

**ПО МОДУЛЮ "АНАЛИЗ И  
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ В  
СОВРЕМЕННОМ АКТЕРСКОМ  
ИСКУССТВЕ"**



- ❖ Сетевой центр в УзДМИ
- ❖ “Актёрлик санъати” (турлари бўйича) йўналиши
- ❖ ф.ф.н., доц. Умаров Маъмур

**Модулнинг ўқув-услугий мажмуаси Олий ва ўрта махсус таълим  
вазирлигининг 2020 йил 7 декабрдаги 648-сонли буйруғи билан  
тасдиқланган  
ўқув дастури ва ўқув режасига мувофиқ ишлаб чиқилган.**

**Тузувчи:** ЎзДСМИ “Санъатшунослик ва маданиятшунослик”  
кафедраси доценти, фалсафа фанлари номзоди  
М.Б.Умаров

**Такризчилар:** *Хорижий эксперт:* Борзу Абдуразаков –  
Тожикистон давлат академик драма театри  
режиссёри.

Ж.Маҳмудов – ЎзДСМИ “Муסיқали, драматик  
театр ва кино санъати” кафедраси профессори.

Ўқув -услугий мажмуа ЎзДСМИ Илмий методик  
Кенгашининг қарори билан нашрга тавсия қилинган  
(2020 йил “29” январдаги 1-сонли баённома)

## МУНДАРИЖА

<b>I.</b>	<b>ИШЧИ ДАСТУР.....</b>	<b>4</b>
<b>II.</b>	<b>МОДУЛНИ ЎҚИТИШДА ФОЙДАЛАНИЛГАН ИНТЕРФАОЛ ТАЪЛИМ МЕТОДЛАРИ.....</b>	<b>12</b>
<b>III.</b>	<b>НАЗАРИЙ МАТЕРИАЛЛАР.....</b>	<b>21</b>
<b>IV.</b>	<b>АМАЛИЙ МАШҒУЛОТ МАТЕРИАЛЛАРИ.....</b>	<b>46</b>
<b>V.</b>	<b>КЕЙСЛАР БАНКИ.....</b>	<b>53</b>
<b>VI.</b>	<b>ГЛОССАРИЙ.....</b>	<b>59</b>
<b>VII.</b>	<b>АДАБИЁТЛАР РЎЙХАТИ.....</b>	<b>62</b>

# I. ИШЧИ ДАСТУР

## I. ИШЧИ ДАСТУР

### Кириш

Дастур Ўзбекистон Республикасининг 2020 йил 23 сентябрда тасдиқланган “Таълим тўғрисида”ги Қонуни, Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2017 йил 7 февралдаги “Ўзбекистон Республикасини янада ривожлантириш бўйича Ҳаракатлар стратегияси тўғрисида”ги ПФ-4947-сон, 2019 йил 27 августдаги “Олий таълим муассасалари раҳбар ва педагог кадрларининг узлуксиз малакасини ошириш тизимини жорий этиш тўғрисида”ги ПФ-5789-сон, 2019 йил 8 октябрдаги “Ўзбекистон Республикаси олий таълим тизимини 2030 йилгача ривожлантириш концепциясини тасдиқлаш тўғрисида”ги ПФ-5847-сон ва 2020 йил 29 октябрдаги “Илм-фанни 2030 йилгача ривожлантириш концепциясини тасдиқлаш тўғрисида”ги ПФ-6097-сонли, 2020 йил 26 майдаги “Маданият ва санъат соҳасининг жамият ҳаётидаги ўрни ва таъсирини янада ошириш чора-тадбирлари тўғрисида” ги ПФ-6000-сонли Фармонлари ҳамда Ўзбекистон Республикаси Президентининг 2018 йил 28 августдаги “Ўзбекистон Республикасида маданият ва санъат соҳасини инновацион ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида” ги ПҚ-3920-сон, 2018 йил 19 декабрдаги “Маданий мерос объектларини муҳофаза қилиш тўғрисида”ги ПҚ-4068-сон, 2020 йил 4 февральдаги “Миллий рақс санъатини янада ривожлантириш чора-тадбирлари тўғрисида”ги ПҚ-4584-сон, Ўзбекистон Республикаси Вазирлар Маҳкамасининг 2019 йил 23 сентябрдаги “Олий таълим муассасалари раҳбар ва педагог кадрларининг малакасини ошириш тизимини янада такомиллаштириш бўйича қўшимча чора-тадбирлар тўғрисида”ги 797-сонли Қарорларида белгиланган устувор вазифалар мазмунидан келиб чиққан ҳолда тузилган бўлиб, у олий таълим муассасалари педагог кадрларининг касб маҳорати ҳамда инновацион компетентлигини ривожлантириш, соҳага оид илғор хорижий тажрибалар, янги билим ва малакаларни ўзлаштириш, шунингдек амалиётга жорий этиш кўникмаларини такомиллаштиришни мақсад қилади.

Дастур доирасида берилаётган мавзулар таълим соҳаси бўйича педагог кадрларни қайта тайёрлаш ва малакасини ошириш мазмуни, сифати ва уларнинг тайёргарлигига қўйиладиган умумий малака талаблари ва ўқув режалари асосида шакллантирилган бўлиб, унинг мазмуни Кредит модуль тизими ва ўқув жараёнини ташкил этиш, илмий ва инновацион фаолиятни ривожлантириш, таълим жараёнига рақамли технологияларни жорий этиш, махсус мақсадларга йўналтирилган инглиз тили, мутахассислик фанлар

негизида илмий ва амалий тадқиқотлар, ўқув жараёнини ташкил этишнинг замонавий услублари бўйича сўнгги ютуқлар, педагогнинг креатив компетентлигини ривожлантириш, таълим жараёнларини рақамли технологиялар асосида индивидуаллаштириш, масофавий таълим хизматларини ривожлантириш, вебинар, онлайн, «blended learning», «flipped classroom» технологияларини амалиётга кенг қўллаш бўйича тегишли билим, кўникма, малака ва компетенцияларни ривожлантиришга йўналтирилган.

Қайта тайёрлаш ва малака ошириш йўналишининг ўзига хос хусусиятлари ҳамда долзарб масалаларидан келиб чиққан ҳолда дастурда тингловчиларнинг мутахассислик фанлар доирасидаги билим, кўникма, малака ҳамда компетенцияларига қўйиладиган талаблар такомиллаштирилиши мумкин.

Қайта тайёрлаш ва малака ошириш курсининг ўқув дастури қуйидаги модуллар мазмунини ўз ичига қамраб олади:

### **Модулнинг мақсади ва вазифалари**

Олий таълим муассасалари педагог кадрларини қайта тайёрлаш ва уларнинг малакасини ошириш курсининг **мақсади** педагог кадрларни инновацион ёндошувлар асосида ўқув-тарбиявий жараёнларни юксак илмий-методик даражада лойиҳалаштириш, соҳадаги илғор тажрибалар, замонавий билим ва малакаларни ўзлаштириш ва амалиётга жорий этишлари учун зарур бўладиган касбий билим, кўникма ва малакаларини такомиллаштириш, шунингдек уларнинг ижодий фаоллигини ривожлантиришдан иборат.

Курснинг **вазифаларига** қуйидагилар киради:

- “Актёрлик санъати (турлари бўйича)” йўналишида педагог кадрларнинг касбий билим, кўникма, малакаларини такомиллаштириш ва ривожлантириш;

- педагогларнинг ижодий-инновацион фаоллик даражасини ошириш;

- мутахассислик фанларини ўқитиш жараёнига замонавий ахборот-коммуникация технологиялари ва хорижий тилларни самарали татбиқ этилишини таъминлаш;

- мутахассислик фанлар соҳасидаги ўқитишнинг инновацион технологиялари ва илғор хорижий тажрибаларини ўзлаштириш;

- “Актёрлик санъати (турлари бўйича)” йўналишида қайта тайёрлаш ва малака ошириш жараёнларини фан ва ишлаб чиқаришдаги инновациялар билан ўзаро интеграциясини таъминлаш.

**Модул бўйича тингловчиларнинг билими, кўникмаси, малакаси ва компетенцияларига қўйиладиган талаблар:**

**“Замонавий актёрлик санъатида таҳлил ва талқин масалалари”** модулини ўзлаштириш жараёнида амалга ошириладиган масалалар доирасида:

**Тингловчи:**

- замонавий актёрлик санъатига– фан, техника ҳамда бадиий ривожланишнинг таъсирини;
- замонавий драматургиядаги янги тенденцияларнинг таҳлилин;
- театр ва кино санъатида – “Бадиий яхлитлик”нинг назарий асосларини;
- Ғарб ва Шарқ театрларидаги замонавий тенденцияларини;
- актёрликни ўқитишдаги илғор услублардан сахнавий атмосфера яратишни;
- актёрликдаги тўғри таҳлилнинг – сахнавий талқиндаги бадиий аҳамиятини *билиши* лозим.

**Тингловчи:**

- хорижий адабиётлар таҳлилин таълим жараёнига тадбиқ этиш;
- прогонлар таҳлили орқали ижодий жамоанинг бадиий кудратини ошириш усулларини ўрганиш;
- актёрлик санъати таълимида илғор маҳаллий ва хорижий тажрибалардан фойдаланиш;
- синтезлашиш жараёнида актёрни режиссёр, рассом, композитор, балетмейстр ҳамда техник ходимлар билан ижодий ҳамкорликда ишлаши;
- Шекспирнинг актёрлик санъати учун белгилаб берган тизимни амалиётга тадбиқ этиш *кўникмаларига* эга бўлиши лозим.

**Тингловчи:**

- актёрлик маҳорати фанларини ўқитишда замонавий техник воситалардан фойдаланиш;
- актёрлик санъатининг турли жанрларида етук сахна асарлари яратиш тенденцияларини амалда қўллаш;
- актёрлик санъатида замонавий технологияларни қўллаш;
- Жанубий Корея санъат мактаби актёрлик маҳорати фанларини ўқитиш методикаси усулларида фойдаланиш;
- замонавий театр талаблари асосида иш юритиш бўйича *малакаларига* эга бўлиши зарур.

**Тингловчи:**

- актёрлик маҳорати асосий принципларини амалиётга қўллаш;
- машҳур актёрлар ижро услубларини ўрганиш;
- актёрлик санъатига замонавий техник воситаларни қўллаш услубларини тадбиқ этиш;
- актёрлик (театр, кино ва телевидение, эстрада ва оммавий тамошалар) санъатида замонавий инновацион ғояларни қўллаш *компетенцияларига* эга бўлиши лозим.

### **Модулни ташкил этиш ва ўтказиш бўйича тавсиялар**

**“Замонавий актёрлик санъатида таҳлил ва талқин масалалари”** модули маъруза ва амалий машғулотлар шаклида олиб борилади.

Курсни ўқитиш жараёнида таълимнинг замонавий методлари, педагогик технологиялар ва ахборот-коммуникация технологиялари қўлланилиши назарда тутилган:

маъруза дарсларида замонавий компьютер технологиялари ёрдамида презентацион ва электрон-дидактик технологиялардан;

- ўтказиладиган амалий машғулотларда техник воситалардан, аудио-видео ёзувларидан, экспресс-сўровлар, тест сўровлари, аклий ҳужум, гуруҳли фикрлаш, кичик гуруҳлар билан ишлаш ва бошқа интерактив таълим усуллари қўллаш назарда тутилади.

### **Модулнинг ўқув режадаги бошқа модуллар билан боғлиқлиги ва узвийлиги**

Мазкур модулнинг мазмуни ўқув режадаги “Актёрлик маҳорати фанини ўқитишда илғор хорижий тажрибалардан фойдаланиш” ўқув модули билан узвий боғланган ҳолда педагогларнинг касбий педагогик тайёргарлик даражасини орттиришга хизмат қилади.

### **Модулнинг олий таълимдаги ўрни**

Модулни ўзлаштириш орқали тингловчилар олий таълим муассасаларида ўқитиладиган “Актёрлик санъати” (турлари бўйича) ва узвий ўзаро боғлиқ бошқа фанлар бўйича машғулотларни олиб бориш, уларнинг мазмунини янги, замонавий услублар билан бойитилган ҳолда амалда қўллаш ва талабалар билимини баҳолашга доир касбий компетентликка эга бўладилар.

### **Модуль бўйича соатлар тақсимоти**



№	Модуль мавзулари	Тингловчининг ўқув юкلامаси			
		Жами	Назарий	Амалий машғулот	Кўчма машғулот
1.	Актёрлик санъати ва унинг вазифалари	2	2		
2.	Ролнинг характери ва касбий характерлиликни аниқлаш масалалари	2	2		
3.	Мақсад, олий мақсад ва етакчи хатти-харакат	2	2		
4.	Асардаги муаммонинг сахнавий ечими	2	2		
5.	Бадий асарнинг тўғри таҳлили ва талқини	2	2		
6.	Персонаж образини яратиш масалалари	2	2		
7.	Персонажнинг нутқини ва пластикасини ўзлаштириш масаласи	2		2	
8.	Ролнинг композицион қурилишини аниқлаш жараёни	2		2	
9.	Мантиқий талқинда театр жамоасининг ижодкорлик қудрати намоён бўлиши	2		2	
10	Ролнинг тўғри таҳлили ва талқини	2		2	
<b>Жами: 20</b>		<b>20</b>	<b>12</b>	<b>8</b>	

### Назарий машғулотлар

#### 1-мавзу. Актёрлик санъати ва унинг вазифалари

Актёрлик санъати театрларни ижодий лакомотивидир. Томошабинга театр жамоасининг ижодий маҳсулини бадий образлар орқали намоёниш этувчи шахс. Актёрлик санъатининг вазифалари бадий яхлит спектакл кўрсатиш ва томошабинларни маънан ва руҳан поклашдир.

## **2- мавзу. Ролнинг характери ва касбий характерлиликни аниқлаш масалалари**

Дени Дидро “Актёрлик санъати парадокслари хақида” номли асарида – ролнинг характери ва персонажнинг образи бўлади деса, Станиславский - актёр ролнинг характери ва касбий характерлиликни ўзлаштириши лозим, дейди. Бу талабларни билган актёр ўз ролини образ даражасига кўтара олиши мумкин.

## **3-мавзу. Мақсад, олий мақсад ва етакчи хатти-харакат**

Станиславский – актёр берилган шарт-шароитда мақсадга мувофиқ хатти-харакат қилишини таъкидлаган. Бунинг учун актёр ўз ролининг – мақсадини, олий мақсадини ҳамда етакчи хатти харакатини аниқлаб олиши зарур.

## **4-мавзу. Асардаги муаммонинг сахнавий ечими**

Саҳналаштириш учун режалаштирилган асарнинг мавзуси долзарб, гоёси миллий ёки умуминсоний бўлиши зарур. Ундаги муаммонинг сахнавий ечимитомошабинга таъсир этиб, уни ижобий харакатларга даъват этиши зарур. Бадиий асардаги муаммони сахнавий ечими театр жамоасининг бадиий имкониятларини намоён қилади. Театрлар репертуарига қараб ижодий жамоанинг бадиий савиясини ҳамда маҳорат бобидаги кудратини аниқлаш мумкин.

## **5-мавзу. Бадиий асарнинг тўғри таҳлили ва талқини**

Театр таҳлилининг адабиётшунослар таҳлилидан фарқ қилишини Станиславский 1911 йилда аниқлаган ва уни қуйидаги тартибда кетишини таъкидлаган. Асар ёзилган даврни ўрганиш. Асардаги мавзуларни аниқлаш. Муаллиф даъватини тушуниш. Воқеалар тизимини нима бўлябди, қаерда ва қачон воқеа бўлаётганини белгилаб олиш. Асар композициясини аниқлаш. Персонажларнинг ўзаро кураши сабабларини билиш, ҳамда режиссёр талқини асосида ўз ролининг талқинини топиш масалалари тўғри таҳлил ва талқин эканлиги назарий асосланган.

## **6-мавзу. Персонаж образини яратиш масалалари**

Саҳналаштириш учун режалаштирилган асар персонажлари актёрларга тақсимлангач, ҳар бир ролнинг характерини ўзлаштириш бошланади. Ролни образга айлантириш учун актёрлар ўз персонажини характерини, берилган

шарт-шароитини, касбий кўникмаларини, нутқий ўзига хослигини, пластикаси, кийими, гриммақсади ва кечинмаларини ўрганади.

Порогондан сўнг талқин масаласига аниқлик киритилади. Актёрнинг ўз роли устида мунтазам ишлаши ва тобора такомиллаштириб бориш жараёни актёрнинг маҳоратини ошириб, ролни образ даражасига кўтара олишини буюк актёрлар ижодида кузатиш мумкин.

## **Амалий машғулотлар**

### **1-мавзу. Персонажнинг нутқини ва пластикасини ўзлаштириш жараёни**

Саҳналаштириш учун махсус ёзилган асарда асосан нутқлари орқали мулоқотга киришади актёр ўзига берилган персонажнинг дунёқарашини зиёлилик, соддалик, самимийлик, тўпорилик ёки касбий кўникмалари орқали шаклланган сўзлар оҳанги ва темпоритми орқали ифодалайди. Шунингдек гавданинг пластикаси, қадам ташлашнинг ўзига хослиги, сўзлаш оҳанги билан уйғунлиги фақат амалий машқлар орқали ўзлаштирилади.

### **2-мавзу. Ролнинг композицион қурилишини аниқлаш жараёни**

Асарнинг композицион қурилиши – Кириш, тугун, ривож, авж(перепетия), пафос (эҳтиросларнинг очилиб кетиши), ечим ва финалдан иборат. Шу асонода актёр ўз ролининг композицион қурилишини аниқлайди. Бу жараён Арастунинг – “бахтдан – бахтсизлакка ёки аксинча” деган талаби асосида амалга оширилади. Актёрнинг таҳлили – гуруҳ аъзолари орасида таҳлил қилинади. Бу жараён ҳар бир актёрнинг тасаввурини бойитади ва талқинига аниқлик киритади.

### **3-мавзу. Мантиқий талқинда театр жамоасининг ижодкорлик қудрати намоён бўлиши**

Спектакл жамоат кўригидан ўтиб, театр репертуарига киритилади. Театрга келган томошабин спектаклдан қандай таъсурот билан чиқиши – театр жамоасининг бадий қудратини, мантиқий талқин эса режиссёр ва актёрлар маҳоартини намоён қилади. Тўғри талқингина театр мухлислари ортишига асос бўлади. Намуна даражасидаги спектакллар таҳлили тингловчиларнинг тўғри таҳлилга эътиборини орттиради.

### **4-мавзу. Ролнинг тўғри таҳлили ва талқини**

Актёрлик санъатининг етакчи масаласи пишиқ драматургия, режиссёрнинг ўзига хос талқини актёрларни ўз ролини тўғри таҳлил қилишга ва талқинда асар ғоясини очишга интилиш кўникмасини шакллантиради. Шунинг учун бу масала актёрлик санъатининг етакчи талаби ҳисобланади.

**II. МОДУЛНИ ЎҚИТИШДА  
Фойдаланиладиган  
ИНТЕРФАОЛ ТАЪЛИМ  
МЕТОДЛАРИ**

## II. МОДУЛЬ ИСПОЛЬЗУЕТСЯ В ОБУЧЕНИИ ВНУТРЕННИЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ МЕТОДЫ

### Метод SWOT-анализа

**Цель метода** - проанализировать имеющиеся теоретические знания и практический опыт, найти пути решения проблемы путем сравнения, закрепить, повторить, оценить знания, сформировать самостоятельное, критическое мышление, нестандартное мышление.

Анализ SWOT:

С - сила

В - слабость

О - возможности

Т - угрожает

Для анализа создается матрица 2x2:

С	W
О	Т

### *Пример конкурентного SWOT-анализа музея*

	<b>Благоприятные факторы</b>	<b>Некоммерческие факторы</b>
<b>Факторы внутренней среды</b>	<b>S — сильная сторона.</b> 1. Команда высококвалифицированного персонала. 2. Выгодные отношения, установленные с другими учреждениями искусства. 3. Использование инновационных форм в организации выставок.	<b>W - Слабые стороны</b> 1. Минусы процесса управления (запаздывание). 2. Отсутствие высококвалифицированных кадров по некоторым специальностям (например, маркетолог)
<b>Факторы внешней среды</b>	<b>О - возможности.</b> 1. Уровень узнаваемости музея за уникальность его экспонатов. 2. Практически нет сильной конкуренции. 3. Возможности участия в международных культурных связях.	<b>Т - риски.</b> 1. Снижение спроса на объективное искусство. 2. Внутренняя конкуренция: перевод специалистов на другое рабочее место. 3. Внешняя конкуренция: Наличие множества музеев и галерей.

### Резюме (Resume, Veer) метод.

**Цель метода:** Данный метод направлен на изучение сложных, мультидисциплинарных, по возможности, проблемных тем. Суть метода в том, что он дает одну и ту же информацию по разным направлениям темы, и при этом каждое из них рассматривается в отдельных аспектах. Например, проблема изучается с точки зрения плюсов и минусов, преимуществ, преимуществ и недостатков, преимуществ и недостатков. Этот интерактивный метод позволяет успешно развивать критическое, аналитическое, четкое логическое мышление, а также систематическое выражение и защиту самостоятельных идей и мнений учащихся в письменной и устной форме. Метод «резюме» можно использовать в виде индивидуальной и парной работы на лекциях, в малых группах на практических и семинарских занятиях с целью закрепления, анализа и сравнения знаний по теме. Методни амалга ошириш тартиби

- тренер-преподаватель делит участников на малые группы по 5-6 человек;
- Ознакомив участников с целью, условиями и порядком проведения тренинга, раздает каждой группе раздаточный материал, части которого необходимо разобрать на общую проблему;
- Каждая группа делает подробный анализ проблемы и письменно дает свои комментарии к распределению по предложенной схеме;
- На следующем этапе все группы выступают с докладами. После этого анализы подводятся тренером, дополняются необходимой информацией и темой.

**Пример:**

Сегментация аудитории галереи					
С точки зрения дохода		По возрасту		По полу	
преимущество	дефицит	преимущество	дефицит	преимущество	дефицит
<b>Заключение:</b>					

### Метод тематического исследования

«Case-stage» — английское слово («case» — реальная ситуация, событие, «stage» — изучение, анализ) — метод, направленный на изучение конкретных ситуаций, осуществление обучения на основе анализа. Этот метод был

впервые применен в Гарвардском университете в 1921 году с целью использования практических ситуаций при изучении наук об управлении экономикой. В случае, если открытая информация или конкретное событие могут быть использованы для анализа как ситуация. Ключевые действия включают: Кто, Кто, Когда, Где, Почему, Как, Что.

### Этапы реализации кейс-метода

Бизнес Этапы	Форма деятельности и содержание
<b>Шаг 1:</b> Представьте Киз и его информационную поддержку	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ индивидуальная аудиовизуальная работа;</li> <li>✓ ознакомление с кейсом (в текстовой, аудио- или медиа-форме);</li> <li>✓ обобщение информации;</li> <li>✓ анализ информации;</li> <li>✓ Выявление проблем</li> </ul>
<b>Шаг 2.</b> Определите случай и назначьте учебное задание	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ индивидуальная и групповая работа;</li> <li>✓ определить иерархию вопросов;</li> <li>✓ Определите основную проблемную ситуацию</li> </ul>
<b>Шаг 3.</b> Поиск решения учебной задачи путем анализа основной проблемы в кейсе, разработка решений	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ индивидуальная и групповая работа;</li> <li>✓ разработка альтернативных решений;</li> <li>✓ Анализ возможностей и барьеров для каждого решения;</li> <li>✓ Подбор альтернативных решений</li> </ul>
<b>Шаг 4:</b> Формулировка и обоснование решения кейса, презентация.	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ индивидуальная и групповая работа;</li> <li>✓ обосновать возможность практического применения альтернатив;</li> <li>✓ подготовка презентации креативного проекта;</li> <li>✓ Уточнение итогового вывода и практических аспектов решения ситуации</li> </ul>

### метод ФГМУ

**Цель технологии:** Данная технология служит для развития навыков самостоятельного творческого мышления, усвоения информации, обобщения, а также вывода из общих представлений участников, сравнения, сопоставления. Данную технологию рекомендуется использовать на лекциях, подкреплении, задании вопросов, выполнении домашних заданий и анализе результатов практических занятий.

### **Порядок реализации технологии:**

- Участникам предлагается окончательный вывод или идея по теме;
- Каждому участнику выдается лист бумаги с этапами технологии ФГМУ: Ф - изложить свое мнение, С - аргументировать, М - привести пример, У - подвести итоги.

- Отношения участников представлены индивидуально или в группах.

Анализ FSMU обеспечивает основу для более быстрого и успешного приобретения участниками профессионально-теоретических знаний на основе практических упражнений и имеющегося опыта.

### **Метод «Оценка»**

**Цель метода:** данный метод направлен на оценку уровня знаний студентов, контроль, показатели успеваемости и проверку их практических навыков. С помощью этой методики диагностируется и оценивается познавательная активность учащихся в различных областях (тестирование, практические навыки, проблемное упражнение, сравнительный анализ, выявление симптомов).

### **Порядок реализации метода:**

Рекомендуется использовать «Оценки» на лекциях для изучения текущего уровня знаний студентов или участников, для представления новой информации, а на семинарах и мастер-классах для оценки уровня владения темой или информацией, а также для индивидуальной самопроверки. -оценка. К оцениванию также могут быть добавлены дополнительные задания, в зависимости от творческого подхода учителя и целей обучения.

**Например.** Правильный ответ в каждой ячейке может быть оценен в 5 баллов или 1-5 баллов.

**Цель метода:** этот метод используется для облегчения принятия новых информационных систем и приобретения знаний учащимися, а также служит упражнением для памяти учащихся.

### **Порядок реализации метода:**

Перед занятием учитель готовит входной текст в виде раздаточного материала или презентации, в котором раскрывается содержание основных понятий темы;

Текст, раскрывающий суть новой темы, раздается учащимся или представляется в виде презентации;

Учащиеся читают текст индивидуально и выражают свое личное мнение с помощью специальных символов. Студентам или участникам



рекомендуется использовать следующие специальные символы при работе с текстом:

Персонажи	Текст 1	Текст 2	Текст 3
"V" - знакомая информация.			
«?» - Я не понял эту информацию, мне нужно объяснение.			
"+" Эта информация для меня новая.			
"-" это мнение или я против этой информации?			

По истечении отведенного времени незнакомые и непонятные обучающимся сведения анализируются и объясняются преподавателем, полностью разъясняется их суть. На вопросы будут даны ответы, и сессия завершится.

### Метод анализа концепции

**Цель метода:** данный метод используется для определения уровня усвоения основных понятий по теме, для самостоятельной проверки и оценки своих знаний, а также для диагностики уровня исходных знаний по новой теме.

**Порядок реализации метода:** участники будут ознакомлены с правилами тренинга;

Студентам раздаются раздаточные материалы с названиями слов и понятий, относящихся к теме или главе (индивидуально или в группах);

Учащиеся предоставляют письменную информацию о том, что означают эти понятия, когда и в каких ситуациях их можно применять;

По истечении отведенного времени учитель зачитывает полное и исчерпывающее объяснение заданных понятий или демонстрирует их на слайде;

Каждый участник сравнивает свое личное отношение с данными правильными ответами, выявляет различия, проверяет и оценивает свой уровень знаний.

*Пример: «Разбор основных понятий в модуле»*

<b>Концепции</b>	<b>Как вы думаете, что означает это понятие?</b>	<b>Дополнительная информация</b>
Играет роль	Выступление лица, ответственного за полную передачу истории, данной зрителю в спектакле	
Режиссёр	Прямая коммуникация с широкой аудиторией общества, популяризация их культурного отдыха, привлечение общественности	
Фильм и перформанс	Сцены и телешоу, обеспечивающие духовную подпитку зрителей драматическими и юмористическими сценами, основанными на конкретном событии	

**Примечание.** Вторая колонка комментируется участниками. Дополнительная информация об этих понятиях содержится в глоссарии..

### **Метод диаграммы Венна**

**Цель метода:** Этот метод представляет собой форму организации обучения через графическое изображение, которое представлено изображением двух пересекающихся окружностей. Этот метод позволяет рассмотреть анализ и синтез различных понятий, принципов, идей через два аспекта, выявить и сопоставить их общие черты и различия.

#### **Порядок реализации метода:**

Участников объединяют в пары по двое и просят написать в кружочках конкретные, различные аспекты (или наоборот) рассматриваемой концепции или структуры;

На следующем этапе участники объединяются в небольшие группы по четыре человека, и каждая пара представляет свой анализ членам группы;

Когда прослушан анализ пар, они собираются вместе и ищут, (обобщают) общие аспекты (или различия) рассматриваемой проблемы или понятий и записывают их на пересечении кружков.

### Правила работы с диаграммами Венна:



### Метод блиц-игры.

**Целью метода** является развитие у студентов навыков быстроты, анализа информационной системы, планирования, прогнозирования. Применение этого метода с целью оценки и консолидации дает эффективные результаты.

#### Этапы реализации метода:

1. Вначале участникам дается отдельное задание на заданную тему, т.е. раздаточный материал, и требуется внимательно изучить материал. После этого участникам разъясняется, что правильные ответы должны быть отмечены в графе «индивидуальная оценка» в раздаточном материале. На этом этапе задание выполняется индивидуально.

2. На следующем этапе тренер организует участников в малые группы по три человека и знакомит участников группы с их мнениями со сверстниками, обсуждает, влияет друг на друга, убеждает их, договаривается и нумерует их ответы в «раздел «групповая оценка». На это задание вам будет дано 15 минут.

3. Когда все малые группы выполнили свою работу, тренер-преподаватель зачитывает правильную последовательность действий, и учащимся предлагается записать эти ответы в графу «правильный ответ».

4. Сравните цифры, приведенные в разделе «Правильный ответ», с цифрами, приведенными в разделе «Индивидуальная оценка», и попросите поставить «0», если есть разница, «1», если уместно. Различия в разделе «одиночная ошибка» затем складываются сверху вниз, чтобы сформировать общую сумму.

5. В том же порядке вычитается разница между «правильным ответом» и «оценкой группы», и баллы записываются в разделе «Ошибка группы», добавляясь сверху вниз, и дается общая сумма.

6. Тренер-преподаватель интерпретирует индивидуальные и групповые ошибки отдельно по общей сумме.

7. В зависимости от оценок, полученных участниками, определяется их уровень владения темой.

## III. НАЗАРИЙ МАТЕРИАЛЛАР

## II. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

### Тема 1: Актерское искусство и его функции (2 часа)

#### Планы:

1. Вклад К. С. Станиславского в развитие актерского мастерства.
2. Роль Станиславского в создании системы «вечернего искусства».
3. Система системы Станиславского, сформированная в книгах

**Основные термины:** искусство, опыт, мастерство, актер, режиссер, театр.

#### Вклад К. С. Станиславского в развитие актерского мастерства.

Если «Поэтика» Аристотеля славится своими законами трагедии, то Система Станиславского остается научной и практической основой педагогики тайн актерского, режиссерского и исполнительского искусства для профессионалов театра.

Настоящее имя Станиславского — Константин Сергеевич Алексеев, родившийся 5 января 1863 года в Москве. Алексеевы пользовались уважением московской интеллигенции как аристократы, основавшие в сфере торговли частный музей, художественную галерею, издательство и оперный театр. Поколение, воспитанное в творческой среде, отличалось и высокой преданностью театральному искусству. Династия Алексеевых имела свои ложи при Большом и Малом театрах, где ставили спектакли всех вновь поставленных и гастролировавших зарубежных театров.

Когда Константину было 14 лет, по его просьбе в семье Алексеевых был устроен «домашний театр». 5 сентября 1877 года в спектакле, поставленном в этом театре, Константин сыграл роль со своими родственниками, как актер-любитель. С этого дня у него появилась привычка отмечать все свои впечатления в дневнике. У взрослых есть такое качество, которого нет у других. Навои объясняет это качество фразой: Первые впечатления Константина описывали сложный процесс, связанный с подбором репертуара, распределением ролей, режиссурой, репетицией, исполнением, оформлением, музыкой, костюмом, гримом и многим другим. Эти впечатления переросли в нем в страсть к театральному искусству и побудили к тщательному изучению секретов ремесла, связанного с исполнительским искусством. Искренность и дотошность привели его к философско-мировоззренческому выводу о том, что в театральном искусстве, способном выразить и продемонстрировать силу человеческого воображения и мышления, уровень их постановки в художественной форме - «актер есть творец и обладатель сцена."

Эта идея не давала ему покоя 61 год, с 1877 года до конца жизни. Станиславский умер 7 августа 1935 года в возрасте 75 лет в Москве.

Станиславский — прозвище Константина Сергеевича Алексева, выбравшего его в 1885 году, когда ему было 22 года. Причина заключалась в том, что днем он решил выйти на сцену под псевдонимом Константин-Станиславский, опасаясь, что фамилия чиновника, заведующего одним из кабинетов, принадлежащих Алексевым, не подойдет на роль «буйного, озорного парня». " во вновь избранном водевиле. А. Ф. Макаров, врач завода, принадлежавшего его отцу, помнит участие в спектаклях под псевдонимом Станиславский. Зная, что Макаров ушел со сцены по болезни, Константин попросил под своим псевдонимом в программе выступлений от 27 января с.г. признать его Константином Сергеевичем Станиславским. Это прозвище сделало его самым известным театральным теоретиком и практиком в мире.

Система Станиславского является теоретической основой системы «Искусство переживания», выражающей на высоком художественном уровне процессы, связанные с актерским мастерством, режиссурой и педагогикой театрального искусства. Эта теоретическая база явилась диалектическим развитием всех систем научных и практических исследований, посвященных театральному искусству. Ценность всех вещей познается, когда они сравниваются друг с другом. Ценность изобретения Станиславского можно понять из следующего сравнения. Шахнаме является результатом исследований нескольких исследователей до Фирдоуси. Фирдоуси прославился тем, что облек его в уникальную художественную и идейную форму. Навои создал самую совершенную из своих «Хамс». После этого традиция написания хамсы прекратилась. Причина была в том, что через Навои нельзя было писать. Шекспир же велик тем, что сумел создать художественную целостную трагедию, пропагандирующую высшую общечеловеческую идею из всего написанного с IX века, посвященного трагедии Гамлета.

Впервые в системе вечернего искусства - в процессе "работы над ролью" была научно решена проблема сознательного использования ресурсов подсознания, оживления характера персонажа для создания образа роли. С этой целью процесс достижения живого общения на сцене теоретически основывался на правильном воспитании творческого чувства актера.

В результате был научно проанализирован вопрос о систематизации всех теоретических и практических взглядов на театральное искусство в соответствии с законами жизни - правилами природы органов чувств человека. Эти правила препятствуют системному развитию «искусства демонстрации», художественно уступающего системе «опытного искусства»: дилетантизм; имитация; затвердевшие формы; условная игра результата страстей; играть; были также теоретически обоснованы причины возникновения любительского уровня, такие как самораскрытие на сцене.

Метод Станиславского сопоставления эстетики «искусства переживания» с требованиями «искусства демонстрации».

Лан объяснил. Для этого ему впервые удалось сформулировать требования «искусства демонстрации» на примере сыгранных им ролей. В

этом направлении те, кто овладел актерским мастерством, изо всех сил стараются показать зрителям свои таланты. Станиславский, не отрицая их достижений, стал искать систему, в которой они были бы привлекательнее, эффектнее, нравственнее своего исполнения, стремясь раскрыть замысел действующих лиц в системе событий. Для этого они начинают более глубоко изучать требования «искусства демонстрации».

Сторонники «искусства демонстрации»: создавать в соответствии с конкретными условиями сцены; важность внешности актера; молчание поведения; особенно с его стремлением к «театральному» зрелищу. Этими устремлениями они уходят от жизненности, то есть от реализма, и главная их цель — отвлечь зрителя от горькой правды общественной жизни. Эта цель выводит их на уровень выше ремесла — уровень демонстрации. Чтобы подняться на уровень исполнения, на репетициях требуют от актеров правильной передачи чувств и страстей роли. Как только чувства всех ролей и связанных с ними действий найдены, они подкрепляются режиссером. Полученный результат дополнительно подтверждается тем, что он выполняется только таким образом, а зрителям в спектакле демонстрируются движения, хранящиеся в памяти мышц. Те, кто после демонстрации не выполнит утвержденное действие должным образом, будут подвергнуты жесткой критике. В результате роли из спектакля в спектакль исполняются в одной и той же, утвержденной форме. Поскольку чувство игры сохраняет опыт, полученный во время репетиции, в памяти мышц и эмоций, они теперь могут повторить свое выступление без опыта.

Люди и животные в целом полагаются на мышечную память и «сигнальную систему» мозга. Как отмечал изобретатель этой системы И. Павлов, повторяющиеся движения передаются и сохраняются в мышечной памяти под влиянием сигналов головного мозга. Животных в цирке дрессируют по этому закону природы и выводят в манеж для демонстрации достигнутых результатов. Мы приветствуем способность животных точно повторять то, чему их научили. Хвала мастерству учителя и ученика. Поскольку шоу продолжалось, следующий ожидаемый результат был достигнут. Именно поэтому цирк является ярчайшим видом исполнительского искусства. Один из теоретиков этого направления, Дени Дидро, говорил, что актер не обязан повторяться в спектаклях, потому что мастерство актера заключается в том, чтобы убедить зрителей, используя хранящиеся в его памяти средства выражения эмоций. Искусство кино тоже есть не что иное, как отображение однажды запечатленных на кассетах эмоций и действий с точным повторением. То же самое касается кукольных представлений.

Неудовлетворенный эстетическими принципами этого вида исполнительского искусства, Станиславский стал искать в каждом спектакле высшую сцену, способ «переживать заново». Для этого к услугам актера всегда должно быть «причудливое вдохновение». Чтобы с удовольствием «переживать» в каждом спектакле, нужно правильно воспитывать «творческое



чувство» сцены, которое выше спектакля в актере. Только тогда он сможет оказать сильное влияние на сердца и страсти аудитории.

Исходя из требований «искусства переживания», актер способен в каждом спектакле создавать более осмысленный, впечатляющий, высокоуровневый ролевой образ. Потому что артист с должным образом воспитанным чувством творчества может с удовольствием и вдохновением осуществлять процесс живого общения в каждом спектакле и всегда стремится создать на сцене художественно целостный ролевой и спектакльный образ.

Выбранный из числа любителей, будущий актер освоит требования профессии с творческой точки зрения только в том случае, если с первой ступени будет должным образом воспитано чувство творчества и воля. Только студенты, освоившие требования профессии, поднимутся на следующий уровень - уровень актерского мастерства, который сможет исполнить задуманное драматургом и режиссером действие. Такое «актёрское чутье» исполнителя — поступок, лежащий в основе театрального искусства, — исходя из требований приобретённой профессии, может исполнить действие, то есть у персонажа через перипетии развивается устремлённость и способность к разгадке. Человек с этой способностью возвышается до статуса «актера», то есть актера. Потому что переход от любительского к ремесленному, а затем и к актерскому мастерству включает в себя сложный процесс.

## **1.2. Роль Станиславского в создании системы «вечернего искусства».**

Станиславский делит тех, кто добился актерского статуса, на три категории. Первый — это спектакль, основанный на чувстве игры. Во-вторых, производительность, основанная на чувстве творчества. Третье – высокий уровень художественного исполнения с чувством артистизма. Только Станиславский понимал разницу между этими тремя категориями и был положен в основу создания системы «искусства опыта». Зная, что разница между ними была ступенью выше друг друга, ему удалось теоретически обосновать, что актерское искусство есть диалектическое развитие. Ниже мы видим объяснение этих шагов.

1. Актерское чутье – это ремесленное умение, которое готово служить актеру в каждом спектакле. Эти «заботливые навыки» способны продемонстрировать каждую роль на основе сохранившихся в актёрской мускулатуре и эмоциональной памяти штампов. В мастерски исполненной роли в точности повторяются вчерашние действия и эмоции. Такие актеры живут в ожидании вдохновения. А вдохновение – это причудливое чувство. Он не всегда подчиняется воле актера. В сегодняшнем спектакле, воодушевлен актер или нет, его, как всегда, снова спасут штампы «заботливой профессии». После роли, исполненной без вдохновения и удовольствия, зрители не знают

внутреннего крика актера, который он жарил в собственном масле - "он опять не похож".

2. Чувство творчества формируется у актеров, способных постоянно вызывать «причудливое вдохновение» и служить ему в своей роли. Такие актеры выходят на более высокий уровень, чем шоу – заново переживая свою роль в каждом спектакле. Она вдохновлена и наслаждается повторным переживанием чувств своей роли. Воспитанный должным образом творческий потенциал, актер вступает со мной в живой диалог, теперь, здесь, впервые, уверенный в том, что событие в данных обстоятельствах происходит. Стремится постоянно управлять живым общением на сцене. Положительный результат этого стремления ощутят его партнеры по сцене, он сам и зрители. Креативный актер знает, что зрители придут в театр, чтобы увидеть такой живой диалог.

3. Чувство артистизма - уровень, при котором правильно воспитывается чувство творчества, формируется духовный образ, богаты художественное воображение и мышление, артисты обладают творческой силой. Образы роли, созданные такими художниками, становятся духовным достоянием, культурным достоянием нации. Они могут подать пример молодежи и передать его из поколения в поколение. Чувство артистизма становится совестью творца. Эта совесть не позволит ему вновь опуститься на уровень «актёрского чутья» и обмануть публику. Эта степень была мечтой Станиславского, высшей целью созданной им системы.

Итак, главная задача системы – правильно воспитывать творческое чутье актера «искусства-переживания», способного к живому общению на сцене. Имея богатый опыт сценической практики, Станиславский, один из самых известных актеров и режиссеров своего времени, прекрасно понимал, что естественные эмоции, возникающие в процессе живого общения, требуют сочетания умственного и физического движения исполнителя. Он считал, что с помощью этой гармонии идея произведения и духовная суть пьесы могут быть донесены до зрителей во вполне художественной форме.

Живой диалог актеров на сцене сочувствует зрителю тем идеям, чувствам и переживаниям, которые продвигает театр. Пока тонкие чувства, сильные страсти, глубокая боль, глубокие мысли каждого персонажа на сцене воздействуют на зрителей - они становятся сочувствующими.

Если чувство симпатии не будет внедряться в сердце зрителей в каждом спектакле, театральное искусство будет постепенно угасать, а спектакли на сцене превращаться в простую, развлекательную, «спектакль» на бытовую тематику. Станиславский подчеркивает, что для правильного воспитания чувства творчества необходимо, прежде всего, следовать законам живого общения, которые необходимы для искусства переживания - естественной активизации человеческой природы на сцене. Эти законы основаны на том, что природа есть не система, а система-порядок.

Чувство творчества доказывает на практике, что оно может проявляться планомерно, в форме живого общения, только при соблюдении этих законов.

Например, создание образа роли в сцене, такой как рождение ребенка или рост растения из семени, теоретически и практически доказывало, что оно основано на общих законах природы.

Научная ценность системы: когда исследование исследователя находит подтверждение на практике; При проверке с замечательными актерами МХТ и юными студентами студий; как он воспитал всемирно известных режиссеров, таких как Мейерхольд и Вахтангов, а также новое поколение актеров, поразивших мир; когда созданные ими спектакли поражали, а порой и потрясали публику своей художественной цельностью, одухотворенностью и идейной высотой. Самое главное, он смог развеять представление о том, что актерское искусство зависит от «божественного вдохновения» и «уникальной силы». Также, если талантливый человек правильно и эффективно использует законы природы, то он творческий на практике было доказано, что чувство принадлежности может быть сформировано.

В результате основным требованием системы к актеру стало действовать целеустремленно, естественно, активно и продуктивно в заданных условиях, не напрягая свой характер для достижения живого общения на сцене.

Теоретическое обоснование основано на том, что целенаправленное действие на сцене происходит в результате гармонии разума, воли и эмоций актера и обеспечивает естественную активацию психических и физических возможностей творца.

Элементы, творчески вызывающие психические и физические эмоции актера в данных условиях, Станиславский назвал «элементами творчества». Эти элементы представляют собой систему законов природы, элементы, лежащие в основе требований «искусства переживания», которое естественным образом стимулирует и движет эмоциями актера. Они есть:

- целенаправленное сосредоточенное и сфокусированное внимание;
- видеть, слышать и получать;
- образная внутренняя зрительная и сенсорная память;
- представить данные условия;
- уметь взаимодействовать со сценической средой;
- следить за последовательностью декораций и действий;
- чувствовать сценическую реальность;
- уверенность и естественность;
- почувствовать перспективность роли и спектакля;
- продуманное и целенаправленное действие;
- Восприятие темпо-ритма;
- иметь сценическое желание;
- уметь возбуждать и обуздывать страсть;
- мышечная свобода;
- выразительность тела;
- возможность управлять голосом;
- уметь правильно произносить и передавать мысль в предложении;
- уметь взаимодействовать со словами;

- от системы как чувства характера и характера, актера на сцене состоит из набора эмоций, которые приводят к естественным действиям. Правильное использование этих элементов в данной ситуации создает ощущение творчества действующих лиц, ведет к живому диалогу, к естественному творческому процессу без напряжения их характера.

Регулярная отработка элементов требований «искусства одеваться» и совершенствование своего мастерства — сложный процесс, связанный с волей каждого актера. Станиславский называет этот процесс «эмоциональным упражнением». Актеры «искусства одеваться», как артисты балета или музыканты, должны считать необходимым «настраивать» себя на спектакль. Если актеры не возьмут в привычку делать этот процесс «настройки» на добровольной основе, они не достигнут чувства творчества — живого диалога, требующего искусства опыта. Никто не говорит артисту балета или музыканту «настроиться» на следующий спектакль. Они добровольно делают специальные упражнения перед выходом на сцену. Артист «вечернего искусства» останется на уровне артиста «демонстрационного искусства» до тех пор, пока не сделает «эмоциональную тренировку» ежедневной привычкой перед выходом на сцену каждый день. «Вода, которая течет перед тобой, ничего не стоит», — говорили наши мудрецы. Поклонники театрального искусства, увлеченные Мейерхольдом, Вахтанговым, Таировым, по-прежнему были равнодушны к изобретениям Станиславского.

К 1923 году произошла глобальная катастрофа. МХТ под руководством Станиславского, гастролировавший по США, поразил публику игрой нового поколения актеров, воспитанных на созданной им теории. Американская пресса стала кричать о появлении актерского мастерства в новом направлении. Гастроли по американским штатам признали результаты открытий Станиславского, которые он искал и реализовывал на протяжении многих лет, как выступления «ведущих мастеров сцены мира». Написанная в 1923 году и опубликованная в мае 1924 года книга «Моя жизнь в искусстве» была издана в Бостоне тиражом 5000 экземпляров на английском языке. Ее перевел с русского на английский И. Роббенс. Удивленное таким признанием, Русское театральное общество по-новому взглянуло на изобретения Станиславского. В сентябре 1926 года книга «Моя жизнь в искусстве» была впервые издана на русском языке под руководством автора в законченном варианте тиражом 6000 экземпляров в издательстве «Центросоюз» Государственной академии художеств.

Предисловие к «Моей жизни в искусстве» содержит следующие пункты. Эта книга представляет собой уникальный исторический, научно-теоретический и практический труд среди мемуаров, написанных деятелями мирового театра. В этой книге Станиславский объясняет, как формировалась «система». Я начал проверку требований «искусства одеваться» в 1901 году и решил назвать его «Актер — пропагандист красоты и правды». К 1902 году я решил назвать ее «Справочником драматического артиста».

В 1905 году я систематизировал результаты своих исследований и проверил их на студентах студии. После гастролей в Берлине, Германия, в 1906 году я убедился, что мы на правильном пути. К 1907 году я изложил улучшенные результаты в виде книги. В 1909 году я еще раз проверил систему в форме книги со студентами студии. Начиная с 1910 г., я стал называть результаты более передовых исследований «системой-системой». В 1911 году я начал апробировать «систему» с известными актерами МХАТа.

## **1.2. Система системы Станиславского, сформированная в книгах**

Система системы Станиславского, сформированная в книгах, такова. В первом томе «Моя жизнь в искусстве» оно сравнивалось с «искусством демонстрации», чтобы пролить свет на теоретические основы искусства опыта, и научно доказывало его превосходство. Второй том — «Теория и практика повторного переживания и живого общения» в каждом спектакле, выполняющий специальное «эмоциональное упражнение» для перехода «актёрской уверенности в себе, основанной на требованиях искусства переживания» на более высокий уровень «актерского мастерства». смысл к творчеству. Том третий, «Роль актера в процессе создания образа» - для совершенствования выразительных возможностей тела, для увеличения возможностей речевого аппарата - для воздействия на партнера и зрителей дыханием, голосом, артикуляцией, дикция и исполнение. Вступайте в живое общение, добиваясь требуемой персонажем гармонии тела и речи. Четвертый том озаглавлен «Актерская работа над ролью», в котором систематизируется вопрос о мобилизации «настроенной» психики и тела актера, у которого правильно воспитывается творческое чувство, в соответствии с поставленными автором условиями. . В книге, проливающей свет на этот сложный процесс: теоретические взгляды, высказанные в первом томе; рекомендации, необходимые на практике, поясняются на второй и третьей крышах; три основы, необходимые для работы над ролью, были теоретически обоснованы. Это были интерпретации понятий, состоящих из гармонии разума, воли и эмоций.

1. Ум – это интеллект, понимающий суть драматической основы, способность представить и прочувствовать целое, выраженное темой, идеей, последовательностью событий и характеров, творческое чувство, умеющее превратить его в зрелище в заниматься с помощью художественного мышления. Станиславский говорит, что в театральном искусстве интеллект равен умению делать.

2. Воля - сила творчества, которая не дает покоя, пока не добьешься положительного результата, сколько ума, силы, терпения, уверенности, исследования, повторного исследования, наблюдения и обобщения и применения их для создания образа роли . Станиславский напоминает, что без воли профессия не раскрывает своих тайн, и в результате такой актер может

прожить свою жизнь, опираясь на «чувство игры», не зная силы живого общения на сцене, удовольствия от повторного выступления. Опыт в каждом спектакле.

3. Эмоция – стремление донести до зрителей понятое, художественно оформленное, приятное естественностью действий, сочувствием к стремлениям, мечтам, страстям героя, глубоким переживаниям, боли, нежным чувствам – поделиться со зрителем в срочном порядке. Такое чувство возникает только при правильном воспитании чувства творчества. Актер с творческой силой найдет что-то новое для следующего спектакля. Радуюсь своему изобретению, он стремится как можно скорее воплотить его на сцене, еще больше обогатить свою роль и с нетерпением ждет следующего спектакля. Она с удовольствием играет свою роль в спектакле. «Инджикское вдохновение» всегда к его услугам. Такой актер не насилует и не напрягает свою натуру. Потому что его природа, его чувства, его эмоции основаны на законах жизни - на том, что где желание, там и великая сила, творчество. Эмоция ярко проявляется в результате совместного исследования разума и воли.

Станиславский преподавал учение о том, как достичь гармонии разума, воли и эмоций: поведенческий анализ сценической пьесы; высшая цель; лидерское поведение; «встречное движение», обостряющее борьбу; от сознательного действия - объяснение таких понятий, как достижение естественного поведения, которое контролируется подсознанием.

В процессе анализа спектакля чем глубже универсальный замысел коллектива, чем глубже универсальные идеи, чем выше конечная цель спектакля, тем выше художественная ответственность творцов. В результате актерам становится легче определить ведущее поведение своей роли. Творческий смысл коллектива, создающего спектакль, служит достижению художественной целостности спектакля и каждой роли. Наоборот, чем выше цель пропагандируемой художественной идеи, чем мельче духовность, тем больше сразу приходит на вооружение «актерское чутье» - штампы, «заботливая профессия». Замедляется и ведущее поведение актеров. Станиславский поясняет эту мысль на примере трагедии «Гамлет». Если творческий коллектив определяет конечную цель трагедии как «месть за смерть отца», народная трагедия становится простой, семейной драмой. Причина в том, что месть — самая распространенная идея, и команде не нужно проводить исследования. Ведущее поведение актера упрощается до такой степени, что сохраняется его художественная ценность. Если конечной целью является «определение места живого в жизни», команда будет вынуждена провести исследование по созданию социально-философской трагедии. Если высшая цель пьесы углубляется и определяется на уровне общечеловеческой идеи, то есть «разоблачение лжи и побуждение людей к борьбе за правду». когда его едят, у команды пробуждается чувство творчества. Каждый актер пытается определить свое ведущее поведение в той мере, в какой оно служит раскрытию этой высокой идеи.

В процессе работы над ролью правильное определение высшей цели и ведущего поведения становится показателем всего коллектива, идейной высоты, устремленности, духовного уровня, глубины художественной мысли. Поэтому в процессе создания пьесы правильное определение «высокой цели и ведущего поведения» становится решающим фактором, главным вопросом в процессе работы над ролевой системой. Этот вопрос, в свою очередь, проясняет высшую цель актера вне сцены, то есть в жизни.

Станиславский определял это понятие как высшую цель творца, то есть высшую цель личности. Эта цель является показателем, определяющим духовный облик художника, отражающим его социальные устремления, раскрывающим его мировоззрение, художественный уровень, уровень образованности и гражданского долга. Образы, созданные актером, поднявшимся до уровня человека на основе законов природы, показывают его творческую силу. От известного современного актера Олега Табакова - «Ваши роли запомнятся всем своей неповторимой новой стороной. На вопрос, в чем секрет, он ответил - потому что анализ пьесы знаю лучше, чем и режиссер, и критики. Итак, в этом актере есть чувство творчества, творческая сила в гармонии разума, воли и эмоций.

К 1930 году система «опытного искусства» Станиславского создала новое поколение актеров, способных создавать художественную реальность на сцене, и представители этого поколения начали писать книги. Свои впечатления от системы Л. Леонидов описывает так: «Станиславский учил актера смотреть в свое сердце. Он выдвинул на передний план чувство творчества, которое было потеряно среди лабиринтов на сотни лет. Система «искусства одеваться» вывела актера из тьмы к свету. Актеры ремесленного «исполнительского искусства» остались в лабиринте. Я решил написать книгу о своих впечатлениях, о Станиславском и его системе. Эта книга не о будущем театра, а о его долге будущем. Потому что Станиславский дал свободу сценическим чувствам актера. В том же году первая часть книги «Актерская работа над собой» начала переводиться на английский язык. Правильно возвращенные чувством творчества актеры стали заявлять в прессе, что на основе этой книги они в каждом спектакле играют лучше, свободнее, приятнее, совершеннее, чем вчера.

24 декабря 1931 года при обсуждении пьесы «Страх» О. Литовский и А. Роом утверждали, что если «система» была методологией, возникшей до революции, то сегодня она может быть применена к театральному искусству социализма. Мнение тех, кто не понимал системы мироздания, основанной на законах природы, оказало глубокое влияние на здоровье Станиславского.

Станиславский провел исследования по дальнейшему упрощению «эмоционального упражнения» «искусства переживания», основанного на психофизическом действии, которое связано с «налаживанием» психики актеров.

Вновь ознакомившись с изобретениями академика И. Павлова «Сигнальная система» и И. Сеченова «Рефлексы головного мозга»,

Станиславский понял, что физические движения человека отражают его цели и эмоции. В результате актеры создали «стиль физического поведения», при котором они могут логично и последовательно выражать свои желания в простых физических действиях.

До создания нового стиля «работа над ролью», начавшаяся с анализа психофизического движения, основывалась на глубоком понимании замысла драматурга, психики, характера, сути режиссерского замысла и условий реализации репетиции за столом. Чтобы упростить этот сложный процесс, Станиславский предлагает каждому актеру логично и связно выразить свою «часть физических движений своей роли». Актер, выполняющий это задание, должен записать систему физического поведения своей роли.

«Часть роли» представляет собой логическую и последовательную систему физического поведения, вызывающего тонкие переживания и сильные страсти. В этой системе ярко проявляется ведущее поведение, которое ведет актера к высшей цели роли.

«Метод определения системы физического поведения» Станиславского, изобретенный им в конце жизни, доказал, что овладение сложными психическими переживаниями посредством логики и последовательности «внешних» действий является более простым путем, чем овладение переживаниями с помощью психофизических действий.

Станиславский говорит, что никаких новых законов он не создавал, а лишь систематизировал законы жизни, связанные с природой и человеческим духом, чтобы актеры могли правильно и эффективно использовать их в своей работе, что служило бы одинаково всем народам, независимо от национальности, расы или вероисповедание.

Короче инко без понимания этой системы г делать, игнорировать законы жизни и природы, есть небрежность, дилетантство. Он надеется, что те, кто правильно понимает «систему» и эффективно ее использует, сами создадут много новых систем. Мы тоже на это надеемся!

### **Вопросы для закрепления темы**

1. Почему Константин Алексеев выбрал прозвище Станиславский?
2. Объясните понятие «искусство демонстрации».
3. Почему «искусство платья» прославлено мировым театром?
4. Почему «творчество» важнее «актёрского чутья»?
5. Объясните понятие «художественное чувство».
6. Когда актер ведет живую беседу на сцене?
7. Какова научная ценность системы?



## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т.: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Асекретов О.К., Борисов Б.А., Бугакова Н.Ю. и др. Современные образовательные технологии: педагогика и психология: монография. – Новосибирск: ИзРательство ЦРНС, 2015. – 318 с. <http://science.vvsu.ru/files/5040BC65-273B-44BB-98C4-CB5092BE4460.pdf>
7. Абдусаматов Х. Теория драмы. Т.: Издательство литературы и искусства Гафур Гулям. 2000 г.
8. Абдусаматов Х. «Ведущий сцены». Главный редактор издательско-полиграфического акционерного общества «Шарк». 2003 г.
9. Александр Митта. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
10. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. - 200 с.
11. Белогуров А.Ю. Модернизация процесса подготовки педагогов в контексте инновационного развития общества: Монография. — М.: МАКС Пресс, 2016. — 116 с. ISBN 978-5-317-05412-0.
12. Гулобод Кудратуллох кызы, Р.Ишмухамедов, М.Нормухаммедова. Традиционное и нетрадиционное образование. - Самарканд: Издательство «Международный исследовательский центр имама Бухари», 2019. 312 с.
13. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
14. Зуфаров Ю. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
15. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
16. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
17. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.
18. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
19. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.-Т. УзДМИ, 2008.-172 с.
20. Сайфуллаев Б., Маматкосимов Дж. Актерское мастерство. -Т.: Наука и техника, 2012.
21. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Перевод Т.Ходжаева под редакцией С.Мухамедова. Т. Новое поколение. 2010.

22. Туляходжаева М., Казокбоев Т. Теория драмы.-Ташкент УзДГМИ, 2014.
23. Эндрю Пакетт. Введение в компьютерную графику для художников. Издательство Springer Publishing Company, Incorporated, США, 2013 г.
24. Дэвид Спенсер «Врата», Студенческая книга, Macmillan, 2012.
25. Английский для специальных целей. Все выпуски Оксфорда. 2010, 204.
26. Линдсей Кландфилд и Кейт Пикеринг «Глобал», В2, Macmillan. 2013. 175.
27. Митчелл. Штаб-квартира , Марилени Малкогианни «ПИОНЕР», В1, В2, MM Publications. 2015. 191.
28. Митчелл. Штаб-квартира Путешественник В1, В2, Публикации MM. 2015. 183
29. Стив Тейлор «Пункт назначения «Лексика и грамматика», Macmillan 2010.

## **Тема 2: Характер роли и вопросы определения профессионального характера (2 часа)**

### **Планы:**

- 2.1. Работа над характером роли
- 2.2. Практика создания сценического образа

**Основные фразы:** персонаж, роль, спектакль, сцена, актер, драматург, спектакль.

### **2.1.Работа над характером роли**

После публичного показа в Музыкальном театре имени Мукими состоялось обсуждение героев спектакля, о котором шла речь. Обсуждение показало, что режиссерам и актерам нужны теоретические и практические советы по созданию персонажей. Потому что вопрос создания сценического образа в актерском искусстве – это такой сложный процесс, как создание художественного целого в режиссуре. Как достижение гармонии элементов, составляющих художественную целостность пьесы, требует от режиссера

большой энергии, энтузиазма, знаний, умения и воли, так и создание сценического образа требует от актеров.

Литературоведы имеют большой и богатый опыт анализа ярких образов, созданных драматургами. По словам Л. Н. Толстого, «Шекспир, уникальный в создании характера, был предметом глубоких трактатов. О его творчестве написано 11 000 томов, и возникла целая область науки — шекспироведение». Это мнение было высказано 111 лет назад. Сегодня существует множество областей науки, которые интересуются проблемой характера. Вслед за литературой, театром, педагогикой, психологией разъяснить этот вопрос со своей точки зрения пытаются и такие области, как физиология, медицина, космонавтика, социология, политология.

В научных брошюрах по театральному искусству имеется ряд специальных исследований по созданию образов. Среди них взгляд, который Аристотель начал в «Поэтике», до сих пор поражает своей лаконичностью и лаконичностью. Исследования Станиславского описаны в специальной главе под названием «Характер и характер». Пятитомная «Энциклопедия театрального искусства» кратко освещает тему «сценического образа». Свои исследования по созданию сценического образа М.Чехов разъяснил по темам, связанным с актерской техникой. Кратко коснулся этой темы В. Блок в своем исследовании «Система Станиславского и проблемы драматургии». В учебнике Х. Мухаммада «Сценарное мастерство» на узбекском языке также особое внимание уделяется вопросу создания персонажей. Но трудно привести в пример какую-либо магистерскую или докторскую диссертацию в этом отношении. Причина ясна. Для того чтобы осветить актуальную тему, необходимо знать процесс творческого сотрудничества драматурга, режиссера и актера, а также правила игры на сцене. Эти три единицы дополняют и обогащают друг друга, обретают художественную форму в творческом сотрудничестве, оформляют ее в исполнении актера и доводят до уровня образа роли. Вот почему тема создания сценического образа терпеливо ждет своего исследователя. Тема создания сценического образа остается

актуальной научной темой искусствоведения, особенно театроведения. Поскольку тематика этой пьесы остается открытой, то и вопрос о художественной целостности пьесы ждет своего исследователя. Потому что если характер роли, созданной актером, не поднимется до уровня образа, трудно будет говорить о художественной целостности пьесы. Если актер-драматург не доводит данный персонажу характер до уровня художественного образа, чтобы раскрыть замысел произведения, вспомогательные средства: декорация и техника излишни; музыка как средство скрыть вину актера; или принимает форму заплаты, которая латает трещины. После такого «спектакля» ничего не остается, как «разбирать» пьесу и хвалить специалиста, особенно театрального критика, рекомендовавшего ее для всеобщего обозрения.

Озода Шарафиддинова волнует и тема создания персонажей. Мы связали взгляды великих писателей с театральным искусством. Чтобы привлечь внимание театрального сообщества, особенно молодых исследователей, к этой теме, мы собрали некоторые идеи от них и свели их в одну систему. Пока драматурги, режиссеры, актеры и театральные критики не отнесутся серьезно к вопросу создания сценического образа, трудно будет говорить о художественной целостности пьесы.

Известный норвежский писатель Дуг Сульстад сказал, что «создание персонажа в романе состоит из трех неразрывно связанных элементов. Это атмосфера событий, персонажи и их действия». Даже при создании сценического образа, если не учитывать какой-либо элемент, не возникает художественной целостности. Если событийная среда не возникает, персонажи теряют свою духовную сущность, в результате чего действия действующих лиц кажутся нелогичными, а сила воздействия уменьшается. Это значит, что те, кто занимается театральным искусством, должны больше и лучше других знать правила сцены, ее возможности. Это требует высокого уровня интеллекта и образования мастеров сцены. Потому что персонаж — это всегда событие, связанное с судьбой персонажей. Интеллект актера проявляется как фактор, проясняющий событие на сцене и усиливающий

образы посредством движения персонажей, а в спектакле сочетание трех элементов позволяет зрителю стать участником события.

Жизнеспособность персонажа — ключевой фактор в обеспечении долговечности любого произведения, — говорит знаменитость.

Английский литературный критик Джон Голсуорси. Обобщая его мысли о создании персонажей, можно резюмировать следующим образом. Обладатель способности к созданию персонажа способен вывести «резервуар» своего жизненного опыта — разрозненные фрагменты подсознания, сгруппировать их особыми способностями и превратить в единое целое. Наш разум использует сокровища, лежащие на этом складе, очень ограниченно и на основе строгого выбора. Следовательно, умение создавать характер — это умение правильно и эффективно использовать сокровища подсознания. С таким усердием обладатель такого таланта извлекает из океана жизни маленькие драгоценности большой ценности. Есть возможность создать персонажа, выбрав самые необходимые и объединив их в одного персонажа. Этот персонаж может иметь цвета, соответствующие индивидуальности художника. Чем меньше красок творческой личности смешивается с персонажем, живущим своей жизнью и борющимся за свою судьбу, тем ярче естественность и жизненность характера.

Какие препятствия иногда ограничивают свободу драматурга в процессе создания образа? Если драматург сосредоточивает все свое внимание на создании персонажа, но не выстраивает последовательность событий так, чтобы раскрыть его замысел, если персонаж не соответствует правилам жанра, то требования сцены не выполняются. не встречал. Еще одним аспектом, ограничивающим драматурга, является движение персонажей во времени и пространстве. Это действие должно соответствовать логике события, жанру, персонажу, идее произведения. Самое опасное — ограничивать судьбу персонажа, беспокоясь о том, «кто сможет оживить этого персонажа». В результате опытный драматург создает образ для конкретного актера. Создание персонажа на основе актерских способностей ограничивает

художественную ценность произведения. Персонаж живет своей жизнью, не развивается свободно, а выкладывается на уровне задуманного актера. Он становится копией, скопированной с предполагаемого актера. Хуже всего то, что актер, который его играет, перестает творить и копирует своих предыдущих персонажей, не затрачивая ни ума, ни сил. Пользы для драматурга нет, а театральные критики не говорят, что хорошо, а что плохо для актера.

Создание сценического образа: открытие новых возможностей для актера; «взрывной» в своей творческой деятельности; сделать крутой поворот в своих исследованиях; ярчайшая реальность театрального искусства. Если создание характера есть главная задача художественного творчества, высшая цель драматурга и актера, то в чем его необходимость? возникает вопрос. Персонажи, созданные создателями, призваны: побудить человечество жить активной и праведной жизнью; разблокировать его способности; поощрение уверенности в завтрашнем дне; помочь ему полностью реализовать данную ему жизнь; необходимо научить его преодолевать препятствия, с которыми он сталкивается, с упорством и умом. Если драматург творит, исходя из таких высоких целей, если создаваемые им персонажи уверенно обращаются к богатству его сердца - его мыслям, идеям, чувствам - в исполнении актеров, то творцы сцены должны выражать эти характеры в любую художественную форму. Пусть жизнь героев на сцене оживает в сердцах, телах, поступках актеров и живет в чувствах зрителей.

Давайте посмотрим, как Ян Парандовский, блестящий представитель польской литературы, подошел к вопросу создания персонажа. В своей работе 1951 года «Химия слов» он объясняет следующие моменты. Словосочетание «драматург» или «сценарист» — одно из самых простых слов, используемых в наши дни. Мы как будто забыли, что эти слова — знак того, что писатель достиг высшей творческой вершины — звания автора. Только писатели, обогатившие своими произведениями духовное богатство народа и сумевшие открыть для народа новые территории в области красоты, достойны звания

автора. Последние поколения сузили его значение до уровня «создания ткани», происходящего от английского. На самом деле в латинском языке слово «auctor» происходит от глагола «audeo» и означает увеличивать, увеличивать количество чего-либо.

В любом виде творчества, как и в драме, нет разнообразия человеческих типов - характеров и профессий. В них - представители богов на земле, святые, цари, такие же люди, как мы, простые люди, представители всех слоев общества могут принять участие в любом мероприятии со своим характером. Это персонажи, созданные драматургом и являющиеся продуктом фантастического мира, сформированного по творческому замыслу. Драматург распределяет свои радости, пламя, гнев, заботы, мечты, бесценные чувства, славные мысли в соответствии с характерами действующих лиц пьесы, в соответствии с целью. Захватывающая его идея находит отражение в характере и поступках его героев и побуждает их служить интересам общества. Продуманный замысел драматурга приводит персонажей к художественному решению в характерной для их жанра форме. Если идея произведения не доносится до аудитории становится неизбежной необходимостью. В обмен на эту потребность персонажи будут иметь возможность оказывать сильное влияние.

Возможно, на мыслителя повлияли следующие мысли Л. Н. Толстого в его критической статье «О Шекспире и драме», написанной в 1903 году. «. Драма, важная область искусства, дошла до нашего времени и стала увлечением холостяка и духовника. Искусство драмы, достигшее своей конечной точки в таком упадке, все еще цепляется за не устраивающую его дороговизну. Пресса, очень серьезно сообщающая о драматургах, актерах, режиссерах и театрах, убеждена, что все это — алланечуки, важные и достойные уважения», — сказал великий писатель.

Великого писателя беспокоит, что театры отказались от религиозной тематики и отдались социальной проблематике. Это можно понять из его следующих мыслей. В совершенствовании духовного облика и культурного

сознания человека задействованы различные стороны деятельности. Одним из аспектов этой деятельности является искусство. Одной частью искусства является драма, которая, вероятно, является самой впечатляющей среди других. Пусть драма служит духовному и духовному совершенствованию человека с его великими идеями в виде художественного целого. Только тот, у кого есть что сказать людям в сердце своем, — человек, — может написать драму только в том случае, если он может сказать что-то важное о Боге, мире, обо всем вечном и беспредельном. Пусть в нашей психике преобладает правдивость системы событий и характеров ее участников, придуманных таким зорким глазом человеком.

Платон назвал процесс, посредством которого рождается нововведение, создающее переход от небытия к бытию, творением. Это означает, что творец создает гармонию - вторую природу, которая напоминает формообразную копию того, кто сотворил существо. Поэтому каждое произведение искусства — это манифест, подтверждающий целостность мира, — говорит Александр Генис, известный в наше время своей статьей «Фотография сердца». По его словам, книга, предназначенная для «написания», будет чем-то вроде воздушного шара, а написанное будет твердым, как линейка. Это двумерная необходимость пузыря цели, очень уникальной души. Источник развития литературы лежит в театре. Потому что театр впервые позволил выразить человеческую личность в различных ролях, масках, куклах и персонажах. Мы доверили это священное святилище тем, кто фабрикует мысли и чувства, кто превращает их в зрелище. Они представляют хорошие идеи и хорошие чувства.

Поэзия - по-гречески драматурги стали заниматься деятельностью, которая означала понятие делать, творить. Они были мудрецами своего времени. Задача мудреца, говорит Конфуций, состоит в том, чтобы познать внутреннее через внешнее. Гармония внешнего и внутреннего находит отражение в образах, созданных драматургом.



Персонажи-долгожители уже вышли из-под одеяла и избавились от своих создателей. Если у писателя есть иная миссия, чем развлекать людей в этом мире, пусть он создаст характер и заставит людей думать и чувствовать, — говорит Джон Голсуорси. Персонажи с ярким характером имеют долгую жизнь и передаются из поколения в поколение. Это Эдип, Медея, Отелло, Гамлет, Лир, Хлестаков, Катерина, Васса Железнева, Навои, Улугбек, Бобур, Лайли и Меджнун, Фарход и Ширин, Отабек и Кумуш, Тошболта, Откури, Кочкор, Аломат, Момин, Фармон биби, Соломон — главный герой десятков пьес, таких как «Отец». Персонажи-долгожители: индивидуальный характер; борьба за свою судьбу - загружена; универсальный; действия целенаправленны; мысли весомы; талантливые драматурги поняли, что их ведущее поведение будет блестящим.

Станиславский говорит, что забота драматурга о героях — важность груза — заключается в том, что если душевная нагрузка героя, решившего решить проблему, не является заботой, пронизывающей его тело, то актеры заняты «игрой», которая заполняет пробел. Они продолжают свою «игру» за кулисами, пока не покинут сцену и не появятся в следующей сцене. Боль вызывает беспокойство — психика актеров, играющих загруженных персонажей, озабочена проблемой, которую нужно решать даже за кадром. Потому что у каждого персонажа есть свой образ жизни, план, забота, которую нужно решать.

Только когда главные герои попадают в экстремальные условия, действие в этой среде раскрывает их внутреннюю суть — их характер. При столкновении в экстремальных условиях зритель воспринимает его как положительного или отрицательного персонажа, в зависимости от того, какую точку отстаивает персонаж — человеческую идею или деструктивную мысль. В этом бою важно: «Выиграю ли я сегодня?» и создает основу для того, чтобы актер, интерпретирующий двух персонажей, жил для решения конкретных задач. Эта забота не покидает героев до конца пьесы, то есть до решения. Их разум, тело и эмоции заняты решением этой проблемы как на сцене, так и за

кулисами. Коллизия диалектична, зрелище быстро тускнеет, если зритель не чувствует развития стремления персонажей, если ответная борьба не становится яростной. Таким образом, художественная цельность образа закладывает основу стремления роли к своему логичному и последовательному решению.

Есть стихи, которые славятся характером героев в них. Прежде всего необходимо привести в пример произведения Шекспира. Одним из величайших достоинств Шекспира является его несравненная способность говорить на языке. Он был прежде всего поэтом — он был поэтом еще до того, как начал создавать образы. Шекспир не мог бы создать таких блестящих персонажей, не зная практически требований сцены как актера, драматурга и режиссера.

Актеры, сыгравшие шекспировского Гамлета, не потерпели неудачу из-за вышеупомянутых общих черт. Хотя они иногда не поднимались до уровня трагедии и становились драмой, но даже самодеятельность производила на зрителей хорошее впечатление. Причина в том, что у Гамлета искусно создан индивидуальный характер. Этот персонаж повышает уровень мастерства актера на любом уровне. Причина этого, говорят знатоки, заключалась в том, что если бы Шекспир не был актером, плохо знал сценическую практику, не осознавал, что для театра важен характер, он не смог бы придать своим героям столь яркую индивидуальность. Он не смог бы поднять уровень образа, еще более совершенствуя характер каждого персонажа в процессе постановки собственных произведений.

Подводя итог вышесказанному, можно прийти к такому выводу. Если бы авторы не мобилизовали свои навыки и разочарования для создания персонажа и не «вывернули свои кишки вверх дном», чтобы выразить мысли, чувства, страсти, слабости и качества персонажей, действие было бы интересно только самим сценаристам.

Обобщая взгляды ученых, стремящихся прояснить проблему создания характера, и сравнивая их со взглядами Аристотеля, который впервые

подошел к проблеме с научной точки зрения, мы можем глубже почувствовать, насколько актуален этот предмет и насколько важным он был на протяжении всей истории человечества. веков. Неудивительно, что если «поэзия» означает творчество, то автор «Поэтики» имел в виду «правила творчества». Если подойти к Поэтике с этой точки зрения, то ее сущность проясняется и помогает понять замысел автора. Всего на 44 страницах «Поэтики» Аристотель доказывает, что трагедия — самое совершенное из всех зрелищ, созданных человечеством. Даже если бы никто после Гомера ничего не написал, люди бы на всю жизнь осознали духовную силу литературы, силу слова, что такое героизм. Но люди продолжали творить - хор, пантомима, понтон, дифирамб, комедия, драма и трагедия. Аллома понял, что все формы зрелища, даже области искусства, заканчиваются разоблачением или изумлением и что только трагедия имеет стадию за изумлением — силу потрясения, и смог теоретически обосновать свое мнение.

Трагедия — важное и законченное событие. Он должен состоять из шести элементов, чтобы иметь целостность. Это мысль (идея), басня, персонаж, слово (язык), зрелище и музыкальность. Прежде чем мы остановимся на предмете характера, давайте вкратце рассмотрим, что элементы, составляющие трагедию, неразрывно связаны между собой. Итак, чтобы выразить свою идею, автор должен построить басню, то есть систему событий, превращающую идею (идею) в зрелище. Потому что, как указывает автор, сама история представляет собой зрелище. Система событий, то есть фабула, раскрывает идею произведения и становится завершенным и важным зрелищем. В любом случае люди участвуют, и у них есть свой характер. В выбранной автором системе событий задействованы персонажи со своим характером. Их характер должен соответствовать идее произведения, конкретной системе событий. Эти персонажи объясняют свои мысли и цели с помощью слов (языка). Их слова также служат для раскрытия идеи произведения и должны быть актуальными для события и характерными для персонажа. Пусть события выражаются на сцене, и пусть их убедительность и

жизненность обеспечивают зрелищность произведения. Музыкальность означает, что каждое событие имеет свою среду, темп, ритм, а также такие понятия, как тон, темп, ритм слова (языка) события, что обеспечивает музыкальность шоу. Виды спектаклей оживляют характеры, страсти и события за счет собственных выразительных действий. Драматурги, напротив, изображают конкретных людей в важном и законченном событии. Изображенные люди могут быть хорошими или плохими людьми. Потому что люди зайцы отличается дефектами или хорошими качествами. В трагедии - лучше нас, в драме - как мы, в комедии - людей изображают хуже, чем они есть сейчас. Самое главное в этом процессе – перевоплощение характера изображаемых персонажей. Важны три отличия - что, с чем, как описывать.

Аристотель впервые делит характер на два. Во-первых, это человеческий характер поэта, то есть драматурга. Создатель может написать трагедию, драму или комедию на основе своего персонажа. Второе, что персонажи в созданном им произведении имеют свой характер, и что в трагедии они хороши, как мы в драме, а в комедии не осмеяны, а художественно приукрашены чем-то смешным, чтобы изображать людей неполноценных нам.

Трагедия — это изображение поступков исторически известных людей, причем действие это осуществляется героями, обладающими определенным характером и стилем мышления. Активные люди со своим мышлением и характером добьются успеха или потерпят неудачу в своих действиях. Счастье или несчастье происходит через действие, связанное с человеческим характером, и называется поступком. Характер придает качества персонажам. Добродетельный человек каким-либо действием участвует в событии и бывает счастлив или несчастлив. Характеры проявляются через целенаправленные действия персонажей, участвующих в событии. Трагедия не может жить без событий. Поскольку его сердце – это событие, участники события имеют свой характер и живут в этом «сердце», то есть внутри события.

Характер есть проявление чего-либо в склонностях человека, нравится ему что-то или не нравится. Если главный герой в пьесе четко не сформулирует, нравится ему что-то или не нравится, его характер не воплотится в его речи. При создании персонажа необходимо учитывать четыре цели. Герой должен быть прежде всего благородным. Если он преследует какую-то цель, у него будет характер. Человек, преследующий благие цели, будет иметь благородный характер. Кроме того, каждый из символов должен быть уникальным. Затем персонажи должны быть живыми и реалистичными. Также требуется, чтобы символы имели определенную согласованность. Последовательность в них всегда следует искать из необходимости или возможности. То есть у персонажа есть решение только в том случае, если кто-то совершает действие по необходимости или, возможно, по назначению. В персонажах не должно быть ничего нелогичного. Было бы целесообразно брать пример с лучших примеров при описании особенностей людей. Например, Гомер начинает раскрывать характер своих героев с самого начала своего творчества. Он изображает каждого персонажа с уникальным характером и никого не изображает без характера. Язык (слово) должен быть специально отшлифован в тех частях, где движение вялое, характеры и мысли не резкие. Имейте в виду, что чрезмерно застекленные слова могут затемнить характеры и мысли.

Произведение искусства должно быть лучше живой копии. Потому что у него есть желание открыть цель и идею. В искусстве, естественно, часто происходят сверхъестественные вещи, потому что оно является продуктом мышления. Следовательно, у создателя персонажа будет четыре типа возражений. Они есть:

- для описания того, что не важно;
- для описания чего-то иррационального;
- за описание того, что противоречит его мнению;
- за изображение с нарушением правил ст.

Драматурги используют и внешние характеры, которые являются одним из художественных средств более яркого выражения характера действующих лиц. Например, любой дефект внешности, такой как шрам или пятно, имя или устройство, которого ни у кого нет, предназначен для того, чтобы его узнавали другие. Такая оригинальность не определяет сущности характера. Драматург с помощью таких внешних персонажей помогает герою действовать в соответствии с целью.

Хорошо написанная трагедия не нуждается в театре, она может потрясти читателя своим совершенством и духовно и духовно очистить его. Если трагедия будет инсценирована, обогащена игрой талантливых актеров, музыкой и театральным оборудованием, она доставит огромное удовольствие людям. Это были теоретические взгляды Аристотеля.

### **2.1. Практика создания сценического образа**

Рассмотрим теперь вкратце практику создания сценического персонажа. Произведение драматурга рекомендуется к публикации или театральной постановке после получения благословения литературоведов. Он попадает в поле зрения режиссера или актера в поисках. С этого важного процесса начинается вторая жизнь произведения — сценическая практика, то есть замысел будущего спектакля. Это событие может стать реальностью в театральном искусстве или быть признанным другим событием. Любительский подход приводит к очередному посредственному, бесхарактерному спектаклю, а профессиональный подход приводит к спектаклю, который становится духовным, культурным и художественным достоянием нации.

Станиславский дал ряд практических рекомендаций по созданию сценического образа. Сначала он предлагает сравнить аспект, составляющий ядро иероглифа (zerno), с любым глаголом-животным. Например, то, что он хитер, как лиса, переменчив, как хамелеон, пуглив, как кролик, робок, как свинья, активен, как обезьяна, смел, как лев, предан, как собака, уточняет

актерскую работу над персонажем. Это также предполагает, что размышления о внешности персонажа, о том, как он или она ведет себя, как он или она ступает, как он или она одевается и каковы его вкусы, ускоряют творческое исследование. Другой аспект характеристики заключается в том, что овладение поведением, связанным с родом занятий персонажа, также помогает понять характер. Он также подчеркивает необходимость думать о образе мышления персонажа и о том, как он говорит.

В книге Шамсиддина Дунасари «Наука познания человека» говорится, что личность человека можно определить по движению его тела и конечностей, строению и цвету лица, дыханию, голосу и внешнему виду. В главе «О внешних признаках» поведение человека изучается в сравнении с видами животных.

Касаясь сценической практики, Аристотель также объясняет, что в конце «Поэтики» трагедия иногда критикуется игрой актеров. Если исполнители, то есть актеры, зрителю не понять:

- не добавляет ничего своего;
- как можно больше не разыгрываетесь, как озорные актеры;
- трагедия не всегда имеет высокий статус, если только не добавляются жесты и действия клоунов.

Итак, эти критические замечания касаются не драматурга, а актерского искусства. На практике необходимо отрицать действия некомпетентных актеров, не исполняющих должным образом своих обязанностей, не создающих характер, говорит Аристотель.

На практике проверен процесс правильного воспитания чувства творчества, отвечающего требованиям искусства одевания, а также овладения характером персонажей. Анализ персонажа начинается с трехэтапного процесса сбора информации о персонаже и выполняется в следующем порядке. Первый состоит в том, что авторское описание героев - сведения о поле, возрасте, профессии, среде обитания - собраны из стихотворения и его ремарок. Во-вторых, собираются мысли, описания и комментарии, высказанные другими о персонаже. В-третьих, копируются мысли и монологи,

которые персонаж говорит о себе. На основе собранного материала составляется характеристика персонажа. Эта характеристика определяет, что ему нравится, не нравится, к чему стремится, чего он боится, почему он борется, его сильные и слабые стороны в этой борьбе. Самое главное, понятно, почему автор дал этому персонажу такую характеристику, чтобы раскрыть его идею. После этого определяется порядок событий, то есть задач, которые предстоит выполнить персонажу на картинке, соответствующее поведение. Затем определяются притязание (перспектива) роли, место и решение узла, развития, вершины, крутого поворота (перипетии).

Из взглядов ученых на вопрос о характере можно сделать следующий вывод. Чем весомее и важнее содержание произведения для жизни людей, тем выше характер героев. Итак, чтобы персонажи имели определенную художественную форму: систему событий; слово (язык), соответствующее характеру персонажа; натуральный и эффектный узел; ход событий; целесообразно учесть, что оно имеет вершину и логическое решение. Успеха можно добиться, только выражая чувства персонажей через живые эмоции и создавая персонаж, который соответствует изображаемой истории и идее. Мы добьемся поставленной цели, если сможем привлечь внимание театральной общественности, молодых драматургов, режиссеров, актеров и театральных критиков к сложному и сложному процессу создания сценического образа. Потому что интерпретируемые актерами персонажи играют важную роль в художественной целостности спектакля и в выражении идеи спектакля.

Одним словом, аналитическое изучение истории отечественной драматургии заставило задуматься о том, как театры интерпретировали образы, созданные великими. Издание сборника избранных произведений узбекских драматургов в качестве практического пособия для молодых художников откроет путь к подъему узбекского исполнительского искусства на новый художественный уровень.

Если актеры не станут гражданами сцены и не внесут свой вклад в создание персонажа, вопрос так и останется спорным что их пренебрежение



созданием персонажей становится все более очевидным на сцене, в дубляже, в сериалах, в кино и на телевидении и даже в музыкальных клипах или рекламных роликах.

Актеры, освоившие теоретические и практические аспекты создания сценических образов, могут вывести свои роли на уровень образов и внести свой вклад в создание художественных целостных спектаклей, сделав их духовным и культурным достоянием нации.

### **Вопросы для закрепления темы**

1. Определите отношение литературоведов к персонажу.
2. Рассматривается ли в «Поэтике» Аристотеля вопрос о характере?
3. Объясните особенность создания сценического образа Шекспира.
4. Почему Лев Толстой критиковал творчество Шекспира?
5. Как Станиславский относится к сценическому персонажу?

### **Использованная литература**

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Александр Митта. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
7. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
8. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
9. Зуфаров У. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
10. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
11. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
12. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.
13. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)

### 3 темы.

#### Цель, высшая цель и ведущее поведение (2 часа)

##### Планы:

- 1.1. Цель и высшая цель
- 1.2. Активность и лидерское поведение

**Ключевые слова:** цель, конечная цель, ведущее поведение, идея, исполнение, образ, импровизация.

#### 3.1. Цель и высшая цель

Что такое «высшая цель»? Некоторые эксперты утверждают, что «высшая цель» — это сама «идея». Такая мысль, конечно, неправильна: если бы «высокая цель» и «идея» были бы одним и тем же понятием, Станиславский не стал бы прибавлять к своему учению ни одной фразы. Высшая цель – намерение творца внедрить свою идею в сознание людей. Конечной целью является личное мнение режиссера, личная, объективная точка зрения, в которой он или она ориентируется на реализацию положительных личных и общественных мнений, которые он или она установили для себя.

Идея – это основная идея, которая выдвигается в произведении, то есть идея, исходящая из всего содержания литературного произведения, художественной ткани. Если мы понимаем понятие идеи, когда автор говорит о том, что он подразумевает под своим произведением, понятие высшей цели, то я, режиссер, должен ответить на вопросы, что я имею в виду под постановкой этого произведения, чего я хочу добиться и посредством что означает, что я могу достичь этого. «Высшую цель следует искать не только в роли, но и в сердце артиста. Для этого нужна высокая цель и творческое воображение», — сказал К. С. Станиславский. В своем учении о «Высшей цели» К. С. Станиславский утверждает, что, не зная предложенных в пьесе условий, то есть не зная самой жизни, актер не может видеть в этих условиях

конкретной задачи и высшей цели. Чтобы ответить на вопрос, что представляет собой процесс приведения актера в «предложенные» условия и как это происходит, ему прежде всего приходится рассмотреть некоторые аспекты работы. Как человеческое тело не является арифметической суммой рук, ног, легких и сердца, так и никакое произведение искусства не является суммой исполнителей. Произведение искусства состоит из гармоничных действий, взаимодействий и совместных действий персонажей. В этом отношении произведение искусства подобно организму: в нем отдельные компоненты просто не соединяются, а помогают друг другу и действуют органично. Единственной основой, объединяющей все компоненты произведения, является его идея или, как выражается К. С. Станиславский, его высшая цель - его задача. Идея и высшая цель художественного произведения должны быть обобщены и гармонизированы в отражаемой в искусстве действительности и в отношении художника к этой действительности. Определенные идеологии в произведении, изображающем народничество в искусстве, должны быть направлены на единую цель. Существование высшей цели определяет целостность произведения, наличие сильной логики в его структуре, а также в действиях, мыслях и чувствах героев. Драматическая работа, логика сценария проявляется прежде всего в логике поведения персонажей.

Режиссер должен уметь найти основную идею произведения в процессе работы над спектаклем. Согласно учению Станиславского, «высшая цель — главная цель участника», высшая цель автора — создать хорошее произведение и увидеть его на сцене. Нужно ли режиссеру разгадывать тайную конечную цель автора, и что на практике это ему дает? Режиссеру важно определить главную мысль, суть, идею, выдвинутую автором в спектакле. Конечно, режиссер сначала определяет идею произведения. Найденная идея создает высшую цель через творчество режиссера. Исходя из этого, он смог донести эту мысль до зрителей. Из основной идеи произведения возникает высшая цель. Один из ключевых вопросов для режиссера

заключается в том, что, как только он определил свою конечную цель, он должен найти способы донести ее до сознания зрителей. Еще одна замечательная черта системы Станиславского состоит в том, что своим учением о «высшей цели» и созданной им «высшей-высшей цели» он дал в руки актеров и режиссеров очень острое, чрезвычайно сильное идеологическое оружие. Это образование является основой творчества деятелей театра и кино. Это образование неразрывно связано с мировоззрением артистов, народником в их творчестве, то есть артист, вышедший на сцену сегодня, здесь, в этом балу, должен знать, зачем он вышел на сцену, какую высокую цель он перед собой поставил. сам. Эта высокая цель обосновывает все его действия при исполнении роли на сцене, в спектакле, побуждая логично, целеустремленно творить на сцене. В исполнительском искусстве все должно иметь цель, идею. В основе пьесы лежит основная идея произведения. К. С. Станиславский считал поиск и применение идеи в исполнительском искусстве основой творческого процесса.

Исследование Станиславским идейного смысла пьесы на драматическом материале включает концепции «высшей цели» и «ведущего поведения» в процесс как режиссер и педагог, предполагая, что эти концепции могут быть применены к каждой роли или к пьесе.

«Высшая цель» и «ведущее поведение» — суть жизни, корень пьесы. Высшая цель — это желание, а ведущее действие — это стремление к ее достижению.

### **3.2. Активность и лидерское поведение**

Любое действие, происходящее на сцене, нужно усиливать. Суть принципа активизма, по словам Станиславского, в том, что «образы и страсти не могут разыгрываться, но должны войти в образ и действовать под влиянием страстей». Актер на сцене по мере его движения противоречия в произведении усиливаются его действия также активизируются содержанием произведения должны идти. В противном случае зрительское восприятие пьесы или спектакля снизится, и в результате произведение будет трудно реализовать на

сцене. Поэтому необходимо усилить противоречия в этюдах и активизировать действия действующих лиц.

Действие есть на пути к достижению определенной цели человека это то, что он сделал. Действие – это процесс, который всегда активен. Мы постоянно влияем на окружающую среду, вещи, природу, людей. Этот эффект представлен мыслью, эмоцией, волей. Они неразрывно связаны. Действие вызывает противоположное действие. Это зависит от нашей психики. Духовное, просветительское значение актерского искусства, основанного на движении, и его воспитательная сила огромны. Для актера «ведущее поведение» является основой всех действий персонажа, которое ведет к главной идее, высшей цели. Ведущее поведение — главная «красная линия» всего движения, объединяющая отдельные куски и мелкие задачи в единую линию и направляющая ее к высшей цели.

Лидерство — это путь к более высоким целям. Достижение определяется поведением главного героя, которое отражается как в психическом, так и в физическом движении главного героя для достижения своих целей на основе всех его действий. Лидерство – основа работы, в которой раскрывается процесс борьбы. Когда Пеза говорил об ведущем действии, Станиславский приближал понятие ведущего действия к драматическому действию. В драматическом действии мы знаем, что идейные проблемы произведения раскрываются через все действия персонажей. Драматическое действие состоит из «ведущего действия» и «противодействия», а «ведущее действие» отражается во всех действиях положительных героев, раскрывающих основную идею произведения. Драматургическое движение развивается в любой пьесе по фабуле, то есть через «ряд событий», через цепь главных событий. Вот почему Станиславский требовал, чтобы актеры и режиссеры сначала знали фабулу пьесы. Одним словом, ведущее действие составляет сердцевину пьесы, основную линию, раскрывающую непрерывающуюся борьбу, противоречия. «Не надо зря бегать по сцене», — сказал Торцов. - Нельзя напрасно бегать и страдать на сцене. «Для того, чтобы играть на сцене, не обязательно играть «совсем», нужно действовать разумно, целенаправленно и эффективно».

К. С. Станиславский повествует: «Надо играть на сцене. Искусство драмы, искусство актерского мастерства основано на действии, деятельности. Само слово «драма» в переводе с древнегреческого означает «действие, которое происходит». Слово «actio» в латинском языке аналогично слову «драма», корень которого «акт» в наших словах «деятельность», «актер», «действовать». Таким образом, драма на сцене означает действие,

происходящее на наших глазах, а актер, появляющийся на сцене, — это человек, который действует.

- Извините, - сказал вдруг Говорков, - вы сказали, что должны играть на сцене. Но как действует сидение в кресле? Я думаю, что это суть бездействия.

- Действовал ли Аркадий Николаевич или нет, это зависит

Не могу сказать: «возбужденно сказал», но «бездействие» Аркадия Николаевича есть отражение вашей «активности».

было в тысячу раз веселее, чем это.

- Сидеть на сцене не значит пассивно, - поясняет Аркадий Николаевич. - Человек, неподвижно сидящий на сцене, тоже может играть. Но это не внешне-физическое, а внутренне-психическое движение. Следовательно, физическая неподвижность часто возникает из-за сильного внутреннего поведения, что очень важно, очень интересно в творчестве. Ценность искусства определяется его духовным содержанием. Поэтому я немного меняю свою формулу и говорю, что на сцене нужно действовать и физически, и морально. Так будет осуществлена одна из основ нашего искусства - активность и подвижность сценического творчества и искусства.

Движение – основной материал актерского искусства. Во время действия «мышление», чувство, зрение, физическое состояние образа актера в целом сливаться Станиславский говорит, что «надо играть на сцене, драматургия жаждет активного действия». Действовать на сцене нужно не ради действия, а ради ясной цели. Сценическое действие должно быть целенаправленным действием, основанным на внутренних переживаниях. Нужно не играть переживаниями и образами, а действовать под влиянием переживаний и образов.

Всякое действие, говорит Станиславский, есть умственно-физический акт, состоящий из физического и психического аспектов, которые тесно переплетены между собой. В то время как любое физическое действие имеет ментальную основу, оно служит инструментом в выполнении любого ментального действия. Например: Чтобы доставить удовольствие человеку, который чем-то страдает, внимательно загляните ему в глаза, сядьте рядом с ним, положите руку ему на плечо и так далее. многие физические нагрузки, такие как Здесь физическое действие подчинено умственному действию и проявляется в характере зависимости.

«Внутри каждого физического движения, — говорит Станиславский, — лежит внутреннее действие, переживание». Физическая активность побуждает нас думать, обогащать мыслительными взглядами. Для активизации физической деятельности необходимо с максимальной физической точностью доводить до сознания актера каждую мыслительную задачу. Например, если

актеру дать задание «Охота за своим сердцем», выполнить это задание будет сложнее.

Если поставить задачу «рассмешить партнера», то появится необходимая активность. Таким образом, мы должны рассматривать сценическое действие как умственно-физический акт на пути к определенной цели. Один из самых сложных вопросов: как сделать органичное, внутренне обоснованное, реалистичное сценическое действие? Чтобы сделать такой ход, К. С. Станиславский утверждает, что можно включить в творческий процесс слово «волшебство» — «если». Слово «если» служит для каждого актера толчком к переходу от бытия к миру творения. Слово «если» побуждает актера ответить на вопрос своими действиями. Например, при создании стихотворения, если автор говорит о событиях в произведении в определенное время, в определенном государстве, месте или доме, об определенном персонаже, конкретных мыслях и чувствах, которые живут и т. Слово «агарда» — это оружие актеров для перехода из своей жизни в мир творчества.

В воспоминаниях К. С. Станиславского сказано: Вот пример... Аркадий Николаевич одной рукой протягивает Малолетковой медную пепельницу, а другой - Вельяминову кожаную перчатку.

«У вас есть холодная лягушка и мягкая мышь». Он сказал свое слово хотя он и не закончил, две женщины с отвращением попятнулись.

- Димкова, выпей воды, - сказал Аркадий Николаевич. Поднеся стакан к губам: "У него есть яд!" — сказал Торцов. Димкова замерла.

"Понимаете!" — гордо сказал Аркадий Николаевич. - из этих все они не обычный «агар», а «волшебный агар», который внезапно и спонтанно провоцирует поведение. Такое «если» можно назвать «магическим».

Для актера «если» настоящее, а не доказательство того, что происходит прямо сейчас.

говорит о том, что может произойти сейчас. Слово "если" ничего не подтверждает. Он просто предполагает, что собирается решить проблему это всего лишь инструмент. И актер пытается решить эту проблему.

«Агарда» стимулирует внутреннюю и внешнюю активность актера естественным путем, а не в результате изнасилования. Слово «агарда» является средством активизации нашей внутренней творческой деятельности.

В свою очередь актер сказал: «Если это действительно все если правда то что мне делать? Какое поведение у меня было бы? Это волшебное слово «если» активизирует внутреннюю творческую активность актера, стимулирует его воображение и фантазию. Он постепенно входит в фиктивное «заданное состояние». Что такое «данное условие»? Прежде всего,

сюжет произведения, факты, события, период, время, место события, условия жизни главных героев, наше понимание пьесы с точки зрения актерской и режиссуры, сцены, постановка, декорации. и костюмы, реквизит, свет, звуки и шумы доводятся до сведения актеров.

Первоначально это слово было придумано А. С. Пушкиным как сценический термин.

использовал и включил в систему К. С. Станиславский. Данные условия являются проявлениями таких понятий, как «если» в нашем условном сознании. «Агар — это всегда начало творения». «Данные условия» его развивают. это два я пробуждаю воображение. «Агар» и «данные условия» помогают создать полностью эффективное действие, создавая внутреннее и внешнее действие. Происхождение их одно и то же: «данное условие» — это сам «агар», а «агар» — это само «данное состояние». Одно — это предположение «если», а другое — «данное условие» в дополнение к нему. «Если» начинает творение, а «данные условия» его развивают. Одно не может жить и развиваться без другого. Но задача у них несколько иная: если «агар» пробуждает дремлющее воображение, то «данное условие» служит основой для «агара». Вместе и по отдельности они способствуют возникновению внутреннего развития. К. С. Станиславский предлагает делить «данное состояние» на три условных круга, сохраняя при этом «агар».

1. Малый круг - (во время движения) - "где", "когда", "кто" и Поиск ответов на вопрос «что?»).
2. Средний круг - "откуда пришел, с чем" (сам, сам) что ты принес) и «куда ты идешь отсюда» (с собой, что ты берешь для себя).
3. Большой круг – биография героя, конечная цель, определить основную цель и будущее.

### **Контрольные вопросы:**

1. Что такое «конечная цель»?
2. Что такое идея?
3. Что определяет работу наличием «Высшей Цели»?
4. Что такое движение?
5. К. С. Станиславский предлагает условно разделить «данное состояние» на сколько кругов, сохранив при этом «агар»?



### Использованная литература

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Александр Митга. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
7. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
8. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
9. Зуфаров У. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
10. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
11. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
12. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.
13. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uni-ruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uni-ruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
14. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.- Т. УзДМИ, 2008.-172 с.
15. Сайфуллаев Б., Маматкосимов Дж. Актерское мастерство. -Т.: Наука и техника, 2012.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Перевод Т.Ходжаева под редакцией С.Мухамедова. Т. Новое поколение. 2010.
17. Туляходжаева М., Казокбоев Т. Теория драмы.-Ташкент УзДГМИ, 2014.
18. Дэвид Спенсер «Ворота», Студенческая книга, Macmillan, 2012.

## Тема 4. Стадийное решение проблемы в работе (2 часа)

### Планы:

#### 4.1. Живописная атмосфера

#### 4.2. Режиссер – художественный руководитель творческого коллектива

#### 4.3. Три стороны работы креативного директора

#### 4.4. Режиссер – организатор спектакля

**Основные термины:** режиссер, актёр, сценическое решение, спектакль, атмосфера, спектакль.

### Живописная атмосфера

Те, кто ставит на сцене драматические или музыкальные произведения, в настоящее время делятся на две категории - постановщики (постановщики) или творческие (творческие) режиссеры. Первая — поставить следующий — скоротечный спектакль, а вторая — найти новую художественную форму и подходящий стиль исполнения. Поэтому художественный руководитель – это творец, определяющий художественную направленность театра, превращающий спектакль в событие. Он отвечает за подбор репертуара для театра, повышение идейно-художественного мастерства актеров, воспитание их эстетических вкусов, превращение коллектива в единомышленников. Художественный руководитель руководит художественной работой коллектива в процессе создания спектакля. Анализируя пьесу, он разрабатывает замысел драматурга, планирует превратить свои выводы о будущей пьесе в художественное целое и направляет все творческие силы, задействованные в постановке, — актеров, художников, композиторов и других творцов — на раскрытие содержания спектакля через сценические образы. Он является организатором всей работы по созданию спектакля. Не следует забывать, что режиссер – лицо, ответственное за идейно-художественно-эстетические воспитательные аспекты спектакля,

актуальность, современность и идеологичность темы. Поэтому от креативного директора требуется развитый художественный вкус, сформированное мировоззрение, знакомство с внутренней и внешней политикой, глубокое понимание жизни.

Задача режиссера – художественно изобразить процесс жизни на сцене по мотивам пьесы. Режиссёр воссоздаёт на сцене действительность, которая служит источником для драматурга. Для этого он создает сценическую среду – атмосферу, используя тему, идею, систему событий, характеры героев и другие указания автора.

Сценическая атмосфера – это правильный баланс между жизненной силой и сценической условностью. Когда жизненная сила превышает норму, режиссер допускает натурализм. И наоборот, если преобладание условности в сцене усиливается, появляется искусственность.

Задача режиссера состоит, прежде всего, в том, чтобы правильно изучить стихотворение, правильно его интерпретировать и правильно распределить роли. Чтобы создать в театре творческую среду, необходимо работать в сотрудничестве с артистами из других областей. При этом режиссер не должен быть диктатором. Диктатура — это конец творческой инициативы. Поэтому он должен договориться с художником, композитором, гримером, художником по костюмам и другими артистами театра. В противном случае театр ждет кризис, и начнется партизанщина среди творцов.

Режиссер, который как зеркало видит правильность игры актера, помогает ему, не навязывая актерам своих субъективных желаний. Только тогда актеры добровольно пытаются исправить свои недостатки, стремясь создать нужные черты для образа. Главная задача режиссера – своевременно направить актеров, раскрыть суть образа, оказать непосредственную помощь актеру в поиске нужного характера, привычек, поступков. Правильная работа с актерами — важная мера режиссерских способностей.

Раскрытие режиссерского замысла — это знание психологии актера и сценической практики. Он использует два метода работы с актерами:

повествование – подкаст; показывать Поэтому от режиссера требуется еще и в какой-то степени актер. Четко и без преувеличения показать ошибки актера, объяснить причину поступка, развить его мастерство - вот что становится главной задачей. Если режиссер только объясняет или только показывает, возникает предвзятость. В сериале есть плюсы и минусы. Правильно, спектакль хорош, если он своевременный, т.е. если актер быстро осознает свою ошибку, когда его неправильно понимают или борются после этого спектакля. Было бы плохо, если бы актер принял то, что показал режиссер, не разобравшись в этом, а увиденное стало препятствием для его дальнейших действий и творчества. Некоторым актерам нравится то, что показывает режиссер, и они прекращают свои исследования. Поэтому от режиссера требуется не превышать норму объяснения и показа, а позволить актеру создавать, направлять, мотивировать.

Режиссер: кто только правильно анализирует стихотворение; постановка перед участниками четких целей и задач; построение целенаправленного действия на сцене; он творец, а не распорядитель, а мыслитель, который внимательно все наблюдает, вовремя исправляет нужные детали, демонстрирует свои профессиональные знания. Он творец театрального искусства - пьесы, в которой сочетаются замысел драматурга, теплота актеров, требования времени с его мышлением и художественными способностями, творческой силой. В этом сложном процессе он является творческой личностью, умеющей использовать свои знания, жизненный опыт, культурные и художественные богатства народа, другие произведения искусства в соответствии с назначением и обладающей сильными эстетическими убеждениями.

Это современное состояние передовой науки и техники, литературы и искусства. В этом случае на режиссера возлагаются более сложные художественные задачи. Отсюда требуется художественное выражение представлений о государственном устройстве, политических и социальных вопросах, требований, связанных с проблемами всеобщего развития. Поэтому

режиссёр — не только связующее звено между автором и зрителем, но и создаваемые им спектакли — целеустремлённый художник, который своими идеями поражает, волнует, формирует своё мировоззрение.

### **Режиссер – художественный руководитель творческого коллектива**

Режиссер, как художественный руководитель творческого коллектива, является основным связующим звеном между зрителем и театром, авторами и актерами. Зритель приходит в театр, чтобы получить жизненную духовную пищу. Говоря языком Шекспира, «театр — зеркало жизни». Именно режиссер выставляет это «окно жизни» перед зрителями. В основе творческой работы режиссера над спектаклем лежит художественное решение, являющееся результатом его размышлений над содержанием и идейной трактовкой акапа. Это решение или находка определяет творческий путь театра. Поэтому даже талантливый от природы человек не может быть директором без специальных знаний, организаторских и педагогических навыков. Не каждый может стать режиссером. Он никогда не сможет быть режиссером, если у него нет умения наблюдать за человеческой жизнью, фантазировать, воспринимать юмор, чувствовать страсть и ритм. Как бы ни был талантлив режиссер, какое бы положение он ни занимал в театре, пьеса не будет ясной, если идеи, которые он хочет донести до зрителей, не будут ясными и отражающими судьбу народа. Каждый театр и каждый режиссер должны решить высокую задачу осветить мечты человечества о будущем, щелкнув струны сердца исходя из требований времени. Только тот режиссер, который осознает эту ответственность и подчиняется ей, может свободно и спокойно творить.

Доверие и строгие требования к коллективу должны быть основой правильных отношений между режиссером и актерами. Чтобы дать правильный совет актеру, режиссер должен знать основные законы актерского мастерства и хорошо разбираться в характере актера и во всем быть им примером.

Директор не должен допускать никакого беспорядка или равнодушия в коллективе. Все это составляет основу этики режиссера. Отношения между

театральной командой и режиссером складываются непросто. Сила команды для любого человека будет огромной. Хорошая команда может помочь камню преткновения в жизни найти свое место, опираясь на ноги. Или наоборот, сила команды может превратиться из добра — во зло, из творческой требовательности — в силу мести. Потому что команда состоит из людей с разными характерами. Именно поэтому существуют такие понятия, как «здоровая команда», «сильная команда», «талантливая команда». Не все в команде талантливы, сильны и психически здоровы. Понятие театрального коллектива сложное и многогранное. Причину этого следует искать в том, что любовь одаренных и равнодушных к исполнительскому искусству не одинакова.

Творческий устойчивый театральный коллектив Чинакама формируется не по команде, а постепенно, путем поиска единомышленников на протяжении многих лет. Наоборот, если состав коллектива постоянно меняется, если театр остается коридором для прохожих, единого творческого коллектива никогда не будет. В формировании действительно творческого коллектива в основе прежде всего лежат талант и человеческие качества режиссера. К ним относятся: команда МХАТ Станиславского и Немировича-Данченко; Коллектив театра Хамза в составе М. Уйгура и Э. Бобожонова; Г. в Львове. Команда БДТ под руководством Товстоногова; Хороший пример — дружный коллектив театра «Современник». Биография режиссера Эргаша Масафоева в этом смысле показательна. Появление совершенно нового типа молодежного театра «Молодая гвардия», который он основал, является основой его творческих достижений на протяжении многих лет, способных сформировать коллектив. Из-за резкого разрыва отношений между режиссером и коллективом театр потерял свой творческий стиль. Придерживаясь своих идеалов, Эргаш Масафоев создал принципиально новую творческую театральную студию для подростков — «Дийдор».

Режиссер может пожаловаться на отсутствие творческой атмосферы в коллективе. В таких условиях желание режиссера создать творческую среду

является и обязанностью, и долгом. Еще один важный вопрос – должно быть хоть немного уважения между режиссером и актером. Суть этой границы в том, что режиссеру необходимо знать и видеть дальше актера, предвидеть его перспективы, брать на себя ответственность за творческую работу.

Некоторые театральные заговорщики, настраивающие режиссера на актера, актера на режиссера, являются врагами театрального искусства. Потому что актер — главная сила пьесы. Только через актера реализуется идея спектакля, режиссерский замысел.

Театр представляет собой единое целое – артистический коллектив, работающий на основе единого творческого сотрудничества. То, что новый спектакль «Таблетка» — это не случайная встреча режиссера с актером, а волею судеб этап роста их творческого сотрудничества.

Репутация режиссера создается не только хорошо поставленным спектаклем. Раскрывать новую сторону актера в каждом спектакле – главная задача режиссера. Чтобы поставить хороший спектакль и провести воспитательную работу в театре, режиссер должен знать творческий потенциал актеров и вести их к новым вершинам. Для этого режиссер изучает актеров в спектаклях, в которых они участвуют. Потому что актеры в каждой пьесе каждый раз можно играть заново. К сожалению, многие режиссеры могут поставить крест на работе с актером уже после премьеры. Это очень плохая привычка. По словам Станиславского, самая главная творческая работа режиссеров начинается после премьеры. У великих режиссёров есть привычка анализировать и улучшать роль актёра каждый день, когда он уходит со сцены — в «горячую». При изучении актеров также важно хорошо знать их образ жизни вне театра. Также обращает внимание съемочная группа на то, что разговоры и шутки актеров не остаются вне поля зрения режиссера, особенно кто знает, как они живут, как одеваются, кого все это расстраивает. Режиссер должен вести эти наблюдения так, чтобы актер понимал их только как творческое сотрудничество и помощь. Также помогает узнать творческие интересы актера (пение, художественное чтение, сценическое движение и танцы) при изучении

актера. Кроме того, режиссер может многому научиться, работая над специальными упражнениями с актерами. Самое главное, каждый режиссер, каким бы талантливым он ни был, не должен забывать, что его мечты и надежды могут быть реализованы только через «высокого актера» и с помощью творческих партнеров по театру, таких как художники, бутафоры, композиторы, мастера света. Поэтому, как каждый отец уважает своих детей, так и режиссер должен ценить своих творческих партнеров и помнить, что всегда быть готовым к сотрудничеству на самом высоком уровне — это профессиональное требование. Потому что успех режиссера и коллектива, прежде всего, в этом взаимном уважении и творческом сотрудничестве.

### **Три стороны работы креативного директора**

Теперь давайте сосредоточимся на трех аспектах обязанностей креативного директора. Как бы ни было развито театральное искусство, как бы ни было совершенным мастерство актеров, как бы ни была совершенна работа драматурга, как бы ни был силен и образован творческий коллектив, художественное исполнение не возникнет, если не будут соблюдены все факторы, свести интерпретацию режиссера воедино. Объединяющей силой является организаторская способность директора. Немирович-Данченко в своей книге «Из прошлого» выдвинул учение о том, что в режиссуре должно быть три стороны. Чтобы быть творческим руководителем коллектива в современном театре, эти три грани должны присутствовать в режиссерах. Они есть:

- директор - разъяснительная, педагогическая;
- зеркало режиссерское (зеркало), показывающее;
- директор-организатор, объединитель.

Чтение песни с командой — важный шаг режиссера в начале работы над спектаклем. Потому что режиссер — актер, художник, композитор — должен уметь объяснить им свой замысел, чтобы работать с ними. Каждый сотрудник, участвующий в постановочном процессе, получит непосредственную помощь



режиссера в проработке спектакля. Но самая главная задача режиссера – правильно работать с актером. Поэтому три стороны режиссера играют важную роль в правильном распределении и трактовке каждой роли, в создании художественного образа пьесы, в правильном определении идейно-художественной ценности пьесы. Эти три аспекта заключаются в следующем: в определении порядка событий пьесы; в освоении условий; в определении жанровых особенностей; в понимании языка и художественного стиля писателя; в определении актуальности темы; в определении отношения актеров к своим образам; самое главное помогает в правильной трактовке символов.

Организация репетиций, направление всех создателей спектакля к одной цели, рациональное использование рабочего времени, контроль за работой всех цехов, постановка правильных задач техническим помощникам спектакля - все это требует от режиссера больших организаторских способностей. .

Общеизвестно, что театр является коллективным и синтетическим видом искусства, поэтому он объединяет мастеров других искусств в общей цели, правильно направляет их, вовремя выявляет ошибки, возвращает их индивидуальность, когда приходит время, формирует чувство ответственности за происходящее. будущая производительность, организационная и зависит от вашей способности объяснить. Поэтому сегодня возрастает значение учения великого режиссера и педагога Немировича-Данченко о трех сторонах задачи режиссуры. В частности, сериал включает в себя воспитание коллектива как педагога, повышение квалификации актеров, формирование их мировоззрения, расширение их знаний, обучение работе над собой и над ролью, развитие художественного вкуса, совершенствование техники речи, очищение его человеческого сердца. , воспитание в духе толерантности, дисциплины. Обязанности директора-воспитателя. Для этого режиссер должен быть хорошо понят и уметь объяснить.

Эти черты режиссера становятся необходимостью не только при работе с актерами, но и в сотрудничестве с другими артистами в процессе постановки

спектакля. Так что режиссер – это прежде всего педагог или переводчик. Этот аспект, помимо воспитания действующих лиц, ведет к анализу с ними спектакля, оценке событий и определению их отношения к ним, объяснению их на реальных примерах. Для этого режиссер должен иметь правильное понимание техники актерского мастерства, с помощью которой он может показать свои неповторимые художественные краски. Когда актерам приходит время показать ту или иную сцену, развить и сыграть то, что они видят, это величайшее достижение для режиссера. Но во многих случаях режиссер злоупотребляет своим положением или считает себя талантливым актером и играет роль от начала до конца. От актера требуется только скопировать и сыграть их. В результате актер душит свою активность и приравнивает свое положение к марионетке. В этом случае актеры перестают творить, и спектакль становится пьесой того же стиля исполнения, скопированного с режиссерских указаний.

«Семя», посеянное режиссером, может прорасти и дать плоды только в том случае, если следовать истинному афоризму «режиссер должен умереть в актере», ставшему традиционным девизом театрального искусства. Если актеры пытаются запомнить ту или иную ситуацию, показанную режиссером, и не понимают ее глубоко или не отражают в своих эмоциональных переживаниях, спектакль не может быть жизненным. В этих случаях показ режиссера вреден. Если же, наоборот, режиссерский спектакль трогает сердце актера, сеет семена доброй почвы, пробуждает его чувства и воображение, то это отличный свет на свете. Так, вдохновленный указаниями актера-режиссера, он начинает воссоздавать свое движение.

В процессе создания спектакля психологическая сторона режиссера занимает одно из важнейших мест. Потому что при первой встрече с участниками, если вы сможете заинтересовать их своим планом, вам не нужно быть креативным. Если нба находит, идея пьесы, характер героев в ней, режиссерский замысел захватывает сердца актеров, активизирует их воображение, значит, режиссер сделал верный шаг к своей цели.

Немерович-Данченко неоднократно говорил, что этот процесс имеет большое воспитательное значение для театрального сообщества, особенно для молодежи. «Жаждающий актер должен быть разбавлен авторским мнением», — сказал великий режиссер. Обладал «рассказчиками» и лидерскими качествами режиссера-воспитателя. Его знания, жизненный опыт и впечатления были настолько богаты, что актеры, сами того не осознавая, могли под влиянием того или иного слова схватывать содержание события или сцены, ее жизненную основу, создавая необходимые эмоциональные переживания для момент.

Правильная интерпретация условий в пьесе режиссером позволила бы актерам с первой встречи правильно понять первоначальный замысел образа, правильно уловить цель, пробудить воображение и активно работать своими мыслями. Если бы в этом процессе актер уловил замысел автора, произошло бы творческое пробуждение, правильное понимание режиссерской интерпретации, начался бы процесс подлинного исследования.

Как только режиссер-педагог осуществил этот процесс, не оставив актеров в покое, не активизируя их от репетиции к репетиции, они неизбежно сойдут с пути. Он также должен обогащать, освежать и мотивировать актеров постоянно освежать свои мысли и мнения об изображении во время репетиций. Она должна вдохновлять актера на обогащение и развитие того, что он делал вчера, и на взросление своего образа сегодня. Только тогда режиссер найдет верный путь к намеченной цели.

Режиссер-зеркало (зеркало). Режиссер сидит на репетиции и как зеркало отражает достижения и недостатки актеров. В результате этой функции актеры могут правильно чувствовать свои устремления. В план режиссера входит постоянное наблюдение за достижениями и недостатками актера, оценка того, насколько его воображение и стремления опираются на мнение автора. Это еще и коррекция актерской трактовки, развитие его мысли и направление его на путь творчества. И актер должен действительно увидеть себя в зеркале через отношение режиссера. «Вот хороший муж, вот муж, если хочешь этого,

попробуй вот этого мужа», — гласили слова, и великая добродетель чувствовать, что он помогает актеру.

Чтобы точно отразить игру актера, необходимо обратить внимание на его уникальность, которая также чувствительна к невидимым аспектам. Для того чтобы характер точно отражал то, как выражается характер в игре актера, режиссер должен лучше его знать жизнь образа, который должен создать актер.

В то время как взгляд режиссера перемещается перед разумом актера во время репетиции, также важно исправлять мелкие огрехи, не прерывая время от времени репетиции, в том числе наблюдая за ходом мыслей персонажа. Для того чтобы обладать такой способностью, режиссер должен досконально знать художественный потенциал, индивидуальные особенности и элементы актерского мастерства своих актеров, о чем говорилось выше. Только тогда актер сможет правильно увидеть свое отражение в режиссере и сделать соответствующий вывод.

### **Режиссер – организатор спектакля**

Режиссер является организатором спектакля. Держа под контролем все составляющие пьесы, режиссер ставит во главу угла творчество актера и добивается художественной целостности за счет гармоничного сочетания помогающих ему вспомогательных средств. В данном случае как режиссер-организатор он абсолютно доминирует. Он точно знает, как организовать ход событий шоу по отношению к другим. Это потому, что с момента возникновения плана можно предвидеть в своем воображении исход пьесы, являющийся результатом сочетания игры актеров, замысла художника, музыки композитора и т. д. Такой режиссер также разрабатывает план, как исправить или «скрыть» недостатки пьесы. Станиславский называет режиссеров, заранее знающих исход спектакля, «режиссерами результата». Этой идеей великий реформатор подразумевает появление очередного

спектакля постановщиков результата, рождение новой формы спектакля более высокого творческого постановщика.

Знание заранее всех результатов — это не творческий процесс, а стремление к результату, попытка организовать внешнюю сторону спектакля, зрелища. Даже если художественный руководитель осуществляет процесс работы над спектаклем исходя из определенного плана, работающий с ним исполнитель учитывает возможность и видит результаты и вносит новшества в свой план. Чувствуя, что актеры невольно меняются с каждой репетицией, он ожидает, что жизненный опыт и навыки со временем улучшатся. В результате он также меняет и обогащает свои взгляды.

Если режиссер-организатор не работает творчески с его создателями в процессе работы над спектаклем, может возникнуть ряд противоречий. Потому что другие артисты-исполнители, даже исходя из режиссерского замысла, все равно имеют свое мировоззрение, индивидуальные особенности, удобные для них шаблоны. Естественно, что у них свое отношение к форме и решению пьесы. Если они ограничатся прямым, слепым выполнением требований режиссера, творческий процесс сотрудничества не состоится. В нем за все отвечает только режиссер, который стремится к результату.

Режиссерская организация, будучи единственной доминантой в производственном процессе, в первую очередь отвечает за результат спектакля. По идее, спектакль — это не только работа режиссера, но и сотрудничество коллектива.

Словом, от режиссера требуется создать пьесу, отвечающую требованиям времени. Профессиональным требованием является наличие у него всех вышеперечисленных навыков, чтобы руководить театром. Креативный руководитель — ведущий руководитель, способный представить спектакль высокого уровня в художественном целом, глубоко отражающий переживания нового человека современности.

### Вопросы для закрепления темы

1. Почему спектакль становится очередным - временным зрелищем?
2. Объясните концепцию креативного директора.
3. Как рождается режиссерский замысел?
4. Объясните понятие режиссера – художественного руководителя творческого коллектива.
5. Что вы подразумеваете под «директорской этикой»?
6. Перечислите режиссеров, которые смогли сформировать творческий коллектив.
7. Объясните концепцию трех сторон режиссера.
8. Почему директора называют воспитателем?
9. Что подразумевается под «режиссерским окном — зритель»?
10. Нужны ли директору организаторские способности?

### Использованная литература

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Александр Митга. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
7. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
8. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
9. Зуфаров У. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
10. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
11. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
12. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.

13. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uni-ruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uni-ruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
14. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.-Т. УзДМИ, 2008.-172 с.
15. Сайфуллаев Б., Маматкосимов Дж. Актерское мастерство. -Т.: Наука и техника, 2012.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Перевод Т.Ходжаева под редакцией С.Мухамедова. Т. Новое поколение. 2010.
17. Туляходжаева М., Казокбоев Т. Теория драмы.-Ташкент УзДГМИ, 2014.
18. Дэвид Спенсер «Ворота», Студенческая книга, Macmillan, 2012.

## **Тема 5. Правильный анализ и интерпретация художественного произведения (2 часа)**

### **Планы:**

#### **1.1. Роль анализа в определении режиссерской интерпретации**

#### **1.2.Изучение авторского стиля в демонстрации режиссерской интерпретации**

**Ключевые слова:** режиссер, актер, жанр, стиль, драматург, пьеса, репертуар.

#### **1.1.Роль анализа в определении режиссерской интерпретации**

Режиссеру целесообразно начать свой анализ с изучения жанра произведения, чтобы определить собственную интерпретацию. Как только отношение автора к жизненным реалиям становится ясным, он начинает подбирать подходящих актеров для его выражения и пытается придать ему художественную форму с неповторимым чувством. Художественный подход писателя к изображаемой жизненной действительности определяет жанр пьеса. Иногда драматурги не могут определить свою реакцию на события, которые

их затрагивают, и вынуждены все записывать. Правильная идентификация жанра – это инструмент для понимания содержания, идеи и неповторимого стиля будущей пьесы.

Жанр — французское слово, означающее «тур», «разнообразие», и представляет собой разделение произведения или пьесы на жанры, такие как трагедия, драма, комедия.

Термин «жанр» не использовался, когда Аристотель писал «Поэтику». Чтобы утверждать, что трагедия превосходит все виды исполнительского искусства, он сравнивает ее с такими жанрами, как комедия, драма, пантомима, пантомим, танец, песня и кукольный театр. В результате все они обнаруживают, что у них есть средства выражения, соответствующие их конкретному виду, благодаря реакции на событие. Он впервые утверждает, что следующая точка зрения является общим подходом к основным жанрам, разделенным на трагедию, драму и комедию. Главный герой трагедии превосходит меня во всем, в своем социальном происхождении, цели и поступке. Главный герой драмы похож на меня — с его мыслями можно поспорить. Все персонажи комедии мне низки, поэтому я могу посмеяться над их поступком.

Трагедия — вид драматического произведения, в котором характер главного героя и причина его гибели раскрываются на основе безвыходной ситуации, смертельно тяжелой и неравной борьбы. Трагедия — древнейшая форма драмы — движение, в котором выражается мучительная борьба. Он возник в Древней Греции и происходит от народного зрелища на празднике, проводимом в честь бога Диониса под названием «Козий крик». В жертву Дионису приносили козла. Церемония завершилась танцем, хор повествовал историю страданий Диониса, а хор исполнял грустную песню о чувствах жертвенного козла.

Позже трагедия изменила свой прежний характер и стала особым театрализованным представлением о человеческих страданиях. Трагедии греческих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида известны своим



художественным изображением человеческих страданий. Древний театр ужасал зрителей своим изображением человеческих страданий и пропагандировал представление о бесполезности борьбы со сверхъестественной силой, управляющей судьбой и поступками человека. Герои трагедий великого английского драматурга У. Шекспира, живших и творивших во 2-й половине 16 - начале 17 вв., в яркой художественной форме обнажили существующие сильные противоречия в обществе. Именно поэтому его трагедии прославились на весь мир.

Используя жанр трагедии, А. С. Пушкин создал и свои бессмертные маленькие трагедии — «Каменный гость», «Моцарт и Салери», «Ревнивый рыцарь» и «Борис Годунов».

В драме следующего периода трагедия совершенно отлична по своей сути от прошлого, в котором жизненная действительность и оптимистическое содержание находят свое выражение более ярко. Главный герой в такой трагедии — герой, который борется за дело народа и, если нужно, сознательно убивает себя за это. Таким образом, гибель героя трагедии становится его духовным триумфом, его победой. В узбекской драматургии есть и трагические жанры – «Абул Файзхан» Фитрата, «Жертвы любви» Хамзы, «Нодирабегим» Туроба Толы, историко-трагические поэмы Максуда Шайхзода «Мирзо Улугбек».

Комедия в переводе с греческого означает «веселое зрелище», веселая песня. В нем изображаются забавные случаи из жизни, социальные и семейные конфликты, выявляются некоторые недостатки характера людей. Комедия как вид драматического произведения создавалась на основе веселых народных представлений. Древние греки устраивали карнавалы в честь Диониса, богини вина, плодородия и радости. В нем они пели, танцевали и передразнивали торжество новой идеи над устаревшими мундирами в пантомиме и понтами. В воротах правового развития пожизненные препятствия изображались в комедиях. Комедия Хамзани «Дело Майсары», например, высмеивает мораль и этику судей, муфтиев и дворян, которые притворяются чистыми и

невинными, обнажая противоречия, стоящие за их коррумпированными намерениями. Ведь суть комедии, как сказал В. Г. Белинский, состоит в противоречии между событиями жизни и сущностью жизни и ее значением.

Драма двадцатого века создала новый тип комедии. В народных комедиях смехом обнажаются пережитки старины, сохранившиеся между людьми и в их жизни. Например, комедия Абдуллы Каххора «Шохи Созана» освещает свирепый характер молодых людей, недостатки и пороки в их борьбе за освоение новых земель и сбор богатого урожая хлопка. Комедия сама по себе в свою очередь подразделяется на сатиру, гротеск, шутовство в зависимости от отношения автора к описываемой жизненной действительности и видов его идейной направленности.

Юмор в переводе с латинского означает «влага». В юмористической пьесе слегка критикуются некоторые недостатки брака и некоторых людей. В этой пьесе автор не хочет, чтобы объект критики исчез. Легкий смех - сквозь юмор, даже жалея его и желая исправить в нем недостатки. Вот чем юмор отличается от сатиры. Юмор высокого уровня иногда переходит в горькую иронию, по выражению Н. В. Гоголя, «слезы, смешанные со смехом». Персонажи его «Ревизора» сатирически изображены с ненавистью и гневом. Образ городского головы - Сквозника-Дмухановского, характеризуется грустно-сатирическим юмором честолюбия, взяточничества, эгоизма в его чиновниках. Комедия Саида Ахмада «Бунт невесты» также является ярким образцом юмористической драмы. Жанр драмы – это жанр, сочетающий в себе некоторые элементы вышеперечисленных видов драмы и стоящий между ними.

Драма в переводе с греческого означает «действовать». В драматических произведениях описываются сложные и серьезные конфликты в процессе напряженной борьбы участников произведения. В ней персонажи делятся на положительные и отрицательные качества. Идея, выдвинутая главным героем, объясняется в мыслях, поднявшихся в народе до уровня афоризмов. Например, в драмах Хамзы «Слуга у богатого» или Горького «На дне» ярко изображена

ожесточенная борьба положительных и отрицательных героев. Как и в трагедиях и комедиях, жанр драмы, в свою очередь, делится на несколько видов в зависимости от содержания, смысла, цели автора выражаемой реальной жизни. Это политико-социальные, лирические, бытовые, исторические, психологические, документальные драмы.

Однако режиссёр иногда меняет деление пьес на три основных жанра в трактовке оп, например, постановка «Гамлета» в жанре комедии, «Чайки» в жанре драмы. Например, многие свои пьесы А. Н. Островский называет «комедией». Его стихи полны простоты и простоты, но «Бешеные деньги» можно интерпретировать в жанре «психологической драмы».

Современные режиссеры не подчиняются вышеперечисленным трем жанровым разделениям в процессе выражения самой жизни. Потому что в их выступлениях задействованы элементы трех жанров. Однако это не значит, что спектакль может быть безжанровым, без художественной краски. В таких случаях создается художественная форма жанра, жанры которой играют ключевую роль в постановке и активно участвуют в раскрытии идеи спектакля.

Ценность пьесы определяется не только актуальностью ее идеи и темы, но и ее способностью показать и развить своих героев в прогрессивных и типичных образах, созвучных времени.

Анализируя стихотворение, режиссер должен внимательно изучить авторский стиль, жанр, композиционный строй, судьбы действующих в нем персонажей, их язык и характер. Выявление художественных особенностей пьесы, осмысленное и художественно-выразительное донесение замысла драматурга до зрителя должно быть главной задачей режиссера.

### **1.1. Изучение авторского стиля в демонстрации режиссерской интерпретации**

После определения художественного характера произведения, жанра, безусловно, необходимо изучить стиль автора. Определение авторского стиля

заключается в выявлении уникальности характеров персонажей и красок, присущих только произведению. Стиль в самом широком смысле — это единство идейно-художественных черт в творчестве писателя, в узком — художественное выражение способа выражения. Понятие стиля в самом широком смысле охватывает мировоззрение автора, течение событий, составляющих основной смысл произведения, художественное изображение сюжета и персонажей, язык и другие факторы. Например, если говорить о стиле Абдуллы Каххора, то произведения автора проникнуты острой идейностью, отзывчивостью на современные события, смелостью введения в драматургию новых тем и образов, богатством языка и словесного употребления. Эти черты отражают уникальный стиль художника.

Особенности стиля драматурга определяются также уровнем понимания и выражения мысли, способом изображения жизненных событий, умением оценивать условия эпохи.

Итак, особенности драматурга — его отношение к жизни, умение идейно и художественно выразить рассказ — называются стилем. Творческий стиль всегда возникает и формируется под идейно-художественным влиянием времени. Мировоззрение автора, его социальная позиция, мировоззренческие интересы, навыки художественного выражения определяют его стиль. Они помогают художественно выразить содержание пьесы и конкретную выраженную форму идеи.

В частности, своим художественным стилем - «подписью» выделяются такие драматурги, как К. Яшин, А. Каххор, И. Султан, Ш. Бошбеков, С. Ахмад, Э. Хушвактов. Выбор жизненного материала, сюжета, композиции, жанра, языка и неповторимая интерпретация образов определяют художественный стиль каждого драматурга. Поэтому режиссер способен проанализировать авторский стиль, его специфические особенности, заставить освоить получившееся стихотворение от нити до иголки, что является основой замысла спектакля.

Режиссерский процесс работы над спектаклем — многоэтапный, художественно сложный творческий этап, «возрождающий» умение переводить мысли на бумаге на язык живых людей и художественных средств. Совершенная пьеса — основа будущей пьесы, а ее идейно-художественная ценность — залог успеха режиссера и работы художественного коллектива. Поэтому режиссер должен прежде всего учитывать творческую мощь руководимого им художественного коллектива, художественный потенциал произведения, чтобы не ошибиться в выборе пьесы для постановки. С другой стороны, требуется овладеть актуальностью избранной темы, идейной остротой, композиционной силой, выразительностью и беглостью языка, жанровой точностью, яркостью авторского стиля.

В режиссуре тоже бывают случаи, когда стихотворение интерпретируется по-своему или совсем наоборот. Поэтому интерпретационная сила режиссера складывается из трех стадий — процесса доведения коллектива до авторской идеи, доведения творцов до уровня идеи произведения или доведения каждого до уровня "себя". Третий — трагедия для творческого коллектива.

Искусство режиссуры — это искусство сочетания общих элементов пьесы. Образцовая драматургия раскрывает общность через характеры, показывает типичность через индивидуальность и мечтает освободить человеческую личность от всякой духовной, телесной и духовной неволи. Идеальный режиссер также хочет, чтобы слово «человек» звучало гордо в каждом спектакле.

Хорошо известно, что любое познание представляет собой трехэтапный процесс. Он начинается с «ощущения» и принятия конкретной проблемы, возникающей в результате живых наблюдений. Затем он переходит к процессу «понимания» рассматриваемого вопроса, а затем к его обобщению. Первая задача режиссера, который хочет поставить пьесу, — «собрать» свои впечатления по конкретному вопросу. Иными словами, режиссер, ставящий «Отелло», должен соблюдать такие качества, как ревность, желание

осквернить чистые чувства современных людей, боязнь потерять свою любовь. Также необходимо изучить исторические документы, мемуары, публицистическую и художественную литературу того периода, изобразительное искусство, музыку, фотоматериалы, иллюстративную, иконографическую скульптуру, словом, описанные в поэме условия заложили основы. Изучение поведения, правил, вкусов, характера и привычек, мировоззрения и культуры людей рассматриваемого периода, что они ели и как одевались, как вели себя, устройство и оборудование жилища и другие предметы первой необходимости. требуется.

Как сказал Вахтангов, актер должен знать о жизни своего героя не меньше, чем его мать. Режиссеру также необходимо иметь четкую, яркую картину шоу, которое он хочет воплотить на сцене.

Делается вывод о том, что главная задача режиссера состоит в том, чтобы правильно определить замысел пьесы, вытекающий из сути важного события, заданного драматургом. Важный бизнес-процесс заканчивается определением идеи достигает возраста Теперь, на уровне сотрудничества с автором пьесы, режиссер может работать вместе для достижения общей цели и задачи, точнее, приступить к важной творческой работе, такой как возрождение письменного произведения.

Как только тема, идея, жанр, стиль, композиция, конфликт определены, возникает необходимость изучения и освоения фабулы, сердцевины спектакля, течения событий, которые автор собрал и сознательно сконструировал для раскрытия идеи работа.

### **Вопросы для закрепления темы**

1. Как определяется жанр пьесы?
2. Насколько важно для режиссера определить стиль автора?
3. Объясните особенности жанра трагедии.
4. Каковы характеристики комедийного жанра?
5. Почему драму называют афористическим набором мыслей?
6. Как вы объясните понятие жанра?

7. Может ли режиссер изменить жанровые характеристики в своей пьесе?
8. Как определяется актуальность темы?
9. Что отражает современность идеи?
10. Почему именно режиссерская интерпретация определяет основу пьесы?

### **Использованная литература**

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Александр Митта. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
7. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
8. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
9. Зуфаров У. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
10. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
11. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
12. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.
13. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
14. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.-Т. УзДМИ, 2008.-172 с.

## Тема 6. Проблема создания персонажа (2 часа)

### Планы:

- 6.1. Изучение жизни
- 6.2. Воображение в роли
- 6.3. Определение сути текста
- 6.4. Внешнее описание роли

**Основные выражения:** роль, образ, текст, воображение, представление, персонаж.

### 6.1. Изучение жизни

Проработка актером роли должна быть в несколько раз больше, чем время, отведенное на репетиции. Многие актеры не могут выполнить это требование из-за своей лени или неумения работать без режиссера, а некоторые оправдываются тем, что не умеют работать над ролью, дома. Некоторые актеры, когда говорят «работа на дому», делают такие упражнения, как чтение вслух слов роли, спор с отсутствующим собеседником. Они не вполне понимают, что это становится непреодолимым препятствием на пути настоящих творческих поисков, возникающих в процессе репетиций. Во-первых, во время логических чтений за столом с режиссером и творческим коллективом дома невозможно работать над ролью без определения идейной направленности спектакля, «высшей цели» постановки будущего спектакля.

Иными словами, прежде чем приступить к самостоятельной работе над ролью, актеру предстоит найти четкий ответ на вопрос: «Почему я играю эту роль в постановке?»

### 6.2. Изучение жизни

Хорошо, что свою первую работу над ролью актер начал с изучения жизни. Для этого, как мы думаем, ему следует отложить книгу ролей в руке и не смотреть на нее до тех пор, пока не придет время. Причина этого в том, что период, в котором жил главный герой в роли, которую он играет, лучше не



подходить к роли, не зная социальной и политической среды. Это одна сторона вопроса. С другой стороны, недостаточно знать среду, в которой живет герой. Возможно, невозможно играть роль честно и убедительно, не зная конкретных фактов того времени, людей, их поведения, действующих лиц, их повседневной жизни, их культуры поведения. Каждый творец должен не только уметь изучать жизнь, но и уметь ее обобщать и направлять свои знания к нужной цели.

Например, актер, играющий роль Кадыркулминга в пьесе Хамзы «Богатый и слуга», не может добиться убедительной и цельной роли Кадыркула, не зная, на какой должности находится полководец, каковы его обязанности и интересы, и кто может занимать эту должность. позиция. Командир — это тюркское слово, означающее тысяченачальник, а монгол — тысяченачальник у тюркских народов, а также в Средней Азии. В XVII-XIX веках он был главой значительной части города. В нынешнем понимании мэр. В прошлом веке у этих профессий были неограниченные привилегии. Вся торговля, судоустройство, судоустройство (суд), дорожное строительство и остроги в городе находились в ведении воеводы (авт.). До оккупации Туркестана русскими наместник и князья назначались царем, а русские превратили «полководцев» в местных выборных должностных лиц, чтобы замаскировать свою агрессию в глазах международного сообщества. Теперь этой информации достаточно, чтобы актер сыграл роль командира? Конечно, нет! Потому что то, что мы упомянули, это просто сухая информация. Актеру предстоит увидеть себя во времена героя, воспользоваться наглядными пособиями, внимательно изучить старые картины, газеты, художественные и публицистические статьи, представить себе одежду, которую носили люди в то время. Для этого у актера должно быть хорошо развито воображение. Выше мы перечислили питательные вещества, развивающие воображение.

### 6.3. Воображение в роли

Всем известно, что воображение актера должно активно работать, чтобы работа над ролью была эффективной. Но не все умеют пользоваться воображением. Для этого актер ставит себя в ситуацию, не имеющую никакого отношения к сюжету пьесы, и задается вопросом: «Что сделал бы мой герой, если бы попал в такую ситуацию?» Например, актер, играющий роль Гафира, может задать себе следующие вопросы: Что бы сделал Гафир, если бы к нему подошел Салихбой и сказал: «Сын/н, я сумасшедший, вы с Джамилей действительно любите друг друга, так что будьте счастливым»? Или что бы сделала Джамия, если бы она пришла к Гафиру и сказала: «Я очень люблю Салихбоя, не нарушай наш брак»? Трудно найти внезапные ответы на заданные вопросы. Но так как актер работает дома и пытается самостоятельно найти ответы на несколько подобных вопросов, он чувствует, что потихоньку начинает жить жизнью данной роли. Нужно проявить воображение, чтобы найти ответы на вопросы. Для этого Гафир должен пройти воображаемые разные пути, задаваясь вопросом, что бы он сделал в данных обстоятельствах. Но это не все. Чтобы создать роль, вам также нужно знать биографию этой роли. Большинство актеров в таких случаях рисуют биографию главного героя только в общих чертах.

Например, главный герой - мой отец был бедным фермером, он был очень хорошим человеком и любил своего ребенка, главный герой тоже любил своего отца. Но он был необразованным, его мать была неграмотной и так далее. А вот слова и словосочетания «хороший человек», «плохой человек», «плохой человек», «добрый» можно применить к тысячам людей. Дело в том, что главный герой должен найти для себя слова, которые только должны вписываться в жизнь этого главного героя. В таких случаях может помочь человеческое чутье. Иными словами, в чем выражалась какая-либо доброта, проявленная отцом к ребенку, и что чувствовал и переживал в это время главный герой? Когда мы вспоминаем те события, какое время года было в то время? Какого размера был тюльпан, который только что раскрылся на

вершине крыши? Он пах? Какого вкуса было мороженое, которое его отец впервые принес на рынок, и так далее. Потому что все, что мы помним, укореняется в нашей памяти через определенные чувства. Если вы хотите стимулировать свою память, обязательно попробуйте представить и веточки. К сожалению, не все актеры выполняют упомянутые выше упражнения. Гохо таэт. Гохо, во всяком случае, говорит, что мне делать, когда публика не видит этих вещей и не думает о них. Правда, те события, которые вы себе представляете, зрители не увидят. Но как только вы выйдете на сцену, зрители сразу поймут, биография этого героя «да» или «нет».

Если, выходя на сцену, ты чувствуешь, кем был этот герой в прошлом, что он пережил, как прошла его жизнь, то образ, который ты создаешь, будет полностью создан. Если этих вещей не будет, на сцену не выйдет никто, кроме актера, который вышел с бородой и усами. Немаловажно и то, в какой степени было продемонстрировано умение данного главного героя воплотить все свои переживания на сцене. Конечно, эти вещи в спектакле не показаны, а если и показаны, то им может быть отведено очень мало места. Все-таки, каков статус главного героя у актера, круг друзей, финансовое положение, чем заняться, условия жизни? Также важно иметь готовые ответы на вопросы.

Обычно между пробуждением утром и выходом на сцену проходит некоторое время. Актер также должен знать, чем главный герой занимался в прошлом. Потому что когда он выходит на сцену, он приносит на сцену часть своей прошлой жизни, и это видно по его шагам, его дыханию, внезапному или вялому продолжению его образа жизни. Самое главное, при воображении роли каждое действие и мысль актера должны находиться в гармонии с идеей создаваемого им главного героя, то есть он не должен выходить за рамки реалий пьесы. Только тогда его воображение будет продуктивным и полезным, служащим для обогащения и дополнения создаваемого им образа героя, придания ему жизненной силы.

Определение сути текста

Когда у актера есть небольшое представление о герое, которого он создает, он может написать ролевую книгу, собрав в своем воображении достаточно духовной пищи о периоде и среде, в которой жил герой. Но то, что мы подразумеваем под «определением сути текста», не означает, что актер должен открывать тетрадь и запоминать слова с ударением. Следующей задачей актера должно быть выявление значений, скрытых за словом. Что подразумевается под «определением смысла»? В этом случае необходимо искать скрытые мысли, цели, воображение, волю, энтузиазм. Так, для выявления скрытых намерений, желаний, целей, не выраженных в тексте, - тайных мечтаний, радости, печали и так далее. Чтобы добиться этого, работа должна начинаться с определения направления мысли главного героя.

Важно определить, какие слова главного героя первичны, какие информативны, а какие второстепенны. Каким словом вы хотите добиться своей цели? Какими словами вы хотите повлиять на своего партнера, ввести его в заблуждение и, наконец, какими словами вы хотите выразить свою цель? Таким образом выстраивается непрерывная линия мысли. Понимание сути, скрытой под текстом, предполагает осознание вышеизложенного. Чтобы лучше понять суть дела, приведу пример: я, актер, прошу своего спутника по сцене: «Теперь выйдите в коридор и идите прямо, затем поднимитесь по лестнице и поверните налево, возьмите блокнот в кожаном переплете». со дна старика, стоящего прямо». Когда мы даем кому-то в жизни такое задание, понятно, что старая тетрадь с коридором, лестницей, чердаком, старой молодой кожаной обложкой пройдут перед глазами, как кинолента. Когда мы объясняем эти вещи этому человеку, мы стараемся сделать так, чтобы человек, который слышит то, что происходит перед нашими глазами, также представлял, что мы имеем в виду. Актер на сцене, напротив, произносит эти слова так, как будто он говорит с воздуха. В результате зритель чувствует, что он «так много говорит».

Это означает, что актер, работая над ролью дома, должен попытаться визуализировать сцены, выраженные в произнесенных им словах, как фильм,

чтобы достучаться как до своего спутника по сцене, так и до зрителей. Это очень важный аспект.

Одним словом, когда мы работаем над ролью дома, нам нужно провести четкую линию мысли, линию действия, линию воображения. Только когда это сделано, внутренняя линия интуиции актера возникает сама по себе. Может возникнуть вопрос: «Каким образом этого добиться?». Для этого актер должен исполнять каждое слово и действие роли внутри, образно, без звука. Если есть возможность, вам даже не нужно переезжать с одного места на другое. Важно отметить, что при работе над ролью дома важно не производить никакого физического шума. Причина: если актер репетирует вслух, то появляется внешнее поведение, внешний вид роли, а во время репетиции мешает и он сам, и его душа. Потому что творческий процесс может происходить не во время репетиций. В этом случае, то есть если роль готовится молча, проявляется психическое состояние главного героя. Внешнее поведение проявляется на репетициях и выступлениях.

#### **6.4. Внешнее описание роли**

Внешний вид и поведение персонажа, создаваемого в процессе работы над ролью дома, во время репетиции, его внутреннее состояние в зависимости от цели задания будут проявляться спонтанно. Вот почему К. сказал: «От внутреннего состояния к внешнему действию». С. Станиславский. Но даже при этом существует ряд описаний человека, которые не подчиняются этому закону и не зависят от внутренней психики человека. Но его внутреннее состояние неизбежно сказывается на его психике. К таким характеристикам относятся физический облик человека и его анатомическое строение. Например, толстый, тучный, хромой, скрюченный, слепой, энергичный, слабый, больной и т. д. Хидаятхан в пьесе Хамзы «Дело Майсары» — хезалакнамо, Кази — толстый, Ричард в шекспировском «Ричарде III» — толстый и так далее.

Когда и где актер должен работать над внешностью своего героя (дома, на репетиции)? Следует также отметить, что овладеть такими качествами

внешности человека, как ожирение, инвалидность, слепота, старость, внезапно или быстро очень сложно. Здесь не хватает простой демонстрации внешности. Потоотделение и физические упражнения необходимы для того, чтобы пожилой или тучный человек выглядел сидящим. Для обычного человека сидеть не так уж и сложно. Но для тучного человека не так-то просто сесть, встать и, наконец, встать. Мы часто наблюдаем эту ситуацию в нашей повседневной жизни. В процессе отыгрывания таких ролей, как себя чувствует толстяк, когда сидит, и как он себя чувствует? Как работает его сердце? Как он дышит? Только когда актер сможет правильно воспринимать эти вещи, его внутренние и внешние органы начнут действовать правильно сами по себе. Некоторые актеры выходят на сцену с подвязанной вокруг живота подушкой, если им предстоит играть роль толстяка. Это огромная ошибка.

Потому что зритель, сидящий в зале, с первого взгляда замечает, что к животу актера прикреплена подушка. Чтобы сыграть роль тучного человека, нужно сначала почувствовать себя толстым изначально, ничего не привязывая к животу, и понаблюдать, как тучный человек ходит по улице и практиковать то, что он видит. Обычно тучный человек не может сразу встать. Сначала он кладет обе руки на землю, выпрямляет ноги и двигает ими. Затем он отрывает руку от земли и выпрямляется. Наконец, когда он встает, он не сразу ходит, некоторое время выпрямляет дыхание, а затем начинает двигаться. Очень важно попробовать их, не плавая. Умение носить верхнюю одежду также имеет большое значение в области создания внешнего вида на заданную роль. Например, актер, исполняющий роль Навои в спектакле «Алишер Навои», учится носить рубаху без воротника, голый халат, полупальто — плащ, на голове чалма, несколько слоев ремня вокруг головы. талии, брюки без пальто и кармана. . Актер, играющий роль Гамлета в спектакле «Гамлет», должен уметь ходить в коротких штанишках до колен. «Если я надену костюм, то сам научусь в нем ходить», — жестоко ошибался актер.

Общеизвестно, что каждый народ имеет свою национальную одежду, манеру говорить, жесты, поведение и особенности речи. Кроме того, у каждого

профессионала свое поведение. Человек, который утром и вечером водит трактор или машину, отличается от человека, который не выпадает из рук дачника. Актер тоже должен был понимать, что есть разница между военным и плотником, кузнецом и ювелиром, часовщиком. С такими упражнениями полезно потренироваться, пока выступление не будет готово. Только тогда вы можете быть уверены, что созданный вами образ будет убедительным, как духовно, так и политически завершенным.

### **Контрольные вопросы**

1. Что должен сделать актер, чтобы начать свою первую работу над ролью с изучения жизни?
2. Над чем актер не может работать дома, не разобравшись в чем?
3. Что вам нужно знать об этой роли, чтобы создать роль?

### **Использованная литература**

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Александр Митта. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
7. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
8. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
9. Зуфаров У. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
10. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
11. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
12. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.

13. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
14. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.-Т. УзДМИ, 2008.-172 с.
15. Сайфуллаев Б., Маматкосимов Дж. Актерское мастерство. -Т.: Наука и техника, 2012.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Перевод Т.Ходжаева под редакцией С.Мухамедова. Т. Новое поколение. 2010.
17. Туляходжаева М., Казокбоев Т. Теория драмы.-Ташкент УзДГМИ, 2014.
18. Дэвид Спенсер «Ворота», Студенческая книга, Macmillan, 2012.



## IV. АМАЛИЙ МАШҒУЛОТ МАТЕРИАЛЛАРИ

### III. ПРАКТИЧЕСКИЕ УЧЕБНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

#### 1- Практическое обучение.

#### Проблема овладения речью и пластикой характера (2 часа).

**Цель работы:** проанализировать особенности актерских задач, теории и практики в оживлении речи персонажей. Аналитическое исследование понятия и функции пластичности характера.

**Постановка задачи:** Разделить аудиторию на небольшие группы, которые должны комментировать каждое задание путем устного анализа в процессе получения ответов.

#### Образец для работы

Учитель делит учащихся на 4 группы. Раздает подготовленные задания по теме. Он определяет, какие результаты обучения дадут, и обрисовывает в общих чертах сильные и слабые стороны результата, который должен быть достигнут. Предоставляет информацию о том, какие дополнительные материалы могут быть использованы. (учебник, текст лекций, интернет-материалы). Объявляет время начала в группах.

Организует и проводит презентацию совместной работы в группах. Объявляет, что время презентации не превысит 20 минут.

Учитель заканчивает каждый вопрос.

Оценка урока. Последовательность мероприятий направлена на обоснование заданий, а также на формирование уровня знаний учащихся, получение правильных выводов из их понимания.

Делает заключительные замечания по теме. Анализирует и оценивает результативность аудитории в достижении цели темы.

#### Практический урок 2. Процесс определения композиционного построения роли (2 часа).

**Цель работы:** отобрать спектакли на уровне выборки и определить их композиционную структуру.

**Постановка задачи:** Зрители делятся на малые группы, и каждая группа выпивает по рюмочке на примере слова «Режиссер». Группы зачитывают свои комментарии и обмениваются идеями посредством устного анализа.

### Образец для работы

#### Синквейн

▶ \_\_\_\_\_ От (существительное или местоимение)

▶ \_\_\_\_\_ Сифат (прилагательные)

▶ \_\_\_\_\_ Фьъл (глагол)

▶ \_\_\_\_\_ Ибора-гап (фраза)

\_\_\_\_\_ Синоним ёки резюме

Этот метод служит цели укрепления теоретической базы, тщательному усвоению новой информации. Этот метод расширяет возможности учащихся по определению уровня усвоения материала, контролю и оценке своих навыков и умений в данной области.

### Практическое занятие 3. Логическая интерпретация – проявление творческой силы коллектива театра. (два часа).

**Цель:** изучить и оценить творческий потенциал коллектива театра.

**Постановка задачи:** студенты продемонстрируют свои практические навыки определения роли актерского мастерства в системе образования в связи с осуществлением духовно-образовательных реформ в нашей стране.

### Образец для работы

SWOT-анализ отрасли. Реализация тенденций и перспективных планов изменений социокультурной жизни в процессе глобализации. Слушатели разделяются на группы и проведут SWOT-анализ на тему «Проявление творческой силы театрального сообщества в логической интерпретации». В своих выступлениях группы выражают свои научные прогнозы, анализируя

мнения, высказанные по каждому пункту. Четкое изложение проблемы группами и их аналитические подходы к прогнозированию будущего будут оцениваться другими группами.

<b>S – (strength)</b>	• кучли томонлари
<b>W – (weakness)</b>	• заиф, кучсиз томонлари
<b>O – (opportunity)</b>	• имкониятлари
<b>T – (threat)</b>	• тўсиқлар

Применение данного метода в учебном процессе формирует умение видеть проблему с разных сторон, проводить комплексные исследования по ее решению. В результате учащийся имеет возможность самостоятельно высказывать свое мнение, отстаивать свою точку зрения и, самое главное, развивать критическое мышление. Кроме того, этот метод развивает у студента умение работать в команде и побуждает к цели выявления лидеров в группе, переводя их от пассивности к активности.

#### **4 Практические занятия.**

##### **Правильный анализ и интерпретация роли (2 часа).**

**Цель работы:** проанализировать особенности заданий, теорию и практику правильной трактовки роли. Изучение концепции и функции ролевого анализа.

**Постановка задачи:** Разделить аудиторию на небольшие группы, которые должны комментировать каждое задание путем устного анализа в процессе получения ответов.

##### **Образец для работы**

Учитель делит учащихся на 4 группы. Раздает подготовленные задания по теме. Он определяет, какие результаты обучения дадут, и обрисовывает в

общих чертах сильные и слабые стороны результата, который должен быть достигнут. Предоставляет информацию о том, какие дополнительные материалы могут быть использованы. (учебник, текст лекций, интернет-материалы). Объявляет время начала в группах.

Организует и проводит презентацию совместной работы в группах. Объявляет, что время презентации не превысит 20 минут.

Учитель заканчивает каждый вопрос.

Оценка урока. Последовательность мероприятий направлена на обоснование заданий, а также на формирование уровня знаний учащихся, получение правильных выводов из их понимания.

Делает заключительные замечания по теме. Анализирует и оценивает результативность аудитории в достижении цели темы.

## V. КЕЙСЛАР БАНКИ

## V. КЕЙС БАНК

### 1-КЕЙС.

*Изучение литературы по педагогике показало, что сущность понятия «воспитательный процесс» различна.*

#### Процесс обучения это:

1. Деятельность, направленная на обеспечение (обучение) приобретения знаний в той или иной степени путем привития знаний и умений учащимся.
2. Взаимодействие «учитель-ученик», направленное на управление процессом усвоения (изучения) БKM учащимися (поскольку преподавание и обучение являются взаимосвязанными и взаимообусловленными аспектами образования).
3. Руководствуясь сознательным и основательным освоением учителем БKM, в процессе закрепления знаний, овладения элементами культуры умственного и физического труда, обогащения мировоззрения и последовательности руководства и действий, обеспечивающих формирование поведения учащихся.
4. Активная познавательная деятельность учащихся под руководством преподавателя, направленная на овладение БKM, развитие их способностей и формирование мировоззрения.

#### Вопросы:

1. Какая из них полностью описывает сущность образовательного процесса?
2. Как вы обосновываете свое мнение?

#### *Инструкция для слушателей:*

1. Достаточно понять суть Ключей.
2. На основе предоставленных ресурсов определите факторы, которые служат для поиска решения проблемы.
3. Выделите фактор (или два фактора), которые имеют наибольшее отношение к проблеме, из выявленных факторов.
4. Попробуйте обосновать решение на основе этих факторов.
5. Опишите решение.

### ***Процесс решения дела:***

1. Учащиеся понимают суть кейса, прочитывая его два-три раза, обсуждая со своим партнером (в парах), товарищами по команде (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
2. Учащийся определяет факторы, способствующие нахождению решения проблемы, обсуждая ее с партнером (в парах), сверстниками (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
3. Учащийся (пара, малая группа, команда) выделяет из выявленных факторов фактор (или два фактора), имеющий наибольшее отношение к проблеме.
4. Ученик (пара, малая группа, команда) описывает решение на основе отдельного фактора (двух факторов).
5. Решение обсуждается индивидуально, в малых группах или с участием команды.

### **Решение учителя**

1. Все определения по своему содержанию также служат для освещения сущности образовательного процесса. Однако та или иная наука должна иметь свою четкую терминологию для каждой категории, а понятия должны служить для освещения как общего описания события, явления или процесса, так и существенных признаков, характерных для предмета и предметов.
2. Исходя из данных определений, понятие целесообразно трактовать исходя из общих характеристик соответствующего процесса следующим образом:

#### ***2-КЕЙС***

Дильшод, первоклассник, получил пятерку за выразительное прочтение стихотворения. Учитель похвалил его за это. Вернувшись домой, Дильшод поспешно сообщил новость матери. Он даже хотел прочитать стихотворение, которое выучил наизусть, своей матери. Однако его мать холодно выслушала сообщение Дильшода и, повернувшись к сыну, сказала:

"Вы получили пять?" Очень мило, благослови вас - не мешайте мне больше готовить, идите играть!

Дильшод ушел без обеда.

### **Вопросы:**

1. Как вы оцениваете ситуацию?
2. Против каких принципов воспитания выступала мать Дилшода?



3. Как подобные ситуации влияют на воспитание Дилшод.

### **Инструкция для слушателей:**

1. Достаточно понять суть Ключей.
2. На основе предоставленных ресурсов определить принципы образования, которые служат поиску решения проблемы.
3. Выделите самый важный принцип (или два принципа), который имеет наибольшее отношение к проблеме, из выявленных принципов воспитания.
4. Попробуйте обосновать решение исходя из этого принципа(ов).
5. Опишите решение.

### **Процесс решения дела:**

1. Учащиеся понимают суть кейса, прочитывая его два-три раза, обсуждая со своим партнером (в парах), товарищами по команде (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
2. Учащийся выделяет воспитательные принципы, помогающие найти решение проблемы, обсуждая ее с партнером (в парах), сверстниками (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
3. Учащийся (пара, малая группа, команда) выделяет из выявленных образовательных принципов наиболее важный принцип (или два принципа) задачи.
4. Ученик (пара, малая группа, команда) описывает решение на основе отдельного образовательного принципа (двух принципов).
5. Решение обсуждается индивидуально, в малых группах или с участием команды.

### **Решение учителя**

1. Крайне неприятная ситуация. Его мать даже не интересовалась, как Дильшод попал в школу.
2. Мать Дилшоода действовала вопреки принципам учета возрастных и психологических особенностей ребенка в воспитании, поощрений в процессе воспитания.
3. Подобные ситуации негативно сказываются на воспитании Дильшоода, и постепенно у него развиваются такие качества, как грубость, равнодушие, заниженная самооценка, неуверенность в себе и окружающих.

### **3-КЕЙС.**

1. Выявить формы, эффективные в повышении морального духа учащихся, исходя из воспитательного потенциала семьи.
2. Подбор эффективных методов поднятия морального духа учащихся с учетом воспитательного потенциала семьи.
3. На основе воспитательного потенциала семьи определить воспитательные средства, которые будут служить для поднятия морального духа учащихся.

#### **Методические указания для слушателей**

1. Вспомните из соответствующей литературы, что означают понятия формы, метода и средства.
2. Углубленное изучение воспитательного потенциала семьи и сущности процессов формирования духовности личности.
3. Основываясь на воспитательном потенциале семьи, выявить формы, методы и средства, эффективные в повышении морального духа учащихся.
4. Систематизировать формы, методы и средства, эффективные в повышении морального духа учащихся, исходя из воспитательного потенциала семьи.
5. Разработать плакат на основе эффективных форм, методов и средств семейного воспитания для поднятия морального духа учащихся с помощью наглядного метода.

#### **Процесс решения дела:**

1. Учащиеся понимают суть кейса, прочитывая его два-три раза, обсуждая со своим партнером (в парах), товарищами по команде (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
2. Учащийся определяет факторы, способствующие нахождению решения проблемы, обсуждая ее с партнером (в парах), сверстниками (в малых группах) или товарищами по команде (в команде).
3. Учащийся (пара, малая группа, команда) выделяет из выявленных факторов фактор (или два фактора), имеющий наибольшее отношение к проблеме.
4. Ученик (пара, малая группа, команда) описывает решение на основе отдельного фактора (двух факторов).
5. Решение обсуждается индивидуально, в малых группах или с участием команды.

Ўқитувчининг ечими  
1-топшириқ бўйича

Шакллар



## VI. ГЛОССАРИЙ

## VI. ГЛОССАРИЙ

Термин	Ўзбек тилидаги шарҳи	Инглиз тилидаги шарҳи
<b>Актёрликка оид маҳорат фанлари</b>	ташкилий ва бадий мақсадларга эришиш учун талабалар ва шу соҳанинг вакилларига бериладиган сабоқлар соҳага мўлжалланган дарслар ОТМ ёки ташкилотнинг қарори билан белгиланади.	an integrated management process which sees mutually satisfying exchange relationships with customers as the route to achieving organizational and artistic objectives
<b>Режиссёрликнинг ўзига хос тенденциялари</b>	Маълум бир кинофильм ёки спектаклни намойиши ёки тайёрланишига қаратилган сценарий асосида яратилаётган бадий асарни намойиш этишда зарур бўладиган қонун-қоидалар.	an economical and cultural relationship system of fine and applied arts, where artwork's supply and demand are formed, aesthetic price and material value are assessed
<b>Режиссёр</b>	Спектакл ёки кинофильм саҳналаштиришга маъсул бошлиқ ёки раҳбар.	a process of buying and selling goods or services by offering them up for bid, taking bids, and then selling the item to the highest bidder.
<b>Интерпретация</b>	Киноасар ва спектаклни олиниш жараёнини тезлаштиришга хизмат қилувчи муҳим омил.	the variables, such as price, promotion, and service, managed by an organization to influence demand for a product or service
<b>Кинокампания</b>	Турли хилдаги кинофилмларни ишлаб чиқарувчи ва улар устидан бевосита назорат қилувчи давлатга қарашли ёки хусусий ташкилот.	it's not only organisation's successful operation in the past, but also a result of activity condition in the present and future
<b>Саҳна декорацияси</b>	Кино ёки спектаклни намойиш қилишга керак бўладиган қурилмалар мажмуасига айтилади.	feasible consumers, possible consumers
<b>Антракт</b>	Актёрларга фильм ёки спектаклни намойиш оралиғида дам олиш учун бериладиган танаффус.	the general impression that a person, organization, or product presents to the public
<b>Саҳналаштириш</b>	Асарнинг мазмун моҳиятидан келиб чиқиб унга муносиб актёрларни танлаб намойиш қилишга таёрланиш жараёни.	the establishment of objectives and the formulation, evaluation and selection of policies, strategies, tactics and actions required to achieve them

<b>Афиша</b>	конофильм ёки спектаклни намойиши намойиши қачон бўлиши тўғрисидаги томошабинларга хабар етказишни одатий усулига айланган қоғоз воситаси.	a strategy indicating the specific target markets and the types of competitive advantages that are to be developed and exploited
<b>Фон</b>	Кинофильмлар ёки спектакл тайёрланиш жараёнида сахна ва иншоатларга бериладиган тасвир ранги у кино нуфузи ва савиясини ҳам белгилайди.	a paid form of non-formal communication that is transmitted through mass media such as television, radio, newspapers, magazines, direct mail, public transport vehicles, outdoor displays and Internet
<b>имидж</b>	Сахнада роль ижро этаётган актёрнинг одатий соч турмаги ёки кийимлардан фойдаланиши.	a person or company that buys and sells works of art
<b>Сюжет</b>	Асарни кейинги сахна куринишлари билан боғлашга хизмат қилувчи бадиий сар унсурларидан бири	the practice of creating, promoting, or maintaining goodwill and a favourable image among the public towards an institution, public body
<b>Роль</b>	Актёрга бажарилиши керак бўлган ижро воситаси у сценарийда қандай бўлса шу тарзда амалга оширилиши лозим.	the giving out of information about a product, person, or company for advertising or promotional purposes
<b>Продюссер</b>	Фильм ёки спектаклни бошдан охиригача инвентарлар ва актёрларни моддий қўллаб-қуватловчи раҳбар.	a strongly felt aim, ambition, or calling

## VII. АДАБИЁТЛАР РУЙХАТИ

## ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

### I. Труды Президента Республики Узбекистан

1. Мирзиёев Ш.М. Мы построим наше великое будущее вместе с нашим смелым и благородным народом. – Т.: Узбекистан, 2017. – 488 с.
2. Мирзиёев Ш.М. Мы решительно продолжим наш путь национального развития и поднимем его на новый уровень. Том 1 – Т.: Узбекистан, 2017. – 592 с.
3. Мирзиёев Ш.М. Великим будет и труд народа с великим намерением, жизнь его будет яркой, а будущее благополучным. Том 3.– Т.: Узбекистан, 2019. – 400 с.
4. Мирзиёев Ш.М. От национального возрождения к национальному подъему. Том 4. – Т.: «Узбекистан», 2020. – 400 с.

### II. Нормативно-правовые документы

1. Конституция Республики Узбекистан. - Т.: Узбекистан, 2018.
2. Закон Республики Узбекистан № ЗРУ-668 «О культурной деятельности и организациях культуры», принятый 20 января 2020 года.
3. Принят Президентом Республики Узбекистан 23 сентября 2020 года.
4. Указ Президента Республики Узбекистан № 4947 от 7 февраля 2017 года «О Стратегии дальнейшего развития Республики Узбекистан».
5. Положение Республики Узбекистан от 8 мая 2019 года о порядке выплаты вознаграждения за создание драматических, музыкальных и музыкально-драматических произведений для публичного исполнения
6. Постановление Президента Республики Узбекистан от 28 августа 2018 года № ПП-3920 «О мерах по инновационному развитию культуры и искусства в Республике Узбекистан».
7. Постановление Президента Республики Узбекистан от 4 февраля 2020 года № ПП-4584 «О мерах по дальнейшему развитию искусства национального танца».
8. Указ Президента Республики Узбекистан от 21 сентября 2018 года № ПФ-5544 «Об утверждении Стратегии инновационного развития Республики Узбекистан на 2019-2021 годы».
9. Указ Президента Республики Узбекистан от 27 августа 2019 года № ПФ-5789 «О внедрении системы непрерывной подготовки руководителей и преподавателей высших учебных заведений».
10. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 23 сентября 2019 года № 797 «О дополнительных мерах по дальнейшему



совершенствованию системы повышения квалификации руководителей и преподавателей высших учебных заведений»

11. Указ Президента Республики Узбекистан от 29 октября 2020 года № ПФ-6097 «Об утверждении Концепции развития науки до 2030 года».

12. Послание Президента Республики Узбекистан Шавката Мирзиёева Олий Мажлису от 25 января 2020 года.

13. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 30 ноября 2020 года № 754 «О мерах по организации деятельности отдельных государственных театров в Республике».

14. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 20 сентября 2019 года № 754 «О дальнейшем совершенствовании деятельности детского музыкального театра-студии «Томоша».

15. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 19 августа 2019 года № 695 «Об утверждении некоторых положений в области кинематографии».

16. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 27 июня 2019 года № 535 «Об организации и проведении Международного фестиваля циркового искусства».

17. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 14 июня 2019 года № 499 «О мерах по ускорению развития кинотуризма в Республике Узбекистан и широкой пропаганде кинопривлекательности страны».

18. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 30 мая 2019 года № 444 «О мерах по организации деятельности Дирекции международных фестивалей при Министерстве культуры Республики Узбекистан»

19. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 30 марта 2019 года № 329 «О мерах по дальнейшему совершенствованию деятельности государственных театров и концертных залов»

20. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 18 апреля 2019 года № 266 «Об организации деятельности молодежного экспериментального театра-студии «Дийдор»

21. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан от 14 декабря 2018 года № 1012 «Об утверждении Положения о порядке выдачи разового разрешения на публичный показ фильма»

22. Постановление Кабинета Министров Республики Узбекистан № 923 от 21 ноября 2019 года «О дальнейшем развитии системы содержательной организации досуга Республики Каракалпакстан, областей и города Ташкента путем широкого привлечения молодежи в учреждениях культуры и искусства»

### III. Специальная литература

1. Аристотель. Поэтика. Поколение нового века, 2016 г.
2. Усмонов Р. Режиссура. Т.: Фан, 1997.
3. Салимов О. Моя профессия режиссер. - Т: Фанат, 1997 г.
4. Азизов Т. Моя режиссерская работа. - Т.: Консалт, 2008.
5. Исроилов Т. Режиссура. - Т.: Янги аср авлоди, 2010.
6. Асекретов О.К., Борисов Б.А., Бугакова Н.Ю. и др. Современные образовательные технологии: педагогика и психология: монография. – Новосибирск: Издательство ЦРНС, 2015. – 318 с. <http://science.vvsu.ru/files/5040BC65-273B-44BB-98C4-CB5092BE4460.pdf>
7. Абдусаматов Х. Теория драмы. Т.: Издательство литературы и искусства Гафур Гулям. 2000 г.
8. Абдусаматов Х. «Ведущий сцены». Главный редактор издательско-полиграфического акционерного общества «Шарк». 2003 г.
9. Александр Митта. Режиссура и драматургия в кино.-Т.. 2014.
10. Андрей Ангелов. Практическая режиссура. –М.; Леннекс Корп, 2018. -200 с.
11. Белогуров А.Ю. Модернизация процесса подготовки педагогов в контексте инновационного развития общества: Монография. — М.: МАКС Пресс, 2016. — 116 с. ISBN 978-5-317-05412-0.
12. Гулобод Кудратуллох кызы, Р.Ишмухамедов, М.Нормухаммедова. Традиционное и нетрадиционное образование. - Самарканд: Издательство «Международный исследовательский центр имама Бухари», 2019. 312 с.
13. Джуманов И. Художественное словесное мастерство.-Т., 2015.-157 с.
14. Зуфаров Ю. Сценическая интерпретация и анализ.-Т.: Музыка, 2007.
15. Исмоилов А., Усманов Ш., Исмоилов Д. «Сценическое движение и бой». Т.: Навруз, 2015.-265 с.
16. Махмудов Дж. Актерское мастерство. УзДМИ, 2005.
17. Кодиров М. История узбекского театра. Т.: Мир творчества, 2003.
18. Концепция адаптации системы высшего образования к цифровому поколению. При поддержке программы Erasmus+ ЕС. [https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3.\\_UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf](https://hiedtec.ecs.uniruse.bg/pimages/34/3._UZBEKISTAN-CONCEPT-UZ.pdf)
19. Расулов С. Зрительное решение в экранном искусстве и его основы.-Т. УзДМИ, 2008.-172 с.
20. Сайфуллаев Б., Маматкосимов Дж. Актерское мастерство. -Т.: Наука и техника, 2012.
21. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Перевод Т.Ходжаева под редакцией С.Мухамедова. Т. Новое поколение. 2010.

22. Туляходжаева М., Казокбоев Т. Теория драмы.-Ташкент УзДГМИ, 2014.
23. Эндрю Пакетт. Введение в компьютерную графику для художников. Издательство Springer Publishing Company, Incorporated, США, 2013 г.
24. Дэвид Спенсер «Врата», Студенческая книга, Macmillan, 2012.
25. Английский для специальных целей. Все выпуски Оксфорда. 2010, 204.
26. Линдсей Кландфилд и Кейт Пикеринг «Глобал», В2, Macmillan. 2013. 175.
27. Митчелл. Штаб-квартира , Марилени Малкогианни «ПИОНЕР», В1, В2, MM Publications. 2015. 191.
28. Митчелл. Штаб-квартира Путешественник В1, В2, Публикации MM. 2015. 183
29. Стив Тейлор «Пункт назначения «Лексика и грамматика», Macmillan 2010.

#### **IV. Интернет-сайты**

1. <http://edu.uz>
2. <http://lex.uz>
3. <http://bimm.uz>
4. <http://ziyonet.uz>
5. <http://www.dsmi.uz>.
6. <http://www.kino-teatr.ru>
7. <http://www.artsait.ru>
8. <http://artyx.ru/>