gohida yumshoqroq ta'na, gohi esa kinoyali pand-nasihatchilik qilish, sovib begonalashib ketish, afsuslanish, talabchanlik, achinish va h.k. vujudga keladi.

Xarakter harakatidagi har qanday o'zgarish partnyorning munosabatida tegishli o'zgarishlar bo'li-

shiga olib kelib, xarakterlarga yangi bo'yoq berishi kerak. Bu o'zgarishlar javob intonatsiyasida ham aks etishi lozim, bu pedagogning nohaq fikr mulohazalariga qarshi norozilik sifatida jaranglashi yoki o'zini oqlash uchun urinish, uni ishontira bilishi va h.k. tarzda namoyon bo'ladi. Bunda o'zlashtirishning davomiyligi, begona so'zlarga urg'u berish, yangi sharoitda harak-terni moslash, butun sahnaning ijro ritmi va uyg'unligi o'zgaradi. Talabalar shuni yodda tutishlari zarurki, hujumdagi faollik qarshi hujum yoki mudofaa faolligini belgilaydi, bu esa o'z navbatida, hujum qiluvchining taktikasini o'zgartiradi. N.V.Gogol aytganidek, «Savol ohangi javob ohangini beradi».

Aktyorning sahnadagi nutqi nafaqat so'z jangiga kirishuvchi partnyoriga, balki uning atrofida o'rab turgan jihozlar, real va uydirma sharoitlarga ham bog'liqdir. O'qituvchi va o'quvchi o'rtasidagi dialog bora-sida so'z yuritar ekanmiz, yuqoridagi vaziyatni faqat o'qituvchi va o'quvchi o'rtasida sodir bo'lishini ko'z oldimizga keltiraylik. Xo'sh, bu holatda nima o'zgaradi? So'zsiz kursdoshlar ishtirokida hayfsan e'lon qilinganligi o'ta ta'sirlidir.

Boshqa tomondan esa, ularning qo'llab-quvvatlashi va talabaning yonini olishi dialog xarakterini o'zgartirishi mumkin. Shu dialogning o'zi katta keskinlikni yuzaga chiqaradi. Taxmin qilib ko'rsak, talabaning pedagog tanbehiga munosabati ham o'zgaradi. Pedagog talabaga chora ko'rar ekan, agarda u birinchi marta

393/4

tartib-intizomni buzgan bo'lsa, yana ikkinchi marta ayb ish qilsa, institutdan haydalishi aytiladi.

Aktyor yorug'likni sezadigan plastinkaga o'xshab o'z xulq-atvoridagi kichik o'zgarishlarni ham yoritib bilishi kerak. Yangi ta'sir qiluvchi, qo'zg'atuvchilardan foydalanmasdan, sahnada nima ro'y berayotganligini ko'rmasdan, bilmasdan, eshitmasdan, tabiiy intonatsiyalarni saqlab qolmasdan turib jonli obrazni yaratish mumkin emas.

Talaba bunday o'zaro harakatning nozik organik texnikasini birdaniga egallay olmaydi. Dastlabki vaqtda uni partnyorga bog'liq qilib qo'yib, oddiy dialog olib borishga o'rganishning o'zi ham yetarli hisoblanadi. Mashqning boshqa usulidan misol keltiramiz, bunda voqea xarakterida sharoit ham o'zgaradi, shu bilan birga dialogning matni avvalgicha qoladi. Shu vaqtning o'zida butun jamoa o'rtasida eng xolis suhbat boshlanadi, masalan, ob-havo to'g'risida:

– Bugun kun juda yaxshi.

– Ha, anchadan beri bunday quyoshli kun bo'lmagan edi.

– Fevral oyi juda seryog'in, sovuq edi, ammo mana endi mart...

– Mart – bahorning boshlanishi. Tabiatning uyg'otishi.

Jamoa shunga o'xshash dialogni tuzgandan so'ng turli shart-sharoitlarda o'ylab topilgan voqealar kog'oz parchalariga yozib boriladi. Masalan, birinchi uchrashuv sharoitida, sevgi izhor qilishda, uzoq judolikdan so'ng

uchrashuv oldidan, janjallashishdan soʻng yarashishda, betoblikdan soʻng birinchi marta koʻchaga chiqqanda, yoʻldagi kutilmagan uchrashuviga oʻxshash sharoitlar ham tuzilgan. Masalan, xufiyona uchrashuv, qizlar suhbat, koʻcha harakati qoidalariga rioya qilmaganliklari uchun qoʻlga tushganlari, haqida sayr vaqtidagi ikkita qariyaning uchrashuvi va h.k.

Talabalar juft-juft boʻlib, har qaysi juftlik biletlarni tanlab oladi. Mashqlarni bajarib boʻlgandan soʻng juftliklar biletlarini almashtiradilar. Tabiiyki, ular tarafidan talaffuz etilgan dialog qaytarilishida yangicha maʼno kasb etadi. Har qaysi juftlik bu variantlarni bahamjixatlik bilan ijro etadi.

Mashqlarda ayniqsa, kutilmagan improvizatsion joylarga eʼtibor qaratish qadrlash, zaruriy malakalarni mustahkamlash lozim.

Jismoniy taʼsir – soʻz orqali taʼsir etishning asosi. Bizning fikrimizcha, soʻz bilan harakat qilishni bilish jonli muomala jarayonida orttiriladi. Bunda soʻzlar partnyorga taʼsir oʻtkazuvchi zaruriy vosita hisoblanadi. Bu holatda soʻzlar taʼsiri jismoniylikdan ajramaydi, ular ichidan kelib chiqib, ular bilan qoʻshilib ketadi. Soʻz ustida ishlash jarayoniga oʻquv dasturining dastlabki davrlaridanoq eʼtibor qaratish juda muhim. Chunki talabalar jismoniy va soʻz harakatini chambarchas bogʻliqligini sezishlari, bajarishlari kerak.

Hayotiy misol: agar ayol va erkak oʻrtasida birinchi tanishuv sodir boʻlsa, uning tashabbuskori erkak hisoblanadi, ayol bu tanishuvga xayrixohlik bilan



qarashi yoki shilqim suhbatdoshidan qochishga intilishi mumkin. Bu ayol partnyorining xulqi muomala mantiqiga bog'liq holda yuz beradi.

Aktyor uchun nutq intonatsiyasi va o'zini o'zi eshitish qonun-qoidalarini bilish zarur hisoblanadi. So'zlashuvda o'zaro ta'sir jarayoniga bag'ishlangan mashqlar tizimi qarama-qarshi xatti-harakatlarning rivojlantirishga yo'naltirilishi kerak, ya'ni partnyorni eshita bilishi, yakka-yu yagona va birdan-bir nutqiy intonatsiyalarning to'zilishi uchun sharoit yaratish, sahna sharoitida ularning o'zaro harakatlarining hisobiga monand mashqlar berish kerak. Yigit qizni raqsga taklif etganda u ham ruhan, ham jismonan raqsga tayyor bo'ladi. Agar uning «Sizni raqsga taklif etishga ruxsat eting» degan so'zlarni aytganda, uning yelkasi pastga tushgan, oyoqlari bo'shashgan, ko'zlari esa so'zilgan bo'lsa, bu holda uning niyati sidqidildan ekanligiga shubhalanish mumkin.

Agar inson nimanidir deklamatsiya qilib, turli xil so'zlar bilan qaror qabul qilsa, uning jismoniy xulq-atvori mantiqqa qarama-qarshi bo'ladi. Ishonch bilan aytish mumkinki, uning so'zlari quruq baland-parvoqlikdan iborat bo'lib, tashqi xatti-harakatga qarshilik qila olmaydi. Masalan: H.H.Niyoziy o'zining "Boy ila xizmatchi" asarida sahna nutqining, so'zning ahamiyati xatti-harakatda ham muhimligini yaqqol isbot etadi. Asar boshida G'ofir va Solihboyning suhbat jarayonida Solihboy G'ofirga xayrixoh, beminnat homiy ekanini bildirib, muloyim so'zlaydi. Biroq, sal oldingi



uning xatti-harakatlari, G'ofirning xotini Jamilaga munosabatidan tomoshabin Solihboyning bu "beminnat yordami" ostida g'araz niyati yashirin ekanini payqaydi.

Agar nutq xatti-harakat bilan o'zaro bir-biriga mos kelmasa, demaki bundan ko'zda tutilgan maqsad aniq va mantiqiy ochib berilishi kerak.

Talabani jismoniy harakatlar mantiqini puxta o'zlashtirishi uchun unga topshirilgan so'zlar ustida ishlash jarayonini kuzatish va talaffuzini goh-gohida bo'lsa ham hayotiylikka moslash kerak. Masalan, talaba notanish odamdan ming so'm qarz olish holatini atrofdagilar ham kuzatsin. Agar notanish odam haqiqatdan ham unga ishonib pul berib, hamdardlik bildirsa, bu uning harakati to'g'riligi va ishonarli ekanligidan dalolat beradi.

Bunday vaziyatga bog'liq mashqlarni institut auditoriyasidan real hayot sharoitiga o'tkazish talabada katta taassurot qoldiradi va uning xotirasiga o'rnatilib qolishiga sabab bo'ladi. Avvalgi talaffuz etilgan so'zlar jismoniy harakatni chuqur bilishga majbur etadi. O'zaro harakat jarayonining organik bosqichida biz uchun tanish bo'lgan voqealar so'zsiz yuzaga chiqadi. Hayotda bunday jarayonlar beixtiyor sodir bo'ladi, ammo sahnada bu holat bir oz murakkabroq kechadi.

So'zlar fikrlardan ilgarilab ketmasligi uchun har safar harakat mantiqiy jihatdan yangidan-yangi holatda amalga oshirilishi kerak.

«Tashqi sezgini qo'zg'atuvchi» omil fikrdan ilgarilab ketishi mumkin emas. Bunday sezgini qo'zg'atuvchilar bizga jismoniy harakat va so'zlar talaffuzi uchun turtki

beradi. Ular birinchi signal sistemasi bilan bog'liq bo'lib, harakat bilan so'z birligiga ega bo'lgan ikkinchi signal sistemasiga tayanadi.

Asabiylashish faqat biz tomonimizdan qabul qilinibgina qolmasdan, balki xotiramizda taassurot kabi saqlanadi, atrof-muhit to'g'risida sezgi va taassurot qoldiradi. Fiziologlar buni inson va hayvondagi birinchi signal sistemasi deb ataydilar. Ammo hayvonlardan farqli o'laroq inson so'zlashuvlar signalini ham ixtiro etib, nutq yaratdi. Bu esa haqiqiy ikkinchi signal sistemasini tashkil etadi.

Biroq, birinchi signal sistemasida belgilangan asosiy qonunlar ikkinchisini ham boshqarishi lozim, chunki bu asab tizimiga taalluqlidir. Aktyorning sahnadagi organik xulq-atvori teatr san'atining muhim asosi ekanligini ta'kidlash lozim. So'zlashuv harakati hamma vaqt jismoniy harakatga tayanadi. Pavlovning e'tirof etishicha, insonlar bunday shartsiz quruq mahmadona va safsatabozlarga aylanishi mumkin. K.S.Stanislavskiyning so'zlashuv va jismoniy harakat metodining ahamiyati ham shundan iboratki, sahnada birinchi signal sistemasi tomonidan so'z ustida ishlashning amaliy yo'llari ochib beriladi. Boshqacha qilib aytganda, u obyektlar bilan o'ralgan hayotimizda aloqa o'rnatuvchi sezgilarimiz manbai hisoblanadi. Bu prinsipial holat sahna nutqini egallash bo'yicha mashqlarning davomiyligini belgilaydi. U so'zlashuv harakatlarini o'rganishdan boshlanadi va murakkab fikrlash jarayonini qo'zg'atmasdan, partnyorning erkinligi va tuyg'usiga

bevosita qaratilgan bo'ladi. Bu harakatlar signal sistemasining birinchisiga nisbatan ikkinchisida ko'proq namoyon bo'ladi. Buning yana bir isboti – o'rgatilgan hayvonlarga so'z orqali buyruq berilganda, ularning fikrlash qobiliyati bo'lmasa-da, harakat qiladilar. Bunday so'zlashuv signalining avtomatik tovushli yoki yorituvchi signaldan prinsipial farqi shundaki, o'rgatuvchining buyrug'i bu faqat odat tusiga kirgan tovush so'zlari emas, balki reflektor reaksiyasini chaqiruvchi hisoblanadi. Tovush va so'zlar jismoniy harakatlar bilan mustahkamlanadi.

Avvaliga murakkab bo'lmagan so'zlar yordamida tovushdan foydalanishni mashq qilish kerak, partnyorning xulq-atvorida o'zgarish sodir bo'lganini hisobga olish kerak. Bunday so'zlashuv harakati shaklini biz oddiy so'zlashuvharakati deb ataymiz.

Hayotimizda shunga o'xshash so'zlashuv signallari ko'p uchraydi. Masalan, yo'lovchilar bilan to'la avtobusda, biz oldimizda turgan kishining chetga o'tishi va yo'l berishi uchun unga «ruxsat bering» yoki «kechirasiz» degan so'zlar bilan murojaat qilamiz. Biz obyektning e'tiborini tortish uchun shu kabi oddiy so'zlashuv signallaridan foydalanamiz.

Chaqiriq, hazil-mutoyiba, qo'rqitish va hokazo signallar bilan obyekt e'tiborini jalb etish ko'pincha so'zlashuv aloqasining dastlabki bosqichi hisoblanadi. Turli xil mashqlar misolida oddiy so'z harakati obyekt bilan o'zaro munosabati va uning sharoiti, tashqi biror narsa bilan bog'liqligini uning o'zgaruvchanligida

ko'rish mumkin. Harakat ko'proq qarama-qarshilikni keltirib chiqarsa, faolroq bo'ladi. Ammo faollik turli ko'rinishda namoyon bo'lishi mumkin. Qanday qilib katta yoki kichik kishining yoshi yoki mavqeiga qarab e'tiborini jalb etishga urinish, tanish yoki notanish kishining muloqotga intilayotgani yoki unga yomon ko'rinayotganlikni sezish juda muhim. Atrofdagilarni chalg'itib turgan holda partnyorga o'z sirini ma'lum qilish mumkin. Bizning murojaatimiz sharoitga bog'liq holda shaxs e'tiborini tortishi, turli-tuman ko'rinishda sodir bo'ladi.

Endi yanada murakkabroq mashqlarga o'tamiz. Yosh yigit yoqtirgan qizi bilan yarashishga harakat qiladi. Mashqning boshida jismoniy harakatlar so'zsiz bajariladi. Bunday imo-ishora dialogini oqlash uchun taxmin qilish mumkinki xonada yana uchinchi shaxs bor. U o'z ishi bilan band, shuning uchun uning e'tiborini jalb qilmaslik maqsadida yigit va qiz bir-birlari bilan shu tarzda muloqot usulini o'rnatadilar. Bunday sharoitda, masalan, yigit qizning oldiga kelib, uning qo'li yoki yelkalaridan tutishi, uning e'tiborini o'ziga qaratishi va u bilan yarashishga erishmog'i lozim. Qiz esa uning qilgan harakatlaridan yuz o'girishi, chetlashishi va orqasiga qaramasdan o'zining barcha xatti-harakatlari bilan yarashishga rozi emasligini ko'rsatadi. Yigit jonjahdi bilan o'z so'zida turib oladi. Yangi harakatlar usuli bilan, mimika, imo-ishoralar bilan uning qalbini yumshatishga, o'ziga qaratishga, kuldirishga urinadi.

Natijada shunday dialog tuzilishi mumkin:



Yigit: Nargiza, meni eshitgin, sen bilan gaplashish mumkinmi?

Qiz: Yo‘q, buning foydasi yo‘q.

Yigit: Nima uchun?

Qiz: Suhbatlashish hech narsaga olib kelmaydi.

Yigit: Arzimagan narsa uchun shunchalik jahl qilding, yetar.

Qiz: Meni tinch qo‘y. Ket.

Birinchi navbatda, dialogning ijro etilishi qizga yetkazilgan ozorning qay darajada ekanligiga bog‘liq. Bunda har qaysi takrorlash sharoitida turli variantlarni qo‘llash, dialog olib borilishida munosabatlar avvaldan hal bo‘lishi afzalroqdir.

Ular munosabatlarining dastlabki nuqtalaridan qat’iy nazar, yigitning xonaga kirishi, qizga yaqinlashishi, suhbatga qanday kirishishi va birinchi replikaga qanday mazmun kiritishi, intonatsiya nuqtai nazaridan avvaldan tayyorgarlik ko‘rmagan bo‘lishi lozim. Ehtimol, uning oxirgi «ket» deb aytgan replikasi, agar partnyorga o‘zini tutishi, xulq-atvori bilan yumshatishga va ma’qullashga intilsa, «qolgin» deb ham jaranglashi mumkin.

Mashqlarda bu kabi voqealar faqat matn sifatida qayd qilinadi, qolganlari esa – improvizatsiyadan iborat. So‘zlar va harakatlar partnyorning xulq-atvorini boshqarishga o‘rgatadi.

Shu misol asosida ijrochilar oldiga qator yangi vazifalarni qo‘yish mumkin. Zero, ular partnyorga so‘zlashuv ta’sirini egallashda yordam bera olsun. Masalan, qiz sirli ravishda partnyorga topshiriq bersin. Uni



eshik oldida to'xtatib, dialogning oxirigacha o'z oldiga yaqinlashtirmasin, yoki aksincha, ikki-uch qadam yaqinlashishga majbur etsin. Bu o'rinda qiz yigitga sirli ravishda qarama-qarshi topshiriq berishi ham mumkin. Masalan, yigit dialog oxirida partnyorini o'pib olishi orqali jismoniy va so'zlashuv jangini yanada keskinlashtirishi mumkin. Qiz yana boshqa oddiy, qisqa va lo'nda dialog tuzib partnyorni o'ziga yaqinlashtirish uchun oddiy harakatlar imkoniyatini berishi va shu yo'l bilan partnyorini o'ziga yaqinlashtirishi, yoki o'zidan chetlashtirishi, ko'ziga qarashga majbur qilishi, zo'rlatib kuldirishi, kulishi yoki tinchlantirishi, o'zini ovutishi, uni o'tirishga ko'ndirishi, o'rnidan turishi, qochishga intilishi, ruhini ko'tarishi bilan xulq-atvorini o'zgartishga erishadi.

Sahnada aktyor «jismoniy harakat metodini» noto'g'ri tushunmasdan, o'z harakatlariga alohida e'tibor berishi, to'g'ri harakat qilishi zarur. Aktyor harakatlari ta'sirli bo'lishi uchun K.S. Stanislavskiy o'gitiga amal kilib, birinchi navbatda, partnyorning xulq-atvorini kuzatishi lozim bo'ladi.

Qachonki, so'z maqsadni chetlab o'tsa va haqiqat sezgisini uygotmasa, u so'zlardan vaqtinchalik voz kechib jismoniy xatti-harakatlarga qaytish kerak. Agar e'tirozlar buyruqqa bo'ysunish ohanglari bilan to'lgan bo'lsa, mimika, imo-ishoralarni tilga ko'chirish mumkin. Agar jismoniy harakatlar yordamida partnyorlar o'rtasidagi munosabatlar tiklansa, bu harakatlarning yorqin ifodasi bo'ladi. Oddiy so'zlashuv harakatlari

jismoniy harakatlarga yengil o'tadi va aksincha ham bo'lishi mumkin.

O'zaro harakat faqat nutq faolligiga suyanib, partnyor ongini qayta qurishga yo'naltirilganida so'zlarni to'laligicha so'zsiz harakatlar bilan almashtirib bo'lmaydi. Lekin shuni ta'kidlash joizki, jismoniy xatti-harakat jarayonini mustahkamlash so'zlashuv muammosining hamma bosqichi va ko'rinishida zarur hisoblanadi. Nutq, agar o'zi yaralgan zamindan ajralsa, u organik bo'la olmaydi.

«HIS ETISH KINO TASMASI»NING TASHKIL TOPISHI

Oddiy so'zlashuv harakati bilan uning yanada murakkabroq shakli o'rtasida keskin chegara yo'q bo'lib, faqat bir sifatdan ikkinchisiga sekin-astalik bilan o'tiladi. Bu jarayonda sahna nutqining yangi qirralari ochilib boradi.

Xush, bu o'tish qanday amalga oshiriladi? Avvalo, jismoniy harakat, tayyorlangan va kuzatilgan, talaffuz etilgan so'z aniq belgilanadi va u bora-bora odat tusiga kirib qoladi. Bu borada butun e'tiborni so'zlashuvning o'zaro ta'siriga qaratish lozim bo'ladi.

Turli mashqlarda so'zlashuvdan jismoniy harakatning siqib chiqarilishi belgilangan davomiylikda sodir bo'ladi. Agar qo'llar beixtiyor harakat qilsa, xalaqit bersa, «qo'llarga o'girib olib», hamma e'tiborni so'zga qaratish kerak. K.S.Stanislavskining ta'biricha, so'z harakatning yorituvchisi hisoblanadi. Biroq, bu holatda

jismoniy harakat butunlay yo'qolib ketmay, balki yangi sifat ya'ni, tasavvur tiniqligi va mushaklar xotirasiga aylanadi hamda miyadagi fikrni amalga oshiradi. Bunday tasvirlanuvchi harakat organik so'z tug'ilishi uchun mustahkam asosni tashkil etadi.

Bu narsa shuni anglatadiki, agar aktyor sahnada fikrlashdan to'xtasa, u harakat qilishdan ham to'xtaydi, demak, obrazda yashamaydi. Shunday ekan, sahnada fikrlash faqat ruhiy holatning o'zida jismoniy harakatning alohida turini ham amalga oshiradi. Bunday harakatlar «ichki ko'rish» bilan chambarchas bog'liqdir.

Ichki ko'rish gallyutsinatsiya emas, balki insonning haqiqat to'g'risidagi obrazli xotirasini tiklashning tabiiy xususiyatidir. Bunday tasavvur yangi obrazlar aloqalarini tashkil etadi. Aktyor kasbiy maqsadini umuminsoniy xususiyatlardan kelib chikib amalga oshiradi, ya'ni ichki ko'rish ko'rinishining ijod materialiga murojaat qiladi. Stanislavskiy kurinish atamasi ostida nafaqat ko'rishni, balki eshitish, ta'm bilish, hidlash, mushaklarni sezish, ularga qo'shimcha va boyituvchi tasavvur obrazlarini ham nazarda tutadi. Ko'rish taassurotlari boshqa barcha his qilish elementlaridan yuqori turadi.

Ko'rishni tashkil qilish bizning sezgimizga ta'sir ko'rsatuvchi yana bir kuchli vosita hisoblanadi. Jismoniy real harakatlar bilan bir vaqtda, obrazli ko'ra olish bizga topshirilgan so'zlar talaffuziga turtki berib, nutqimizni jonli, hayajonli va qiziqarli bo'lishiga yordam beradi.

Ko'rishning yorqinligi va chuqurligi katta ijodkorlarga xos bo'lib, tasvirlanayotgan hayot ularga real hayotdan ko'ra ko'proq kuch beradi.

Ko'rinishdagi ehtiyoj oddiy so'zlashuv signallaridan bevosita insonning xulq-atvoriga ta'sir ko'rsatadi, yanada murakkabroq so'zlashuv harakatlariga olib keladi. Biz mashqlardan birida ichki ko'rishni tashkil etish zarur, degan karorga kelishimizga sabab bo'lgan bir voqea bilan to'qnashdik. Unda talabalar pedagogga kechasi teatr oldida sodir bo'lgan hodisaga hech qanday aloqalari yo'qligini isbot qilishlari lozim edi. Buning uchun ularga kechki sayr to'g'risida o'zlarining xotiralarini to'liq tiklashlariga to'g'ri keldi. Ko'rinishning aniqligi ularga juda zarur bo'lib, shu orqali ular nohaq ayblovdan himoyalanihlari, o'zlarini oqlashlari kerak edi. Ammo, talabaning hikoyasi avval bo'lib o'tgan real hodisani eslashgina bo'lib, undan tasavvurning faolligi talab qilinmadi. Zero, tasavvurning faolligi ijodning poetik to'qimalarida o'ylab chiqarilgan harakatlarda o'lchab bo'lmaydigan darajada oshib boradi.

Ko'rinishni tasavvur qilishga oddiy misol keltiramiz. Taxmin qilaylik, Toshkentga kelgan kishiga Amir Temur maydonidan Navoiy ko'chasiga borishini tushuntirish kerak bo'lsin. Buning uchun nafaqat ko'chalar, maydonlar, tramvay bekatlari va metro stantsiyalarini ko'z oldiga keltirishi, balki fikran sayohat qilishi kerak bo'ladi. Bundan tashqari, Amir Temur maydonidan Navoiy ko'chasigacha bo'lgan

yo'lni xotirasida tiklashning o'zi yetarli bo'lmay, balki hamrohiga ham shu yunalishni xuddi o'zi ko'rayotgandek bilishiga majbur qilishi kerak. Harakat yanada faolroq bo'lishi uchun qo'shimcha holatlarni kiritish mumkin: yo'lni tushuntiruvchi shaxs poytaxtga kelgan mehmonning iloji boricha tezroq manziliga yetib olishidan manfaatdor bo'lsin. Ana o'shanda ko'rinishni tashkil etish jarayoni va ularni ijro etish yanada jadalroq kechadi.

Talabalarga hayotning muhim hodisalari to'g'risida batafsil hikoya qilib berishni taklif etish mumkin, lekin har safar shunday sharoit yaratish kerakki, talaba hikoyaning to'g'riligi va zarurligini to'la tushunib yetsin. Masalan, men o'z hayotimda sodir bo'lgan hodisalardan so'zlab beraman.

Badiiy ijodiyotda ko'rinish poetik obrazlilikni ham egallaydi. U predmetning obyektiv xususiyatini ochib beribgina kolmay, balki ijodkorga nisbatan uning alohida munosabatini ham belgilaydi. Ijodkor obrazni tasvirlayotganda, ya'ni uning alohida sifatlarini ochish jarayonida unga o'zining munosabatini bildiradi, taqqoslashdan foydalanadi, bo'rttirib ko'rsatadi. Ba'zida poetik obraz mantiqiy yechimga, keyinroq, voqealar rivojlanishi jarayonida bo'ysunadi. Umuman, ijodkorning munosabati obraz xarakterini yoritishga yordam beradi.

Bo'lajak ijodkorni poetik fikrlashga o'rgatib bo'lmaydi, ammo uni poetik fikrlashning xususiyatlariga o'rgatish mumkin. ko'rinishning rivojlanishiga

doir oddiy mashqlar topshirilar ekan, doimo uning zamiriga qo'yilgan badiiy maqsadni e'tiborda tutish kerak. Biz ko'rinishda aniqlik chegarasigacha yetish zarurligini yuqorida ta'kidlagan edik. Zero, faqat shunday yo'l bilan aniq haqiqatga, obrazning xarakterli, qaytarilmas tomonlariga erishish mumkin. Bu yerda biz badiiy ijodning yana bir qonuniyati bilan to'qnashamiz – talabalar turli-tuman murakkab hayotiy voqelikdagi ma'lum qismlarni topa bilish orqali yaxlitlikni, yaxshi xarakter, turli aniqliklar va asosiy maqsadni yoritish zarurligini anglashlari lozim.

O'quvchilar o'z ko'rinishlarida tasavvurning ikkinchi darajasidan asosiysini ajratishga yo'naltirilgan eng oddiy mashqlardayoq badiiy tanlash prinsipiga erishadilar va natijada, obrazli ko'rishni taqdim etib, nutqlarini boyitadilar.

Ijodkor obrazni taqdim qilishda o'zining hayotiy tajribasiga tayanadi. Shuning uchun ham bunday obrazlar obyektiv haqiqatni yoritsada, subyektiv hissiyotlar bilan bo'yalgan bo'ladi. Agarda ovozni chiqarib «yo'l», «daryo», «qishloq» yoki «buvi», «o'qituvchi» kabi qator oddiy tushunchalar keltirilsa, bu umumlashtirilgan tushunchalar aniq ko'rinishdagi yoshlik davrlari xotirasini paydo qiladi.

Mashg'ulotlarning birida shunday savol berilgan edi: «daraxt» so'zida qanday aniq ko'rinish paydo bo'ladi? Talabalarning har qaysisi yoshligida eng ko'p ko'rgan daraxtning nomini aytadi. «Ko'rish kinotasmasi»ning rivojlanishi uchun mashq sifatida o'quvchilarga

ko'chani ta'riflab berishni taklif etish kerak. Xuddi shu ko'chadan ular har kuni maktabga o'tganlar. Masalan: o'quvchi uyiga ketaverishidagi yo'lda uchraydigan elektr ustun, transport va yo'lovchilar oqimini ko'z oldiga keltiradi. Ko'pgina boshqa ko'chalardan o'z ko'chasini ajratish uchun o'quvchi xayoliy ko'rish jarayonida faqat o'zining ko'chasiga xos bo'lgan narsalarni ajratib olishiga to'g'ri keladi. O'z ko'rishida ikkinchi darajali predmetlardan ko'ra eng muhimini ajratib olish badiiy tanlash prinsipining asosiy xususiyatlaridan biri hisoblanadi. Obrazlar ko'rinishini yanada faolroq qiluvchi so'zlar tasavvurni boyitadi.

Ijodkorning obrazli tassavvuri ko'proq hayotiy tajribaga suyanadi. Shuning uchun u har doim obyektiv haqiqatni yoritida, bu haqiqat subyektiv his qilish bilan boyib boradi.

Hissiyotning individualligi va uning bir-birini qaytarmasligi san'at sohasida katta boylik hisoblanadi. Demak, uni qadrlash va rivojlantirish kerak. Hissiyotga tashqaridan buyruk berib tazyiq o'tkazib, majburlab bo'lmaydi. Ular kishining ko'nglida tabiiy ravishda jonlanishi va aktyorlik ijodida qudratli ilhom qo'zg'atuvchisi bo'lib xizmat qilishi darkor.

Ko'rish kinotasmalarini tuzishda turli xil yondoshuvni taklif etish mumkin. Muallif so'zini talaffuz etishda ichki nigoh bilan to'xtovsiz ko'rib chiqishi mumkin. Buning uchun improvizatsion hikoyalardan yoki muallif matnidan foydalanish mumkin.

Xayoliy ko'rishni mustahkamlash va rivojlantirish uchun tavsiya etiladigan barcha mashqlar bo'lajak aktyorda obrazli fikrlashni takomillashtirishni nazarda tutadi. Bu boradagi zarracha fikriy xato ham sezilib, ko'zga tashlanib qoladi.

Stanislavskiyning ta'kidlashicha: «Bizning tilimizda eshitish – nimani ko'rilsa, o'sha to'g'risida gapirish, gapirish esa ko'rish obrazlarini chizishdir»¹. Demak, aktyor ko'rishi bilan birga unga o'zining munosabatini ham belgilashi kerak. Ichki ekranda – tasavvurida u nimaga amal qiladi? Bu masalani ko'rib chiqish o'zaro so'zlashuv jarayonida yangi sharoitlarni keltirib chiqaradi.

TAGMA'NO (PODTEKST)

Biz odatda aniq, ochiq, ravshan anglashilib turgan so'zlardan tashkil topgan asarlarni, pyesalarni saviyasiz deb ataymiz. Biz yashab turgan real hayotda ham, yuqori saviyali badiiy dramatik asarda ham qo'llanilgan har bir so'z, jumla ostida yashiringan ma'no, uning aniq, to'g'ridan-to'g'ri ma'nosidan bir necha marotaba yuqori turadi.

Aktyorning badiiy, ijodiy vazifasi misralar ostida yashiringan ana shu tub ma'noni aniqlash va uni o'zining sahnaviy harakati, intonatsiyasi, xatti-harakati, jest-mimikasi, umuman sahna ijodiyotining asosiy

¹ К Станиславский Собр.соч.т.3 М., 1956 С 88

ko'inishi hisoblangan jismoniy xatti-harakat yordamida ifoda etishdan iboratdir.

Hayotiy voqealarda ham hissiyotni yuzaga chiqaruvchi hodisa sabablari va uning kelib chiqish ildizini ham aniqlab tahlil etish zarur. Har bir hikoya qiluvchi o'zining hayotiy intilishlari, o'ziga va voqeaga bo'lgan munosabati, hayotiy tajribasidan kelib chiqib, o'z oldiga maqsad va vazifa qo'yishi mumkin. Bu borada talabaning xayoliy tasavvuriga hech bir tazyiq o'tkazmay, erkinlik berish maqsadga muvofiq bo'ladi.

Masalan, bola yong'inning chiroyli o'ynoqi ko'rinishidan zavqlanishi mumkin. Biroq, aynan shu yong'inning halokat va vayronalik keltirib chiqaruvchi oqibatini bilgan kattalarda bu manzara o'zgacha hissiyot uyg'otadi.

Faqat o'tmish tajribasi emas, balki kelgusi rivojlantirishda ham hayotning o'sha bir xil ko'inishi bizni ularga nisbatan turlicha baholashga undaydi. Masalan, agar dehqon qurg'oqchilik vaqtida yomg'ir yoqqanidan xursand bo'lsa, yaxshi hosil kutsa, shaharda yashovchi shaxs dam olish kuni bo'ladigan sayr qoldirilganini o'ylab afsuslanishi mumkin.

Bir xil voqeaga turlicha munosabat ushbu voqea ishtirokchisi bo'lgan shaxslar o'rtasida kelishmovchiliklar tug'dirishi mumkin.

O'zaro ta'sirning elementlarini o'rganar ekanmiz, biz dastavval talabaning o'zidan, uning real hayotiy tajribasidan, hayotga bo'lgan munosabatidan foydalanamiz. Aktyor sahna obrazini yaratish jarayonida shu

obraz hayot sharoitini to'la tahlil etib olishi lozim. Bu uning mantiqiy xulq muammosini egallashi, kuzatayotgan voqealarning bahosi va ma'lum darajada hayotga bo'lgan munosabati natijasida sodir bo'ladi. Masalan, Mirzo Ulug'bekning o'z-o'zi bilan va uni atrofida o'rab turgan odamlar bilan fojiali to'qnashib, o'limi yaqinlashayotganini sezib, atrofida sodir bo'layotgan voqealarga, o'tgan hayotiga yangicha baho bera boshlaydi.

Demak, so'zlashuv harakatini amalga oshirish uchun «his-hayajon kinotasmasi»ni yorqin va mazmunli tashkil etishning o'zi yetarli emas. Tasvirlanayotgan shaxsning oliy maqsadi «inson hayotining ruhi» so'zlari asosiga quriladi va bu sahnada tabiiy va hayotiy ravishda shakllanib, hamma vaqt o'zini oqlaydi.

Matn va tagma'no o'rtasidagi qarama-qarshilik sahnada faqat komik ruh bilan chegaralanmay, balki dramatik, tragik yoki hayotning boshqa vaziyatlardagi kabi ham sodir bo'lishi mumkin.

Pyasalardan parchalar tanlashda qayerda tagma'no (podtekst) chiziqlari oson aniqlanmasa, u holda sahnaviy kurashning rivojlanishi yo'lida sodir bo'lishi mumkinligini ham hisobga olish lozim.

Tagma'no (podtekst) partnyorda va tomoshabinlarning o'zida ham chuqur yashiringan bo'lishi, ammo oxir-oqibatda xulq-atvor mantiqi harakatlanuvchi shaxsning haqiqiy intilishlarini ham ochib berishi mumkin. Matn va tagma'no o'rtasidagi qarama-qarshiliklardan Shekspir keng foydalangan.



Masalan, Yago do'stlik niqobi ostida Otellodan o'ch oladi. Unda sevgilisiga nisbatan shubha uyg'otib, hatto jinoyat sodir etishiga ham erishadi. Mark Antoniyy Sezar jasadi ustida turarkan, zohiran qotilni olqishlaydi. Brutga to'g'ri, olijanob, sodiq deb ta'rif beradi. Biroq, amalda esa uni qoralab, ommaning unga qarshi g'azabini qo'zg'atadi.

Bu holatda tagma'no eshituvchilarga so'zlarning to'g'ri ma'nosiga qarama-qarshi, matnga ma'no beruvchi sifatida ta'sir o'tkazadi. Odatda rol yoki parcha ustida ishlashda tagma'noni ham aniqlashga harakat qilinadi va matnning o'zi chuqur o'rganiladi. Ayrim holatlarda bu qiyinchilik tug'dirmaydi. Masalan, Yago Otelloni aldaydi, unga bo'lgan muhabbati va Kassioning xoinligi to'g'risida gapiradi. Vaholanki, Yago monologlarida o'zini to'laligicha ochib beradi. Biroq, tagma'noni ochish g'oyat murakkab bo'lgan pyesalar ham uchraydi. Bunga A.P.Chexovning asarlari yaqqol misol bo'la oladi.

Insonning ichki dunyosiga kirishning eng yaxshi usuli sahnada ham hayotdagi kabi ma'lum vaqt davomida uning xulq-atvorini mantiqan kuzatib borish kerak. Xulq-atvor mantiqi orqali uning harakatlarini boshqaruvchi, matn so'zlari ostida chuqur yashiringan ichki prujinalar ham yuzaga qalqib chiqadi.

So'zlashuvning o'zaro ta'siri partnyorda to'g'ri yo'l tanlash va baholashning uzluksiz jarayonini belgilab beradi. Ba'zida bu jarayon bir zumda o'tib ketadi. Masalan, futbolchi partnyoridan to'pni qabul qilib olib.

ma'lum muddat kuch sarflab, yuzaga kelgan vaziyatni baholab, to'p yo'nalishini aniqlab beradi. Bu yerda sportchining yuksak professional mahorati – tezlik reaksiyasi juda muhim. Futbolchi u yoki bu partnyorga to'p oshirganida, o'yinning keyingi rivojlanishini tasvirlaydi, uning tasavvurida ko'pgina kombinatsiyalar paydo bo'ladi. Partnyor bilan muloqot bog'lash uchun uni o'rganish, bo'lajak suhbatga tayyorlash kerak. Ba'zida bu tayyorgarlik jismoniy harakat sohasida sodir bo'ladi. Ammo ko'p vaqtlarda jismoniy harakatlar yordamchi matn yoki xatti-harakat bilan birga olib boriladi: Stanislavskiy bunday so'zlashuv harakatlarini partnyorning ko'nglini ovlamoq, deb ataydi. Masalan, muhim masala yuzasidan suhbat boshlashdan avval suhbatdoshning salomatligi so'raladi, ob-havo va boshqa narsalar to'g'risida suhbat olib boriladi.

Partnyorga sodir bo'lgan baxtsiz hodisa to'g'risida ma'lumot berish uchun avval ahamiyatga molik bo'lmagan so'zlar ishlatiladi. Partnyorning ahvolini bilish, u bilan aloqa o'rnatish vaqtdan yutish ehtiyojidan kelib chiqadi. Partnyorning ko'rinishlarini namoyon etish uchun ichki ko'rish ekranini yaxshi o'rnatish kerak. Co'zlashuv o'zaro ta'sirining aynan shu tayyorlov bosqichi aktyor tomonidan ko'p hollarda tushirib qoldiriladi. Ko'pgina aktyorlar sahnada organik jarayonning oraliq zinapoyasi orqali sakrab o'tishga o'rganib qolgan. Ular ma'lum bosqichni o'tamagan holda oliy maqsad sari to'g'ridan-to'g'ri o'tib borishga odatlanib qolgan. Tagmano aktyorga, faqat so'zlarning talaffuzi

uchun emas, balki partnyorni eshitayotgan vaqtda ham kerakligini hisobga olish zarur.

Shunday soddalashtirilgan holat mavjudki, unga muvofiq inson gapirayotganida soʻz bilan taʼsir oʻtkazadi, eshitgan vaqtida esa qabul qiladi. Taʼsir vositasining almashib turishi, qabul qilish va baho berish replikaning davomiyligiga tegishli emas. Eshituvchi suhbatga kirishish uchun oʻzining navbatini kutib oʻtirmasdan, ketma-ket partnyorning soʻzlariga baho berib, soʻzsiz munosabat olib boradi. U oʻzining jismoniy xulq-atvori va sukut saqlashi bilan unga taʼsir oʻtkazadi. Bu esa har qanday soʻzdan koʻra kuchliroqdir. Agar dialog yuzaga kelsa, oʻzaro taʼsir bir lahza ham toʻxtamaydi.

Soʻzlashuvchi partnyorga faqat soʻzlar bilan taʼsir oʻtkazib qolmay, balki bir vaqtning oʻzida uning soʻzlarga nisbatan munosabatini ham baholaydi, taʼsir oʻtkazishning yangi vositalarini qidiradi.

Sukut saqlash biror maʼnoni anglatishi va oʻzida xatti-harakatni aks ettirishi uchun uni yaxshi tashkil qila bilish kerak. Bu maqsad yoʻlida ayniqsa, ichki monolog usullarini tashkil etishda Stanislavskiy keng doirada mashqlar olib borgan. Unga koʻra aktyor sahnada sukut saqlashi vaqtida atrofdagi xatti-harakatni fikran baholaydi, uni qabul qiladi yoki partnyorning dalil-isbotlariga qarshi chiqadi. Repetitsiya vaqtida ichki monolog «a parte» replikasiga oʻxshash ovoz chiqarib aytilishi mumkin. Oʻz fikrlarini ovoz chiqarib aytish xulq-atvor mantiqini aniqlab, ichki koʻrish jarayonini belgilaydi

Ichki monologdan foydalanishda noto'g'ri axborotdan ogoh bo'lish talab etilmaydi. O'z-o'zidan yoki ovoz chiqarmasdan talaffuz etishda aktyor partnyori bilan doimiy munosabat o'rnatib turishi kerak. Ichki monolog alohida emas, balki talaffuz qilinayotgan so'zga nisbatan munosabatda, boshqa tagma'no yoki ularga bo'yoq berilganligida ko'rinadi.

Repetitsiya jarayonida aktyorning ichki monologni tuzishi, sahnada sukut saqlash daqiqalarida o'zining xulq-atvorini mantiqiy baholashi juda muhim. Ammo ijod vaqtida aktyor tagma'no to'g'risida o'ylamaydi. U sodir bo'layotgan hodisalarni doimiy ravishda qabul qilishi uchun sahnada o'zini erkin tutishi kerak. Aktyorning kechagi ijrosidan bugungisi ajralib turishi uchun ahamiyatga molik bo'lmagan mayda detal-largacha e'tibor berishi lozim. Bu detallarni aniqlash uchun esa, sahnada sodir bo'layotgan voqea-larning hammasiga qattiq e'tibor qaratish kerak.

Buning uchun doimo har qanday ta'sir ko'rsatuvchilarga nisbatan xushyor bo'lishni o'rganish va «ko'rish kinotasmalarini» doimo yangilab turishni bilish kerak. Aktyor shunday plastik intonatsiyaga ega bo'lishi kerakki, u barometr kabi uning tagma'nodagi kichik o'zgarishlarni ham yoritadigan bo'lsin. To'g'ri, partnyorga ko'rinishni yetkazish faqat intonatsiyalar yordamida emas, balki imo-ishoralar, ko'z harakatlari, butun tananing jismoniy joylashishi orqali ham amalga oshiriladi. Lekin nutqning jonliligi uning jaranglashida, intonatsiyasida namoyon bo'ladi.

Hech qanday ahamiyatga ega bo'lmagan tovushlar birligidan foydalanishda tagma'noni ifodalash uchun bevosita intonatsiyaga murojaat etish – buyuk aktyorlar tomonidan foydalanilgan usuldir. Buni mashhur italyan tragik aktyori Rossi ham namoyish qilgan.

Vokal partiyalarni o'rganayotgan vaqtda ham ariya va romanslarni ijro etayotgan qo'shiqchilar vaqtinchalik so'zlardan uzilib, faqat birgina notada aytilsa, foydali bo'ladi deb hisoblaganlar, chunki maqsad ifodalilikka va soflikka erishishdir.

Biz vaqtinchalik so'zni olib tashlab hamma diqqat-e'tiborni fikr va tovush intonatsiyasini to'plashga qarat-sak, natijada inson nutqining tovush qurilmasi yaqqol namoyon bo'ladi. Aktyorlar sahna asari matni bilan tanishish jarayonida ko'rish kinotasma-sining turli nuqtalari bilan to'qnashadilar va undagi g'oya, fikrlar ko'rashini aniqlaydilar. Lekin so'zlashuv kurashi har doim ham intellektual harakterga ega bo'lmay, balki tahlil qilishga osonroq emotsional harakter intonatsiyasi jarangida yoritiladi. Faqat qarama-qarshi fikrlargina emas, balki bir-biriga qarshi kurashuvchi intonatsiyalar ham mavjud. Ular repetitsiyalar jarayonida o'z-o'zidan tashkil topadi. Ammo, eshitish qobiliyati yaxshi rivojlanmagan aktyorlar ijro talaffuzida zerikarli bir ohang, sahna ritmini pasaytiruvchi holatlar ham uchraydi. Bunda o'zaro so'zlashuv jangining ta'siri pasayadi. Tagma'noni aniqlash intonatsiyaning aniq va tabiiyligiga bog'liq.

MUJASSAMLASH ELEMENTLARI

NUTQ MADANIYATI

O'zaro so'zlashuv munosabati organik jarayon bo'lib, umumiy nutq madaniyatiga katta talablar qo'yadi. Yaxshi va yoqimli ovoz, tiniq talaffuz, til va uning qonuniyalarini bilish o'zaro so'zlashuv munosabati uchun qulay sharoit yaratuvchi vositalar hisoblanadi. Aksincha, ovoz va talaffuzdagi kamchiliklar, nutq qonunlarining buzilishi o'zaro so'zlashuv munosabatini ham buzib ko'rsatadi.

K.S.Stanislavskiy doim tabiatan nogiron, kar, soqov va duduq insonlarni misol qilib keltirar, ularning sevgi izhor qilishlarini sinab ko'rar edi. Ular chiroyli va nozik his etishi mumkin, ammo uni izhor etishga kuchlari yetmaydi. Beso'naqay, qo'pol sezgilar faqat inkor etuvchi taassurot uyg'otishi mumkin. Pianinochi qanchalik iste'dodli bo'lishidan qat'iy nazar, buzuq royalda musiqaning mazmunini ochib bera olmaydi. Buning uchun eng avvalo, royalni sozlash zarur bo'ladi.

Aktyor, avvalambor, o'zining nutqiy mahoratini oshirish borasida o'ylashi kerak. Nutqdagi kamchiliklar, shuningdek, ko'rish, eshitish qobiliyatidagi nuqsonlar insonning atrof-muhitga nisbatan aloqasini tabiiy ravishda buzilishi bilan birga, uning organikasini ham buzilishiga olib keladi. Har qanday qabul qilish va ta'sir o'tkazishdagi organlarning takomillashuvi organikaning tashkil topishi va rivojlanishiga yordam beradi. Jismoniy va ruhiy munosabat, ayniqsa, nutq jarayonida



yaqqol namoyon, bo'ladi. To'la asos bilan tasdiqlash mumkinki, aktyor nutq texnikasining barcha elementlari o'zaro so'zlashuv munosabatining organik elementlaridir. Sahna nutqi texnikasidan dars berishning ikkita chegarasi mavjud. Birinchisi, hamma narsa umumiy nutq madaniyatini o'rganishga olib keladi, uning o'ziga xos qismi – o'zaro so'zlashuv munosabati texnikasidir. Agar aktyorning nutqi tiniq, ovozi jarangdor va mantiqiy o'qish qonunlarini yaxshi egallagan bo'lsa, demak, u o'zaro so'zlashuv munosabatiga tayyorlangan bo'ladi.

Yana bir eng nozik masala – shaxsiy nutq texnikasiga yetarlicha baho bera olmaslikdir.

Ko'p hollarda aktyor sahnada to'g'ri organik harakat qila olsa, qolganlari o'z-o'zidan kelaveradi, deb hisoblanadi. Partnyorga ta'sir ko'rsatishning zarurligi unga so'zlarni yaxshiroq talaffuz etishga majbur qilishi, faollik, aniqlik va maqsadga muvofiq xatti-harakat, partnyorga kerak bo'lgan ohang, uning tovushiga muvofiqlashgan bo'yoqni beradi.

Albatta, sahnada aniq tashkil etilgan xatti-harakat aktyorda ham ruhiy, ham jismoniy ishonch uyg'otadi, uni yanada yaxshiroq gapirishga va harakat qilishga undaydi. Yaxshi sozlangan ovoz va diksiya, nutq qonunlarini mukammal egallash esa o'z navbatida, aniq harakat qilishga olib keladi, shuningdek aktyorni ham faollashtiradi.

Sahna nutqi madaniyati masalasi zamonaviy aktyorlik san'atining o'ta muhim muammolaridan biridir.

Ko'pgina mutaxassislar aktyorlik san'atida nutq bugungi kunda eng kuchsiz a'zo, degan xulosaga keladilar. Bosh bo'g'inga, ikkinchi darajali so'zlarga urg'u bermaslik, matnni bo'lib aytish, oxirgi so'zlarni yutib yuborish, diksiyani tushunib bo'lmashligi kabi kamchiliklar teatrdagi oddiy holatga aylandi. Tomoshabin aktyorning nima deyayotgani haqida qo'shnisidan so'rashga majbur. Bunday nutqni aktyor o'yinining yangi manerasi deya qabul kilib, aktyorning hayotga ijodning maksimal yaqinlashuvi deb qaramoqdalar. Nutk madaniyatini yaxshi egallamagan aktyorlarga sahnada realizm yoki norealizmning talablarini deb sifatida qarash mutlaqo notog'ri.

Nutq madaniyatiga yetarlicha baho bera olmaslik, metotonlilik spektakllardagi so'zlashuv partiturasiga salbiy ta'sir ko'rsatadi.

Jarangdor, musiqali nutq bugungi kunda yuzakilik, soxtalashtirilgan ohangga o'z o'rnini bo'shatib bermoqda. Ko'pchilik aktyor, rejissyorlar bugun so'z va nutq ustida yetarlicha ishlamay qo'yadilar.

K.S.Stanislavskiy o'z asarlarida, teatr maktabida sahna nutqi madaniyati vositalarini rivojlantirish lozimligi, o'z ishini endi boshlayotgan aktyorlarga o'z ovoz, nutq apparatlarini rivojlantirish va doimiy takomillashtirish ehtiyojini uyg'otish, jonli tilni o'rgatish kabilarga amal qilish kerakligi haqida ta'kidlagan.

Nutq madaniyati dasturini bayon etish bizning vazifamizga kirmaydi. Bu dasturning faqat ayrim talablari

to'g'risida aktyorlik san'ati nuqtai nazaridan to'xtalamiz, xolos.

Ovoz. Sahnada so'zdan foydalanish uchun aniq va jarangdor ovozga ega bo'lish lozim. Aktyor iste'dodli bo'lsayu, ammo tomosha zaliga uning ovozi arang eshitilsa, u holda bu aktyorni to'laqonli san'atkor deb bo'lmaydi. Bundan tashqari sahnada bo'g'iqlik, og'ir va xirillovchi ovoz bilan chuqur ma'noga ega fikr va chiroyli sezgi-hissiyot buzib ko'rsatilgan holatlar ham uchrab turadi. Zero, ovoz aktyorning sezgilarini ifodalovchi bosh mezon hisoblanadi.

Fikr, so'zlar orqali, iztirob chekish intonatsiyalar vositasida amalga oshadi. Qanday qilib to'g'ri nafas olish va tiniq ovozga ega bo'lishi kerak, degan savolga «u yoki bu vaziyatni ovoz bilan tasvirlash uchun... u yoki bu personajning kayfiyatiga, sezgisiga haqiqiy intonatsiya berish kerakligi haqida yozgan edi F.I. Shalyapin. Uning ta'kidlashicha, bu yerda faqat qo'shiqchilik san'ati to'g'risida gap ketayotgani yo'q, musiqiy ohangni bilmasa ham, aktyor bir notani ushlab turishni, tovush bo'yog'ini oddiy dialoglarda ham to'g'ri berishni bilishi san'atkor uchun muhim ahamiyat kasb etadi.

Inson bir xil ovozda «Men seni sevaman» va «Men seni yomon ko'raman» deb ayta olmaydi. Har bir holatda ham ohang albatta bo'ladi.

Aktyorning vokal palitrasidagi turli-tumanlik nafaqat tabiatan unga berilgan tovushlarga, balki uning nafas

olishi va tovushning to'g'ri yo'lga qo'yilganligiga bog'liq bo'ladi.

Vokal pedagogikasi tajribasining ko'rsatishicha, tovushni boshqarishni egallash uchun juda ko'p mehnat qilish zarur. Unga kuchli egiluvchanlik va atroflicha tembr bo'yoqlari kerak bo'ladi. Agar, qo'shiqchiga tabia-tan yaxshi vokal asoslari berilgan bo'lsa, tovush va nafas olishni yo'lga qo'yish uchun bir necha yil sarflash lozim. Ovoz va nutq borasida talabalar bilan doimiy, muntazam ravishda mashqlar o'tkazish kerak. Mashqlar o'quv yilining oxirigacha to'xtamay sekin-asta qisqartirilib boriladi. Oxirgi kursda ular konsultativ mashg'ulot xarakterini egallaydi va so'ngra ularning mustaqil nazorat ishlariga e'tibor qaratiladi, Talabalar teatr zalining qiyin akustik sharoitida sahnaga chiqishga tayyorlanadilar.

Ikkinchi o'quv yili dasturiga muvofiq yakka xonandalik bo'yicha mashg'ulotlar kiritiladi. Bu tovush apparatining rivojlanishi, musiqiy eshitish, tovush diapazoni, ritmlilik kabilarga katta foyda keltirishi mumkin. Teatr maktabi har qaysi talabaga, uning uchun zarur bo'lgan miqdorda individual mashg'ulotlar berishga qodir emas. Demak, talabalarni o'z nafas va ovozlari ustida mustaqil ishlashga o'rgatish ularga puxta topshiriq berish va uni tekshirib borish kerak. Shunisi muhimki, ovozning rivojlanishi uchun qo'yilayotgan talablar nutq bo'yicha o'qituvchilar tomonidan emas, balki aktyorlik mahorati bo'yicha dars olib boruvchi o'qituvchilar tomonidan ham qo'yilishi kerak.

Kuzatuvimiz bo'yicha, hozirgi vaqtda yoshlarimizdan hech qaysisi ovozi ustida mustaqil ravishda kundalik mashqlar olib bormaydi. Vaholanki, ko'zga ko'ringan, tajribali ulug' aktyorlar o'zining shuhrat qozongan davrlarida ham muntazam mashqlarini qoldirmaganlar.

Bu yerda gap faqat o'qish jarayonining to'g'ri tashkil etilishi haqidagina bormayapti. Ovoz ustida doimiy ishlash faqat oliy o'quv yurtidagina kasbiy me'yor bo'lib qolmasdan, balki teatrdam ham davom etishi kerak.

Diksiya. Aktyor o'z rolini qanday talqin qilmasin, qaysi uslub orqasidan bormasin, uning kasbiy burchi tomoshabinga muallif matnini tushirib qoldirmasdan yetkazishdan iborat.

Bunga ta'sirchan talaffuz, eng avvalo, yaxshi diksiya orqali erishiladi. «Diksiya, — deb aytgan edi Koklen — bu aktyorning muloyimligidir». Diksiyadan dars berish uslubi, ovoz va nafasni sozlash kabilar bir qator o'quv qo'llanmalarida bayon etilgan. Ularda aksari haqqoniy talablar ilgari suriladi. Shu sababli ham teatr maktablarida o'qishning so'ngiga qadar ham diksiya bo'yicha mashqlar to'xtamasligi kerak. Mashqlar guruh mashg'ulotlarida («aktyor tualeti») va mustaqil tarzda individual reja asosida olib boriladi. Umumiy mashqlarning vazifasi, talabada talaffuz usullarini rivojlantirish va qo'llab-quvvatlash, uning barcha uchun majburiy ekanligini e'tirof etishdan iborat. Bundan tashqari, ko'pgina o'quvchilar talaffuzida alohida kamchiliklar mavjud. Ularni talaba mustaqil ravishda yengib o'tishi kerak bo'ladi. U bu borada olib borgan ishlari to'g'ri-

sida muntazam ravishda o'qituvchi oldida hisobot berib turish kerak.

Individual diksiyalarning kamchiligi qatoriga alohida unli va undosh tovushlarning yoki ular birikmalarining talaffuzidagi yetishmovchiliklar ham kiradi. Agar ular nutq apparati tuzilishida jiddiyroq kamchiliklar bilan bog'liq bo'lmasa, bunday kamchiliklar tuzatilishi mumkin. Talaffuzdagi kamchilik yo'qotish uchun nutqni soxtalashtirishni yengib o'tish talab etiladi. Diksiya bo'yicha mashqlar nafaqat nutqdagi aniqlikka, balki uning jarangida tabiiy go'zallikka erishish uchun ham zarur.

So'zlashuv nutqi ham o'ziga xos qiyinchiliklarni keltirib chiqaradi. U mahalliy shevalar, boshqa millatlar tili va dialektik ta'sir ostida bo'ladi. Ushbu sabablar natijasida favqulodda aktsentlarni to'g'rilash qiyin kechadi. Bunday paytlarda me'yordan cheklanish nafaqat alohida tovushni talaffuz etishda, balki nutqning o'zida, shuningdek, urg'u qo'yilishining xatoligida ham ko'rinadi. So'zlarni to'g'ri talaffuz etish vositasi hisoblangan so'z birikmasi va unga tayanuvchi milliy til me'yorlarini sahna nutqi fani to'liq o'rganadi. Sahna talaffuzi yozma nutq madaniyatini saqlash va adabiyotni rivojlantirishi jihatidan ham afzal bo'lib, u ko'pgina mamlakatlarda umumxalq talaffuzining namunasi hisoblanadi.

Stanislavskiy ham teatrni sof milliy tilning saqlovchisi, deb hisoblaydi: «Mening o'ylashimcha, to'g'ri talaffuz (orfoepiya) ham nutq qonunlariga kiradi, bu faqatgina teatrlarda saqlangan bo'lishi mumkin».



Milliy til xususiyatlari qator tilshunoslarning asarlarida va orfoepik ma'lumotnomalarda bayon etilgan. Jonli nutq turli tarixiy hodisalar ta'siri ostida doimo o'z ko'rinishini o'zgartirib turadi. Bu o'zgarishlar, birinchi navbatda, talaffuz xususiyatlarining o'zgarishiga taalluqlidir. Shu sababli markazdagi zamonaviy nutq viloyat shevalaridan ajralib turadi.

Albatta so'zlashuv nutqini turli-tuman beadab iboralar, jargonlar bilan to'ldirish, shuningdek, ehtiyotsizlik bilan so'zlar tuzish va semantik xarakterdagi xatolarga yo'l qo'yish mumkin emas. Boshqa ortiqcha so'zlar ham so'zlashuv nutqining tabiiy evolyutsiyasi hisoblanmaydi. Yangi so'zlarning paydo bo'lishi, eski orfoepik qoidalarining qayta ko'rib chiqilishiga va doimiy yangilanishiga olib keladi.

Zamonaviy adabiy talaffuz me'yorlari tilshunoslik ma'lumotnomalari va lug'atlar yordamida tartibga solinadi. Bu esa to'g'ri so'zlashuv nutqini egallashga yordam beradi. Ammo aktyorning sahna talaffuzi muammosi bilan bir qatorda adabiy talaffuz bilan ham to'qnashishiga to'g'ri keladi. Sahnada zamonaviy to'g'ri nutq, turli ijtimoiy toifa kishilariga xos bo'lgan turli xalqlarning yashashi, yoshi, kasbiga doir dialekti kuchli bo'lsa, sahnada to'g'ri jaranglaydi. Aktyor pyesadagi turli janr va usullarning mujassamligiga e'tibor berish kerak. Zamonaviy tilshunoslik sahna talaffuzi masalalari bilan qisman shug'ullanadi, ammo ularni sahna arboblari hal etishi mushkuldir.

Sahna talaffuzida soʻzga toʻgʻri urgʻu tanlash masalasi muhim oʻrin tutadi. Zamonaviy soʻzlashuv nutqida, koʻp soʻzlar har xil urgʻu belgilari bilan ishlatiladi. Baʼzida bu soʻzlarga turli xil maʼno beradi. Keyingi yillarda chop etilgan oʻzbek tili lugʻatlarida bir qator bahs-munozarali hodisalar, yaʼni bir xil soʻzni bir necha variantlardagi talaffuzini tanlash haqida soʻz boradi. Shu yoʻnalish boʻyicha hatto mutaxassis tilshunoslar oʻrtasida tez-tez bahslashuvlar yuzaga keladi.

Oʻzbek tilining sofligini saqlash uchun teatr mustahkam ilmiy asosga tayanishi kerak. Soʻzlarning talaffuzi va urgʻularning toʻgʻri variantlarini ajratib olish kerak.

Soʻzdagi kerakli urgʻuni topish uchun aktyor ona tili nutqini yaxshi egallashi kerak. Teatr maktabi boʻlgʻusi sahna ustalari tilining holatini bilish uchun ularning eshitish xususiyatlarini rivojlantirishga oʻrgatishi lozim. Tilni oʻrganishda va nutqdagi kamchiliklarni bartaraf etishda ovoz yozish apparatlari katta yordam berishi mumkin. U orqali obraz talqinining toʻgʻri yoki notoʻgʻriligini bilish va soʻzlar talaffuzining turli variantlarini namoyish etish mumkin.

Aktyor doimo oʻz eshitish qobiliyatini rivojlantirib borishi lozim. Chunki u tasvirlayotgan obrazining nutq xarakterini va usulini ilib olishi, tashqi sezgi va fikrlarini yoritish orqali obrazning ichki dunyosiga kirib borishi lozim. Ammo bu hamma holatlarda ham sahnada turli-tuman dialektlarni aks ettirish, nutqdagi individual kamchiliklar, til va arxaik talaffuz va tilning

qo'llanishdan chiqishining oldini olishni bildirmaydi. Zamonaviy o'quv dasturi qo'llanmasiga orfoepiyaning kiritilishi aktyorga muhim, haddan tashqari yangi o'tkir qurol bo'lib tarixiy, ijtimoiy mohiyati va individual sahna obrazining qaytarilmasligiga, tasvirlanayotgan shaxs xarakterining mujassamligiga va uni bilishiga olib keladi.

Orfoepiyaning barcha xususiyatlari oxirgi ikki kursda, sahna obrazini yaratishni o'rganishda mukammal egallanilishi lozim.

Teatr maktablari orfoepiya va nutq texnikasi bo'yicha talabalarga berilgan mashg'ulotlarni cheklamasligi kerak. To'laqonli orfoepik o'quv va ma'lumotnoma qo'llanmalarining tashkil etilishi tilshunos va teatr arboblarning birlashishiga olib keladi.

Nutq mantiqi. Biz yuqorida diksiya va orfoepik harflar, bo'g'in va so'zlar turli so'z birikmalarning to'g'ri talaffuzi borasida fikr yuritgan bo'lsak, endi nutq texnikasini ya'ni nutq mantiqi, uning so'zlashuv mazmuni, talaffuz qonunlari haqida to'xtalib o'tamiz. Mantiqiy nutqning vazifasi uning so'zlashuv mazmunini, fikrlarni yanada yorqinroq, aniqroq berishdir. Bunday nutqni to'g'ri, faol nutq, shuningdek, fikrlar ma'ruzasi deb ham ataladi. Jarangli nutq «grammatikasi»ni muvaffaqiyat bilan egallash so'zlashuv harakati, partnyorning aql-idroki orqali fikr yuritishi bilan belgilanadi.

Musiqaning jaranglash qonuniyatini o'rganishda sof tovush tekshirish predmeti bo'ladi. Bu holat ko'proq



fizikaga taalluqli bo'lsa-da, oberton va tembr bo'yoqlar, musiqaga nisbatan sof tovushlar bo'lmaydi. Hayotda ham emotsional bo'yoqdan ajralgan nutq bo'lmasa-da, ammo uning qonuniyatlarini o'rganishda aniq ko'rinish shakllaridan foydalanish va fikrni ifodalash vositasi sifatida ko'rib chiqish uchun zarur. Partnyorga muallif fikrlarini savodli, mantiqiy jihatdan to'g'ri yetkazish – o'zaro so'zlashuv munosabatiga puxta zamin hozirlash, so'ngra unga sayqal berish mumkin bo'lgan qiyofani tayyorlashdir. Mantiqiy nutq qonunlarini o'rganish oddiy gaplarni tahlil qilishdan boshlanadi.

Gaplar o'z mazmuni bo'yicha tasdiqlovchi, so'roqlovchi, his-hayajonli, rag'batlantiruvchi, shubha tug'diruvchi va h.k. bo'lishi mumkin. Gaplar bir-biridan nafaqat so'z birikmalari, balki turli intonatsiyalar bilan ham farqlanadilar. Lekin ularda gapning istalgan ko'rinishiga xos bo'lgan intonatsiyaning umumiy qonuniyatlarini ko'rsatish mumkin, ular birinchi navbatda, o'rganish predmeti bo'lib qoladi. Bu qonuniyatlar ovoz yo'nalishlari va nutq ohangi, aktsentuatsiya va nutq dinamikasi, uning ritmikasi, mantiqiy yo'nalishi kabilar bilan o'zaro bog'liq elementlarda ochiladi. Bu elementlarni egallash uchun murakkab fikrlarni turli tarkibiy qismlarga ajratish usullaridan foydalaniladi.

Ko'rsatilgan usullar og'zaki nutq qonuniyatlariga tayanadi, u o'rganilgan qator tadqiqotlarda va o'quv qo'llanmalarida umumlashtirilgan.

Nutq mantiqi aktyorlarni tarbiyalashda katta ahamiyatga ega bo'lib, san'at maktablari o'quv dasturiga

kiritilgan. Stanislavskiyning ta'kidlashicha, haqiqatdan ham sahna ijodiyoti vaqtida aktyor yagona qonunga – o'zaro munosabat ta'siri qonuniga tayanadi. U tomondan so'zlashuvni amalga oshirish shakli va nutq intonatsiyasi shu so'zning ahamiyati bilan belgilanadi. Ammo intuitiv tarzda yuzaga kelgan shakl aktyorning yaxshi texnik tayyorgarligiga bog'liq bo'ladi. Uning ovozi, nutqi va eshitish qobiliyati shunday rivojlanishi kerakki, fikrdagi eng kichik o'zgarishlarni ham ziyraklik bilan yoritib, iztirob chekishdagi noziklik va ta'sirni o'zaro mujassamlashtirsin. Aktyor nutqning o'zgarishlariga nisbatan befarq bo'lib, kerakli vaqtda hammasi o'z-o'zidan paydo bo'lishiga umid qilishi mumkin emas. Mantiqiy intonatsiya qonunlari Stanislavskiyning qarashiga ko'ra, sahnaviy shakl ijodning ichki mazmunini belgilab beradi, ammo tana va tuyg'uning organik qonuni bo'yicha yana qarama-qarshi bog'liqlik mavjudki, unga ko'ra aniq topilgan tashqi shakl aktyorning iztirob chekishiga ham, o'z navbatida, ta'sirini o'tkazadi.

Aktyorga qandaydir majburiy intonatsiyalarni ko'rkona yopishtirish nutq qonunlarini, ijod erkinligini bo'g'ish bilan barobardir. Ba'zi mas'uliyatsiz aktyorlar sahnada hamma narsa o'z-o'zidan paydo bo'lishi uchun aktyor «sezish bilangina» cheklanishi mumkin, deb o'zlarini ishontiradilar. Lekin ijodiy kayfiyat, sahna intuitsiyasi buyurtma bo'yicha yuzaga kelmaydi. Xatti-harakatlarning faolligi rolning aniq sayqal topishi va yorqinligiga, intonatsiyaning turli-tumanligiga sababchi



bo'ladi. Fonetik surat orqali rolning xarakterligiga yondoshadi, intonatsiya ko'rinishi o'sha soatlarda spektakldagi umumiy tovushlarning uyg'unligi (tonalligi)ga va ritmni ko'tarilishiga olib keladi.

«Axir, musiqa ohangi ham, – deb yozadi K.S.Stanislavskiy, – oxir-oqibatda tabiatning o'sha qonunlari asosida rivojlanadi, xuddi insoniy nutq ohanglari kabi bu qonunlar boshqa holatlarda insonning fikrlari va sezgilari rivojlanish mantiqi bilan belgilanadi, bizning eshitish va tovush chiqarish qobiliyatimizning tabiatini belgilaydi. Aynan musiqa va ashula orqali sahna nutqi muammolari hal etiladi, ifodali nutqning yangi sifatiga erishiladi, chunki Pushkin, Shekspir, Shillerning so'z talaffuzini ifodalash uchun unga aktyorlik yetishmas edi. Bu yangi sifatni u nutqning «tabiiy musiqiy jarangdorligi» deb belgiladi, unda «tovush she'rda ham, so'zlashuvda ham ashula aytganday, skripka ohangiday bo'lishi kerak» deb hisoblanadi.

«Bir maromdagi, tiniq, bir-biriga qo'shilgan nutq juda ko'p xususiyatlar va elementlarga ega, bir-biriga bog'liq ashulalar va musiqalar, harflar, bo'g'inlar va so'zlar – bular musiqiy notalar va nutqlar hisoblanib, ular asosida taktlar, ariyalar va yaxlit simfoniya yaratiladi. Yaxshi nutqni bejizga musiqiy deb aytishmaydi. Haqiqiy ashulachilardan namuna olganlar va ularning aniqliklarini, nutqdagi tartibi va tiniqligi o'z nutqlarida o'zlashtirganlar».²

² Станиславский К Собр. соч том 3. М., 1956. С 172–174

Stanislavskiy dramatik aktyorlarning nutq madaniyatini rivojlantirish uchun mashklarni ularning musiqiy tarbiyasi bilan bevosita bog'liq holda olib borishni tavsiya etadi. U o'zining pedagogik va rejissyorlik metodikasini doimiy yangilab borish uchun operadagi tajribalaridan foydalandi. Ammo mashqlar va repetitsiyalarda hech qachon badiiy masalalarni texnik talablarga bo'ysundirmadi. Chunki uni o'quvchilarning mantiqiy nutq qonuniyatlariga rioya qilishdagi tajribasi qoniqtirmas edi. O'quvchilar badiiy asar yoki she'rlarni ijro etayotganlarida asarning g'oyaviy mazmuni to'g'risida o'ylamas edilar, shu tufayli ularning tovushi, nutqi jonsiz va bir xilda turar edi. Stanislavskiy tomonidan taklif etilayotgan metodikaning mazmuni, talaffuz etilayotgan mazmunning belgilangan qoidalariga bo'ysunishida emas, balki jonli nutqning mantiqiy intonatsiya qonuniyatlarini anglashda ko'rinadi. «Tez-tez kitobni qo'lga olinglar, uni o'qinglar va fikran urg'uni qo'yib chiqinglar. Qayerda sizga tabiat tili, sezgisi va intuitsiya aytib tursa, ularga quloq soling, qayerda ular indamasa yoki xato qilishsa, qoidalarga amal qiling. Faqat teskari yo'ldan yurmang: ichki tomondan oqlanmagan, quruq qoidalar uchun pauzalar qilmang. Sizning sahna ijroingizni yoki o'qishingiz rasmiy jihatdan to'g'ri deyilsa-da, ammo o'lik holga tushadi. Qoida faqatgina yo'nalish berishi, haqiqat to'g'risida eslatishi, unga yo'l ko'rsatishi lozim»³.

³ Станиславский К. Собр. соч. том 3 М., 1956. С. 340

Aktyor faqat o'zining intuitsiyasiga tayangan holda har qanday qoidalarini chetlab o'tish mumkinmi? Bu savolga Stanislavskiy salbiy javob beradi. U jumlagi urg'u qo'yish masalasini ko'rib chiqar ekan, shunday deydi: «Hayotda biz o'z so'zlarimizni gapirganimizda ko'proq yoki kamroq aniqlikda o'z-o'zidan so'zlarga urg'u tushadi. Lekin biz o'z so'zlarimizni emas, balki o'zgalar so'zini takrorlaganimizda urg'uni kuzatishga to'g'ri keladi. Avvalo, biz to'g'ri urg'ularga ongli ravishda, bora-bora esa odatiy ravishda o'tishimiz kerak. Mantiqiy urg'ular bilan so'zni ajratishda siz sahnada o'z-o'zidan harakat qilasiz».⁴

Stanislavskiy nutq qonunlarini o'rganishda sistema-ni bosh prinsipiga bo'ysunadi: Formulaning bir qismini boshqasidan ajratib olishga harakat qilish sistemaning so'zsiz buzilishiga olib keladi. Aktyorning o'quv va mashq ishlarida mantiqiy nutq qoidalarini o'rganishni zaruriy va foydali tomonlarini hisobga olgan holda Stanislavskiy rol ustida ishlashga to'g'ridan-to'g'ri yondoshishga qarshilik ko'rsatishda ehtiyot bo'lishga chaqirdi. Mashq uchun qulay bo'lgan narsa uslub sifatida yaramaydi. Tinish belgilari to'g'risida u talabalarni ogohlantiradi: «Men sizlarga tinish belgilarida majburiy bo'lgan tovush intonatsiyalarini ko'rgazmali suratlar yordamida tushuntirdim. Bu grafika xotira uchun gohida va doimiy belgilangan rol intonatsiyasi uchun qayd etilgan deb o'ylamang. Bunday qilish mumkin emas, bu zararli, xavflidir. Shuning uchun hech

⁴ Станиславский К Собр. соч. том 3 М., 1956. С.332

qachon sahna nutqining fonetikasini yodlab olmang. U o'z-o'zidan, intuitiv ravishda ong orqali tug'iladi. To'g'ri, ayrim holatlarda biz eslatib o'tganimizdek, aktyor rol ustida ishlash jarayonida tovush yuritishning tashqi ortiqchaliklariga e'tibor bermaydi. «O'z vaqtida va mohirona» tanqidiy yondoshadigan daqiqalarda intuitiv aytilgan intonatsiya qalbaki yoki o'z-o'zidan kelib chiqmaydi»⁵

U o'zining nutq mantig'i qonuniyatlariga munosabatni oxirgi «Aktyorni tarbiyalashning tasviriy dasturi» nomli asar qo'lyozmasida tasvirlab berdi. Unda aytilishicha: «Bizda so'z sohasida yana bir sodiq yordamchi bor. Bu yordamchi — nutq qonuni. Ammo undan ehtiyotkorlik bilan foydalanish kerak, chunki u ikki tomoni o'tkir qilich misol bir xilda zarar keltiradi yoki yordam beradi».⁶

Stanislavskiy o'z hayotiy tajribasidan yana bir misol keltiradi: «Aslida, bir mujmal rejissyor menga matnda yangi, she'riy rolning barcha urg'ulariga belgi qo'yib chiqishga harakat qildi, to'xtash, oshirish, pasaytirish va turli-tuman nutq intonatsiyasi qonunlari majburiyligini esladim. Men ma'nosiga tushunmagan qoidalarni emas, balki tovushli intonatsiyalarning o'zini yodlashim kerak, xolos. Ular mening e'tiborimni tortib oldilar va matn ostiga yashiringan so'zlar muhimroqligini anglay olmadim. Men «Nutqlar qonuni» tufayli rolni barbod etdim».

⁵ Станиславский К Собр соч том 3 М.1956 С. 329

⁶ Станиславский К Собр соч том. 3 М.1956 С 450

Ravshanki, ulardan bunday qabul qilishda foydalanish zararli va qoida natijalarini yodlab olish ham mumkin emas. «Qoidalarning o'zi xuddi karra jadvalidek grammatik va sintaktik qoidalar kabi bir marotaba va doimiy joriy etilsin va bizda o'zlashtirilsin. Biz ularni nafaqat tushunamiz, balki sezamiz ham. O'z tilini, so'zini, iboralarini, nutq qonunlarini bir marta va doimiy sezib turish kerak va ular bizning ikkinchi fe'l-atvorimizga aylanganda, qoidalardan o'ylamasdan foydalanish kerak. U vaqtda nutq o'z-o'zidan to'g'ri talaffuz qilinadi». Biz Stanislavskiyning nutq qonunlariga munosabati to'g'risida batafsil to'xtalib o'tdik, Yuqorida keltirilgan fikrlar tovush masalalari bo'limiga yetarlicha baho beribgina qolmay, balki nutq borasidagi mavjud qarama-qarshi fikr va tushunmovchiliklarga barham beradi.

Badiiy o'qish. Nutq texnikasi bo'yicha dastlabki mashqlarni o'zlashtirib bo'lgandan so'ng, talabalar endi egallagan mahoratlarini mustahkamlash va tekshirish uchun zarur bo'lgan adabiy matnga murojaat qiladilar. Oddiy gaplardan, matal va maqollardan yanada murakkabroq matnlarga, badiiy nasr va nazmga o'tadilar. Ayni damlardan boshlab nutq texnikasi ifodali o'qishning ijodiy masalalarini hal etish bilan qo'shilib ketadi. Badiiy o'qishga o'tishda shoshma shosharlikka yul kuyish kerak emas. O'quvchi avvalo nutq mantiqi va tovushni, diksiya sohasidagi qonuniyatlarni egallashi kerak. Ayrim pedagoglar birinchi kursdanoq nutq texnikasi bo'yicha imtihonni badiiy o'qish bo'yicha



imtihonga aylantirib yuboradilar. Bu faqat pedagogik jarayonning tabiiy davomiyligini bo'zibgina kolmay, balki aktyorlik mahorati bo'yicha mashg'ulotlarda so'zlashish, o'zaro harakat jarayonini o'rganishda sahna nutqidan ilgarilab ketish dasturga ham salbiy ta'sir etadi.

Talabalarning badiiy o'qish masalalariga e'tiborini qaratmasdan turib, badiiy asarlarga murojaat etish tavsiya etilmaydi. Nutq texnikasi va mantiqini o'rganish uchun gazetadagi maqolalar, nutqlar, ma'ruzalar, tanqidiy adabiyotlardan foydalanish maqsadga muvofiq, ya'ni matnlar poetik obrazlilikdan olinadigan va fikrlarini tiniq bera oladigan bo'lishi kerak. Albatta, mantiqiy va obrazli nutq o'rtasidan aniq chegara o'tkazish qiyin. U yoki bu belgilarning ustunligi to'g'risida gapirish mumkin, xolos.

Tajribadan ma'lumki, badiiy o'qish, agar u aktyorni tarbiyalash tizimida to'g'ri o'rin tutsa, sahna nutqi madaniyatini egallashda sezilarli yordam ko'rsatishi mumkin. Agar talabalar so'z bilan ta'sir ko'rsatishga o'rgansa, u vaqtda badiiy o'qish mahorati ularning aktyorlik diapazonlarini kengaytirishi va boyitishi, badiiy didlari va dunyoqarashlarini rivojlantirishi mumkin. Bunda badiiy o'qishdan dars berish metodikasi alohida ahamiyatga ega. Bu so'zlashuv bilan jismoniy harakat aloqasini mustahkamlash uchun imkoniyat yaratadimi yoki partnyor bilan o'zaro jonli harakatni tasdiqlaydimi, mualliflik matnini egallash uchun o'quv-

chi o‘zaro xatti-harakat organik jarayonining hamma bosqichlaridan o‘tishi zarur.

«So‘z ustida ishlovchi pedagoglarga, guruh bilan bo‘lib etyudlar bilan shug‘ullanish imkoniyati berilsa, no‘tk borasida samarali ishlashga umid bog‘lash mumkin. Agar nutq bo‘yicha ta‘lim beruvchi pedagog rejissyorlik tajribasiga ega bo‘lsa, so‘zga bunday yondoshishning maqsadga muvofiqligini tasdiqlaydi. Hikoyalar mavzuidagi etyudlarni bajarib bo‘lgandan so‘ng talabalar muallifning fikrini va ularda paydo bo‘lgan ko‘rinishlarni o‘z so‘zlari bilan tinglovchilarga yetkazadilar. «Bu mashg‘ulotlardagi tinglovchilarning roli ma’suliyatlidir. Qabul qilish jarayonining passivligini yengib o‘tish juda qiyinchilik bilan kechadi, ammo Konstantin Sergeevichning qat’iy talabi – bizning mashg‘ulotlarimiz, asosan «munosabatda bo‘lish» mashqlaridir.

Shunda ham har bir tinglovchi ma’lum bir vaqtdan keyin hikoya qiluvchiga aylanadi, oxir-oqibat bu qiyinchilikni ham bartaraf etishning uddasidan chiqildi. Barcha kartinalarni to‘laligicha qamrab olmasdan hikoyani boshlash mumkin emas. Demak talaba bu to‘g‘rida gapirishidan avval (ya’ni nima sababdan hikoya qilyapti), u yoki bu hodisalarga, odamlarga munosabati, kimlar to‘g‘risida hikoya qiladi yoki partnyordan unga hikoya qilayotib nimani kutishini, juda yaxshi bilishi kerak. Faqat shundagina bu jarayonga ijodiy yondoshish mumkin.



Badiiy o'qish shu shartlarga rioya qilganda, sahna nutqi bilan hamohang bo'ladi va aktyor san'ati bilan organik qo'shilib ketadi. Agar sahna nutqining o'zidan-gina foydalanilsa, u holda bu talaba nutqiga zarar keltirishi mumkin. Bunday holatlarda badiiy o'qish bo'yicha pedagoglar va aktyorlik mahorati bo'yicha pedagoglar talabalarga so'zga turlicha yondoshuvlarni singdirib boradilar. Bu yuzaga kelgan an'ana asosida sodir bo'ladi. Ifodali o'qish – sahna nutqiga to'g'ri yo'l, deb hisoblanadi. Ular o'rtasiga mohiyat jihatidan tenglik belgisi qo'yilgan. Ammo Stanislavskiyning so'z to'g'ri-sidagi ta'limotida isbotlanishicha, bunday qarashlar eskirdi va qayta ko'rib chiqishga muhtojlik seziladi.

Aktyorlik va badiiy o'qishda, talabaning san'ati ko'pgina umumiylikka ega bo'lsa-da, lekin ijodning ikkita turli, mustaqil ko'rinishiga ega. Sahna nutqi badiiy o'qishga nisbatan boshqa qonunlar asosida kamol topadi. Shuning uchun tasodif emaski, yaxshi aktyorlardan har doim ham yaxshi matn o'quvchilar yetishib chiqmaydi yoki aksincha, yaxshi matn o'quv-chilardan gohida o'rtacha aktyorlar yetishadi. Matn o'quvchi obrazlar va voqealar to'g'risida hikoya qiladi, aktyor esa obrazlarni va voqealarni harakatda mujas-samlashtiradi, ularni Sahnada ko'rsatadi. U hozirgi vaqtda sodir bo'lgan voqeani avval sodir bo'lgan, deb tasavvur qiladi. Bu ijodiy hayotiy asar, uning bugungi, hozirgi daqiqadagi ko'rinishidir. Matn o'quvchi – voqeaning guvohi, aktyor – uning qatnashchisi. Shuning uchun badiiy o'qishdan farqli ravishda sahna mada-

niyatida ijodkorning obrazga nisbatan bevosita munosabati emas, balki bevosita tuzilgan aktyorning sahna hayoti orqali, ya'ni mujassamlangan badiiy obraz orqali namoyon bo'ladi.

Aktyor insonlar va voqealar, ya'ni «o'zidan alohida bir voqea to'g'risida» hikoya qiladi. Agar hikoya qiluvchining pozitsiyasini inkor qilib, matn o'quvchi obrazlarni o'ynasa, aktyor esa rol matni bilan chegara-lansa, bunday aralashib ketish badiiy o'qishga ham, aktyorlik ijrosiga ham salbiy ta'sir ko'rsatadi. Tenglik belgisini qo'yishga ruxsat bermaydigan badiiy o'qish va sahna nutqi orasidagi boshqa prinsipial farqlar ham mavjud. Matn o'quvchi tinglovchilarning ta'sirini o'zida sinab ko'rsa-da, ularga juda kam darajada bog'liq bo'ladi. Ijod jarayonidagi xulq-atvorni belgilovchi aktyorning o'z partnyorlari va sahna hayoti sharoiti bir-biridan farq qiladi.

Estrada kontserti va sahna so'zlashuv munosabati tabiatining o'zida sezilarli farqlar mavjud. Estrada hikoya qiluvchi o'z tinglovchilariga bevosita ta'sir o'tkazadi va to'g'ri tomosha zalida sodir bo'ladi.

Aktyor qoida bo'yicha tomoshabinlarga to'g'ridan-to'g'ri ta'sir o'tkazmaydi, balki bilvosita qarash yo'li bilan, sahnaviy obyektlar orqali ta'sir ko'rsatadi.

Agar matn o'quvchi va aktyorlik san'atida so'zga yondoshuv turli-tuman va nutq tabiati ham turlicha bo'lsa, u holda bu kasblarni egallashning yagona metodi bo'lishi mumkin emas.

Sahna nutqining badiiy o'qish bilan almashtirishga Stanislavskiy qat'iiy qarshi turadi. «Bizga matn o'quvchilar kerak emas, biz aktyorlarni yetishtirmoqdamiz. Shuning uchun bunday tarzda o'qishning biz uchun keragi yo'q. San'atni gapirishga o'rgatish kerak, ya'ni so'z bilan ta'sir o'tkazish kerak».

Masalaning bu tarzda keskin qo'yilishiga Stanislavskiyning aktyorlik mahorati va sahna nutqi metodikasidan dars berishdagi o'sha vaqtdagi betartibliklar sabab bo'lgan edi. Bu opera – dramatik studiyasi ishlari tajribasida aniqlangan edi. O'zaro harakat so'zlashuv asoslarini egallamasdan turib, o'quvchilar birinchi kursdan boshlab badiiy o'qish texnikasio'qitila boshlandi.

Boshqa qonuniyatlarni bilmasdan turib o'qish san'atini qabul qilish usullarini osongina o'zlashtirganlar, so'ngra mashqlarni rol ustida ishlashga almashtirganlar. Bunday holatlarda qayta o'qish juda qiyin bo'ladi va aktyorlar ba'zi vaqtlarda butun umr obrazlarning ijodkori emas, balki rollarning ma'ruzachisi sifatida qolib ketadilar. Ular spektaklni mizansahnada rejissyor tomonidan ko'rsatilgan rollar bo'yicha ijro etmay, balki pyesani o'ziga xos o'quv matniga aylantirib yuboradilar. Bu holat aktyorni tarbiyalash sistemasining noto'g'riligi, sahna nutqini badiiy o'qish bilan almashinuvi natijasi yuzaga keladi.

JISMONIY MADANIYAT

Inson tanasining turli-tumanligi, to'laqonligi uning mushaklar harakatida yuzaga keladi. Mushaklar harakati orqali muomala mujassamlashadi, nafas olish va tovush apparatlari, mushak ishlaridan esa nutq tashkil topadi. Mushak harakatlari orqali sahnada aktyor tomonidan tashkil etilgan obraz saykal topadi va u ijod qilayotgan inson hayoti va ruhiyatning butun murakkabligicha namoyon bo'ladi.

Agar aktyorning mushaklari yetarli darajada rivojlanmagan bo'lsa, his-tuyg'ularining nozikligi tomoshabinga yetib bormaydi. Bundan tashqari, tana va ruhning ajralmas aloqa qonuni bo'yicha mushakning qisilib qolishi ruhiy tormozalanishga olib keladi, shuningdek, ruhiy tormozlanish mushakning qisilib qolishiga sabab bo'ladi. Tarang tortilgan tana organik jarayonlarni amalga oshirishga qodir bo'lmay qoladi. Harakatning ifodaliligi, uning mahsuldorligi, tashqi suratning mujassamlanganligi va oxiriga yetkazilganligi ham bevosita tanaga bog'liq. Shuning uchun ham aktyorning jismoniy, plastik va ritmik mashqlarini, uning jismoniy madaniyati ahamiyatini baholash juda qiyin.

Aktyorning kechinmalari tashqi ifodalilik san'ati elementlari ahamiyatini, jumladan, uning jismoniy madaniyatini ham yetarlicha baholay olmaydi, degan fikrlar mavjudki, bu kabi fikrlar san'at kechinmalariga nisbatan yanglishish va tushunmovchilik natijasida

yuzaga keladi. Tashqi texnikani pisand qilmaslik san'at kechinmalari emas, balki sahna yuzakichiligi (diletantizm) bilan bog'liqdir.

«Aktyorlarning sahnadagi ruhiy hayoti uning jismoniy hayoti bilan bog'liqdir, ayniqsa, bu bizning san'at yo'nalishimizda, — deb ta'kidlaydi Stanislavskiy, — aktyor san'atning boshqa yo'nalishlariga nisbatan bizning yo'nalishimizda ko'proq bo'lishi kerak. Faqat kechinmalar jarayonida tashkil topgan ichki apparatlar to'g'risidagina g'amxurlik qilmasdan, tashqi, jismoniy apparat, sezgi, ijodiy ishlarining natijalarini aniq yetkazib beruvchi — uning tashqi shaklini mujassamlashtirish to'g'risida ham fikr yuritish kerak».⁷

Stanislavskiy o'z tajribalaridan kelib chiqib, jismoniy apparatning takomillashuvi va mujassamlashuviga va rivojlanishiga katta e'tibor qaratdi. U aktyor tanasi barcha ruhiy o'zgarishlarga xushyorlik bilan javob qaytarishini aytib, obrazning ichki hayotini chiroyli badiiy shaklda mujassamlashtirishiga intildi. Teatr talablari dasturida jismoniy tarbiya, sport gimnastikasi, akrobatika, jonglyorlik, qilichbozlik, balet stanogi, raqs, plastika, ritmika kabi fanlar bo'lgan. Bu fanlar borasida mutaxassislik emas, balki aktyorlik san'ati vazifalari nuqtai nazaridan dars berishning ayrim prinsipial masalalariga to'xtalib o'tamiz. Mazkur fanlar teatr ta'limi tizimida mustaqil yoki qo'shimcha fan bo'lmay, balki aktyorlik san'atining ajralmas qismidir. Turli soha mutaxassislari aktyorni jismoniy va plastik

⁷К. Станиславский Собр. соч. том 2. М., 1954. С. 374

tarbiyalashda organik jarayon harakatlarini amalga oshirish uchun uning jismoniy apparatini tayyorlash va rivojlantirish vazifasini qo'yadi. U shu bilan birga harakatni tarbiyalashni har qanday yo'l bilan sinab ko'rilishining inkor etadi. Stanislavskiy plastik sezgini tarbiyalashni o'zida mushak energiyalarini his eta bilish bilan bog'ladi va uni mustaqil idora qila oldi.

Talabalar bilan olib borgan mashqlarida tananing bir holatdan boshqasiga o'tishida asta-sekinlik bilan va aniq davomiylikka erishildi. Mushaklar tarangligining ongli nazoratida yaxlit harakatlar juda past tempda bajariladi. Shundan keyin hamma e'tibor uning ta'sir harakatini oqlashga qaratiladi. To'xtovsiz ravishda rivojlanayotgan xatti-harakatni maqsadga muvofiq mujassamlashtira olgan bunday harakatni *plastik harakat* deb aytiladi. U plastikani aniq bilmagan, maqsadga yo'naltirilmagan harakatni tan olmaydi.

Aktyorning jismoniy apparati mashqi, goh-gohida emas, balki har kuni muntazam ravishda bo'lishi ta'kidlab o'tiladi. Masalan, agar raqs bo'yicha mashg'ulotlar haftada bir marta o'tkazilsa, boshqa kunlari aktyor badan tarbiya mashqlari bo'yicha maxsus topshiriqlarni bajarishi lozim.

Faqat muntazam mashg'ulotlar orkali aktyor uchun zarur bo'lgan mahorat va xususiyatlarni egallashga umid bog'lash mumkin.

JISMONIY TARBIYA VA SPORT

Aktyorning aksar hayoti yopiq binoda, kunduzgi yorug'lik va toza havodan ajralgan, doimiy asablar tarang bo'lgan sharoitda o'tadi. Bayram kunlari boshqa kasb kishilari uchun dam olish kuni bo'lsa, aktyorning shijoatga to'la ish kuni hisoblanadi. Bunday sharoitda toza havoda sport harakatlarini o'tkazish asablarga dam beradi, aktyor sog'lig'ini mustahkamlaydi. Aktyorni sog'lig'iga e'tibor qilmaslik mehnat qobiliyatini, harakatchanlik, xushbichimlik, egiluvchanlik kabi kasbiy sifatlarini yo'qotishiga olib keladi.

Sportchilar kabi aktyorlar ham pyesa sharoitida taklif etilgan o'yinlarning belgilangan maqsadlari yo'lida intiladilar. Bunga erishish uchun bor e'tibor va quvvatni safarbar etish zarur. Har ikki sohada ham partnyorlar bilan o'zaro harakatning faol jarayoni bor. Teatr maktablari talabalari uchun sport ortiqcha xavf tug'dirmaydi. Teatr yoshlarga muntazam sport bilan shug'ullanishga imkon yaratishi va bu mashqlarni tashkil qilishda ularga har taraflama yordam berishi kerak.

Sahna harakati. Aktyorni jismoniy va plastik tarbiyalash teatr pedagogikasining katta tajriba amaliyotiga, shuningdek, unga payvasta sohalar: xoreografiya, tsirk san'ati, badiiy va sport gimnastikasi va hokazolarga tayanadi.

Ushbu tajriba o'tkazish orqali qanday qilib to'g'ri buyruq berish, qaysi yo'nalishda uni rivojlantirish

masalasi aniqlanadi. Aktyordan professional raqqos bo'lish talab etilmaydi, lekin, gimnast, akrobat, qilichboz va boshqa xil texnikalarni egallash bo'yicha o'zida egiluvchan, bo'ysunadigan tanani tarbiyalay bilishi kerak. Bu masalani u «Sahna harakatlari asoslari» kursida hal etib, o'ziga jismoniy va plastik mashqlarning turli-tuman usullarini singdirishi kerak. Bu kursning dasturiga mushaklarni bo'shatish, jismoniy kamchiliklarni tuzatish, kuchlarni rivojlantirish, chaqqonlik, qo'zg'aluvchanlik, mizansahna va murakkab sahna harakatlarini bajarilishi va hokazolar kiritilgan.

K.S.Stanislavskiy bunday jismoniy mashg'ulotning kompleks g'oyasini qizg'in qo'llab-quvvatladi va sahna harakatlari asoslari bo'yicha birinchi dasturni tuzdi. Tuzilgan o'quv qo'llanma, ya'ni «Aktyor harakatini tarbiyalash» shu fandan dars berishda asos bo'ldi.

«Sahna harakatlari asoslari» kursi rivojlanish va takomillashishda davom etmoqda. Ushbu dasturda aktyorning plastik tarbiyasi elementlarining muhim tomonlari to'g'risida gapirish maqsadga muvofiq.

Sahna gimnastikasi

Harakatning tabiiy go'zalligi, eng avvalo, uning maqsadga muvofiqligi bilan belgilanadi. Sahna gimnastikasining ma'no-maqsadi ham aynan mana shunda. Gimnastika mashqlarining maxsus tsikli topshirilgan harakatlarning bajarilishida yaxshi boshqarishga va barcha mushaklar uyg'un rivojlanishiga imkon beradi.

Tananing plastik egiluvchanligini rivojlantirishga bag'ishlangan umumiy mashqlardan tashqari, chaqqonlik, dinamiklik, harakatlarning aniqligi, shuningdek, individual kamchiliklarni to'g'rilash uchun maxsus mashqlar mavjud. Lekin dasturda belgilangan soatlarning chegaralanganligi bois aktyorning tana egiluvchanligi borasidagi mashklarigi yetarli darajada e'tibor berilmaydi. Shunga karamay, aktyorning tana tuzilishidagi kamchiliklarni to'g'rilashda yurishini va o'zini tuta bilish manerasini egallashda sahna harakati bo'yicha pedagog yordam berishi kerak.

«Biz gimnastika sinfiga, — deb yozgan edi Stanislavskiy, — haykaltarosh talablarni ham qo'yamiz. Gimnastika o'qituvchisi haykaltarosh singari to'g'ri, chiroyli proportsiya ko'rinishiga ega jonli tanalarga erishishi lozim. Ideal tana to'zilishi yo'q, uni yaratish kerak. Kamchiliklarni tushunib yetgach, uni to'g'rilash, tabiatan to'ldirilmagan kam-ko'stlarni rivojlantirish va yutuqli jihatlarni saqlab qolish lozim.⁸ Buning uchun talabalar bilan shug'ullanishga maxsus mashg'ulotlar soati ajratish zarur. U yoki bu kamchiliklarni to'g'rilash va uy vazifalarini bajarish bo'yicha mustaqil ishlar nazorat qilib borilishi lozim.

Ta'kidlab o'tganimizdek, eng muhimi, talabalar o'z-o'zini nazorat kilishi, o'zlarida mushak nazoratini tarbiyalashlari lozim.

Akrobatika. «Sahna harakatlari asoslari» kursiga tsirk san'ati texnikasining ayrim elementlari, akrobatik

⁸ К. Станиславский Собр. соч. том 3. М., 1956. С. 33–34

xarakterdagi mashqlar: kulbit, qad rostlangan vaziyati, sakrash, ag'darilish, tayanish, jonglyorlik va muvozanatni saqlash kabilar ham kiritiladi. Bularning hammasi aktyorga qay darajada kerak? Akrobatik mashqlar ortiqcha jismoniy yukni tashkil etib, xavf-xatar vaqtida og'ir jarohat xavfini tug'dirmaydimi? Harakatlar asosida ish yurituvchi pedagoglar aktyorlarni plastik tarbiyalash va jismoniy rivojlanish masalasini haddan tashqari murakkablashtiradilar. Bunday xol ko'p vaqtlarda aktyor tarbiyasi dasturini to'zayotganda paydo bo'ladi va gohida maxsus fanlar majmuasiga akrobatika elementlarini kiritishni inkor qilinishiga sabab bo'ladi.

Akrobatik mashqlar jasurlik, erkinlik, jasorat, tana harakatchanligi, ayniqsa, o'ta faol harakatni bajarishda, shiddatli ritmni tarbiyalaydi. Ular shubhalarga, fikrdan qaytishga, sustkashlik qilishga, ortiqcha ehtiyotkorlikka yo'l qo'ymaydi. Bu nafaqat tananing plastikasi, balki aktyorning ijodiy holati uchun ham muhim ahamiyatga ega. Chindan ham jismoniy sohadagi bunday harakatlarga erkinlik berishda aktyorlarga ichki sohadagi bunday kuchli matnlarni o'tkazish ancha oson kechadi. O'shanda talabalar ilhomlanish va intuitsiya hukmronligidan birdaniga va butunlay, qat'iy harakat qilishga o'rganadilar. Bunday xarakterdagi lahzalar har qanday kuchli rolda topiladi va akrobatika o'zining imkoniyat darajasidan kelib chiqib, ularni yengib o'tishga yordam beradi.

Stanislavskiy, shuningdek, jonglyorlik mashqini ham qo'llab-quvvatladi, bu chaqqonlikni oshiradi, hara-

katlarni koordinatsiyalashda va qo'l panjalarining rivojlanishi uchun foydali hisoblanadi. U bu mashqlarni ritmik topshiriqlar bilan bog'liq holda musiqa ostida bajarishni taklif etadi.

Masalan, jonglyorlik vaqtida musiqa tempining o'zgarishi yoki predmetni joyiga tashlash (tayoqcha, koptok, stul), partnyorlar o'rtasidagi masofani saqlash, otishlar amplitudasini tegishlicha o'zgartirish va o'z orqasidan ergashtira bilish kabi mashqlar. Bunday holatlarda harakatlar musiqaga bo'ysunadi.

Sahna jangi. Sahna harakati kursi dasturiga qilichbozlik va turli qurollar (shpaga, qilich, shamshir, xanjar, tayoq, kamon, nayza)ni qo'llash bilan olib boriladigan janglar ham kiradi.

Ayrim o'quv yurtlarida qilichbozlik va jang sana'ati alohida predmet sifatida o'qitiladi. U pedagog tomonidan belgilanadi. Ammo sahna jangini aktyorni tayyorlash dasturiga kiritilishi maqsadga muvofiqdir. Qilichbozlik qadim davrlardan beri aktyor tarbiyasi dasturiga kiritilgan. Uyg'onish davri dramaturgiyasida «plau va shpaga» alohida janr bo'lib tashkil topdi. U harakatlarni boshqara bilishni o'rgatib, tashqi sharoitni o'zgarishiga tez moslashtiradi, partnyorning xulq-atvorini aniq hisobga oladi va u bilan tasodifiy, shiddatli tilsiz dialog olib boradi. Dushman bilan jang – bu doimo o'zaro harakat faolligidir. Sahna jangidagi harakatlarda partnyorlar o'rtasidagi o'zaro jonli harakat saqlanib qoladi. Ularning bir-birlari bilan bog'liqligi bir daqiqaga ham to'xtamaydi.

Jangning turli ko'rinishi mashqlarda va turli xil qurollar bilan ishlashda sahna harakatining yiqilish, kurash, qarshilik ko'rsatish va hokazolar kabi mashqlarida namoyon bo'ladi.

Kechinma maktabining aktyori sahna sharoitida doim harakatning aniqligiga intiladi. Bularni amalga oshirish uchun hayotda qancha energiya sarflash talab etilsa, sahnada ham shuncha energiya sarflanadi. Sahnada haqiqiy mushtlashishlar, tahlikali mayib qilish, xavfli yiqilish kabi hodisalar bo'lishi mumkin emas. Spektakl ijro etilayotgan vaqtda aktyorning xavfsizligi ta'minlanishi bilan birga uning energiyasi ham tejaladi. Sahnadagi mazkur jang badiiy jihatdan past saviyada bo'lib, u spektaklga tasodifiy elementlarni, naturalizmni olib kiradi.

Estetika talablariga rioya qilishda va xavf-xatarning yuzaga kelishi ehtimolini bartaraf qilishda aktyorga belgilangan texnik usullarni egallash juda zarur. Qoida bo'yicha sahnada mushtlashish va kurashishda partnyor ustidan hech qanday jismoniy zo'rlikni amalga oshirish mumkin emas. Partnyorning oyog'idan urib yiqitish, uni itarib yuborish yoki urishish kabi holatlar aniq bir-biriga bog'langan va sinchiklab ishlab chiqilgan texnikalarga tayanishi lozim.

Harakatlar mushak tarangliklarini saqlagan holda amalga oshirilishi mumkin. Bu narsa sahnada yiqilishda, mushaklarning qisman kuchsizlanishida aktyorning xavfsizligini ta'minlaydi, ammo turli sharoitlarda va

turli sabablarga binoan yiqilish texnikasini esa maxsus o'rganish talab etiladi.

AXLOQIY MADANIYAT

Bu bo'lim ishiga tarbiyali, madaniyatli kishining axloqiy me'yorlarini o'rganish kiradi: chiroyli, tabiiy yurishni ishlab chiqish, harakatlar erkinligi, salomlashishning turli shakllari; jamiyatdagi axloq qoidalari, turli sharoitlarda, sahnaga biron narsani e'lon qilish uchun chiqish kabilarni egallash uchun aktyor o'zini yaxshi tuta bilishi va sahnada qanday bo'lsa, hayotning o'zida ham shunday bo'lishi kerak. Ayrim teatr maktablarida bu bo'lim mustaqil fan sifatida «Harakat tarzi» nomi bilan ataladi.

Bizning turmushimizda ziyoli kishining yangi tipi yuzaga kelmoqda. U faqat o'zining intellekt darajasi va dunyoqarashining yetukligi jihatidan emas, balki ma'naviyati, madaniyati yuzasidan ham yuqori darajada bo'lmog'i lozim. Ma'lumki, aktyorning doimo omma orasida namunali bo'lishi boshqalarning havasini uyg'otadi. U ayniqsa, namunali obrazlari orqali yoshlarga kuchli ta'sir o'tkazadi. Ko'pincha teatr va kino aktyorlari kiygan kiyim tez orada xalq orasida urf bo'ladi.

Stanislavskiy aktyorga axloqning yaxshi usulini egallashga yordam beradigan maxsus kurs tashkil etish kerakligini ta'kidlagan edi. Ushbu kurs gavdani tutish, qaddi-qomat, o'zini jamiyatda tuta bilishni o'rgatadi. Bu



kurs uchun qator mashqlar mo'ljallangan: zalga kirishdan boshlab qatnashuvchilarga nazar tashlab, boshliqni topish, uning oldiga borish, egilib salomlashish. Bunda cholning kampir oldiga borishda, boy qizi oldiga borish va murojaat kilish shakli, o'rta yashar kishiga, o'zidan yoshga, tengdoshiga, xizmat-chisiga murojaat qilish shaklini bilish kerak. Shuningdek, stol atrofida qanday o'tirish va chiroyli tamaddi qilish, qachon qanday kiyinish va h.k.larni bilish ham aktyor uchun zarur.

Zamonaviy madaniyatli kishining muomala tarzini o'rganish bo'yicha maxsus dastur tuzish zarur. Turli tarixiy davrdagi kishilar, millati va ijtimoiy kelib chiqishi, ularning madaniyati tarixi bo'yicha dasturlar bilan bog'lab, kostyumlar, raqs va qilichbozlikni o'rganish zarur, deb hisoblanadi.

«Xarakterlilik harakati» bobida bu predmet to'g'risida batafsil so'z boradi, turli davrlardagi kishilar va millatlarning axloqiy madaniyatining o'ziga xos xususiyatlarini egallash aktyorning obraz mujas-samlashuviga erishishi uchun katta ahamiyat kasb etadi.

RAQS

Aktyorni plastik jihatdan tarbiyalash nafaqat sahna harakatlari bo'yicha, balki raqs orqali ham amalga oshiriladi. Sahna harakati mushak ishlarini tashkil etadi va rivojlantiradi, chaqqon harakat qilishga imkon yaratadi. Harakatlarning faolligi va aniq maqsadga

yo'naltirilgani, jasurligi, uni aniq bajarishga intilishini nazarda tutadi.

Raqslar «mayinlik, kenglik, imo-ishoradagi muloyimlikni o'zlashtirishga xizmat qiladi». Ular chiziqlar, shakllar, parvozlar, intilishlarni kengaytiradi.

Gimnastik harakatlar to'g'ri chiziqli, raqsdan esa harakatlari esa murakkab va xilma-xil. Raqs harakatlarni sayqallab, aktyorning plastik va musiqaviylik mahoratini oshiradi. Balet mashg'ulotlarini aktyor uchun foydali deb hisoblashimizning sababi — u «qo'llarni, oyoqlarni a'lo darajada to'g'rilaydi. Ko'pincha qo'llar tirsak ichkarisiga, tanaga qarab qayrilgan bo'ladi. Ularning tirsaklar tashqari tomoniga qaytadan qayirish kerak. Oyoqlarni to'g'rilash yanada muhimroq. Agarda u to'g'ri bo'lmasa, tana qiynaladi, beso'naqay, og'ir va beo'xshov bo'lib qoladi...

Balet gimnastikasi bu kamchiliklarni a'lo darajada to'g'rilaydi plastika, shuningdek, tana ifodaliligini ishlab chiqish uchun barmoq va panjalarning ham ahamiyati katta. Bu sohada bizga balet va raqs mashqlari yordam berishi mumkin.

Stanislavskiyning fikricha, balet mashg'ulot tizimi dramatik aktyorga zarur bo'lgan tananing tabiiy plastikligini tashkil etmaydi, lekin bu dramatik aktyor uchun juda muhim. U aktyorning jismoniy apparatini takomillashtirishga yordam beradi, ammo shu bilan bir vaqtda go'zal qilib tarbiyalab, balet san'ati estetikasi tamoyillarini aktyorga singdiradi. Shundan kelib chiqib, aktyorni tarbiyalash uchun faqat balet mashg'ulotlari

zarur deyish mumkin. U imo-ishora ifodaliligini ko'zda tutilmagan maqsad sifatida emas, tabiiy ishlab chiqaruvchi, tana harakati, raqs, ularni kechinmalar mujassamligi vositasi sifatida ko'rib chiqadi. Raqs plastik tarbiyalashdan tashqari, aktyor uchun zarur bo'lgan raqs mahoratlarini, ya'ni, balga oid, shuningdek, xalq raqslarini ijro etishga o'rgatadi.

Yuqori kurslarda talabalarni kostyumlar va xalqlarning turmush tarzini o'rganish munosabati bilan turli xalqlar va davrlar raqsleri bilan tanishtirish muhim ahamiyatga ega. Bu esa, jumladan, harakat va musiqa-ning xarakterini aytib berish, tarixiy turmush xarakterini egallashga yordam beradi. Agar, masalan, menuet (frantsuzcha «qadimiy raqs va uning musiqasi») yoki lezginka o'rganib olinsa, unda dramatik aktyorga nafaqat «pa»ning xarakter va tartibini o'zlashtirish, balki uning usuli va partnyorlarning alohida o'zaro munosabatlarini, raqs va yuzaga keladigan holatlarini o'rganishga yordam beradi. Bu o'zaro munosabatlarning rivojlanishi raqsdan avval kelib chiqqan, deb aytiladi. Masalan, qanday qilib xonimning oldiga borish va unga nima deb aytish, uni valsga taklif etish va raqsga tushishga qanday taklif etish kerakligi borasida tavsiya beriladi.

Raqs bo'yicha imtihonni bal raqsi, kechki ziyofat, u yoki bu tarzda o'tkazish, tarixiy sharoitdagi xalq sayllarida qabul qilish muhim ahamiyatga ega.

HARAKATLAR TEMPI VA RITMI

Sahna san'atidagi ritm va tempning ahamiyati to'g'risida gapirishdan avval ular haqidagi turli tushunchalarni aniqlash zarur. Insonga xos axloqiy xususiyatlarni belgilashda sahna amaliyoti va pedagogikasida musiqa lug'atidan olingan temp va ritm terminlaridan foydalanadi. Temp – bajarilayotgan harakatning tezlik darajasi. Sekinlik bilan, o'rtamiyona va tez harakat qilish mumkin. Raqs bizdan turli xil energiya sarfini talab qiladi, ammo har doim ham ichki holatga jiddiy ta'sir o'tkaza olmaydi. Masalan, tajribasiz rejissyor spektaklning ko'tarinkilik xususiyatini oshirish maqsadida, aktyorlarni tezroq gapirishga va harakat qilishga majbur etadi, ammo bunday tashqi mexanik tezlashuv ichki faollikni yuzaga keltirmaydi.

Ritm axloqi – bu boshqa masala bo'lib, masalan, agar «spektaklning ketishi kerakli ritmda emas», deb aytilsa, buning ostida oddiy tezlik nazarda tutilmaydi, balki harakat intensivligi va aktyorning kechinmalari, ya'ni ichki emotsional ravshanlik, sahna voqealarining amalga oshirilishi ko'zda tutiladi. Bundan tashqari, ritm tushunchasi o'zida ritmlilikni ham ifodalaydi, ya'ni bo'shliqda va vaqtni tashkil qilishda harakatning u yoki bu jihatdan bir xil markazdaligini anglatadi. Bunda inson bir ritmda harakatlanishi, gapirishi, nafas olishi, ishlashi, umuman, harakatning bir maromdaligi, shuningdek, to'xtash va harakatlanish, tinch holat va kuchlanish, zo'riqish va holsizlanish holatlarining

almashinib turishi nazarda tutiladi. Ritmlilik va noritmlilik ritm tushunchasiga va ma'lum holatdagi dinamik harakatlarni, uning tashqi va ichki ko'rinishlarini ifodalaydi.

Shunday qilib, «ritm» deganda intensivlik, harakatning bir maromda sodir bo'lishi nazarda tutiladi. Bir maromdagi harakat tezkor tempdagi harakatdan butunlay boshqacha ekanligi tabiiydir. Masalan, sportchining musobaqada yugurishi bilan oddiy insonning yugurishida uning ta'qib qiluvchidan qochib qolish harakatini taqqoslab ko'rsak. Birinchi holatda ichki ixchamlik, tetiklik harakatlarining bir maromdaligi bilan xarakterlanadi. Ikkinchi holatda esa vahimali kayfiyatga tushish, titrash, harakatlarning birdan zo'rayishi, energiyaning tushib ketishi va ko'tarilish vaqtlari bilan tez-tez almashinib turishida ifodalanadi.

Temp va ritm tushunchalari o'zaro bir-biri bilan bog'liqdir, shuning uchun ko'pincha tempo-ritm terminini qo'llagan holda ularni bir butun qilib ta'kidlanadi. Ko'p hollarda ularning xar ikkisi bir-birini to'ldiradi: faol ritm harakat jarayonining tezligini amalga oshiradi va aksincha, pastlashgan ritm uning sekinlashishiga olib keladi. Ehtimol ular o'rtasida to'g'ridan-to'g'ri qarama-qarshilik mavjuddir. Biroq har doim ham unday emas. Masalan, shaxmat turniridagi o'yinchilarning faol ritmida va e'tibor bilan o'ynashlarida o'yin haddan tashqari past tempda o'tadi. Bekorchilikdan o'ynaladigan havaskorlik o'yini ichki o'rtamiyona ritmda, tez tempda o'tishi mumkin. Tez

suratda paypoq to'qib turib, tinchgina suhbat olib borish mumkin. Sekinlashgan temp turli sabablar orqali belgilanishi mumkin: ayrim holatlarda ichki haddan tashqari tarang holatlar, boshqasida esa ruhiy osoyishtalik yoki depressiya holatlari bilan belgilanadi. Va har safar alohida fe'l-atvor ritmlari tashkil topadi.

Temp va ritm harakatlari berilgan shart-sharoitda o'zaro bog'liq ravishda o'zgaradi. Tempo-ritm mashqlarining oddiy ko'rinishi harakatlar davomiy-ligining o'zgarmasligida namoyon bo'ladi. Ammo u vaqt sharoitida o'zgarib turishi mumkin. Masalan, aktyor spektaklda sahnaga chiqishdan avval bandligi, qanday sharoitdaligiga qaramay ma'lum harakatlarni yengib o'tishi lozim: o'zining aktyorlik pardozxonasiga kirishi, yechinishi, grim qilib olishi, pariklarini, teatr kostyumlarini kiyishi, sahnaga chiqishga tayyorlanishi va h.k. Agar uning sahnaga chiqishiga sanoqli daqiqalar qolgan bo'lsa va u kechikayotgan bo'lsa, u o'sha temp va ritmda bu harakatlarni bajara olmaydi. Agar spektakl boshlanishidan bir soat oldin kelgan bo'lsa, bajarishi mumkin. Bunday holatlarda sekinlashtirilgan, tinch tempo-ritm berilgan sharoit o'zgarishlarida uning fe'l-atvori mantiqiga qarama-qarshi bo'ladi. Va aksincha, harakat mantiqi sekinlashgan temp va ritmni talab etsa, ixtiyoriy ravishda tezlashtirish mumkin emas.

Berilgan sharoitdagi aniq hisob-kitoblar va ular asosida tashkil topgan aktyorning roldagi fe'l-atvori mantiqi harakatdagi temp va ritmlarda yuz berishi mumkin bo'lgan xatolarning oldini oladi. Lekin bu

harakatning tabiiy aloqa mantiqi tempo-ritmi bilan sahna ijodi sharoitida buzilishi ehtimoldan yiroq emas. Bu aktyorning ommaviy chiqish vaqtida asablarining taranglashishida yoki ijrochining erkin emasligida sodir bo'ladi. Tomoshabin uni tushunmasligidan xavfsirab, aktyor har bir so'z va harakatni cho'zishga, obdon chaynashga yoki aksincha, ommani zeriktirishdan qo'rqib, sun'iy ravishda ohangni ko'tarishga intilib, harakatni tezlashtiradi. U holatda ham, bu holatda ham o'zi anglamagan holda aktyor tasvirlayotgan shaxsning qiliqlariga o'zining qalbaki aktyorlik holatini o'tkazadi. Haqiqiy ritmdan cheklanish muqarrar ravishda pyesaning ikki taraflama harakati va harakatlanuvchi shaxsning muomala mantiqini buzadi. Shuning uchun tempo-ritm aktyorning eng muhim texnik elementlaridan biri hisoblanadi.

Musiqali teatrdan zarur bo'lgan temp va ritmlar harakati ustidan nazorat va ularni qo'llab-quvvatlash dirijyor zimmasiga tushadi. U spektakl davomida qo'shiqchi-aktyorlar ijrosidagi xatolarni to'g'rilab turadi va ma'lum yo'nalishga yo'naltiradi. Dramatik teatrdan esa bunday yordamchi yo'q. Mana shuning uchun ham dramatik aktyorga dirijyorning o'rnini to'ldirish uchun o'zida temp va ritm sezgilarini tarbiyalash va rivojlantirish juda zarur. Masalan, turli xil temp va ritmda o'tirish, sahnada turish, yo'qotib qo'ygan narsani qidirish, atrofni o'rab turgan obyektni ko'zdan kechirish, eshitish, o'ylash, eslash, partnyor bilan o'zaro harakat, unga o'z maqsadini anglatish, tasvirlanayotgan

predmetlar bilan turli xatti-harakat qilish: kiyinish, yechinish, stol tuzatish, xat yozish va h.k.

Bir tempo-ritmdan boshqa bir tempo-ritmga o'tishda bir xil jismoniy harakatlarni amalga oshirishni ikki usul bilan bajarish mumkin: berilgan sharoitdagi tempo-ritm o'zgarishlari va aksincha tempo-ritm o'zgarishlaridan yangi sharoitlarni topish mumkin. Faraz qilaylik, talaba qandaydir ifodali predmetlar harakatini masalan, kiyinishni o'zlashtiradi. Avvaldan harakat mexanikasi-ning o'zi, u odatiy tusga kirishdan avval past tempda bajarilishni talab etadi. Faqat shundan keyingina uni normal hayotiy sharoitda bajarish mumkin bo'ladi. Aytaylik, maktabga yoki ishga borish uchun men kiyinyapman, buning uchun yetarlicha vaqtga egaman.

O'sha harakatning o'zi vaqti chegaralangan sharoitda bajarilganda, masalan, «men uxlab qoldim va o'qishga yoki ishga kechikishim mumkin» degan holatda bir bosqichdan boshqasiga o'tish hollari kuzatiladi. «Men kechikayapman, dars boshlanishiga sanoqli daqiqalar qoldi. Meni avval ham ogohlantirishgan, agar yana bir marta kechiksam, unda maktabdan haydalishim mumkinligini» ham hisobga olsak, vaziyat tobora keskinlashadi. Shunga o'xshash mashg'ulotlar o'tkazilgach, talaba shartli ravishda o'zi uchun eng sekinlikdan katta tezlikkacha bo'lgan turli harakat vaqtini belgilashi mumkin. Shu bilan birga templarni belgilash uchun umumiy qabul qilingan musiqa terminologiyasidan foydalanish ham mumkin. Ular musiqa birliklari uzunligining turli-tumanligini belgilovchi: largo, lento.

adajio, andante, moderato, allegro, vivo, presto va h.k lardan iborat bo'lishi mumkin. Shundan keyin talabaga sharoit taklif etib topshiriq beriladi, belgilangan harakatning bajarilish tempi metronom yordamida to'g'rilanadi. Topshirilgan temp berilgan sharoitlarda «oqlanishi» kerak bo'ladi.

Keyingi mashqlar tsikli bir tempdan boshqasiga o'tishga o'rgatadi. Bu asta-sekinlik bilan harakat intensivligini ko'taradi yoki pasaytiradi. Musiqada bu kreshondo va dimiendo deb ataladi. Agar kiyinishga murojaat qilinsa, yetarlicha zaxira vaqti borligini nazarda tutgan holda, shoshilmasdan kiyinishni boshlash mumkin. Kiyinish jarayonida shu narsa ma'lum bo'ladiki, belgilangan soat to'xtab qolgan ekan va bu shoshilishga majbur etadi. Talaba yangi yanada tezroq harakat tempiga o'tishga majbur. Baribir kechikkaniga ishonch hosil qilgach va shoshilishi befoyda ekanini sezgach, yana dastlabki harakat tempiga qaytadi.

Aktyorda temp va ritm sezgisini tarbiyalash uchun Stanislavsiy bir vaqtning o'zida ikkita va undan ko'proq tempo-ritmda harakat qilishni bilishga alohida e'tibor qaratadi. Bu xulq-atvor tashqi shaklining ichki ahvoliga mos tushmagan holatlarida sodir bo'ladi. Faraz qilaylik, inson qandaydir noxush xabar orqali ruhi tushgan, atrofdagilardan buni yashirishga, o'zini quvnoq va kayfiyati chog' qilib ko'rsatishga harakat qiladi yoki aksincha, inson xursandligidan raqsga tushishga tayyor-dek, qandaydir sabablarga ko'ra o'zini beparvo qilib ko'rsatishga majbur.

Hayotda, shuningdek, sahnada bir vaqtning o'zida uchta va undan ortiq ritmlarning birga qo'shilish holatlari ham bo'ladi. Masalan, royalda o'ziga jo'r bo'layotgan qo'shiqchi bilan bir ritmda, o'ng qo'l barmoqlari bilan harakat qiladi, uchinchi barmoq bilan akkordlarni oladi, to'rtinchi harakat dastagi, ya'ni oyoqlari bilan esa oyoq pedallarini boshqaradi.

Bir necha tempo-ritmlarda birdaniga harakat qilishni bilish aktyorni ifodali nozik vositalar bilan qurollantiriladi, uning ruhiy holatini ochishga va saqlab qolishga yordam beradi.

Ommaviy sahnadagi turli tempo-ritmlarning qo'shilihi uni haddan tashqari boyitadi, haqiqiy hayot atmosferasini yaratadi. Hayotda hech qachon kishilar sodir bo'lgan hodisalardan bir vaqtda va bir xil ta'sirlanmaydilar. Chunki ularning temperamenti, tarbiya xususiyatlari xilma-xil. Olomon sahnada bir bo'lib harakat qilsa, sahnadagi hayot umumiy ritmga bo'ysundirilishi lozim. Biroq sahnadagi olomon hodisalarga o'z munosabatini turlicha ifodalaydigan turli xil individualliklar yig'indisidir. Shuning uchun sahna umumiy ritmik sur'atlarning umumiyligida u yoki bu tarafga, ayrim tomonlarga burilish ishlari yuzaga kelishi muqarrar. Bu omma hayotining turli xil ko'rinishi shakllarini tashkil etib, ommaviy sahnani yanada hayotiyroq va badiiy ishonarliroq qiladi.

«Biz tempo-ritmdan foydalanamiz, ammo ular hamma qatnashuvchilar uchun bir xil emas. Biz turli-tuman tezlikni va vaznlilikni aralashtirib yuboramiz. bu

o'zida real hayotni, aniq, jonli nozik rang yaltirashidagi tempo-ritmni tashkil etadi».⁹

Sahnada ritmik birlikni saqlagan holda turli-tuman ritmik sur'atlarning alohida personajlariga tajribada qanday erishiladi? Eng avvalo, mashqlarga murojaat qilamiz. Ular ommaviy sahnada texnik ritmik qurilishni egallashga yordam beradi. Stanislavskiy bir vaqtning o'zida birinchi metronomlarni zarb bilan otishni, o'sha bir vaqtning oralig'ida zarblarning turli sanalarini sanab chiqishni tavsiya etadi. Umumiy, bir-biriga to'g'ri keluvchi barcha metronomlarning zarbi jarang bilan belgilanadi. Bu bilan takt chegarasini belgilash mumkin.

Ommaviy sahna qatnashchilariga u yoki bu metronom hisobotiga muvofiq harakatlarini bajarish taklif etiladi. Bu harakatlar natijasida yuzaga kelgan ritmik rasmlarning xilma-xilliklari yig'indisi murakkab sahna ritmi birligini tashkil etadi.

«Aktyor tualeti»ga tempo-ritm mashg'ulotlarini birinchi kursning ikkinchi yarim yilligidan boshlab kiritish lozim. Shunday qilib, aktyorda ijod vaqtida uning uchun zarur bo'lgan nozik sezgi ritmini tarbiyalash mumkin. Stanislavskiy aktyorlik san'atini barcha qolgan san'at turlaridan ajratgan holda uning birinchi darajali ahamiyatli elementi haqida gapiradi. U tempo-ritm aloqasini bevosita aktyorning ijodiy kayfiyati bilan belgilaydi. «Aniq olingan pyesaning yoki rolning tempo-ritmi o'z-o'zidan, intuitiv ravishda, beixtiyor, ba'zida mexanik tarzda aktyorning sezgisini qamrab

⁹ К Станиславский Собр.соч. том 3.М.,1956. С.157-158

olishi va to'g'ri kechinmalarni chaqirib olishi mumkin».¹⁰

Bu sahna ishlari metodi asosiga qo'yilgan inson tabiati, ruhiyati va jismoniy birligi prinsipiga tayangan Stanislavskiyning muhim kashfiyotidir. Dramatik aktyorda ritm sezgisini tarbiyalash uchun musiqaga murojaat qilish maqsadga muvofiqdir, chunki u son-sanoqsiz turli-tuman ritmik birikmalarni beradi. Stanislavskiy rahbarlik qilgan studiyada ritmikaning maxsus predmeti mavjud edi. Hozirgi kunda ko'pgina teatr o'quv yurtlarida bu predmet tushirib qoldirilgani juda achinarli. Ritmika nafaqat temp va ritm sezgisini rivojlantiradi, balki musiqa harakatlari bilan tana harakatlarining uyg'unligiga erishib, jismonan uni his etadi, o'zining didini o'tkirlashtiradi. Boshqacha so'z bilan aytganda, ritmika aktyorlik qobiliyatini muhim sifatlaridan bo'lgan musiqaviylikni tarbiyalaydi, uning harakatlariga plastiklik va mukammallikni beradi.

Ritmika mashg'ulotlarining birinchi kunidan boshlaboq Stanislavskiy talabalardan nafaqat musiqaga muvofiq harakat qilishlarini, balki uning mazmunini tushuntira bilishlarini va o'z harakatlarini oqlashni talab qildi. Harakat tempining oddiy almashtirilishi, yurishdan butun notalar bo'yicha yarimta va chorak yurishlar u yoki bu ichki asosni misol kilib olish lozim. Lekin musiqa nafaqat tempni, balki sodir bo'layotgan harakat ritmini ham belgilaydi.

¹⁰ К. Станиславский Собр. соч. том 3. М. 1956. С. 186

Birinchi kundan boshlab musiqani eshitishni o'rganish kerak. Xuddi musiqa frazalari kabi unga harakatni joylashtirish lozim, Zero, musiqa o'zining boshlanishiga, rivojlanishiga, kulminatsiyaga va yakunlashiga ega bo'ladi. Faqat shundagina harakat haqiqiy musiqaviy bo'ladi. Musiqa rivojlanish chizig'ini to'xtovsiz sezish uning asta-sekinlik bilan o'sib borishi, kulminatsiyasi va pasayib borishi kabilarga yordam beradi. Aktyorlik tashqi texnikasi elementlarining rivojlanishida ham musiqaning ahamiyati nihoyatda katta. Stanislavskiy maktablarda musiqa eshitish, musiqaviy bilimga ega bo'lish, fortopianoda chalish (xohishga qarab), kontsertlarga borish kabilarni teatr ta'limi dasturiga kiritishni tavsiya etdi. U musiqaga nafaqat tempo-ritm bo'yicha mashqlarni, balki sahna harakatining rivojlanishiga xizmat qiluvchi boshqa elementlarni ham kiritdi.

Sahnadagi harakat Stanislavskiyning ta'kidlashicha, «musiqaviy bo'lishi kerak. Harakat cheksiz chiziq bo'yicha yurishi lozim, notadagi instrumentning tori kabi tortilishi, uzilib ketishi, kerak bo'lgan vaqtda xuddi stakatto koloratura ashulachidek bo'lishi kerak... Harakatning o'z legato, stakatto, fermato, andante, allegro, piano, forte va boshqalari bor»¹¹

Pedagogik amaliyotda Stanislavskiyning musiqiy mashqlari rivojlanib musiqa etyudining ikkita usulini tashkil etdi. Birinchi etyud avval musiqa bilan bog'lanmagan, harakatning organik jarayonida tashkil

¹¹ К. Станиславский Собр. соч. том. I. М., 1955. С. 387

topgan. U harakat temp va ritmlarini tahrir qiladi, berilgan sharoitni aniqlaydi, u yoki bu harakatga emotsional bo'yoq beradi.

Ikkinchi usuldagi etyudlar musiqa materiallari asosida tashkil topadi. Bunday holatlarda musiqaga nafaqat harakatni illyustratsiya qiladi va kuzatadi, balki ijod sujetini va mavzuni aytib beradi. Binobarin, harakatning o'zini ham ifodalaydi. Kuzatuv ishi asarni eshitishdan boshlanadi. So'ngra o'quvchilar oldiga topshiriqlar qo'yiladi: obrazlar, assotsiatsiyalar, ularning berilgan musiqalarini eshitishlarida, pyesalarda, kontsertlar va hokazolarda yuzaga kelgan sharoitlar belgilanadi.

Stanislavskiy aktyordan musiqani harakat tiliga o'tkaza bilishni va bu harakatlarni musiqada mujassamlashtirishni talab etdi.

Agarda uning fantaziyasi bunday turdagi «aytib berish»larga javob berolmasa, unga p'esani eshitib bo'lgandan so'ng qator oddiy jismoniy mashqlarni bajarish taklif etiladi. Masalan, xonaga kirish, stol oldiga borish, o'tirish, turish, kitoblarni varaqlash va h.k. Bunda albatta, musiqiy ritm va tempga rioya qilinadi. Shunga o'xshash jismoniy harakatlar orqali fantaziyani yanada kuchliroq qo'zg'atib yuborish mumkin. Asar eshitishni boshlashdan, musiqa mavzusini fantaziya qilishdan va aniq harakatlarda uning mujassamlashtirishidan biz ritmik etyud-pantomimalarni o'rganishga o'tamiz.

Shu kabi mashqlar va etyudlar uchun material tanlashda shunday musiqalarga tayanish kerakki, unda dramatik element yorqin va aniq ifodalangan bo'lishi lozim. Buning uchun esa opera va balet fragmentlaridan foydalanish maqsadga muvofiqdir, shuningdek, aniq mazmun bilan yo'g'rilgan, ya'ni musiqa dasturi deb nomlanuvchi asarlardan ham foydalanish lozim.

GURUHLAR VA MIZANSAHNALAR

Biz shu vaqtga kadar talabalarni faqat sahnada to'g'ri va chiroyli harakat kilishga, to'g'ri joylashishga o'rgatib keldik. Barcha e'tibor aktyorning partnyori bilan munosabatiga karatilib, aktyorning sahnada turishi, joylashishi nuqtai nazaridan zalda o'tirgan tomoshabinlar u qadar hisobga olinmas edi. Biroq, zamonaviy teatr va tomoshabin talablaridan kelib chiqib, endilikda talabalar oldiga yangi, yanada murakkabroq vazifa qo'yildi: unga ko'ra sahnada aktyor faqat yashab, rol ijro etibgina qolmay, balki tomoshabinga sahna sharoitlarini hisobga olgan holda hayotiy voqealarni yetkazishni ham bilish kerak. Zero, tomoshabin sahnada yuz berayotgan hodisa va voqealarni yaxshi tushunishi va aniq ko'rish lozim.

Aktyor rolning mohiyatini qanchalik ochib bermasin, u shu bilan bir vaqtda tomosha zali bilan uzluksiz aloqani his etadi, o'z ijodini tashqi tomondan kuzatadi va nazorat qiladi. Tomosha zalining ijobiy reaksiyasi uning ijodiy kayfiyatini mustahkamlashga yordam

beradi. Sahnaning o'zaro harakati plastik ifodasi guruh va mizansahnalar hisoblanadi.

Sahna maydonida harakatlanuvchi kuchlarning o'zaro joylashishi guruhlar deb ataladi. Mizansahna esa nafaqat ularning joylashtirilishini, balki sahna kengligidagi harakatlanuvchi shaxslar joyining o'zgartirilishi, uni vaqtga, vaziyatga qarab rivojlanishi, ma'lum masofaga cho'zilishini ham belgilaydi. Mizansahna to'g'risida gapirganda, biz u tashkil topgan barcha guruhlar majmuasini nazarda tutamiz. Ifodali mizansahna ko'pincha beixtiyor o'z-o'zidan repetitsiya jarayonida, partnyorlarning o'zaro xatti-harakatlari va ular tomonidan sahna voqealarining to'g'ri his etilishida yuzaga keladi.

Intuitsiya aktyorlarga kutilmagan vaziyatni takdim qilishga kodir. Stanislavskiyning ta'biriga ko'ra, buni hech bir rejissyor o'ylab topa olmaydi. Shu bilan birga u hech qachon birgina intuitsiyaga amal qilishni taklif etmaydi, hamda guruhlar va mizansahnalarning ongli texnik qurilishiga katta ahamiyat beradi. Rejissyor va muallifning ko'rsatmalariga amal qilgan holda, uning o'zi o'z partnyorlari bilan hamkorlikda buni tashkil etadi. Aktyorlar rejissyor tomonidan takdim etilgan bu holatlarni ongli ravishda qabul qilishi va o'z tasavvuriga ko'ra unga sayqal berib, boyitishi mumkin.

Aktyor har safar bugungi kun bilan yashar, rol ijro etar ekan, nafaqat o'zining ichki dunyosini, balki tashqi rol rasmini, demak, mizansahnani ham doimo yangilab boradi. U yaxlitlikni buzmagani holda, ya'ni o'rnatilgan

sahna kompozitsiyasida, tanlangan dasturda o'zini erkin sezishi kerak. Mizansahnaning sifati nafaqat rejissyor san'ati, balki aktyor ijodi, sahnaning asosiy g'oyasining mujassamlashgani bilan ham belgilanadi.

Aktyor sahna kengligida o'zining erkin yo'nalishini belgilashi va harakatlarni bajarish uchun tanasining eng yaxshi holatini har safar topa bilishi uchun mizansahna qonunlarini mukammal egallashi lozim. Bu qonunlar sahna va hayotiy talablarga, shu bilan birga badiiy haqiqat yutuqlarining zaruriyligiga tayanadi. Yaxshi mizansahna ifodali tomosha va sahna voqealari ma'nosini obrazli mujassamlashtirishdan, shu bilan bir vaqtda ijod uchun eng qulay sharoit yaratishdan iboratdir.

Mizansahnaning qanchalar hayotiy tashkil topishida ifodalilik muhim ko'rsatkich hisoblanadi. Mizansahna ifodaliligining boshqa zaruriy shartlaridan biri ko'rish burchagining aniq topilganligi, ya'ni tomosha zaliga nisbatan uning rejali joylashishidir. Bu sifatlarni rivojlantirish uchun mashqlar ikki guruh talabalari o'rtasida navbatma-navbat bajarilishi, ulardan biri sahna maydonida harakat qilishi, boshqasi esa tashkil etilgan shu guruh va mizansahnalarni baholashi asosiga ko'rilsa, maqsadga muvofiq bo'ladi. Hayotda inson tanasi u yoki bu sharoitga qarab uning xulq-atvori kabi o'zgarib boradi. U shaxsning o'ziga xos individual xususiyatlarini ifodalaydi.

Agar mashg'ulot davomida suhbat erkin xarakterga ega bo'lsa va ular ma'lum bir shaklda joylashgan bo'lsa,

(misol uchun yarim doira, bunda barcha talaba pedagog nazaridan chetda kolmaydi) u holda suhbat xarakterini muhokama qilish mumkin. Unda qatnashuvchilarning qiziqish darajasi, shuningdek, pedagog bilan talabalar o'rtasidagi o'zaro munosabatlar to'g'risida fikr yuritish osonroq kechadi. Bunda figuralarning o'rni kattaligi, turli-tumanligi katta ahamiyatga ega. Ikkita bir xil holatda o'tiruvchi shaxs shubhali ko'rinadi. Qo'llar vaziyati ham turli xil bo'lib, tizzalar ustiga qo'yilgan yoki stol suyanchiqlariga tashlangan, ko'krakka qovushtirilgan, erkin holda osiltirilgan, sumka, qalamlar, daftarlar ushlangan yoki ohistagina stol ustiga qo'yilgan, boshga tirab qo'yilgan holda bo'lishi mumkin. Oyoq holati, bosh, orqa, barcha korpuslar turli xil bo'ladi.

Bunda har bir talabaning pedagog suhbatiga nisbatan nafaqat e'tibor darajasi va uning jismoniy ahvoli, balki odamlar orasida tug'ma yoki orttirilgan o'zini tuta bilish tarbiyasi, figuraning kamchiliklarini yashirishga instinktiv intilish, uning afzalliklarini namoyon bo'ladi. Ammo talabalarni sahnaga olib chiqib, ularga pedagog bilan bo'lgan suhbatni tasvirlab berish taklif etilsa, bu individuallik va turli-tumanlik xususiyatlarining hammasi yo'qoladi. Figuralar vaziyati qoida bo'yicha yanada tarang va rasmiy suratda, asosiysi bir xil, tabiiy ifodalilikdan ajralgan, xuddi hay'at stoli yoki guruhli rasm kabi tus olishi mumkin. Talabalarga tomoshabin o'z-o'zidan ta'sir ko'rsatadi va ular tomoshabindan yashirinish yoki aksincha, ularning oldida o'zini

ko'rsatish uchun o'zgartirish qilishga intiladilar. Pedagogga nisbatan kimdadir e'tiborni bo'rttirib ko'rsatish paydo bo'lsa, boshqalarda unga nisbatan jo'rttaga beparvolik paydo bo'ladi.

«To'rtinchi devor»ning yo'qligi sababli reja o'zgaradi: parda ochilishida talabalar zalda orqalari bilan turib qoladilar va pedagogni to'sib qo'yadilar yoki aksincha pedagog tomoshabinlarga nisbatan orqasi bilan turib qoladi. Sahnada joylashish rejasining yo'qligi noqulaylik sezgisini tug'diradi. Agar zalda o'tirgan talabalarga vaziyatni tuzatish va ularning nuqtai nazari bo'yicha eng ifodali, dars rejasi taklif etilsa, ularning fikrida yangi anglashilmovchiliklar yuzaga keladi. Ifodali joylashish rejasining yoki mizansahnaning «umuman» bo'lishi mumkin emas.

Spektaklda mizansahna aktyorlarning samarali joylashishlari emas, balki pyesa hayotining ayrim vaziyatlarini mujassamlashtirish maqsadida tashkil topadi. Olib borilgan tajriba talabalarga mizansahna qurilishining bosh prinsiplarini aniqlab olishga va uning ahamiyatini baholashga yordam beradi. Shundan keyin elementlardan texnik mashqlarga o'tish maqsadga muvofiqdir, bu talabalarga qo'yilgan vazifadan qat'iy nazar sahna kengligida eng qulay vaziyatni topishga yordam beradi.

SAHNADA JOYLASHISH

Talabalarning har bir harakatli holati, guruhining sahna kengligida joylashishi tomoshabin tomonidan turlicha qabul qilinadi. Aktyor sahnada turib tomoshabinlardan ilgari bosish yoki orqaga chekinishi yoki shu kabi sahna maydonida figuralarning almashtirilishi zalda o'tirganlar uchun u qadar sezilmaydi. Lekin to'qson darajaga aylanish, ya'ni yonboshi bilan turilsa, harakat tomoshabin tomonidan to'laligicha qabul qilinadi.

Agar stulga o'tirib ramkaga yuzlanib pastga engashilsa, stul orqasidan ajaralib va beli bukilib, bir narsaga tikilib tursa, bunday harakatni tomosha zalida uzok vaqt davom ettirish qiyin bo'lib, chunki bu bukilgan figura qisqartirilgan, deformatsiyalangan bo'lib ko'rinadi. Lekin aktyorning shu holati va harakati yon tomondan ko'rinishi tushunarli, figura liniyasi esa plastik ko'rinishga ega bo'ladi.

Qadim zamonlarda sahna axloqining diniy qonun-qoidalari mavjud bo'lib, ularda figurani kesib o'tadigan harakatlarni amalga oshirish qat'iy taqiqlanar edi. Bunday shartni hozirgi zamonaviy teatrlarda qo'llab bo'lmaydi,

Aktyor figura chiziqlarini sezishi lozim. Kesib o'tish joylari va burchaklar ehtiyojsiz buzib ko'rsatilishi kerak emas. Faraz qilaylik, patronni elektr lamkachasiga ulash uchun men ommaga chap yonboshim bilan o'girilaman. chap tizzam bilan stul suyanchig'iga suyanaman va



chap qo'limni tepaga ko'taraman. Bu holatda mening figuram oyoqlarim bilan kesishadi, tovon va tizzalar bukilgan, bosh esa qo'l bilan to'silgan bo'ladi. Agar men o'sha harakatni bajara borib, o'ng tizzamga tayanib, o'ng qo'lim bilan chiroqni burasam, unda figura uzluksiz bir chiziqqa tortiladi, yanada xushbichimroq bo'ladi. Mizansahnaning sakson darajaga burilishi harakatni yanada hammabop qilishi mumkin, aktyorning o'zi ham tomoshabin tomonidan o'zgacha ifodada qabul qilinadi.

Stanislavskiy mashg'ulotlarga sahna o'tishlari va aylanishlarini o'zlashtirish uchun quyidagilarni kiritishni taklif etadi: agar mizansahna rejasida mavjud bo'lmasa, o'z atrofida ortiqcha «voltlar» va aylanishlarni tashkil etmaslik, tomoshabinlarga orqasini ko'rsatmaslik va bu vaqtda partnyorlarni zaruriyatsiz kesib o'tmaslik kerak. Masalan, talabaga xonimning qo'lidan ushlab sahnaga olib chiqish va stulga o'tirishda ko'maklashish, tomosha zaliga murojaat qilish taklif etiladi. Lekin u ommaga orqa o'girmasin, partnyorini to'sib qo'ymasin va orqa tomoni bilan stulga berkinmasin, uni ortiqcha aylanishlar qilishga majbur etmasin.

Sahnada guruh qoidalaridan biri partnyorga, guruhni boshlab boruvchiga, tomosha zaliga nisbatan eng qulay vaziyatni tashkil etishdan iborat.

Stanislavskiy shunday misol keltiradi: «Ikki aktyor duet aytishyapti yoki dramada o'ynashyapti. Mayli o'zlariga o'zlari rejissyorlik qilsinlar va o'z ixtiyorlari

bilan mizansahnani tashkil etsinlar, ovoz tabiiy, ko'z va mimikalarning o'zi tomoshabinga ko'rinsin... Alohida rechitativlar, ariya yoki replikalarni (dramada) shunday mizansahna qilish kerakki, biri indamay turganda boshqasi tomoshabinga yuzi bilan ko'rinsin»¹².

Stanislavskiy sahna guruhi va mizansahnalarni qabul qilish nuqtai nazariga jiddiy e'tibor qaratdi. Sahnada harakat qiluvchi aktyor, agar uning ahamiyatli ekanligiga o'z shaxsiy tajribalarida ishonch hosil qilmasa, hech qachon bunday fikrga kela olmaydi.

Suratlar galereyasi yoki panoramalarni ko'rishda tomoshabinlarning ko'pchiligi chapdan o'ngga yoki soat strelkasi bo'yicha harakatlanadilar. Chapdan o'ngga qarab o'qishga yoshlikdan o'rganib qolganmiz, biz faqat katta kuch bilan teskari yo'nalishda o'qishimiz mumkin. Bu tomoshabinlarning tug'ma yoki o'rganib qolingani qabul qilish xususiyati ko'pgina xalqlarga taalluqli bo'lib, sahna ko'rinishini qabul qilish xususiyatlarida o'z aksini topadi. Bu haqda Gyote ham o'zining «Aktyorlar uchun qonun» risolasida dialogning mizansahna qilinishida rolni ijro etuvchiga ommaning o'ng tomonidan emas, chap tomonidan joylashishni taklif etadi. Bu bilan mavjud konuniyatning qadim davrlardan beri kishilar uchun ma'lum ekanini isbot etadi.

Hozirgi vaqtda uning «qonunlari» ko'p jihatdan o'zining amaliy ma'nosini yo'qotgan bo'lsa-da, qadim davrlarda ham aktyorlar sahna kompozitsiyasini qabul

¹² К. Станиславский Собр.соч. том3 М.,1956 С.391

qilish xususiyatlarini hisobga olganlarining isboti sifatida xizmat qilishi mumkin.

«San'atda sahna harakati katta muammo, – deb yozadi M.A.Chexov, – Aktyor o'ngdan chapga harakat qiladi yoki aksincha ramka oldiga keladi yoki undan chetlashadi, zinadan pastga tushadi yoki yuqoriga ko'tariladi, tomoshabinga yoni bilan turadi. Agar sahnada joylashish qonuniyatlari to'g'ri qo'llansa, bularning barchasi sahnada ma'lum ma'noni ifodalaydi va zalda o'tirgan tomoshabinlarning qabul qilish xususiyatiga ijobiy ta'sir etadi».

Odatdagi sahna sharoiti nuqtai nazaridan qaraganda mizansahna va guruhlar qurilishining ramka atrofida, ramkaning ko'ndalangiga, vertikal, egri chiziq bo'ylab joylashishi kabi bir necha asosiy usullari mavjud. Bularning har birini tajribada tekshirish lozim. Buning uchun sahna maydoni guruh ijrochilarining siljishini talab etuvchi jamoa mashqlariga murojaat etish mumkin. Mashqlar mavzusini guruhli epizodlarda ham topish mumkin, masalan, matbuot do'konidan gazeta yoki savdo do'konidan mevalar sotib olish, alpinistlarning tog' so'qmoqlaridan o'tishi, vagon yoki barjalarga yuk ortish, yuk tushirish va h.k.

Bu borada improvizatsiya – tomoshabi vaziyatini hisobga olmagan holda ijro etiladi. Faraz qilaylik, gazetada qiziqarli mavzuda ma'lumot bosib chiqarilgan. Shuning uchun do'kon yonida gazeta uchun katta navbat to'plangan. Navbat asta-sekin ilgarilaydi, nihoyat, gazetaning hammasi sotilganligi aniqlanadi. Tartib

o'sha zohatiyoq buziladi. Navbatda turganlarning aksariyati gazetani navbatsiz olishga harakat qiladi. Agar o'zingizni kinooperator deb tasavvur etsangiz, ko'chadagi shu epizodni kinokamera orqali olishni istasangiz, buning uchun ko'rinish burchagini tanlab olish kifoya kiladi.

Apparat bilan yon tomondan yondoshilsa, tashkil etilgan navbatning uzunligini qayd qilish va kishilarning matbuot shoxobchasiga yaqinlashishni kuzatish mumkin. Agarda ramka uzunasiga qurilsa, sahnada ham shunday natijaga erishish mumkin. Lekin navbat buzilganda gazeta oluvchilar o'rtasida kurash ketadi. Bu jarayonda shunday oraliq nuqtai nazarni topish mumkinki, unda matbuot do'koniga xujum va navbatning siljishi yetarli hisobda qabul qilinadi.

Joylashuvni rejalashtirishning oxiri, yakunlanishi mizansahnalarni qurish uchun ma'lum nuqtani tanlab olishga bog'liqdir.

Talabalar oldiga mizansahna va guruhlar qurilishining turli ko'rinishlarida qanday kamchiliklar va afzalliklar mavjud? Masalan, mizansahna ramkaga perpendikulyar o'rnatilgan, ya'ni sahna chuqurligiga yoyilgan, harakat perspektivasiga imkoniyat yaratgan, harakat qiluvchi shaxslarning chuqurlikdan avansahnaga chiqishlarini samarali tashkil etish, shu bilan birga, tomoshabinga yuzlari bilan yondoshish vaziyati, ularning mimikasi, tovushi, ko'z qarashini yaxshi ifodalashga imkon beradi. Mizansahnaning perpendikulyar qurilishi afzalliklar bilan bir qatorda ma'lum

kamchiliklarga ham ega bo'lib, oldinda turganlar doimo orqadagilarni to'sib kuyadilar. Dialog olib borishda partnyorlardan biri yoki tomoshabinlarga yoki partnyoriga nisbatan orqasi bilan turadi. Bunday qiyinchiliklar bilan biz ommaviy sahna qurilishida ham to'qnashamiz. Uning boshi ramkaga perpendikulyar ravishda o'tadi. Bunday qurilish ayrim holatlarda foydali, chuqurlikdan markazga chiqish sahna voqeasining bosh sterjeni hisoblanadi.

Mizansahnada ramkaga parallel ravishda kengaytirish usulidan yanada ko'proq foydalaniladi. Bunday qurilishda harakat partnyorlarni yaqinlashtiradi va ayirmaydi, tomoshabin uchun esa bu sezilarliroq va yanada relyefliroq ko'rinadi. Mizansahnaning ramka uzunligida aylanishi, shuningdek, barelyef kompozitsiyasini qurishda ham katta afzalliklarga ega va u harakatlanuvchi shaxslarni yirik planda tomoshabinlarga ko'rsatish imkoniga ega bo'ladi, shuningdek, agar zaruriyat tug'ilsa, partnyorlar orasida masofa taassurotini tashkil etadi. Bu usullarni qo'llashda ma'lum chegarani bilmaslik sahna joylashuvni rejalashtirishlarining bir xilligiga olib kelishi mumkin. Bundan tashqari, mazkur usul tomoshabinlarni aktyorlar mimikasini kuzatish imko-niyatidan mahrum etib, ularning nutqi va tovushini qabul qilishda qiyinchilik tug'ilishiga sabab bo'ladi.

Shunga o'xshash mizanzahna qurilishdagi kamchiliklarni yengib o'tishda aktyorlar beixtiyor tomoshabin tomonga o'giriladilar, yarim aylana yoki yon taraflama

partnyorga qarab turadilar. Natijada tabiiy o'zaro harakat jarayoni buziladi va teatr shartining eng hunuk turi tashkil topadi, bu kabi holatlar opera sahnasida uchrab turadi.

Mizansahnaning diogonal ravishda qurilishi ma'lum kamchiliklarni yengishga yordam beradi. Diogonal qurish shunday afzallikka egaki, u ramkaning joylashuvni rejalashtirishsini kengayishiga imkoniyat yaratadi va shuning bilan birga uning perspektivasini saqlab qoladi. Aktyor ramkaga nisbatan diogonal vaziyatda turgan bo'lsa, ovozi tomosha zalidan yaxshi eshitiladi va o'zi yaxshi ko'rinadi. Sahna joylashuvni rejalashtirishsi va joyidan siljishi to'g'ri chizig'ini buzib ko'rsatish uchun ko'pgina holatlarda mizansahna egri chiziq, aylana bo'yicha yoki spiral shaklda quriladi. Egri chiziq bo'ylab siljirilganda, aktyor so'zsiz har tomonlama ko'rinadi, u partnyorlar bilan muloqotda va harakatda bo'ladi, tana rakursini yengil, turli-tuman holatda tashkil topishiga sababchi bo'ladi.

Bunday joylashuvni rejalashtirishning qurilishiga odatda stanoklarning muvofiq joylashtirilishi va boshqa dekorativ elementlar orqali erishiladi. Egri chiziq bo'yicha mizansahna qurishda ko'pincha aktyorlar yorqin ifodalilik, sahnabop vositalaridan foydalanishlari taqozo etiladi.

SAHNA TEXNIKASIDAN FOYDALANISH

Sahnalashtirish jarayonida arxitektura va haykaltaroshlikdan foydalanish mizansahna imkoniyatlarini kengaytiradi. Turli xildagi stanok, narvon, mebel, relyef pol va boshqa konstruktiv elementlar mizansahna va guruhlarning turli-tuman kompozitsiyasi uchun qulay sharoit yaratadi. Dekoratsiya yaratishning konstruktiv elementlari uchinchi o'lovchodan foydalanishga imkoniyat beradi.

Antik amfiteatr yoki tsirk arenasi konuniyatiga ko'ra sahna maydoni atrofida tomoshabinni joylashtirish va renessans sahna «qutisi»ni buzish uchun juda ko'p urinishlar qilindi va qilinmoqda. Bunday qurilish spektakl yechimida mizansahnaning yangi usullarini talab etadi. Doira shaklidagi sahna ayrim holatlarda aktyorning tomoshabin bilan yaqinlashishiga, unda sodir bo'layotgan harakatlarni yaxshiroq qabul qilishga yordam beradi. Bu holatda ayrim tomoshabinlar aktyorni oldidan, boshqalari esa uni orqa tarafdin ko'radilar. Talabalar turli teatr postanovkalarini mizansahna va joylashuvni rejalashtirishning ifodaliligi nuqtai nazaridan tanlashlari, o'zlari tomonidan bajarilayotgan parcha va etyudlarning maqsadga muvofiq kompozitsiyasini hal etishga o'rganishlari lozim. Eng asosiysi, Stanislavskiy ta'kidlagandek, hayotda ham butun e'tibor mizansahnaga yo'naltirilishi kerak.

Teatr tarixida mizansahna va guruhlarni tuzish bo'yicha juda ko'p tajribalar to'plangan bo'lib, ulardan mashg'ulotlarda muvaffaqiyat bilan foydalanish mumkin. Bularga shaxmat qurish usuli, topshirilgan masofani saqlash, singan va kesib o'tilgan chiziqlarni tashkil etish, harakatlarning turli radiuslari, mizansahnaning asta-sekinlik bilan va davomiy rivojlanishlari kiradi.

«SHAXMAT» QURISH USULI

Aktyorni sahnada tomoshabinlar ko'rishi uchun u har bir vaziyatda shunday rakurs va vaziyatni topishi kerakki, o'ziga ham tomosha zalini ko'rish uchun imkoniyat yaratilsin. Guruhli mizansahnaning qoidalaridan biri partnyorning ortidagi aktyor doim ularning o'rtalarida joylashishi kerak. Agarda ijrochilarni qator qilib sahnaning butun chuqurligiga qo'yilsa, unda ushbu qoidaga amal qilgan holda, ular planshetda shaxmat donalari tartibida joylashadilar. Bu joylashish tartibi shunday afzallikka egaki, u nafaqat ommaviy sahna qatnashchilarining har biriga o'z joyini topishiga imkoniyat beradi, balki tomoshabin uchun ham qulay sharoit yaratadi.

Aktyorlarni joylashtirishdagi har qanday o'zgarishda, sahnaning oldingi planida turuvchi aktyor orqada turgan barcha tegishli guruhlarni o'z ortidan ergashtiradi. Shunday qilib oldingi qatordagilar emas, balki ikkinchi



plandagi sahna chuqurligida joylashganlar spektakldagi mizansahna uchun ko'proq javobgardirlar.

Talabalarga qator mashqlarni taklif etish mumkin, bu ularning sahna, sahna guruhlarini egallashga yordam beradi. Masalan, taklif etilgan kechaga mehmonlar kelishi sahnasini ijro etish vazifasi qo'yiladi.

Buning uchun har bir mashq ishtirokchisi sahnaga chiqib, harakat nuqtasini aniqlashi, uyning xo'jayini va bekasini ko'rishi, ularning oldiga borib salomlashishi, qatnashuvchi mehmonlar bilan tanishishi lozim bo'ladi. Bu harakatlarni bajara borib, talaba partnyorlarga, shuningdek, shaxmat qoidalariga amal qilgan holda tomosha zaliga nisbatan qulay vaziyatni topishi kerak. Agarda harakat yo'lida u vaqtinchalik kimnidir to'sib turishga majbur bo'lsa, unda partnyor shaxmat tartibi buziladi va yangi vaziyatni o'zi uchun topishi lozim. Shuni nazarda tutish kerakki, buni mexanik tarzda emas, balki har safar sharoit taqozosi bilan hal qilish darkor.

MASOFANI SAQLASH USULI

Mizansahna yaratish jarayonida ba'zan ko'p sonli ijrochilarni katta bo'lmagan maydonda yoki aksincha, katta maydonga oz sonli ijrochilarni joylashtirishga to'g'ri keladi. Bunday holatda u yoki bu guruhning zichligi aniqlanib, ommaviy sahna qatnashchilari o'rtasidagi rejissyor tomonidan belgilangan ma'lum masofa tartibi nazorat qilib turiladi. Masalan, guruh zich joylashganida aktyor partnyorining yelkasini sezib turishi, u qadar zich joylashmaganda – tirsagi, yanada siyrak joylashganda – uzatilgan qo'llar masofasiga rioya qilishi va kenglikda joylashganda – ikkita qo'lini to'g'riga yo'naltirib, partnyordan ma'lum masofada ushlab turishi lozim.

Talabalarni bir guruhdan ikkinchisiga joylashtirishda tezlikni ta'minlash uchun avval o'zlashtirilgan shaxmat tartibiga rioya qilish kerak. Topshirilgan masofani statik guruhlarda nafaqat saqlay bilish, balki harakatda ham, futbol komandasi o'yinchilariga o'xshash o'yin vaqtida joylashish tartibini ham saqlashga harakat qilish kerak.

«Taklif etilgan kechaga kelish» mashqiga qaytsak, hayotdagi tabiiy vaziyatning o'zi mehmonlarning tabiiy joylashishini aytib beradi. Qatnashuvchilarning katta guruhi o'z-o'zidan ikkitadan, uchtdan va undan ko'proq qator kichik guruhlariga bo'linib ketadilar. Shu bilan birga bunday holatda ham sahnada shaxmat tartibiga kichik guruhlardagidek, shuningdek, ular o'rtasidagi joylashishga ham rioya qilish kerak. Farq



shundaki, guruhlar o'rtasida yanada kengroq bo'shliq, yoki yanada zichlik holati kuzatiladi.

SINIQ CHIZIQLAR USULI

Opera xori konuniyatiga ko'ra tomoshabin ko'zi oldida asosan ikkita ko'rinishda, ya'ni solistlar xor atrofida frontal yoki yarim aylana holatda joylashadi. Bunday holatlarda solist xorga orqasi bilan o'giriladi va tomosha zaliga qarab so'zlaydi.

Bunday shartli teatr qurilishlari hayotiy mantiq talabiga qarama-qarshidir. Bu kabi odatga aylangan qonuniyatlardan qochish uchun harbiy qurilishni eslatuvchi, shu bilan birga sahna shartlarini buzuvchi, ya'ni tomosha zalidan ommaga ko'rsatadigan to'g'ri chiziqlar bo'yicha emas, siniq chiziqlar bo'yicha joylashtirish maqsadga muvofiqdir. Bu sahna joylashuvni rejalashtirishini turli-tuman qilishga, yanada o'rinli va tabiiy bo'lishiga imkoniyat yaratdi. Bunday holatlarda, rejissyor rejasiga ko'ra aktyorlar bir qatorda joylashgan bo'lsalar-da, bir-birlariga katta bo'lmagan aylanalar bilan qisqartirish yoki ular orasidagi masofani kengaytirish orqali to'g'ri chiziqni sindirish va mizansahnani yanada ifodali qilish mumkin.

Siniq chiziqlarga nafaqat gorizontal, balki mizan-sahnaning vertikal tekislikda qurilishiga ham erishish, ya'ni sahna guruhini pog'onama-pog'ona joylashtirish mumkin. Bunday pog'onama-pog'ona joylashgan guruhning tashkil bo'lishi sahnaning siniq planshetida,



dekoratsiyaning hajmli konstruktiv elementlarida, shuningdek, metall va turli teatr stanoklarida, zinalarida joylashadi.

Puxta rejalashtirilgan arxitektura hajmi, ommaviy xalq sahnasining tuzilishini belgilashi unga haykal-taroshlik relyefli, grafik ifodalilik berishi mumkin. Lekin talabalar zinama-zina turish prinsiplarini o'zlashtirishlari uchun dastlabki davrda mebel va stanoklarsiz mashqlarni bajarishlari maqsadga muvofiq bo'lib, mizansahnalarni tekis sahnada qurish tavsiya etiladi. Bunday sharoitda kimdir tik turishi, kimdir o'tirishi, kimdir yotishi mumkin. Bu mashqlarda har bir talaba navbati bilan u yoki bu sahna guruhini tashkil etishda o'zi uchun rejissyorlik rolini bajaradi.

TO'XTATISH CHIZIQLARI USULI

Mizansahna va guruhlarning ta'sirli ifodaliligiga erishish aktyorning figura va harakatlarning to'xtash chizig'i usuli bilan belgilanadi. Bir xildagi ommaviy sahnaning qurilishi o'z imkoniyatlariga ko'ra alohida, vertikal figura qonuni bo'yicha joylashadi.

Guruhlarni tashkil qilishda soxtalikdan qochish uchun «o'yin chizig'i» deb nomlangan guruh tashkil etiladi. Bu so'zning ma'nosi shuki, tasvirlanayotgan inson tanasi u yoki bu qiya burchakka ega bo'lishi va boshqa guruh qatnashchilarini qiya kesib o'tishi kerak. Shu bilan birga qiyalangan burchak perpendikulyar



tarzda emas, balki ramkaga parallel ravishda tashkil topishi talab etiladi.

U chuqur ma'noga ega bo'lib, holat orqali harakatni ifodalaydi, sahna hayotida sodir bo'layotgan voqeaning mazmunini ochib beradi. Qayerda hayot bo'lsa, o'sha yerda harakat, qayerda harakat bo'lsa, o'sha yerda vertikal va gorizontal figuralarning cheklanishi yuzaga keladi. To'xtash chiziqlaridagi mashqlarda uning hamma qatnashuvchilarini birlashtirgan holda umumiy e'tibordagi obyektни topish qiyinchilik tug'dirmaydi.

Obyekt nuqtasi o'zgarishiga qarab, guruhlarining yangi imkoniyatlari ochilib boradi. Faraz qilaylik, barchamiz samoda uchayotgan samolyotni ko'ramiz yoki yerda uning qoldiqlarini o'rganishimiz mumkin. Bunday holatlarda, nafaqat butun guruh, balki kesib o'tuvchi chiziqlar ham almashadi. Avvalgi mashqlardagi kabi mizansahnaning kompozitsion tugallanishi uchun javobgarlik uning yonida turgan, shuningdek, tomoshabindan uzoqroqda turgan ikkinchi va uchinchi plandagi shaxs zimmasiga tushadi.

MIZANSAHNANING RIVOJLANISHI

Aniq, mantiqqa va fikrlash davomiyligiga so'zsiz rioya qilish, qayg'urish, ta'sir o'tkazish, harakat kabilar sahnada jonli, organik hayot tashkil topishining zaruriy shartlaridan hisoblanadi.

Mizansahna – bu turli ko'rinish usullari va guruhlarining almashinishi emas, balki rivojlanishning



yagona davomiy jarayonidir. Bir vaziyatdan ikkinchisiga asta-sekinlik bilan o'tishda ma'lum konunkoidalarga rioya qilish talab etiladi.

Bunga oid ayrim mashqlar mavjudki, bu mizansahna rivojlanishi davomiyligini egallashda aktyorlarga yordam berishi mumkin. Masalan, stulda o'tirgan talabalarga turish taklif etiladi. Pedagog talabaga shunday savol beradi, kishi turganida tana oraliq vaziyatini aniqlash mumkinmi? Birinchi ko'zga tashlanganda, bunday vaziyat ikkita, uchta, e'tibor berib qarab chiqilib aniqlanishicha, ular anchagina ko'proq bo'lishi mumkin.

Taxmin qilaylik, kishi stulda oyoqlari bir-biriga chalishtirilgan, qo'llar qovushtirilgan va bosh pastga engashtirilgan holatda mudrab o'tiribdi. To'satdan uni boshqa xonaga chaqirishdi. Stuldan turishda turli harakatlarni amalga oshirish uchun unga qancha vaqt kerak bo'ladi? Eng avvalo, boshini ko'taradi, so'ng oyoqlarini to'g'rilaydi, qo'llarini bo'shatadi, oyoqlarini buklaydi, og'irlik markazini oldinga o'tkazadi, qo'llarini tizzaga olib keladi, tana og'irligini oyoqlariga o'tkazadi, uni to'g'rilaydi va tanani rostlaydi. Shunday qilib, dastlabki o'tirish vaziyatidan turish holatiga o'tish uchun unga o'ndan ortiq turli harakatlarni bajarishga to'g'ri keladi. U yoki bu sharoitlarga qarab harakatlar soni ko'payishi yoki kamayishi mumkin. Bu borada talabaga mashqlar topshirilar ekan, harakatlarni asta-sekinlik bilan avval sodda va so'ng murakkablashtirib borilishiga e'tibor qaratish lozim.



Mizansahnaning davomiy ravishda, asta-sekinlik bilan rivojlanib borishi uning mantiqini belgilabgina qolmay, balki, badiiy jihatdan ishonarli ham qiladi. Asarning kulminatsion, ya'ni avj nuqtasi mizansahnaning asta-sekin va mantiqiy rivojlanishi bilan bog'liq hisoblanadi. Zero, spektakldagi tomoshabinlar uchun eng ta'sirli jarayon ham bevosita kulminatsiyaning qay darajada jonli va hayotiy, ishonarli tarkib topishi bilan belgilanadi.

HARAKAT RADIUSLARI

Ko'pgina tajribasiz aktyor va rejissyorlar sahnada ichki hayot tarangligi illyuziyasining tashkil topishi uchun harakatning rivojlanish tempini tezlashtirishga intiladilar. Buning natijasida tuzilgan mizansahnalarning izchil va ravon rivojlanishi buziladi. Ba'zi ijodkorlar esa bunga aksincha yondoshib, harakatlarda tejamkorlik, vazminlikni namoyish etadilar: avvalgisini oxirigacha tamomlamasdan yangi mizansahnaga o'tmaslikka harakat qiladilar.

Mizansahnani rivojlantirishdagi bunday vazminlik katta tanglikni keltirib chiqaradi va jadallashib borayotgan harakatga aktyordan yanada mas'uliyat bilan yondoshish talab etiladi. Bu borada turli harakat radiuslaridan foydalanishni o'rganish juda foydali. Faraz qilaylik, agar pyesa harakati yo'lida bahs yuzaga kelsa, uni darhol sahna maydoni bo'yicha yugurish va kuchaytirilgan ma'noli harakatlar bilan boshlash



foydali, odatda, komik yoki dramatik effektni tashkil etish uchun havaskor aktyorlar shunday yondoshadilar. Dialogning asta-sekinlik bilan o'sib borishi va eng yuqori nuqtasiga yetish jarayonini kuzatish anchagina qiziqarli, bunda aktyorning harakatlari va imo-ishoralari ifodasining ta'siri so'z orqali yanada kuchayib boradi.

Mizansahnaning asta-sekin rivojlanish texnikasini egallash uchun Stanislavskiy o'z harakatlarining turli radiuslarini belgilashni tavsiya etadi.

Mimikalarni, ya'ni ko'z harakatlari va yuz muskullarini eng kichik radiuslarga kiritish mumkin. Bosh harakati, keyinroq qo'l va barmoq harakatlari qo'shiladi, so'ngra tirsakkacha va qo'lning butun uzunligi bo'yicha harakatlar. Stanislavskiyning bildirishicha, orqa va gavdaning yelka yuqori qismi, butun tana bir joydan ikkinchi joyga ko'chib o'tmasdan, polga yopishtirilgan tagcharmdek qo'shiladi. Aktyorni sahna maydoni bo'yicha joylashtirilishi harakatning eng keng radiusi hisoblanadi. Tasavvur qilaylik, bog'da qiyom bilan choy ichib o'tirgan kishining atrofida ari aylana boshladi, uning boshi atrofiga ignasini sanchmoqda.

Dastlabki vaziyatda harakatsizlikdan qotib turish mumkin, arini yuz muskullari harakati bilan haydab, uning orqasidan ko'z yugurtirish — bu harakat radiusining eng kichigi bo'ladi. So'ngra u bosh harakatlari bilan arini hayday boshlaydi. Shundan so'ng barmoq va qo'l panjalari ishga tushadi.

Shunday kilib, asta-sekinlik bilan tarkib topgan harakat radiusi mizansahnani avj nuqtasigacha olib



borishi mumkin. U goho sahnada sodir bo'layotgan voqealar rivojlanishida bosh harakatlanuvchi kuch sifatida qatnashadi yoki yordamchi vazifani bajaradi, to'qnashuvni o'tkirlashtiruvchi va kuchaytiruvchi rezonator sifatida xizmat qiladi.

Sahnadagi olomon hayotining rivojlanayotgan umumiy dinamik ko'rinishining ta'sirchan usulini tashkil etish xususiyatlaridan biri uning ko'tarilishi va pastga tushishi, portlashi va pasayishi radius bo'yicha harakatni tashkil etishga xizmat qiladi. Bu usuldan Stanislavskiy o'z postanovkalarida tez-tez foydalangan. Bunga yorqin misol «Yevgeniy Onegin» operasining final qismidir. Kotilyon (eski raqslarning bir turi va uning musiqasi) vaqtida oldingi planda Lenskiy va Olga o'rtasida nizo chiqadi. Buni sezgan mehmonlar raqsni to'xtatadilar va joylarida qotib qoladilar, ularning suhbatlariga quloq tutadilar.

Janjalning o'sib borishi darajasiga qarab ular asta-sekin o'z harakat radiuslarini kengaytira boshlaydilar – avval bir-birlariga qarab qo'yadilar, boshlarini goh chap, goh o'ngga o'giradilar, so'ngra sodir bo'layotgan hodisalarga munosabatlarini bildirish, ularning e'tiborini chetroqqa tortish maqsadi yo'lidagi xatti-harakatlar amalga oshiriladi.

Janjal kulminatsion nuqtaga yetganda, mehmonlarning bezovtalanishi yanada kuchayadi. Endi ular ikki do'st o'rtasidagi ziddiyatga aralashishga tushadilar. Mizansahnaning final vaqti Lenskiyning ketishi va Olganing hushsiz qolishi bilan bog'liq ommaviy sahna

qatnashchilarining shiddat bilan keng siljishlari asosiga quriladi, ularning ayrimlari Olgaga yordam ko'rsatish maqsadida harakat qiladilar, boshqalari esa Lenskiyni to'xtatadilar, uchinchilari uy bekasini o'ziga keltirishga intiladilar.

Ommaning faol hayoti illyuziyasi topshirilgan sahna guruhining kompozitsion ko'rinishini aniq ifodalash yo'lida boshqa usullardan ham foydalanish mumkin. Katta guruh uchtdan, to'rttdan va undan ko'proq kishilarga bo'linib, har qaysi guruhdan bittadan aktyor ajratib olinadi, u boshqa guruhga o'tadi, qolganlari esa, joylaridan jilmasdan harakatni amalga oshiradilar. U yoki bu guruh bir kishiga ko'payishi bilan o'sha zahotiyoq boshqasi ajralib chiqadi, u yangi guruhga qo'shiladi.

Olomon harakatining dinamik o'sishi turli harakat radiuslarining birikmasi bilan turli ovozlarning jarangdorligi, pichir-pichirdan vazminlik bilan so'zlashishga, so'zlashishdan baland nutqqa, baland nutqdan qichqiriqqa va nihoyat ayyuhannos solish kabilarga erishiladi.

KOMPOZITSION MARKAZNING TUZILISHI

Biz qator sahna texnik vositalarining hayotiy, plastik ifodali, mizansahna va guruhlarini tashkil etish kabi usullarini ko'rib chiqdik. Ammo, sahna realizmida ifodalilik harakat, hodisa, asar g'oyasidan tashkil topadi. Tomoshabinlarning e'tibori nimalarga qaratilishi

lozimligi ommaviy sahnada alohida ahamiyatga ega, tomoshabinning e'tibori ko'pgina obyektlarga qaratilishi mumkin, bu muhim masalani aniq yoritib bilish kerak. Mizansahnaning kompozitsion markazini tuzish nafaqat rejissyorga, balki ommaviy sahnadagi har bir qatnashuvchiga ham bog'liqdir. Agar spektakl ijrochilari bu markazni his etmasalar va o'z xatti-harakatlarida uni hisobga olmas ekanlar, tomoshabinning fikri chalg'ib, sodir bo'layotgan hodisalar mantiqini anglamay kolishlari mumkin.

Ma'lumki, omma e'tiborini sahna obyektlariga jalb etishga imkon beruvchi turli usullar mavjud. Masalan, ommaviy sahnada harakatlanuvchi bir shaxsni alohida yoki ajratib ko'rsatish zarur, buning uchun barcha boshqa sahna qatnashchilari harakat kilmay turishlari zarur, yoki aksincha, agar personajlardan birining harakat kilmayotganligini ifodalash talab etilsa, unda qolganlar harakatni faol tarzda amalga oshiradilar.

Tomosha zalining kengligida aktyorning harakati sezilarli bo'lishi uchun uning mimikasi, imo-ishorasi, ko'z ifodasi yoki biror bir sahna obyektini ko'rsatish kerak bo'lsa, har bir sahna qatnashchisi bu obyektini his etish va tomoshabin e'tiborini shunga tortishi lozim. Bundan tashqari, harakatni amalga oshirishi uchun aktyor uning ifodalilik vositasini aniq his eta bilishi zarur: bunda talaffuz etilgan so'z, intonatsiya, ko'zlar, mimika, imo-ishora, tana harakati va boshqalar e'tiborga olinadi. Masalan, aktyor minglab qatnashchilarning e'tiborini ko'z ifodasiga tortishda o'zini

tomosha zalidan chalg'itish mumkin bo'lgan barcha vositalardan tiyilishi lozim.

Kompozitsiya san'atini rassom va haykaltaroshlik san'atining buyuk ustalari mukammal egallaydilar, ular uchun mavjud materialni plastik his etish birinchi darajali ahamiyatga ega. Shuning uchun ham Stanislavskiy yosh aktyor va rejissyorlarni o'qitishda tasviriy san'atning eng yaxshi namunalarini dasturga kiritishni tavsiya etadi. U o'zining aktyorni tarbiyalash dasturida talabalarga biron suratda tasvirlangan kishilar holatini qabul qilish va tegishli shu holatlarni oqlovchi harakatlarni topish taklif etadi. Shundan so'ng talabalar suratdagi hayotni jonlantirishlari, oldingi vaziyatga, ya'ni suratda tasvirlangan holatga, so'ngra davom ettirishlari lozim bo'lgan mavjud davrga qaytishlari kerak. Buning natijasida etyud sujeti yuzaga kelishi mumkin. Suratning kompozitsion qurilishida voqea rivojlanishi keskinlashib boradi.

Mizansahna va sahna guruhlarini qonunlarini o'rganish jarayoni rassomlik san'atidan farqli ravishda asarni tomosha qilayotgan tomoshabinning kayfiyat-ruhiyati chegaralanmaydi va ularning spektaklga bo'lgan qiziqishlari ham ma'lum bosqichdan boshqa bir bosqichga o'tib, o'sib boradi. Birinchi va ikkinchi kurslardagi bunga oid mashqlar guruh va mizansahna usullarini o'rganishda, ommaviy etyudni tashkil etishda mustahkamlangan bo'lishi lozim. Ikkinchi kurs matnlari orasida dramatik materiallar bo'lishi ham foydali. Ayrim teatr maktablarida ikkinchi kurs talabalari teatr

repertuarlarining ommaviy sahnalarida ishtirok etadilar. Ommaviy sahnani ko'rib chiqish, xususan, sahna guruhlari va mizansahna qonunlarini egallash ishlarida katta foyda keltirishi mumkin.

HARAKATNING O'ZIGA XOSLIGI

Ko'pgina havaskorlik teatrlarida xarakterli rollar ko'psonli aktyorlik ampuasining xilma-xilligidan biri hisoblanar edi. Boshqa ampuadagi aktyorlar esa, masalan, oshiq-ma'shuq, olijanob ota-onalar, nasihatgo'y va boshqa obrazlarni yaratishda asosan hech qanday xarakterga ega bo'lmagan insonlarni tasvirlaganlar. Ular sahnada faqat o'z aktyorlik qobiliyatlarini, aniqroq aytganda, odat tusiga kirib, siyqasi chiqib ketgan xatti-harakat usullarini qaytarganlar. Stanislavskiy xavaskor, diletantlarga qarshi kurashar ekan, xarakterlilik masalasiga o'zining munosabatini aniq bayon etdi: «Barcha aktyorlar istisnosiz obrazning ijodkori va xarakterli bo'lishlari shart. Xaraktersiz rolning bo'lishi mumkin emas»¹³

Xarakterlilik sahna san'atida tasvirlanayotgan shaxsning tashqi xususiyatlariga emas, eng avvalo, uning ichki, ma'naviy tuzilishi, alohida harakatiga bog'liqdir.

Biz yuqorida faqat organik harakatni, ya'ni qabul qilishning jonli jarayoni, ta'sir etish va baholash, sahnada ham, hayotda ham tabiat qonunlari bo'yicha amalga oshiriladi, deya ta'kidlagan edik. Zero, aktyorlik

¹³ К Станиславский Собр.соч. том 3 М,1956. С.224

ijodining tub mohiyati, aktyor tomonidan qilinayotgan harakatning organikligi bilan ifodalanadi. Agar u individual xususiyatlardan mahrum bo'lsa, organik obraz tashkil topmaydi, demak, hali bu san'at emas, faqatgina uning ostonasidir.

Muomala xarakterining alohidaligi, berilgan shaxsga yoki guruhga xosligini biz xarakterlilik deb ataymiz.

Grim, parik, nakleyka, libos, toptsinok, rekvizit va hokazolarga kelsak, ular obrazni kontrasti yoki yordamchi ifodalilik vositalari hisoblanadilar. Aksincha, ko'z oldimizga harakatsiz statistni keltirsak, grimning muvaffaqiyatli topilgani tufayli libos va keyinroq tashqi qiyofadagi harakaterlilik aktyorning yutug'i hisoblanadi.

Agarda xarakterlilik beixtiyor yuzaga kelsa, rolning ichki mohiyatini tushunib yetishda hech qanday ong va fikriy intilish talab etilmaydi, faqat intuitsiyaga ishonish kerak bo'ladi. Lekin xarakterlilikni his etish o'z-o'zidan sodir bo'lmasa, aktyor obraz hayoti sharoitini qo'shimcha ravishda o'rganishga, tasvirlanuvchi shaxs xulq-atvorining individual xususiyatlarini egallashga intilishi lozim. Ba'zi vaqtlarda tashqi oddiy hunar (mohirlik va epchillik bilan tez bajariladigan harakat) ham xarakterlilikni topishga yordam beradi.

Aktyor doim uchinchi shaxs nomidan emas, birinchi shaxs bo'lib harakat qilishi lozim, Faqat shunday yo'l bilangina san'atda jonli xarakterlilikni ijro etish mumkin. Tashqaridan xarakterli imo-ishora, intonatsiya, harakat (muomala usulini) va hokazolarni qabul qilib

olsak, ularni o'zlashtirish, tabiatini tushunish kabi muhim vazifalarni o'z oldimizga qo'yishimiz va ularni bajarishimiz lozim bo'ladi. Buning uchun talaba o'z oldiga shunday savol qo'yishi kerak: «agarda men» qari, kasal, dangasa, qo'rqq, qisqa fikrlaydigan, so'zlarni noaniq talaffuz qiladigan, «s» tovushini o'rniga «sh», «z» urniga «j» aytadigan, ko'rish qobiliyati yomon, oyog'imda og'rik, yuragim ham kasal odam bo'lsa, yoki «agarda men» inson emas, balki bo'ri, qo'zichoq va h.k. bo'lsam, qanday harakat qilgan bo'lar edim? Albatta, har qaysi insonda o'ziga xos sifat-xususiyat va kuchli his-tuyg'ular mavjud.

Jasur, dovyurak inson qandaydir daqiqalarda qo'rquv va sarosimalik holatlariga tushishi, sahovatli kishi ma'lum sharoitlarda xasis, marhamatli, badjahl va h.k. bo'lishi mumkin. Obrazning ichki xarakterliligi aktyorning qalb elementlaridan tashkil topadi, ular har vaqt o'zgacha kombinatsiyada nomoyon bo'ladi. Ichki xarakterlilik hissiyoti aktyorga tashqi xarakterlilikni aytib beradi.

Barcha ichki va tashqi elementlarning xarakterliligi bizga tanish bo'lgan «agarda», ya'ni qator savollar va javoblarning qo'yilishi, ularning harakati yordamida sodir bo'ladi. Masalan, "Men qaysidir aniq hayotiy voqeada qanday harakat qilar edim", taxmin qilaylik, yoshlikdan ota-onamning erkatoysi bo'lganman, mehnat kilishga ehtiyoj his etmaganman, qiyinchiliklarni yengib o'tishga odatlanmaganman va h.k. Mening xulq-atvori, xarakteri ko'p jihatdan shu sharoitlarga bog'liq. Va

aksincha, hayot sharoitlari insonni tarbiyalashning tamomila qarama-qarshi sifatlarini, barcha to'siqlarni qat'iy yengib o'tish imkoniyatlarini yaratadi. Agarda bu turli xil kishilar bir xil sharoitda bo'lib qolsalar ham turli xil harakatda bo'ladilar. Bundan tashqari, ular bir xil harakatni amalga oshirsalar-da, uni bajarish usuli turlicha bo'ladi.

Harakatning o'zi kabi uning ijrosi ham berilayotgan shart-sharoitga bog'liq bo'ladi, shu bilan birga bir xil shart-sharoit harakatning mohiyatini belgilaydi, boshqalari esa boshqacha xarakter yoki bo'yoq beradi. Birinchi guruhga sujet sharoitlari deb nomlangan faktlar kiradi, ular pyesa hodisalari turkumini, uning fabulasi va harakatlanuvchi shaxslarning asosiy muomala chiziqlarini belgilaydi. Bu faktlar va sahna sharoitlari aktyorni faqat shu harakatlarni amalga oshirishga majbur etadi.

Masalan, yosh yigit bir qizni qattiq sevib qoldi, unga uylanishni orzu qiladi, bunga ota-onalari qarshi turadilar. Endi u qizni sirli uchrashuvga chaqiradi, ota-onasi, uyini tashlab unga turmushga chiqishga ko'ndirishga harakat qiladi. Bunday sharoitlarda ko'z oldinmizga xuddi Sh. Boshbekov komediyasidagi qahramonni, shuningdek, Shekspir tragediyasidagi qiziqqon va bosiq yosh yigit kabi O'rta asrlarda yashagan yigitini keltirish mumkin, lekin ularning har birida bir xil harakat, xulq-atvor asoslari mavjud bo'lib, ularning xatti-harakatlari asosida sevgan insonlarini olib qochib ketishga ishontirish yotadi.

Ularni bu qarorga ko'ndirish, unga ta'sir o'tkazish uchun faol harakat qilish, qizni ishontira bilish, sevgisini isbotlash, uning ikkilanishini, xavfsirashini tarqatib yuborish, uni ehtiyot qilish kerak. Ammo sevishtanlarning xulq-atvori, xarakteri bu sharoitda tamomila turli-tuman bo'lishi mumkin. Bu berilgan vaqt, joy, hayot tarzi, zamon, hodisa qatnashchilarining individual xarakter xususiyatlari va boshqa ko'pgina sharoitlarga bog'liq bo'lishi mumkin.

Aktyor o'z ustida ishlash davrida xarakterlilikni tashkil etish usullari va yo'llari to'g'risida izlanish olib borishi juda muhim, uning xatti-harakati berilgan sharoitning u yoki bunisiga bog'liq bo'ladi. Xarakterlilik tug'ma, yoshga qarab, milliy, tarixiy-maishiy, ijtimoiy, kasbiy individual bo'lishi mumkin. Ulardan ayrimlarini ko'rib chiqamiz.

TUG'MA XARAKTERLILIK

Kishining shaxsi hayot va tarbiya sharoitining tashqi ta'siri ostida emas, balki keng ma'noda sifatlarining tug'ma kuchida, ya'ni uning nasliy hususiyatlaridan tashkil topadi. Sahna obrazining tashkil topishida biz berilgan shart-sharoitni o'rganamiz, zero, u obrazning xulq-atvorini belgilaydi.

Stanislavskiy o'zining dastlabki tadqiqotlarida aktyorlik temperamenti tabiatiga katta e'tibor qaratdi. lekin u bu muammoni ishlab chiqar ekan, inson to'g'risidagi zamonaviy fonda o'ziga yetarlicha tayanch

topa olmadi. Hozirgi vaqtda insonning xarakter tabiati, xususan, temperamenti deyarli keng o'rganilgan. «Xarakter» tushunchasining o'zi tug'ma xususiyatlarning birligi va insonning uni o'rab turgan tabiat bilan o'zaro ta'siri natijasida egallagan xususiyatlarida aniqlanadi.

«Oliy asab faoliyat tipi (temperamentga tegishli), asab sistemasi tabiiy xususiyatlariga xos tug'ma majmuasidir (vazminlik kuchlari, qo'zg'a-luvchanlik); uni «genotip» deb atash mumkin, – deb yozadi mashhur psixolog B.M.Teplov – Oliy asab faoliyati («genotip», temperament)ni «xarakter»dan ajrata bilish kerak, «fonetip» yoki oliy asab faoliyatining tuzilishi» inson yoki hayvonning indivi-dual mavjudligi vaqtida orttirilgan u yoki bu qiyofa tipining qorishmasidir. Teatr maktablari dasturidagi adabiyotlarda xarakterlilik to'g'risida ko'plab misollar keltiradi, Stanislavskiy inson temperamentlarining turli tiplarini o'rganish zarurligini ko'rsatadi. Bunda u Gippokrat tomonidan taklif etilgan klassifikatsiyaga tayanadi. Temperamentning sifati bo'yicha Gippokrat barcha insonlarni to'rtta tipga bo'ladi: kuchsiz tip – melanxolik, jonli – sangvinik, o'zini to'xtata olmaydigan – xolerik va xotirjam – flegmatik.

Zamonaviy tipologiya hozirda to'rtta emas, balki yigirma to'rttadan kam bo'lmagan inotiplarni ajratadi. Ularning har qaysisi temperament xususiyatlarining o'zaro bog'liqligini belgilaydi ya'ni, uning kuchli va kuchsizligi, qo'zg'aluvchanligi (reaktsiya tezligi) yoki

faoliyatsizligi, vazminligi yoki vazminlikning hayajondan ustunligi kabilardir.

Barcha insonlar uchun organik jarayonning, atrofni o'rab turgan dunyo bilan o'zaro ta'sirning uslubiyligi va majburiyligi turlicha va turli intensiv darajada yoki aktyorlar tili bilan aytganda temporitmda o'tadi. Shunday qilib, oliy asab faoliyatining u yoki bu tipini qaytadan tashkil etish uchun organik jarayonning ma'lum tipiga xos xususiyatlarini egallash zarur va shunga muvofiq shaxsiy organikasini qayta qurish kerak. Bu esa ichki xarakterlilikni tashkil topishiga olib keladi, uni egallangan xarakterlilikdan farqli ravishda tug'ma xarakterlilik deb ataymiz.

Bunday xarakterlilikni topish va amalga oshirish uchun obraz tabiatini chuqur o'rganish kerak. Ko'p hollarda bu jarayon hayotiy taassurotlar, fahmlash, ichki hislar asosida olib boriladi. Stanislavskiy bu ishda ruhshunoslarning bilimi, ayniqsa, ruhshunoslikning insoniy xarakterlarga bag'ishlangan qismini o'rganish katta yordam beradi, deya ta'kidlaydi. Hozirgi kunda, ayniqsa, aktyorlik ijodiyotini o'rganishni zamonaviy fiziologiya va psixologiyadan ayri holda tasavvur kilib bo'lmaydi.

Organik jarayon xususiyatlarini o'rganish, turli tipdagi asab faoliyatiga taalluqli bo'lib, tajriba va mashqlar uchun tabiiy xarakterlilikini egallashda keng imkoniyatlar ochadi. Bu murakkab masalani hal etishda eng oddiy mashqlarga yondoshish maqsadga muvofiq. Organik jarayon nafaqat inson tomonidan, balki istalgan

jonli organizm tarafidan amalga oshiriladi. Agarda hayvonot dunyosiga e'tibor qilsak, ularning xulq-atvorida keskin farq ko'zga tashlanadi.

Stanislavskiy talabalarga turli hayvonlarning o'zlarini tutishini o'rganish va ularning fe'l-atvorlarini tasvirlashga urinib ko'rishni taklif etadi. Faqat bu jarayonda biror hayvonning qiyofasidan aynan nusxa ko'chirish masalan, kuchuk yoki mushukni, jismonan o'xshatishga erishish emas, balki bir hayvonning ikkinchisidan farq qilishini, fe'l-atvorining o'ziga xosligini tasvirlash muhim hisoblanadi.

Stanislavskiy, aktyorning obrazda mujassamlashish mazmuni teatr oliy o'quv yurtining uchinchi kursidan boshlanishi lozimligini ta'kidlaydi. Xarakterlilik elementlari mashqi esa birinchi kursdanoq boshlanib, so'ngra «aktyor tualeti»ga kiritiladi.

YOSH BILAN BOG'LIQ XARAKTERLILIK

Yosh bilan bog'liq xarakterlilikning u yoki bu sifatini ifodalovchi sabablar organizmning fiziologik xususiyatlari bilan belgilanadi. Ular insonning barcha xulq-atvoriga o'z ta'sirini o'tkazadi. Organik jarayonni qarilikda bo'ladigandek sekinlashtiradi yoki yoshlardagi kabi faollashtiradi.

Yosh aktyor kekxa choli obrazini yaratishi haqida so'z borar ekan, Stanislavskiy: «Yoshligingizdagi barcha imo-ishoralar qarigan vaqtingizda ham saqlanib qoladi. Faqat ritm o'zgaradi. O'tirish ham, turish qiyin. Men

stol'atofida quloch yoyib o'tira olmayman. Avval unga qo'llarim bilan suyanaman, birdaniga ko'tarila olmayman, dastlab biron-bir narsani mahkam ushlab olaman... tushuninglar, bu sizlar uchun yangi bo'lgan qarilik harakatining mantiqi, siz ham bir kun keksayasiz, ammo hech qachon rolda o'zingizni yo'qotmang».

Keksalikka xos xatti-harakatda harakat ritmi va tempi pasayishidan tashqari boshqa belgilar ham mavjud. «Tuzlar yig'ilishi tufayli, mushaklar qo'pollashadi va boshqa sabablar yuzaga keladi, inson organizmi yillar o'tishi bilan buziladi.¹⁴

Qarilikda qisman eshitish qobiliyatini yo'qotish, ko'rish qobiliyatining pasayib qolishi atrofdagi kishilar bilan muomalani qiyinlashtiradi.

MILLIY XARAKTERLILIK

Bo'lajak aktyorga turli millat xalqlarining xarakter xususiyatlarini kuzatish va eslab qolish zarur, zero, u kelgusi rollarida ularning temperamenti va tabiatiga kirib borishi uchun materiallar to'plashi kerak. Bunday kuzatishlarni nafaqat hayotdan, balki adabiyotlardan, buyuk rassomlar, bastakorlar, cholg'uvchilar asarlaridan ham olish mumkin.

Har bir millatga mansub ijodkor asarida ana shu millat ruhi singdirilgan bo'ladi. ko'p hollarda bir millat uchun qadrlı, qiziqarli, qadri yuksak bo'lgan san'at

¹⁴К Стагиславский 3 т, 217-бет

asarini boshqa bir millat vakili umuman tushunmasligi mumkin. Har bir millatning o'z qarashi, uslubi, madaniyati o'ziga xos. Bo'lajak aktyor millatlararo ana shu o'ziga hoslikni qunt bilan o'rganishi lozim. Chunki bu uning kelajakda yaratadigan obrazlar xarakterini tuzishda albatta qo'l keladi.

Stanislavskiy rol ustida ishlash bilan parallel ravishda olib boriladigan maishiy va milliy xarakterlilikni egallash bo'yicha maxsus mashqqa murojaat qiladi. Masalan, «Chio-Chio-san» o'quv spektakl-operasini tayyorlash davrida u mashg'ulotga yapon plastikasi va raqsini kiritdi. Buning uchun yaponlarga xos buyumlar, maxsus repetitsion kimanolar tikildi, oyoq kiyimlari – konturnalar, yelpig'ichlar va boshqa zarur narsalar tayyorlandi. Yapon plastikasi va uslublari talabalar uchun zaruriy, odatiy tusga kirmaguncha mashg'ulot o'tkazildi.

TARIXIY-MAISHIY TURMUSH XARAKTERLILIGI

Stanislavskiy o'z davrida aktyorlik kasbini egallashda turli xil davrlarni o'rganishni o'z ichiga olgan madaniyat tarixi kursi to'g'risida orzu qilgan edi, bular asosan kostyum va muomala xususiyatlarida namoyon bo'ladi.

Dastur hajmi barcha davrlarni keng sistematik ravishda o'rganishga imkoniyat bermaganligi sababli har bir talabaga individual tartibda topshiriq beriladi.



Unga berilgan topshiriq faqat mavzuni nazariy bayon etish bilangina chegaralanmay, materialni boyitishni ham ta'minlaydi. Buning uchun «talaba o'zining xohishiga ko'ra tikuvchi yordamida o'zining tipik davriga xos kostyum tiktirishi, parik tanlab olishi va o'sha davrga xos bo'lgan tipik raqsnı ko'rsatishi kerak, o'zini tuta bilishi, ta'zim qilishi va hokazolarnı namoyish etishi va agar imkoniyat bo'lsa, davr uchun muvofiq keladigan qo'shiq ham aytishi kerak»¹⁵

Stanislavskiy jahon repertuarini bir necha pyesa materiallari asosida o'rganishni taklif etdi. Bu asarlar sahnalashtirilishi shart emas, biroq o'quv ishlarida yaxshi yo'llanma bo'lishi mumkin. «Har bir davrning urf-odatlarini, etiketini, ta'zim qilishini bilish kerak, yelpig'ich bilan, shpaga, hassa, shlyapa, ro'mollar bilan ishlashni o'rganish lozim»¹⁶.

Stanislavskiy har bir davrga oid liboslarnı o'rganibgina qolmay, shu bilan birga irsiyat(shajara, nasl-nasab tarixini) aniqlashga harakat qilgan.

Uning qo'llab-quvvatlashi bilan opera-dramatik studiyasida bosh kiyimlar va soch turmaklari evolyutsiyasini yorituvchi xronologik jadvallar tuzish bo'yicha tadqiqotlar olib borildi. U «Madaniyat tarixi» kursini o'tish jarayonida pedagoglar va talabalar teatr tarixi va kostyumlar bo'yicha ekspozitsiyalar –tuzish lozim, deb hisoblaydi.

¹⁵ К. Станиславский Собр.соч. том 3 М,1956. С.437

¹⁶ К. Станиславский Собр.соч. том 3 М,1956.С.396

IJTIMOIIY XARAKTERLILIK

Bir xil tarixiy va milliy sharoitda mutlaqo turli xarakter chiziqlari, insonlarning farq qiluvchi tomonlari vujudga keladi. Xalq madaniyati, uning urf-odatlarl, rivoyatlari, hikoyalari, qo'shiq, raqslari, kiyimlari, aytishuvlari, turmush tarzi kabilar bir-biriga o'xshasada, tabaqalar madaniyati qarama-qarshi bo'lishi mumkin. Barcha mamlakatlar va davrlardagi turli qatlamlarni, xususiyatlarni o'rganish aqlga sig'maydi. Biroq talabalarga aniq dramatik material asosida obrazning ijtimoiy tabiatini ochishni o'rgatish juda muhim, turli tabaqa bilan xarakterlanuvchi shaxslarning ashyolari va tipik belgilarining eng muhimlarini tanlab olish kerak. Aktyorning rol ustida ishlashi to'g'risidagi maqolasida Stanislavskiy obrazning ijtimoiy xarakteristikasini egallash yo'llarini belgilaydi.

Harakatlanuvchi shaxsning muomala xakteri uning jamiyatda tutgan o'rni bilan bog'liq. «Olchazor», «Figaroning uylanishi» va boshqa ko'pgina klassik va zamonaviy pyesalarda harakatning ikki taraflama rivojlanishi alohida ahamiyat kasb etadi. Shu bilan birga personajlarni ijtimoiy soxtalashtirishga yo'l qo'yish mumkin emas, harakatlanuvchi shaxslar ijtimoiy o'rniga qarab ijobiy va salbiy obrazlarga bo'linadilar (Masalan, Dezdemona – kibor, Yago esa oddiy soldat, lekin bu uni salbiy personaj emas, balki ijobiy qilib ko'rsatadi). Hamma gap shundaki, rolning ikki tomonlama harakati



pyesaning ikki tomonlama harakatiga to'g'ri keladi yoki (garchi qisman bo'lsa-da) unga qarama-qarshi turadi.

KASBIY XARAKTERLILIK

Obraz xarakterini tuzishda uning muomalasi, nasl-nasabi, faoliyati, kasbini ko'rsatuvchi omil ekanligiga e'tibor qaratiladi. Jismoniy mashq bilan shug'ullanuvchi va doimo tabiat qo'ynida bo'ladigan shaxslar devon-xona xodimidan harakati, muomalasi, gapirishi, harakat qilishi, hatto qomati, yuzining rangi bilan ham farqlanadi.

Ayrim kasblar mushaklar, ruhiy qobiliyat va boshqalarning chiniqishiga sabab bo'ladi, muomalaning ma'lum uslubini ishlab chiqadi, uning rivojlanishiga ta'sir o'tkazadi yoki aksincha qabul qilish organlarning o'tmaslashib qolishiga va oxir-oqibatda kishi organikasining ham o'zgarishiga ta'sir o'tkazadi. Ammo kasbiy xarakterlilik faqat tajriba faoliyatining ta'siri ostida qo'lga kiritilmaydi.

Ko'pincha inson kasbini o'zining tug'ma qiziqishlariga muvofiq tanlaydi va u yoki bu sohada asosiy kasb egasiga aylanadi. Hozirgi vaqtda kishilarning kasb tanlashda adashmasligi yo'lida yordam berish uchun insonning tug'ma qobiliyatini ilmiy yo'l bilan belgilashga harakat qilinayotgani tasodifiy hol emas. Masalan, insonning atrofni o'rab turgan aloqa usuli muhitiga qarab badiiy yoki fikrlash tipiga taalluqligini aniqlash, ya'ni u ko'proq abstrakt

yoki aniq obrazli fikrlashga qiziqishini bilish mumkin. Badiiy tiplar ham turli-tuman, bunda tomoshani qabul qilish usuli ijodkorga (rassomga yoki musiqa xos bo'lgan eshitish qobiliyati ustun bo'lishi mumkin. Agarda u kelgusida musiqachi bo'lsa, unda musiqaviy eshitishi rivojlangan bo'ladi, ritm sezgisi, tovush, qo'llar panjasi va barmoqlar yoki gavdaning mutanosibligi qo'shiqchi yoki raqqoslik kasbini tanlash uchun imkoniyat yaratadi. Shunday qilib, turli faoliyat vakillari bir-birlaridan nafaqat egallangan, balki tug'ma sifatlari bilan ham farq qiladilar, bu esa turli xarakterni chuqur o'rganishni talab qiladi.

Kasbiy xarakterlilikni qanday yo'l bilan egallash mumkin? Eng oddiy va ishonchli yo'l – u bilan tanishish, uning ustiga ko'pgina kasblarni bevosita o'rganishdan iborat.

Bu sohada O'zbekiston davlat san'at inistituti qiziqarli tajribaga ega, bu yerda xarakterlilik elementlarini o'rganish dasturiga aktyorning o'z ustida ishlashi ham kiradi. Xarakterli harakatlarni qayta tiklashda, so'zlashuvchilar tovushi, aktsent va boshqalar, oddiy taqlid qilish ko'zda tutilgan bo'lib, – bu kuzatuvchilikni rivojlantiradi, ammo ko'pincha, Lekin mashqlarning boshqa tipi bor, ular u yoki bu kasbiy mahoratlarni o'rganish asosida qurilgan va to'g'ridan-to'g'ri xarakterlilikni egallashga asoslangan. Bu sun'iylikka, oddiy kalaka qilishga olib keladi.

O'quv yurtlari talabalari qandaydir vaqtga u yoki bu ishlab chiqarishga, ustaxonaga, kasalxonaga,

novvoyxonaga, qurilishga borib, nafaqat ish jarayonini kuzatadilar, balki o'zlari ham bu ishlarda faol qatnashadilar.

Imtihonda ular ishlab chiqarishda o'zlashtirgan mahoratlarini ko'rsatadilar, real predmetlar yoki tasvirlovchi vositalar bilan hayotdan ma'lum miqdordagi kuzatuvlarni namoyish etadilar. Shunga o'xshash tajriba o'zining xulq-atvoriga va boshqa muomalalarga e'tiborni va kuzatuvchanlikni o'tkirlashtiradi. Hayot materiali talabalarning mustaqil ijodiy ishlari bo'lib qoladi.

Kuzatuvchanlikni rivojlantira borib, talabalar yanada ko'proq bilimlarni egallashlari mumkin, Stanislavskiy ta'kidlaganidek, nafaqat vrachning muomala xususiyatlarini payqab olish, balki uning ma'lum xususiyatlarini va ma'lum ijtimoiy vaziyatini ham aniqlash mumkin.

INDIVIDUAL XARAKTERLILIK

Insonning tashqi xususiyatlari, qiyofasi, nuqsonkamchiliklari bevosita uning xarakteriga ta'sir etib, turli sifatlarning egallanishiga sabab bo'ladi. buning natijada xar bir insonda o'ziga xos xususiyat, xarakter shakllana boradi. Individual xarakterlilik har qanday realistik obrazga taluqlidir.

Bu borada aktyorlarni tayyorlash mashg'ulotlari jarayonida ortiqcha murakkab psixologik vazifalar tavsiya etilmaydi, "Berilgan shariotda men nima qilishim kerak, tasavvur qilib ko'raylik, men yaqinni

ko'ra olmayman, ko'zoynagimni yo'qotdim, ma'lum predmetni topishim zarur yoki muhim xatni o'qishim kerak" kabi masalalarga javob berishga urinib ko'rish kerak.

Individual xarakterlilikni egallash bo'yicha yanada murakkabroq masalalarni hal etishda xatti-harakat orqali "agar men uyatchan va jur'atsiz bo'lsam yoki aksincha surbet va o'zini juda katta oladigan bo'lsam" kabi masalalarga javob berish zarur bo'ladi. Shunday rollar borki, ular tamomila o'ziga xos ahamiyatga ega, ular konfliktlarning rivojlanishini belgilab beradi.

Hatto kostyum va soch turmagining o'zgarishi ham kishi psixologiyasini o'zgartiradi. Masalan, chiroyli, ko'rkam va did bilan kiyingan ayol o'zini ishonchli va baxtli his etadi.

AKTYORLIK XARAKTERLILIGINI YENGIB CHIQISH

Individual xarakterlilik har bir insonga, demak aktyorga ham xos. Bundan tashqari, aktyorda ko'pincha tomoshabinlar oldidagi yutug'i tufayli o'ziga ishonch tug'iladi, bu esa o'z navbatida, undagi ichki siqqlikni yengishga yordam beradi, uni sahnaviy jozibador qiladi. Biroq aktyor ruhiyatidagi haddan tashqari o'ziga, mahoratiga bo'lgan ishonch unda zararli odatlar, aktyorlik shtampining tarkib topishiga ham turtki bo'ladi.



Obrazning xarakterliligini o'rganish uchun aktyor eng avvalo o'zining shaxsiy xarakterini, odatiy intonatsiya va imo-ishoralarini yengib o'tishi kerak. Buning uchun esa mushak erkinligi va katta matonat zarur. «Xarakterlilik sohasida matonatlilik katta ahamiyatga ega, – deb ta'kidlaydi Stanislavskiy. – Aktyorning har qanday ortiqcha harakati uni tasvirlayotgan obrazdan chetlashtiradi.».

Aktyor uchun tashqi xarakterlilik obrazning ichki mohiyatini egallash vositasidir. Buning uchun tasvirlanayotgan shaxsning xulq-atvori, xarakter manerasini egallashgina emas, balki aktyor hayoti xarakterligiga xos shaxsiy tomonlarini ham yenga bilish kerak.

Xarakterlilikning yana boshqa turlari ham mavjudki, aktyor sahna obrazini yaratishda ular bilan to'qnashadi. Masalan, janrning xususiyatlari va muallif uslubi ham bevosita xarakterlilikka kiradi. Bu aktyorning rol ustida ishlash uslubi bilan bog'liq. Xarakterlilikni egallashda talaba mashq qilib, o'ziga qiyofa yaratadi.

Aktyor obraz yaratishda faqat ilhom kelishini kutib o'tirishi mumkin emas. U biror bir obrazning individual xarakterini aniqlar ekan, bunda o'z shaxsiy sifati – odatlari, xakteri bilan qorishtirib yubormasligi, sahnada, obraz qiyofasida o'z shaxsiy xarakterini unutishi lozim bo'ladi.

AKTYOR «TUALETI»

O'zining kasbiy sifatlarini takomillashtirish va rivojlantirish ustida aktyorning surunkali ishlashi teatr ta'limining o'zgaras qonuni, mahoratiga erishishning yagona yo'lidir.

Teatr maktabining vazifasi o'z tarbiyalanuvchilarini mustaqil ishlashga o'rgatishdan iborat, kundalik mashg'ulotda ularning did va ehtiyojlarini tartibga solish kabilarni Stanislavskiy «aktyor tualeti» deb atadi.

«Aktyor tualeti» ma'lum ish formasi sifatida birinchi kursdan tashkil topa boshlaydi, u yerda mashg'ulot dastlab aktyorlik mahorati sinflarida alohida-alohida olib boriladi.

O'qishning ikkinchi yilida yetarlicha amaliy bilimlar va mahoratlar zaxirasi to'planganda aktyor texnika-sining barcha elementlari «aktyor tualeti»ning kompleks mashg'ulotiga aylanadi, unga uy vazifasi amaliyoti ham kiritiladi. Mashqlardan tashqari, aktyorlik mahorati asoslari kursini o'rganish yo'lida yuzaga keladigan, shuningdek, yondosh fanlar, nafas olishni yo'lga qo'yish, tovush, diksiya, figuralarni to'g'rilash, yurish, xulq-atvorning umumiy uslubi, gimnastika, stanok oldidagi raqs kabilar ham «aktyor tualeti»ga kiradi.

Albatta, amaliy fanlarni o'rganishni bir yarim soatlik darsda bajarish mumkin emas.. Shuning uchun ma'lum vaqtda mashqning aniq obyektini belgilash lozim, o'tilgan kurs ichida berilgan vaqtda eng muhimlarini ajratib olish va to'plangan mahoratlar hajmini turli

kombinatsiyalarda almashtirib turish kerak. Birinchi yigirma, o'ttiz daqiqa, masalan, jismoniy mashg'ulot va nutq texnikasiga ajratiladi. Qolgan vaqtlar esa alohida-alohida turli harakatlar elementlarini bir-birlari bilan bog'liqlikda ishlashga bag'ishlanadi. Va nihoyat, egallangan mahoratlarning barchasini o'z ichiga olgan yangi mashqlardan tashkil topadi.

Uy vazifalari uchun mashqlar turkumi (individual topshiriqlardan tashqari) dastavval pedagoglar kuzatuv ostida amalga oshiriladi, so'ngra mustaqil ravishda olib boriladi, buning uchun har haftada talabalarning orasida mashqlarni kuzatib borish uchun javobgarlar tayinlanadi. Vaqti bilan har bir talaba guruhli mashqlarni boshqarishga o'rganishlari lozim. Bu o'z ustida metodik ishlarni olib borish va predmetning mohiyatiga chuqurroq kirishga undaydi, pirovardida, zarur bo'lgan mashqlarni muntazam yozib borishga olib keladi. To'rtinchi kursga kelib, guruhli mashg'ulot yanada ko'proq mustaqil ish ko'rinishini oladi. Pedagogning roli esa bu mashg'ulotlarni o'tkazishda konsultativ yordam ko'rsatish va nazorat qilishdan iborat bo'ladi.

Kelajakdagi mashg'ulot ishlarining barchasiga birinchi kurs mashg'ulotlarida mustahkam asos solinadi. Sahna harakati elementlari o'rganilayotganda, birinchi darslardan boshlab, mashqlar to'plana boradi. Bunda o'tilgan darslar unutilmay, balki doimiy takomillashtirib boriladi. Masalan, avval bajarilgan mashqqa qaytilar ekan, uning bajarilishi sifati, uning uchun ijodiy masalalarni yangilash, talabani avvalgi darslarda

egallangan bilimlarini chuqurlashtirishga, yangiliklar kiritishga undash lozim bo'ladi.

Mashg'ulotning birinchi bosqichi harakatlarning eng soddalarini bajarishga va tomoshabinlarning e'tiborini tortishga bag'ishlanadi. Bu mashqlarning xarakteri «Harakatga tayyorlanish» bobida bayon etilgan. Bu mashqlar ko'proq sport o'yinlarini eslatadi, unda musobaqalardan ko'zlangan aniq maqsadi qo'yiladi va unga erishish shartlari belgilanadi. Badiiy ijod masalalariga chuqur yondoshishdan avval istalgan topshiriqni aniq bajarishga, javob qaytarishga o'rganish lozim. O'zbekiston davlat san'at instituti maktab studiyasida birinchi yarim yillikdagi nazorat darslarida ko'rsatilgan ayrim tasvirlangan mashqlarni keltiramiz.

Har bir talaba stulni oladi, uni aniq belgilangan joyga qo'yadi va boshqalar bilan bir vaqtda o'tiradi. Fiziologik va psixik zo'riqish va mushaklarni qisishdan ozod bo'lish uchun mashqlarning bir nechtasi bajariladi. Talabalarga sekin stuldan turish va oyoq uchida ko'tarilish taklif etiladi butun tana bilan oldinga cho'zilish, undan keyin og'irlik markazini goh o'ng, goh chap oyoqqa o'tkazish, orqaga va oldinga aylanish, bunda figuraning qo'zg'almasligi va muvozanatni saqlash taklif etiladi. So'ng pastga tushiladi va dastlabki vaziyatga qaytiladi. Shundan keyin mushaklar bo'shashtiriladi. keyin peshona, qosh, ko'z, burun, lab, bo'yin, yelka, tirsak, qo'l panjalari, orqa umurtqa boshidan oxirigacha, son, tizza, tovonlar bo'shashadi.

Qo'l panjalari va oyoq tovonlarini chiniqishi uchun ham bir necha mashqlar bajariladi: har bir barmoqni navbatma-navbat bukish, silkitish, xuddi barmoqlarga suyuq hamirning bir qismi yopishib qolgani kabi, undan tozalashga intilish qabilida harakat qilish, havoda aylanishini tasvirlayotganday goh bir tarafga, goh boshqa tarafga panjasini aylantirish, guyo ipak yoki baxmal matoni silagan kabi barmoqlarni silash. Deyarli o'sha harakatlarni oyoq tovonlari uchun ham, bir oyoqni ikkinchi oyoq ustiga tashlash va mashqlarni har qaysi tovon uchun alohida bajariladi. Pedagog navbatma-navbat uchta turli ovozli signal beradi: chapak chalish «tayyorlaning» belgisini bildiradi, bu stol chetiga o'tirib, oyoqlarni yig'ishtirishga buyruq ma'nosini anglatadi. Ikkinchi signal – oyoq bilan polni tepish – «turing» ma'nosini anglatadi va bo'y-basti bilan cho'ziladi, uchinchi esa stolga urish – dam olayotgan kishi kabi «stulga yastanib yotish» kabi mashqlar bajariladi. Mashqlarni rivojlantirib borish uchun buyruq signallari ketma-ketligini almashtirish ham mumkin. Bu orqali talabaning qay darajada diqqatini jamlay olganligi aniqlanadi.

Tasvirlanayotgan predmetlar bilan mashq olib boriladi, shuningdek, qo'l panjalari va barmoqlar mashqlari bir vaqtda olib boriladi. Qandaydir plastilin bo'lagini maydalashni tasvirlash va qandaydir predmetni yoki figurani yasash taklif etiladi. Shundan so'ng issiq pishirilgan kartoshkani tozalash, issiq tuxumni archish, marjonga yoki sinuvchan archa shariga

ip o'tkazish va h.k So'ngra har bir talaba qalam, ko'mir yoki bo'yoq bilan ishtirok etuvchilarning birini portretini chizish, stulning tekisligidan foydalanish, yoki real bloknotdan, papkalar, kitoblar tasvirlay boshlaydi. Tasvirlanayotgan molbert tekisligiga o'sha qiyin masala bunday harakatni to'g'riligiga ishonish uchun biron bir narsaga suyanish lozim.

Ehtimol, tasvirlanayotgan predmetlar harakatiga avvaldan tayyorlangan mashqlarni bajarish kerakdir. Har qaysi trenajga qabul qilish organlarini sozlash va rivojlantirish mashqlariga, kuzatish, ko'rish va boshqa xotiralar kiritiladi. Masalan, o'z o'rtoqlarini ko'rib chiqish uchun o'n-o'n besh soniya beriladi, so'ngra ularga orqasi bilan o'girilib, savollarga aniq javob beriladi: kim qanday kiyingan, qanday soch turmaklagan, ko'zlari qanday rangda, sochlari qanday, kim qanday holatda o'tiriptib, qo'lida nimani ushlab turibti va h.

Jamoa mashqlarida «tirsak sezgisi»ni rivojlantirish muhim hisoblanadi. Bu sifatlar eng oddiy topshiriqlarni bajarishdan boshlab asta-sekinlik bilan qo'lga kiritiladi. Masalan, chapak chalish mashqi. Stulga yarim aylana shaklida o'tirgan talabalar bir xil baland ovozda ritmik tarzda chapak chaladi, o'zining chapagini goh o'ngga, goh chap tomonga yonidagi qo'shnisiga uzatadi, u esa o'z navbatida, keyingisiga o'tadi va alohida signal bo'yicha orqaga qaytariladi. Mashq sekinlik bilan boshlanadi va juda tez tempga yetkaziladi, ayrim

chapaklar bir maromdagi qasir-qusurlarga qo'shilib ketadi, oldingi va orqa chiziq bo'yicha oshib o'tadi.

Shuningdek, barcha guruh sinxron harakat qilishi uchun mashq beriladi. Pedagog ma'lum rasm harakatini topshiradi. Masalan, har biri o'z stulini olib, zal markaziga o'tadi, orqasi bilan partnyorga o'girilgan holda doira tashkil topadi, so'ngra ellips shaklida cho'ziladi va ikkita parallel chiziqqa bo'linadi. So'ngra chiziqlar joyi almashadi. Barcha bu qayta qurishlar pedagogning komandasi ostida o'tadi, mashqlarini aniq rasm harakatini yo'qotmagan holda va musiqa ostida olib borish maqsadga muvofiq bshladi. Agarda talabalar qaytadan saflanish vaqtida bir-birlariga orqalari bilan turib qolib, partnyorni ko'rmay qolsalar, uning «eshitib olmoq» harakatini va uning ritmini tutib olishlari lozim. Qachonki, harakat sinxron musiqaviy bajarilgan va o'zlashtirilgan bo'lsa, ko'p qirrali e'tibor talab etuvchi qo'shimcha shartlar kiritiladi, u vaqtda topshiriq murakkablashadi. Masalan, pedagog vaqti-vaqti bilan qo'ng'iroq chaladi, yoki taqillatadi, yoki navbatmanavbat uni va boshqasini bajaradi. Taklif etilgan rasm harakatini bajara borib, talabalar qancha qo'ng'iroqlar va taqillatishlar bo'lganligini hisoblab chiqishlari lozim. Mashqlarning borishiga qarab topshiriqlar berish mumkin, xorda qo'shiq aytish mumkin, pedagogning signali bo'yicha qo'shiq dam ovoz chiqarib, dam o'z ichida, dam yana ovozni chiqarib aytiladi va h.

Ko'p qirrali, e'tibor talab etadigan oladigan, charchatadigan mashqlardan so'ng yengil, qiziqarli,



quvnoq o'yinlar o'tkazish mumkin. Hamma, faqat boshlovchidan tashqari, bir-biriga qarama-qarshi ikki chiziqda bir necha qadam masofa oralig'ida o'tiradilar va qarama-qarshi o'tirganlarning qaysidir birlari ko'z qisishib kelishib oladilar, joylarini almashtiradilar, bunda boshlovchi sezmasligi darkor va ikkita bo'sh joydan bittasini band qilmasligi kerak. Hamma joy-joyidan siljishlar shovqin-suronsiz bajariladi. Murakkablashgan sharoitlarda joylarini o'zgartirganlarida savol va javoblar almashishga ulgurishlari lozim, masalan: sen qaysi ko'chada yashaysan, onangning ismi nima? va h.k. U tadbirkorlikni, chaqqonlikni talab etadi, partnyorga talaffuzni aniq maksadga yo'naltirishga o'rgatadi.

Pedagog ma'lum sxemalarni, takliflarni beradi, masalan: sifat, ot, fe'l. Kimgadir koptokni otayotib, talaba: «qora»deydi, ikkinchisi uchinchisiga koptokni otar ekan, «qarg'a» deydi, uchinchisi esa, pao'zani cho'zmasdan, fe'lni topadi, masalan – «qag'illaydi». Bunga uch kishi o'rtasidagi gap bir kishi tomonidan talaffuz etilayotganday, ya'ni alohida emas, balki bir-biriga tutashgan holda erishiladi. Koptok otishni davom ettirish yo'li bilan yaxlit hikoya to'zish ham mumkin. Alifbodagi faqat bitta harfning talaffuzini aytib koptok otish mashqi eng murakkab varianti hisoblanadi. U ovozi chiqarib aytib, u bir vaqtda o'rtog'iga koptokni otadi, unga so'zdagi ikkinchi harfni aytishni taklif etadi va h.k. Bu mashq alifbodagi hamma harflarni «yozuv mashinasi» dagi an'anaviy xilma-xilligi hisoblanadi.

Pedagogning diktovkasi ostida har bir talaba o'ziga aytilgan harfni qarsak chalish bilan bildiradi va hammalari bir vaqtda so'zning oxirini chertib biron belgi beradilar. Guruhni ikki bo'lakka bo'lgach, topshirilgan matnni sinxron tarzda ikki guruhda «bostirib» chiqarish mumkin, topshirilgan tempga qat'iy rioya qilgan holda yoki har bir guruh o'z matnini topshiriq bajarishning aniqligi va tezligi bilan musobaqalashib mustaqil ravishda «bostiradi». O'tirish mashqidan qo'zg'aluvchanlikka o'tish mumkin. O'z stulini olib, har qaysilari u bilan aylanib yugurishlari mumkin. Yo'nalish signali bo'yicha yugurish almashtiriladi. Bunda hech qanday to'qnashuv va shovqin-suronlar sodir bo'lmasligi juda muhim: barcha to'siqlardan o'tib, o'z stulini olib yurishni bilish kerak. Boshqa signal bo'yicha esa zal markazida piramida shaklida hamma stullar shovqinsiz taxlanadi, bunda aylanma bo'yicha yugurish davom etadi.

Uchinchi signal bo'yicha esa har qaysi talaba piramida ichidan o'z stulini yo'l-yo'lakay topib olishi (agar u boshqalari bilan ag'darilib yotgan bo'lsa, unda aylanmani o'tkazib yuborishi kerak) va nihoyat, stullarni o'z joyiga qo'yishi, hammalari to'la qo'zg'almasdan, qotib qolgan holda bir vaqtda o'tirishlari kerak.

Shundan so'ng topshirilgan harakat va hodisalarni qayta tiklash jarayoni ketadi. Zaldan hamma ikki tashqari tomonga uzoqlashtiriladi. (yigit va qiz) Jonli kartinani – guruhni tashkil etadilar. Ikki kishi bo'lib



kirayotganlar besh daqiqa ichida o'rtoqlari yuzni ko'rib, eslab qolishi va tasvirlab berishi lozim. Yangi juftlik shuning o'zini takrorlaydi va h.k. Hammalari o'rinlarini almashtirganlaridan so'ng yangi juftlik qaytadi va birinchi juftlik mashq boshlagandagi vaziyatni qaytadan egallaydi. Birinchi va oxirgi juftliklar guruhini taqqoslaganda nusxaning originaldan chetga chiqqanligini yaqqol ko'rish mumkin.

Darsning tugashi va zaldan ketish boshlanishida qanday bo'lsa, ketish vaqtida ham shunday aniq tashkil etilishi lozim. Har bir talaba o'z stulini olib pedagogning komandasi bo'yicha umumiy saflanishga ketadi. Darslar bir soatdan ortiq vaqtni olmasligi va yaxshi tempda o'tkazilishi lozim.

Mashg'ulotning ikkinchi yarim yilligida yarim bahslashuv, yarim o'yin xarakterdagi barcha mashqlar «agarda» asosida tashkil topadi. Endilikda mexanik e'tibor o'z o'rnini ijodiy e'tiborga bo'shatib beradi. Mashqlarni nafaqat pedagoglar, balki talabalarining o'zlari ham o'ylab topishlari mumkin. Birinchi kursning oxirida amaliy mashqlar imtihonga olib chiqiladi. U barcha o'tilgan dastur bo'limlari yuzasidan mashqlar, jumladan, uy vazifalari barcha yondosh fanlar bo'yicha kiritilishi lozim (nutq, harakat, raqs, ritmika, imoishoralar).

Bunday mashg'ulotlar yuzasidan misol keltiramiz. Talabalarining musiqa jarangi ostida birinchi chiqishlari turli xil bo'lishi mumkin: sport mashqi, gimnastik mashqlarga o'tuvchi mashq, jonglyorlik, akrobatika

yoki tantanali polonez tezlik raqsiga o'tish bilan yoki nihoyat, yurishni namoyish qilish bilan bog'liq bo'lgan oqsuyaklarga oid imo-ishoralar va h.k. Shundan so'ng, shovqinsiz va tez harakatlar topshirig'ini berish mumkin: joylarni almashtirish, mebellar o'rnini almashirish, yugurib boshqa joyga o'tish va signal bo'yicha qo'zg'almaslik va h.k

Keyinroq qatnashchilarning e'tibori nafas olish bo'yicha, ovoz, diksiya mashqlariga qaratiladi. Ularni gamma yoki vokal ashulasini xor bilan aytishga majbur qilish, navbatma-navbat gazeta o'qishga taklif etish mumkin, yana bu jarayonda talaffuzning tozaligi va absolyut tiniqligi talab etiladi. Tez aytishlarni namoyish etish signal bo'yicha talabalar tomonidan bajariladi.

Keyingi bosqich – partnyorlar bilan o'zaro harakat. Aytaylik, o'rtoqlarni ko'rib chiqish va ulardagi kecha bo'lmagan, bugun esa mavjud bo'lgan yangilikni ko'rishga topshiriq beriladi. Masalan, qo'shnisida yangi soch turmagi, u juda yarashgan va bu unga maqtoov orqali murojaat etishga imkon yaratadi. Qo'shnisida yangi chiroyli galstuk. Yoniga borib ko'radi va qayerdan olding, deb bilishni istaydi. Agar bularning hammasi dars vaqtida emas, tanaffus vaqtida amalga oshirilsa, hayotiy sodir bo'ladi.

Sharoit va atrofdagi shaxslarning real kuzatishlariga uydirmalar qo'shiladi, tasavvur tekisligida harakat o'zgaradi. Masalan, bir guruh talabalar boshqalarni ko'rib chiqadilar. Pedagog buni quyidagicha uydirma bilan oqlashni taklif etadi: Kechasi xorijdan yoshlar



delegatsiyasi keldi. Ularni kutib olish, tanishish, qabul qilish, mehmon qilish, so'zlashuvga tortish, raqs, o'yinlarga taklif etish kerak. Yoki qatnashchilardan biri kosmonavt deb e'lon qilinadi, u bugun talabalar oldiga mehmon bo'lib keldi. Pedagog talabalar oldiga yangidan-yangi «agarda» so'zini qo'yadi.

Bu mashqlarning barchasida eng muhimi vaziyatni aniqlash – sharoitni baholay bilish, uni «tasavvur qila bilish» va ularni xatti-harakat orqali amalga oshirish talab etiladi. Talabalar organik ijodiyotning eng to'g'ri yo'lini topib, u asosda keta boshlaganlaridagina yuqoridagi kabi mashklarni to'xtatish mumkin bo'ladi. Ishning bu bosqichida aktyor tasavvuridagi egiluvchanlik eng muhim jihat hisoblanadi, harakatga tayyorlik holatiga o'tishni bilish va harakat mantiqini ishlab chiqish va mashqlarni etyudga aylantira olishga, tabiiyki, trenirovka mashg'ulotlari orqali erishish mumkin.

«Aktyor tualeti»da tasavvur qilinayotgan predmetlar ta'sirida o'tkaziladigan mashqlar muhim o'rinni egallaydi, uning maqsadi – «ichi bo'sh» narsalar bilan muomala texnikasini takomillashtirish, bajarilayotgan harakatning davomiylik mantiqini (logikasini) ishlab chiqishdan iborat.

Improvizatsion tipdagi guruh mashqlarida barcha talabalarni birlashtirish maqsadga muvofiq, unda yagona voqealarni mujassamlashtirish masalasi qo'yilmaydi va har biri o'zining mustaqil harakat chizig'i yo'nalishini tuzadi. Mashqning mavzusiga bozor.



poliklinika, ekskursiya, muzeylarga borish, h.k lar kiradi.

Bunday mashqlarda harakatning organik jarayonlarini bajarishdan tashqari guruhda o'z o'rnini topa bilish bo'yicha dastlabki ko'nikmalar egallanadi, sahna kengligi haqida aniq fikr paydo bo'ladi.

Ikkinchi kursda «aktyor tualeti»ga aktyorlik mahoratining yangi elementlari kiritiladi: o'zaro so'zlashuv ta'siri, tempo-ritm, xarakterlilik, mizansahna va h.k. Birinchi kursda o'tilganlar endilikda takrorlanmaydi. Ammo eski mashqlarga qaytilar ekan, ularni oddiygina qaytarish emas, balki bunda dastlabki masalalar asta-sekin murakkablashib borishi lozim. Masalan, oddiygina mashqlar partnyorga sinchiklab qarash turli darajadagi e'tibor bilan bajarilishi mumkin. Uning kostyumi, soch turmagi chuqur kuzatuvni talab etmaydi: ammo uning kayfiyatini ilg'ab olishga harakat qilish mumkin, xulq-atvorining nozikligini sezish, ya'ni uning ko'ngliga yo'l topish va buni bajarishga intilish kerak.

Mashg'ulot xarakteri guruhni dasturning u yoki bu bo'limlarini o'tishi bilan bog'liq ravishda doimo shaklini o'zgartirib turadi. Mashg'ulot ishlarining mazmuni har taraflama va uyg'un rivojlanishning barcha texnik elementlari, ularning o'zaro bog'liqligida namoyon bo'ladi. Turli elementlar mashg'uloti uchun har safar mashq mavzuini almashtirish shart emas. Yangi murakkablashgan sharoitni ishlab chiqishning o'zi yetarli bo'ladi. Masalan, mashg'ulot yurishni tekshirishdan boshlanadi. Talabalar repetitsiya zalidan

aylanma bo'yicha o'tadilar. Undan so'ng pedagog qandaydir «agarda»ni aytadi. Agarda sizga tanish bo'lgan repetitsiya zalidan o'tsangiz, zal bo'yicha suratlar galereyasi, u yerda birinchi marta qo'yilgan atoqli rassomlar asarini ko'rasiz. Talabalarga guruhlariga bo'linishni va o'zaro munosabatlarni taklif etish mumkin: galereyaga tashrif buyuruvchilar orasida bir-biriga yaqin, tanish va notanish kishilar bo'lishi mumkin. Kimdir katalogdan foydalanishi yoki o'ziga yoqqan kompozitsiyani chizishga harakat qilishi mumkin. Bu tasvirlanayotgan predmetlar bilan birga qator qo'shimcha harakatlarga olib keladi. Ko'rgazmalar zalidagi barcha qatnashuvchilarni biriktirish uchun umumiy e'tibor markazini tashkil etish kerak. Bunda shunday uydirma ham kiritish mumkin: ishtirok etuvchilar o'rtasida kartina muallifi ham bor. Sekin-asta uning atrofida guruh tashkil topadi va fikrlashuv boshlanib ketadi.

Yanada qiziqroq bo'lgan harakat xarakteri va ritmini o'zgartiruvchi sharoitlarni o'ylab topish mumkin, masalan, ko'tilmagan uchrashuv, bahs, kartinani baholashdagi qarama-qarshiliklar sharoiti va boshqalar. Mana shu oddiy mashqda yangi sharoitlar yuzaga kelishini aytib berish, sahna harakati elementlarining barchasidan talabalarni o'tkazish qiyin emas.

Mashqlarni yana quyidagicha tashkil etish mumkin: ularga topshirilgan harakatlarni oqlash uchun mizansahnalalar, ritmlar orqali qatnashchilarning o'zlari yangidan-yangi sharoitlar o'ylab topib, doira shaklida

turib oladilar. Buning uchun musiqa jo'rligini talab etish maqsadga muvofiq Musiqa fantaziyani ta'minlaydi; u bizning sezgilarimizning eng yaxshi suflyori hisoblanadi, jamoa ishiga tetiklik va tartib olib kiradi, ritm sezgisini tarbiyalaydi.

«Aktyor tualeti» o'quv dasturini o'tish vaqtida barcha yangi materiallar bilan boyitiladi.

Asar parchalari ustida ish boshlanganidan keyin butun pyesa ishlanish jarayonida talabalar ijodiy element metodi, rol ustida ishlashning turli usullarini egallashni o'rganish bosiqchiga o'tadilar. Har bir aktyor obraz hayoti sharoitini birinchi shaxs harakatida o'rganishi lozim, buning uchun esa sahna adabiy materiallaridan ma'lumotlarni ola bilishi kerak. Konfliktni topish, obrazda o'zining xulq-atvori mantiqini tuza bilash, rol partiturasini tashkil etish, uning ikki taraflama harakatini, rolning oliy maqsadini topish zarur.

Rol ustida ishlashning bu elementlarini nafaqat talabalarning ongiga singdirib borish, shuningdek, ularni tajribada egallash, mahoratlarini oshirish lozim. Barcha uchun umumiy bo'lgan savollar aktyorlik texnikasi metodi va ular bilan bog'liq bo'lgan mashqlar barcha kurs mashg'ulotlarida muhokama qilinadi.

Kursni bir necha kichik guruhlariga bo'linishini amaliy ish jarayonida maqsadga muvofiq, deb bo'lmaydi, ularni pedagog-rejissyorlar boshqaradi va har biri o'z parchalari ustidagina shug'ullanadilar. U holda umumiy kurs mashg'ulotlari to'xtatiladi va barcha

ishlar shu kichkina bir-biridan ajratilgan guruhlarda bajariladi.

Bunday sharoitda dars berish metodikasida shakshubhasiz kelishmovchilik yuzaga keladi va ko'pincha pedagogik kursning bosh maqsadi yo'qoladi: ularga har qanday rol ustida ishlash metodini o'rgatish o'rniga ko'proq berilgan rolni o'ynashga o'rgatiladi. Natijada, aktyorlar institutda bir necha rollarni o'ynab, sahna ishlari uslubi to'g'risida aniq tasavvurga ega bo'la olmaydilar va professional teatrda yangi rol bilan to'qnashganda murakkab vaziyatga tushib qoladilar.

O'rtoqlari tomonidan yo'l qo'yilgan xatolarni ko'rib, talabalar o'zlarining xatolarini ham tushunib, boradilar, jamoa bilan begona matnlarni muhokama qilib, o'zlarining shaxsiy matnlarini ham mustaqil tahlil qilishga o'rganadilar. Kurs mashg'ulotlari talabalar tashabbusini rag'batlantiradi. Har bir pyesa aktyorlik texnikasining barcha elementlarini o'rganish mashg'uloti uchun juda ko'p material bo'lib, mashqlar va etyudlar uchun harakatlarni egallashga yordam beradi, tasvirlanayotgan shaxsning sezgi va fikrlarini yoritadi. Bunday mashg'ulot yordamida aktyor o'z ustida ortiqcha kuch sarflamasdan, matnni yuzaki yodlamasdan obrazni yaratish yo'lidan aniq bora oladi.

Agarda mashq uchun material pyesadan olinsa, u holda mashg'ulot va repetitsiya ishlari o'rtasidagi chegara buziladi. Pyesa bo'yicha mashg'ulot aktyorni bevosita harakatga keltiradi, bu – «sozlash» deb atadi. «Aktyor uchun shunday mashqlar kerakki, – deb aytgan

edi Stanislavskiy, – har qanday kichik, arziyas harakat shakllangan ong bo'sag'asiga olib keladi. Har qanday kichik harakatga ham shunday kayfiyatda borish mumkinki, uni biz ilhom deb ataymiz. «Men bugun yaxshi kayfiyatdaman va yaxshi chalayapman», – degan, ijodiy holatni siz arziyas harakattan olishingiz mumkin. Bu shunday texnikani beradiki, siz ularning hammasini hazil-mutoyiba bilan bajarasiz». Agarda aktyor qattiq intizom asosida mashq qilsa, u butun rolni bir haftada bajarishi mumkin. Mashg'ulot repetitsiya ishlari muddatini qisqartirishga olib kelishi lozim. Juda qattiq intizom asosida mashq qilgan jamoa spektaklni tez va soz sahnalashtirishi mumkin.

«Aktyor tualeti»ga o'rganishning nafaqat boshlang'ich bosqichida, ya'ni birinchi kursdagina emas, balki oxirgi kurslarda ham jiddiy yondoshish qat'iy talab etiladi. Muntazam mashq aktyorning ijodiy o'sishini ta'minlaydi, san'atining ifodali vositasini aniqlaydi, mashg'ulotning to'xtatilishi uning ijodiy inqirozi boshlanishini belgilaydi.

Butun o'quv kursi davomida aktyorlik mashg'ulotini amalga oshirish va tashkil etish aktyorlik metodikasi bo'yicha tarbiyalashni yangilashga katta ta'sir ko'rsatishi va barcha dasturni qayta qurishi mumkin. Hozircha bu muammo o'zining yechimini kutmoqda. Buning uchun pedagoglar tashabbus va katta tayyorgarlik ishlarini amalga oshirishlari lozim.

ADABIY ASAR ASOSIDAGI ETYUD

Adabiy materiallar asosida tashkil etilgan etyud to'qilgan va pyesa ustida ishlangan etyud o'rtasidagi bog'lovchi zanjir hisoblanadi. Dastavval adabiy material tanlashda asarning mavzusi zamonaviy, yoshlarga yaqin va tushunarli, murakkab psixologik vaziyatlardan yirok, ammo faol kurash, o'tkir, ta'sirchan konfliktni o'z ichiga olishiga e'tibor qaratish lozim.

Odatda adabiy material bilan tanishgandan so'ng asarning g'oyasi, uning ikki taraflama harakati va oliy maqsadini belgilashga harakat qiladilar. Ishlarni to'g'ri yo'lga qo'yish uchun, bularning hammasini aniqlash zarur. Ammo ikki taraflama harakat va oliy maqsadni belgilashda haddan tashqari shoshma-shosharlik kelgusi ishlarga salbiy ta'sir ko'rsatishi mumkin. Aksariyat asarlarning purma'no g'oyasi darhol tushunib yetilmaydi. Buning uchun aktyorning erki va emotsiyasi faol qatnashuvi zarur, asarning tub mohiyatiga sinchkovlik bilan kirib borishi kerak.

Misol tariqasida Abdulla Qahhorning "Anor" hikoyasini olaylik. Dastlabki taassurotlarga suyanadigan bo'lsak, asarda o'tmish zamon XX asrning dastlabki yillaridagi oddiy xalq boshidan kechirgan qiyinchilik, yo'qchilik xaqida so'z boradi. Biroq asarning bu dastlabki tahlili aktyor uchun yetarli material bo'lolmaydi. Asar haqida yana ham to'liqroq ma'lumot yig'ish uchun uning har bir detalini sinchiklab o'rganib chiqish talab etiladi.

Agar asarda oliy maqsadga birdan yetishish qiyin bo'lsa, unda boshidan boshlab qandaydir o'zga maqsadni qidirish lozim. Mayli, bu hozircha oliy maqsadning taxminiy, muqobili bo'lsin, ammo usiz aktyor harakatni boshlay olmaydi va sahnaga chiqa olmaydi. Konfliktni aniq ochish pyesaning g'oyaviy mazmunini tushunishdagi birinchi qo'yilgan qadam demakdir.

Rejissyor-pedagog talabalar oldiga shunday savol qo'yadi: "Berilgan sahnada qanday hodisa ro'y bermoqda?" Agarda javob darhol topilmasa, yaxshisi asta-sekin fabulani bayon etishga o'tish kerak, dastlab barcha mayda tashqi faktlarni belgilab, so'ngra ularning ichki ma'nosiga kirib borish kerak.

Pedagogning yo'nalish beruvchi savollari yordamida ikki talaba asar qahramonlari Turobjon va uning xotini o'rtasida sodir bo'lgan to'qnashuv sababini aniqlasinlar. Bu borada konflikt sabablarini tushunish juda muhim.

Ushbu voqeada Turobjon kambag'allik tufayli ayoli boshqorong'i bo'lgan anorni topa olmay uyga qaytishi sababli er-xotin bir-birlariga ma'naviy jarohat yetkazadilar.

Turobjon tirikchilikning, zamonning og'ir yukini o'zida sinab ko'rgan, boshidan kechirgan. Bir boyning uyida choy tashib, arang ro'zg'orni amal-taqal qilib tebratib turibdi. Ayni vaziyatda ayolining otliqqa topilmaydigan anorga boshqorong'i bo'lishi Turobjonni qiyin ahvolga solib qo'yadi.



Faqatgina partnyor bilan bevosita muloqotda, mantiqni anglab yetishda va uni shaxsiy uydirmalar bilan oqlashda ijrochilar nafaqat sahnada sodir bo'layotgan voqealarni tushunadilar, balki rolning hayotiy sharoitini o'zlarida real his etadilar.

Ko'pincha ishlar shundan boshlanadi: stol atrofiga o'tiradilar va sahna voqealarini tasavvurda egallashga harakat qiladilar, ammo o'zini harakatlanuvchi deb tasavvur etish, bu real harakat qilish degani emas. Sahn kurashi jarayonini stol atrofida o'tirib his etish mumkin emas. Rolni nafaqat aql va tasavvur etish bilan qabul qilish, balki inson – aktyorning jismoniy tabiati va barcha boshqa ma'naviy xususiyatlarining harakatiga anchagina yaqin ekanligini anglash mumkin. Nafaqat tasavvur harakatni uyg'otadi, balki aksincha harakatning o'zi ijodiy tasavvurning kuchli uyg'otuvchisi hisoblanadi. Ta'sir etishni boshlash uchun unga olib keluvchi sharoit yo'nalishini aniqlash zarur. Aktyor ungacha sodir bo'lgan voqeani bilmasdan turib sahnaga chiqishi mumkin emas. Buni, ayniqsa, adabiy parcha ustida ishlash jarayonida hisobga olish muhim, unda voqealar rivojlanishining umumiy zanjiri topiladi.

Shuning uchun Turobjon va uning ayoli o'rtasidagi to'qnashuvga yondoshishdan avval, unga bevosita oldin o'tgan voqeani yaxshilab tartibga solish lozim. Turobjon uydan anor olib kelish maqsadida chiqib ketadi. Taqdir taqozosi tufayli ming mashaqqat bilan anor topolmay, o'sha davrda yana bir tansiq ne'mat hisoblangan asal olib keladi. U bu bilan ayolini xursand

qilish, qiyinchilik bilan erishgan ne'matga nisbatan minnatdorchlik kutish umidida bo'ladi. Bu epizodlar instsenirovkaga kiritiladimi, yo'qmi, bundan qat'iy nazar, bularsiz sahnadagi Turobjon va ayoli bilan bo'lgan suhbatni to'laligicha tushunish mumkin emas. Muallif bizga Turobjon va ayoli yashab turgan sharoit va zamonni hikoya boshida aniq ta'riflab beradi. U o'tmish hayotini ifodalovchi ikki misra keltiradi.

Uylar to'la non, och-nahorim bolam,

Ariqlar to'la suv tashnai zorim bolam.

Hikoya qilinayotgan davrda kimlardir to'lib-toshib, isrofgarchilik muhitida yashasa, kimlardir ertadan kechgacha qora mehnat qilib, qornini to'ydirishi uchun bir burdagina nonni topishi amrimahol. Asar qahramonlari yashayotgan sharoitni Turobjonning quyidagi so'zlari yanada aniqroq ochib beradi.

"—... Anor, anor... Bir qadoq anor falon pul bo'lsa! Saharimardondan suv tashib, o'tin yorib, o't yoqib bir oyda oladiganim o'n sakkiz tanga pul. Akam bo'lmasa, ukam bo'lmasa..."

Kelgusida rolni yanada chuqurlashtirishda, taklif etilgan sharoitlarni aniq hisobga olishda bu alohida nuqtalar avval qisqa, so'ngra yanada uzunroq hayot parchalariga birlashadilar. Bu nafaqat hayot roli yoki aktyor hayoti sharoitidagi roli, balki yangi, jonli yaratilish, «aktyorning meros bo'lib qolgan chegaralari, uning yaratgan roli, aktyorning ulug'lanishi»dir.

Agarda inson o'zini Turobjon va ayoli yashab turgan sharoitga qo'yib ko'rsa, bir-birini o'zaro o'rganish,



taxminlarning yuzaga kelishini tekshirish, sharoitini aniqlab olish, o'zaro munosabatlarni o'rnatish kabi holatlar yuzaga keladi. Turobjon rolining ijrochisida ilojsizlik, ayolining istagini amalga oshirish uchun harakat qilish ehtiyoji paydo bo'ladi. Tasavvur ishlari bilan bog'liq bo'lgan aniq emotsional hislar aktyorni kerak bo'lgan harakatlarga yo'naltiradi, mantiq jihatidan aniq, harakatlar to'g'riligi sezgisi reflektor tarzida kerakli emotsiyalarni ham chaqiradi. Harakat yoki sezgining qay biri avval paydo bo'lishi kerakligi yuzasidan bahs o'tkazish befoyda, birini biridan ajratib bo'lmaydi, ammo sezgilar mantiqini emas, harakat mantiqini qayd qilish lozim.

Faqat shu kabi dastlabki ishlardan keyin muallif matnini chuqur o'rganishga murojaat etish mumkin. Muallif tarafidan tuzilgan, topshirilgan sharoitni mantiq, o'zining xulq-atvori bilan taqqoslash, bir-biriga qo'shilish vaziyatlari ular bilan ayrilish damlarini ko'rsatish, harakatning davomiyligini aniqlash va muallif mantiqidagi chegaralanishlarni to'g'rilash kerak. Bu chegaralanishlar ko'p hollarda taklif etilgan pyesa sharoitlarini chuqur tushunishning yetarli emasligidan sodir bo'ladi.

Personajni salbiy tomondan tasvirlash, bu bizning pedagogik maqsadlarimizga mos kelmaydi. Savol paydo bo'ladi: agar uning oliy maqsadi Stanislavskiyning ta'biricha, rolning oliy maqsadi bilan qarama-qarshi bo'lsa, aktyor sahnada nima bilan yashashi kerak? Agar bu holatda aktyorga muammoni hal etish taklif qilinsa,

o'z nomidan shunday sharoitda harakat qilish mumkin edi, ya'ni u xulq-atvor mantiqini belgilashi mumkin, qarama-qarshi bo'lgan sahna konfliktini tashkil etish uchun shu narsa yetarlidir.

Sahna asarining g'oyasi badiiy jihatdan faqat muallifning fikr-mulohazalari ochilganda emas, balki kurashda, harakatda, aniq to'qnashuvlarda namoyon bo'ladi. Shuning uchun harakat partiturasining aniq tuzilishiga asosiy e'tibor qaratilmog'i, unda birining muomalasi ikkinchisi bilan bevosita bog'liq bo'lmog'i lozim. Har bir ishtirokchi rolni mustaqil bajarishga tayyorlanishi kerak: vaqt va joy sharoitini o'rganishi, fikrlari va o'z harakatlarining davomiyligini va mantiqini aniqlashi, obrazli ko'rinishlarning kinolentasi tashkil etishi zarur.

Tajribasiz aktyorga nafaqat uning tasavvurida harakat qilish, balki avvaldan o'ziga xos holda obrazni hal qilish kerak, uning fikricha, partnyor asosiy harakatni amalga oshiradi. Muallif konfliktini shu bilan o'tkirlashtirmoqdaki, ikkala qahramonni ham ayni damda ayblab bo'lmaydi. Ikkisi ham bir-biriga xayrixoh, faqat yo'qchilik ularning bir-birlari dilini og'ritib qo'yishlariga sabab bo'lmoqda. Asar juda kuchli, psixologik xatti-harakatlar asosiga qurilgan. Bu esa talabaga sahnada yangidan-yangi imkoniyatlar eshigini ochadi.

Harakat mantiqini qayd qilish, ularning yuzaga kelish sharoitlari, shakllari doim o'zida yangiliklar elementini ochib berishi lozim. Taqlid etish san'atidan farqli



ravishda va aktyorning organik jonli ijodiyoti jarayoni improvizatsiyani talab qiladi. Ammo sahna qo'llanmalarini tanlashda qattiq belgilangan harakat mantiqiga tayanish lozim.

“– Hali tug'ilmagan bolani yer yutkur deding-a, dedi Turobjon borgan sayin tutaqib.

Xotini indamay dasturxonni yig'ishtirib oldi, qozonga suv quyayotib, eshitilar-eshtilmas dedi:

O'sha asalning puliga anor ham berar edi.

– Berar edi! – dedi Turobjon zaharxanda qilib. – Anor olmay, asal oldim.

– Albatta berar edi! Albatta anor olmay, asal olgansiz!

– Mana shunday vaqtlarda til qotib og'izda aylanmay qoladi, mabodo aylansa, mushtning xizmatini qiladi.

– Ajab qildim, dedi Turobjon titrab, jigarlaring ezilib ketsin!”

Bizning misolimizda sahna voqeasida shunchaki elementlar hal etilgan emas. Shubhasiz, bu yerda ikki kishi o'rtasida o'tkir to'qnashuv ketadi, u o'zaro dilgirlikka olib keladi. Bu to'qnashuvda kim tashabbus olib boradi? Kim hujum qiluvchi, kim himoyalalanuvchi? Kim g'olib bo'lib chiqadi, kim mag'lub bo'ladi? Bunday savollarning qo'yilishi va ularga aniq javoblar har bir sahna epizodini belgilashda zarurdir.

Mazkur o'tkir konflikt oqibatida Turobjon juda og'ir gunohga yo'l qo'yadi. Ya'ni o'g'irlik qiladi. Shuni e'tiborga olish kerakki, muallif hech bir so'zni mantiqsiz, behudaga sarflamagan. Har bir so'z, dialog

o'zida murakkab psixologik xatti-harakatni yuzaga keltirib, keyingi sodir bo'lajak voqealarga debocha yasaydi. Albatta, asardagi xatti-harakat va misralar ostiga berkitilgan ma'no-maqсадni talabalarning o'zi o'z dunyoqarashlari doirasida aniqlab ochib berishlari maqsadga muvofiqdir. Mahorat darsi pedagoglari esa bu borada biror aniq fikr va xulosa bildirmay, talabalarga ma'lum yo'l-yo'riq va yo'nalish ko'rsatganlari ma'quldir.

Adabiy asarlar asosida etyudlarni tashkil etishda talabalar o'zlari uchun yangi bo'lgan ijodiy va texnik masalalar bilan to'qnashadilar. Talabalar oldida yuzaga kelgan barcha masalalar bitta adabiy etyud materiallari asosida ikkinchi kursning birinchi yarim yilligi davomida hal etilishi lozim.

Egallangan bilimlarni mustahkamlash uchun aktyor texnikani doimiy mustahkamlashi va yangi etyudlarda zaruriy tajribalarni to'plashi lozim. Ikkinchi yarim yillikda deyarli barcha masalalar o'ta murakkab dramaturgik material asosida hal etiladi. Ijodiy metodni o'rganish va unga chuqurroq yondoshish imkoniyati beriladi, uning alohida elementlari, aktyorning rol ustida to'la hajmdagi ish usuli pyesani sahnalashtirish jarayonida, ya'ni uchinchi kursda ochiladi.



IMTIHON

Ikkinchi o'quv yilini yakunlash vaqtida talabalarning bilimlarini qay darajada egallaganini belgilash, muallif tarafidan taklif etilgan sharoitda organik harakat qilish va ularga topshirilgan so'zlarini o'zlarinikiday talaffuz qilish muhim hisoblanadi. Imtihonda talabalarning adabiy asosda tashkil etilgan etyudlari natijalari namoyish etiladi, ya'ni romanlar va qissalardan parchalar yoki hikoyalar asosida instsenirovkalar, pyesalardan parchalar yoki bir pardali dramatik asarlardan parchalar sahnaga olib chiqiladi.

Yuqorida aytilganidek, aktyorning obrazda mujasamlashishi ikkinchi kurs dasturiy talablariga kiritilishi mumkin emas. Bu talabalarning yetarlicha texnik jihatdan tayyor emasliklari uchun emas, balki rol ustida ishlash metodini hali to'la egallamaganliklari uchundir. Sahna obrazini tashkil topishi va rivojlanishi pyesadan olingan parcha davomiyligida sodir bo'ladi va ishtirok etuvchi shaxsning ko'pgina hayot sharoitlariga bog'liq. Parchada rivojlanish vaziyatlaridan faqat bittasi olinadi, bu rol sharoiti va sahna hodisalarining uzun zanjiridan bitta halqa hisoblanadi.

Parchada ishtirok etuvchi shaxsning xulq-atvor mantiqini tasvirlash spektakldagi obrazni tashkil etmaydi. Shuning uchun biz parchalar ijro etilishini spektakldagi fragmentlar emas, balki adabiy asosdagi

etyud, deb qaraymiz. Shunga muvofiq bu imtihon talablarini ham belgilaydi.

Birinchi va ikkinchi kurslarda o'rganilgan barcha aktyorlik texnika elementlari etyudda adabiy asosda sintez qilinadi. Talabalar o'zaro harakatning barcha organik jarayoni bosqichlariga rioya qilishni bilishlari lozim, ya'ni kechagi ijroni takrorlamasligi va bugungi kun bilan harakat qilishlari kerak. Sahnada o'zini fikrlayotgan kabi ko'rsatish emas, to'laligicha fikrlash darkor, partitura harakatini bajarishda taxminiylikka yo'l qo'yish mumkin emas.

O'zaro harakat so'zlashuv texnikasi talabalar tomonidan qanday o'zlashtirilganligiga alohida e'tibor berish kerak. Partnyorga so'z bilan ta'sir o'tkazish, so'zlashuvni jismoniy harakat bilan qo'shib olib borish, ko'rinishning yorqin kinolentasini tashkil etish, rolning tagma'nosini bera olish kabilarni amalga oshirish darkor.

Etyudlar ustida ishlash sahna metodlari asosini o'rganish bilan bog'liq. Talabalar sahna voqealarini belgilashlari va kurash mantiqini qurishlari, birinchi shaxs tomonidan tasvirlanayotgan personaj harakatlarini bajarish, muallif matnini egallash va uni oddiy maqsadga o'sha darajada yetkazish zarurki, u fragmentda ijro etilayotganday yoritilsin. Bu ishning natijalariga qarab talabalarni ta'lim dasturining yangi bosqichiga o'tishga tayyorligi to'g'risida – rol ustida ishlashlari haqida hulosha chiqarish mumkin.



Imtihonlarda adabiy asosdagi etyudlardan tashqari «aktyor tualeti» ko'rsatilishi lozim, bunda o'z ustida ishlashni muhokama qilish va talabalarning qobiliyatlari qarang qarab qo'shimcha ma'lumotlar olish masalalari yoritilishi lozim. «Aktyor tualeti» bo'yicha nazorat darslarida o'tilgan aktyorlik texnikasi elementlari bo'yicha barcha mashqlar turi olib chiqiladi. Bunday darslarning namunali rejasi «Aktyor tualeti» bobida keltirilgan edi.

Nazorat darslarida avvaldan tayyorlangan mashqlardan tashqari improvizatsion mashqlar ham bajariladi. Ular talabalarga topshirilgan vazifalarning yo'nalishini tez aniqlashga va ularning qobiliyatlarini baholashga imkoniyat beradi.

«Aktyor tualeti»ni imtihonga olib chiqilishi ushbu fanning obro'-e'tiborini mustahkamlaydi, bu esa katta ahamiyatga ega.

ADABIYOTLAR RO'YXATI

1. Каримов И.А. Юксак маънавият – енгилмас куч. –Т.: Маънавият, 2008.
2. Абдусаматов Х.
Драматругия ва ҳаёт. Т.: Ғ.Ғулом номидаги адабиёт ва санъат нашриёти, 1978.
3. Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967.
4. Аристотель. Поэтика. – М., 1975.
5. Вайшите И.В. Формирование творческого характера актера. – М.: ВТО, 1961.
6. Вахтангов Е.В. Записки, письма. – М.: Искусство, 1950.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968.
8. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. – М.,Л.: Искусство, 1961.
9. Дидро Д. Парадокс об актере. – М.,Л.: Искусство, 1938.
10. Дремов А. Художественный образ. – М.: Сов. писатель, 1961.
11. Захава В. Современники. – М.: Искусство, 1969.
12. Калашников Ю.С.
Эстетический идеал К.С.Станиславского. – М.: Наука, 1965.
13. Клюев В.Т. Театрально-эстетические взгляды Брехта. – М.: Наука 1966.
14. Кнебель М.О. Слово в творчестве актера. – М.: Искусство, 1954.
15. Михайлова А.А. Образ спектакля. – М.: Искусство, 1978.
16. Островский А.Н. О театре. /Записи, речи, письма/. – М.: Искусство, 1947.
17. Раҳмонов М.Р. Ўзбек театри тарихи. Т.: Фан, 1968.
18. Станиславский К.С. Санъатдаги ҳаётим. – Т.: Бадий адабиёт нашриёти, Т.: Бадий адабиёт нашриёти, 1965.
19. Станиславский К.С. Этика. Собр. соч. т. 5. М.: Искусство, 1958.



20. Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч. т. 1. М.: Искусство, 1955.
21. Станиславский К.С. Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. Собр. соч. т. 6. – М.: Искусство, 1959.
22. Станиславский К.С. Работа актера над ролью./ «Отелло»/. Собр. соч. т.4.
23. Станиславский К.С. Работа актёра над ролью./ «Ревизор»/, Собр. соч. т.4.
24. Усмонов Э. Ҳайратларга тўла дунё. Т.: Минхож, 2005.
25. Умаров М. Маннон Уйғур ва миллий театр эстетикаси. Т.: Муסיқа, 2006.



MUNDARIJA

Kirish.....	3
Soʻzlashuv munosabati.....	10
«His etish kino tasmasi»ning tashkil topishi	27
Tagmaʼno (Podtekst).....	33
Mujassamlash elementlari. Nutq madaniyati.....	41
Jismoniy madaniyat	63
Jismoniy tarbiya va sport.....	66
Axloqiy madaniyat.....	72
Raqs	74
Harakatlar tempi va ritmi	76
Guruhlar va mizansahnalar.....	87
Sahnada joylashish.....	92
Sahna texnikasidan foydalanish.....	99
«Shaxmat» qurish usuli	100
Masofani saqlash usuli	102
Siniq chiziqlar usuli	103
Toʻxtatish chiziqlari usuli.....	104
Mizansahnaning rivojlanishi.....	105
Harakat radiuslari.....	107
Kompozitsion markazning tuzilishi	110
Harakatning oʻziga xosligi	113
Tugʻma xarakterlilik	117
Yosh bilan bogʻliq xarakterlilik.....	120
Milliy xarakterlilik.....	121
Tarixiy-maishiy turmush xarakterliligi	122
Ijtimoiy xarakterlilik	124
Kasbiy xarakterlilik.....	125
Individual xarakterlilik	127
Aktyorlik xarakterliligini yengib chiqish	128
Aktyor «tualeti».....	130
Adabiy asar asosidagi etyud	146
Imtihon	154
Adabiyotlar roʻyxati.....	157

UDK: 792(575.1)

BBK 85.33

A15

Abdullayeva Munavvara

A15 Sahna mahorati maktabi: monografiya / M. Abdullayeva ;
mas'ul muharrir E. Umarov. O'zR Oliy va o'rta maxsus ta'lim
vazirligi. – T.: "Chashma Print", 2011. – 160 b.

ISBN 978-9943-350-53-3

UDK: 792(575.1)

BBK 85.33

MUNAVVARA ABDULLAYEVA

SAHNA MAHORATI MAKTABI

Monografiya

Muharrir *I.Tursunova*
Tex. muharrir *N.Niyozova*
Dizayner *B.Haydarov*
Musahhih *S.Hamidova*

Nashr. lits. AI №109, 15.07.08. Bosishga ruxsat etildi 16.02.2011y.
Bichimi 60x84 ¹/₁₆. Ofset bosma. Ofset qog'oziga bosildi. «Times» garniturası.
Shartli b.t. 9,3. Nashr.-hisob t. 9,0. Adadi 200 nusxa. Buyurtma № 15

«CHASHMA PRINT» MCHJ nashriyoti.
100071, Toshkent, komolon ko'chasi, 13-uy

«RELIABLE PRINT» bosmaxonasida chop etilgan.
Toshkent sh. Furqat k., 2-uy

ISBN 978-9943-35053-3



9 789943 350533