

*O‘zbekiston Respublikasi*  
*Oliy va o‘rta maxsus ta’lim vazirligi*  
**O‘rta maxsus, kasb-hunar ta’limi markazi**

*Jo‘ra Mahmudov*

# **Aktyorlik mahorati**

**O‘quv qo‘llanma**

**TOSHKENT -2005**

Taqrizchilar:

T. Azizov — O‘zbekiston xalq artisti, professor,

A. F. Ismoilov — Qoraqalpog‘istonda xizmat ko‘rsatgan madaniyat xodimi, professor,

A. B. Yoqubxo‘jayev — O‘zbekistonda xizmat ko‘rsatgan madaniyat xodimi, Madaniyat kolleji katta o‘qituvchisi.

J. Mahmudov. Aktyorlik mahorati. O‘quv qo‘llanma. T.: «Bilim» nashriyoti, 2005, 192 b.

«Aktyorlik mahorati» o‘quv qo‘llanmasi O‘zbekiston Respublikasi Oliy va o‘rta maxsus ta‘lim vazirligining davlat standartlari asosida yozilgan. Oliy, o‘rta maxsus o‘quv yurtlari o‘quvchi va o‘qituvchilari, shuningdek teatr aktyorlari va rejissyorlari, havaskorlik drama to‘garagi qatnashchilari hamda teatrshunoslar uchun mo‘ljallangan. Undan nazariy va amaliy qo‘llanma sifatida foydalanish mumkin.

4910000000 92

M\_\_\_\_\_2005 © o‘MKHTM, 2005y.

M 361 (04)2005 © «Bilim», 2005y.

## KIRISH

Ma'lumki, Mannon Uyg'ur nomidagi san'at instituti tashkil etilganiga 60 yil to'lgan bo'lishiga qaramay, hozirgi kunga qadar, institutdagi asosiy ta'lim yo'nalishi bo'lmish «Aktyorlik mahorati»dan bironbir o'quv qo'llanmasi yaratilmagan edi. Mustaqillik sharofati bilan bu mas'uliyatli ish mening zimmamga tushganidan g'oyat xursandman.

Ushbu qo'llanmani tayyorlashda, eng avvalo, o'zinning teatr san'ati bilan uzluksiz bog'liq bo'lgan 44 yillik amaliy tajribam va bevosita rejissorlik faoliyatim yuzasidan o'zim o'qib o'rgangan K. S. Stanislavskiy, YE. B. Vaxtangov, E. Meyrxold, O'zbek milliy teatri rivojiga ulkan hissa qo'shgan Mannon Uyg'ur, Yetim Bobojonov, Muzaffar Muhamedov, Toshxo'ja Xo'jayev, Qudrat Xo'jayev, Nazira Aliyeva kabi ustozlarning ilmiy meroslaridan foydalandim.

Qo'llanma oliy san'at o'quv yurti, san'at litseylari va kollej o'qituvchi va teatr studiyalari talabalari uchun mo'ljallangan bo'lib, odatda, aktyorlik mahorati ilmini o'qitish va o'rgatish hamma joyda bir uslubiy qo'llanma asosida olib boriladi. Chunki aktyor mahoratini professional yoki havaskor degan tabaqalarga ajratib bo'lmaydi. Aktyor xoh u professional bo'lsin, xoh havaskor bo'lsin, oxir oqibat tomoshabinga xizmat qiladi. Faqat ijroning qanchalik ta'sirli, tabiiyligi bilan, tomoshabinni qanchaPk larzaga sola bilishi bilan birbiridan farq qilishi mumkin.

Mazkur qo'llanmani yaratishdan maqsad «Aktyorlik mahorati»ning asoslarini ilmiy asosda o'rgatish, mahorat mohiyatini ochib berishdan iborat bo'lib, ular ham boshqa fanlar kabi soddalik va oddiylikdan murakkablik tomon o'sib borishi kerak. Odatda, sozandaning mahorati haqida gapirsak, uning soz chalish texnikasini qanchalik mukammal egallaganiga qarab mahoratiga baho beramiz. Aktyorlik mahorati ham aktyorlik texnikasini naqadar puxta o'zlashtirganligiga qarab baholanadi.

Shu nuqtayi nazardan kelib chiqqan holda, ushbu qo'llanma aktyor mahoratining asosini tashkil etuvchi sodda etyudlar bajarishga o'rgatishdan boshlangan.

Sodda etyudlar asosini esa mahoratning dastlabki unsurlari: ko'rish, eshitish, sezish, hid bilish, ta'm bilish tashkil etadi. Ikkinchi tomondan, bo'lg'usi aktyor yoki rejissor hayotni kuzata bilishi, undan o'ziga kerakli tomonlarini ola bilishi kerak. Chunki teatr — hayotning sahnadagi aksidir. Modomiki teatr aktyori sahnadan turib ko'p ming kishilik tomoshabinlar qarshisida bironbir timsol qiyofasida namoyon bo'lar ekan, o'zi ijro etayotgan rolning talqini, nafaqat talqini, hatto timsolning gapirish ohangi ham katta ahamiyatga ega. Shuning uchun bo'lajak aktyorlarning ma'naviy qiyofasi, yurish-turishi, muomala madaniyati, kiyinish madaniyati ham mustaqil respublikamiz fuqarolarini milliy istiqloq ruhida tarbiyalashdek mas'uliyatli ishda katta ahamiyat kasb etadi.

Bo'lg'usi aktyorlarni tarbiyalashda kasb mahoratidan tashqari, yondosh fanlarni o'zlashtirib borish ham muhimdir. Kitobda bo'lg'usi aktyorlarning ma'naviy qiyofasini shakllantirish, ichki va tashqi intizom meyorlari xususida alohida to'xtalib o'tilgan. K. Stanislavskiyning «O'zingni san'atda emas, san'atni o'zingda sevishtirish o'rgan», degan o'g'itining mohiyatini tushuntirishga ham e'tibor qaratilgan.

Kitobning «Aktyorning sahnadagi diqqat markazi» bobi diqqat turlari, beixtiyoriy va ixtiyoriy diqqat, o'zi yo'q narsani qanday ko'rish mumkin, sahna diqqati va tasavvur, aktyor va tomoshabin kabi bo'limlarga ajratilgan bo'lib, ularning har birida nazariy bilimlar bilan hayotiy tajribalar taqqoslangan. Yetti bobdan iborat mazkur qo'llanmaning «Sahnadagi ishonch», «Voqea va hodisalarga munosabat», «Xatti-harakat», «So'z ustida ishlash», «Tashqi va ichki xattiharakat» kabi qismlarida aktyorlik mahorati texnikasi va sirlarini o'zlashtirish yo'li yo'riqlari bayon etilgan.

Shuningdek, aktyor malakasini oshirish maqsadida repetitsiyalardan tashqari, u o'z ustida qanday ishlashi, nimalarga e'tibor qaratishi kerakligi xususida ham to'xtalib o'tilgan. Ular orasida rol ustida qanday ishlash, o'zi yaratmoqchi bo'lgan timsolning tashqi qiyofasini gavdalantirish borasida ham bir qator maslahatlar berilgan. Albatta, qo'llanma kamchilik va nuqsonlardan ham xoli emas. «Aktyorlik mahorati» o'qituvchilari bunday kamchilik va nuqsonlarni o'zlarining bilimi, ko'p yillik tajribalariga suyangan holda to'ldirib, tuzatib ketadilar, degan umiddamiz.

### Birinchi bob

## AKTYOR TARBIYASIDAGI ASOSIY TAMOYILLAR

Har bir san'at bilim yurti oldida talabalar tarbiyasiga qaratilgan ikki muhim vazifa

mavjuddir.

1. Talabani ijodkor shaxs sifatida shakllantirish.

2. Talabaning ichki layoqatini yuzaga chiqarish.

**Birinchi vazifa:** bo'lajak ijodkorni siyosiyg'oyaviy, intizomiy, ma'naviyamafkuraviy jihatdan tarbiyalash (dunyoqarashni shakllantirish, ijodiy lazzat lahzalari, ma'naviy qiyofani shakllantirish va h.k.) yo'li bilan amalga oshiriladi.

**Ikkinchi vazifa:** professional tarbiya vositasida, talaba ongida ijodkor shaxs tuyg'usini shakllantirish orqali amalga oshiriladi.

Aktyorlik mahorati yuzasidan o'tkaziladigan imtihon, mohiyatan, boshqa yo'ldosh fan uchun ham imtihon hisoblanadi. Chunki talaba badiiy siymo yaratish jarayonida o'z imkoniyatlarini har tomonlama namoyish etadi.

Afsuski, o'quv jarayonida talabalar nazariy darslarga jiddiy e'tibor bermaydilar. Bunday ahvolning paydo bo'lishiga, shubhasiz, mahorat sirlarini o'rgatadigan o'qituvchilar sababchidir. Chunki ular amaliy mashg'ulotlar paytida nazariy bilimlarning qanchalik ahamiyatli ekanligini talabalarga yaxshiroq tushntira bilmaydilar. Nazariy fanlardan saboq beruvchi o'qituvchilar esa, o'z navbatida, nazariya amaliyot bilan chambarchas bog'liq ekanligini o'z tinglovchilariga yetkaza olmaydilar.

Ko'p yillik teatr san'ati tajribasidan shu narsa ayon bo'ladiki, aktyorning tashqi qiyofasiga mos tushgan rol o'rtacha ijrodan yuqori darajaga ko'tarilmaydi. Buning sababi nimada?

Ma'lum bo'lishicha, sahnada ijodiyg'oyaviy fikrni tomoshabinga yetkaza olish uchun, qobiliyatli aktyor bo'lishdan tashqari, ma'naviyamafkuraviy jihatdan yetuk, har tomonlama professional, tayyorgarlik ko'rgan va shakllangan shaxs bo'lish kerak ekan. Negaki, ijodkor ijodiyg'oyaviy fikrni o'zida tajassum etishdan oldin, o'sha fikr uning ongida paydo bo'lishi, tafakkur ko'zgisidan o'tishi, so'ngra siymo qiyofasida namoyon bo'lishi kerak.

Bunday vazifani ado etish uchun esa, munosib tashqi qiyofaning o'zigina kifoya qilmay, ana shu darajadagi tafakkur ham suv bilan havodek zarurdir.

Bo'lg'usi aktyorlarga ta'lim berish jarayonida, ikki qutbdan birbiri tomon intilayotgan: amaliy va nazariy bilim beruvchi o'qituvchilarning o'z talabalariga, ijodiy jarayon kechadigan sahna maydonida, har ikki bilim ning uchrashishi uchun zamin yaratishlari zarur bo'ladi.

Aynan bo'lg'usi aktyorlarning ijodiy izlanishlari jarayonida har bir talaba zamonaviy siyosiyg'oyaviy bilimlarni Mustaqillik davrida jamiyat hayotida, insonlar ongida ro'y berayotgan ruhiy va mafkuraviy o'zgarishlarni chuqur anglab yetishi, his qilishi muhim ahamiyatga ega.

«Dunyo jihodgardir», — degan edi ulug' mutafakkir Mahmudxo'ja Behbudiy.

Bugungi Mustaqil Respublikamizda milliy g'oyalar bilan oziqlangan yangi aktyorlar sulolasi paydo bo'ldi va paydo bo'lmoqda. Ozod mamlakatning ozod fuqarosi, vatanparvar davlat arboblari darajasidagi san'atkorlarni tarbiyalab yetishtirish san'at oliy o'quv yurtlari o'qituvchilarining Vatan oldidagi muqaddas burchidir va bu ta'limtarbiyaning asosiy mezonini hisoblanadi.

Bu muqaddas vazifani muvaffaqiyatli ado etish uchun esa, nazariy va amaliy bilimlarni puxta egallash, mamlakatimiz ijtimoiy va siyosiy hayotida, millatimiz ongida ro'y berayotgan ijobiy o'zgarishlarni san'atkorlar ijrosi orqali tomoshabinga yetkazish birinchi galdagi vazifalardan hisoblanadi. O'zbekiston Qahramoni, O'zbekiston xalq artisti Zikir Muhammadjonov bu haqda shunday yozadi: «Respublikamiz o'z mustaqilligiga ega bo'lganiga 12yildan oshdi. Shu qisqa muddatda misli ko'rilmagan yutuqlar yuzaga keldiki, ularni faqat odamlar yuzaga keltirayapti. Barcha sohalarda yangiyangi ajoyib qahramonlar dovrug' qozonmoqda. Shunday qahramonlarimiz borki, ularga sahna to'ridan o'rin berib, ko'zko'z qilish vazifamizdir».

## **Badiiy saviyani tarbiyalash**

Teatr maktabining asosiy va muhim vazifalaridan biri — talabalarning badiiy saviyasini shakllantirishdan iboratdir.

Har bir insonning badiiy saviyasi axloqodobi, ma'naviy qiyofasi, badiiyg'oyaviy tamoyillardan hosil bo'ladi. Ammo birgina axloqodobning o'zi shaxsning «badiiy saviyasi» yuksakligidan dalolat bermaydi. Ayrim hollarda badiiy saviya axloqodob mezonlaridan ortda

qolgan bo'lishi ham mumkin. Ba'zan teatrshunoslar, badiiy asarni a'lo darajada tahlil etganlari holda, shu asarda tasvirlangan qahramonlarning badiiy saviyasini tahlil etishda o'zlik qiladilar. Bu hoi bunday teatrshunoslarning estetik dunyoqarashi ularning hayot mazmuniga aylanib, qonqoniga singib ketmaganligi belgisidir.

Aksariyat hollarda badiiy jihatdan bo'sh, g'oyaviy noto'g'ri talqin etilgan pyesa, dastlabki tanishuv vaqtida, ijobiy baholanadi. Lekin uni sahnalashtirish jarayonida, asarning barcha illatlari ayon bo'lib, badiiy to'qimalar chokchokidan so'kilib ketadi. Natijada ijodkorlar shunday bo'sh asarga qanday qo'l urganlariga o'zlari hayron bo'lishadi. Yoki buning aksini ko'rish mumkin. Dastlabki tanishuvda bo'sh bo'lib ko'ringan pyesa, sahnalashtirish

1 «Teatr» jurnali, 2003yil, 1son. jarayonida, ijodiy jamoani o'ziga maftun etadi va bu asar mavsumning eng yaxshi spektakli sifatida e'tirof etiladi.

Bundan chiqadiki, pyesa bilan dastlabki tanishuv, ko'p hollarda, yuzaki, yanglish taassurot qoldirishi mumkin. Bunga sabab — badiiy saviyaning o'zligidir.

Demak, badiiy saviya ijodiy dunyoqarash bilan hamohang qadam tashlamog'i kerak. Buning uchun o'qish, mashq qilish va yana o'qish lozim.

Bo'lg'usi aktyorlarda badiiy did va saviyani o'stirish uchun o'qituvchilar ixtiyorida rag'batlantirish hamda tanbeh berish kabi vositalar ham mavjud. Har ikkala vosita ham nozik va o'tkir qurol bo'lib, ulardan unumli foydalanish o'qituvchidan sezgirlik, fahmfarosat, ehtiyotkorlikni talab qiladi. Bu qurollardan o'z o'rnida, sezgirlik bilan foydalana olmaslik talabalarni ijodiy nogironlikka olib kelishi mumkin.

Misol uchun «aktyorlik mahorati» mashg'uloti vaqtida, o'qituvchi talabaga qarata: «Sizning hozirgi ijroingiz hayotiy haqiqatga zid bo'lsada, uni texnik jihatdan qoyilmaqom qilib o'ynadingiz», — deyishi mumkin. Turgangapki, bunday o'rinsiz maqtashning talaba uchun foydasidan ko'ra ziyoni ko'proq bo'ladi. Talaba o'zicha shunday xulosaga kelishi mumkin: «Garchand domla, xattiharakatimdan ko'ngli to'lmagan bo'lsada, mahoratimga tan berdi».

Demak, talaba o'zi uchun, «to'g'ri ekan», deya yanglish xulosani qabul qilib, bu noto'g'ri yo'ldan ortga qaytmaydi.

Teatr san'atidagi eng muhim narsa — bu, iqtidor, texnika va layoqatdir degan tabiiy xulosa, talaba uchun dasturulamal bo'lib qoladi. Agar sahna san'atida haqiqat mezonini buzilsa, bu sohada boshqa fazilatlarini qidirishning hojati yo'q. Haqiqat yo'qolgan joyda barcha fazilatlar sariq chaqachalik qiymatga ega emas.

Boshqa bir holatda esa, domla talaba ijrosidagi haqiqatnamo arzimagan harakatni ko'rib, **«hayotiy haqiqatga yaqin»**, deya baholasa va qoniqish hosil qilsa, talaba **«sahna haqiqati bilan hayotiy haqiqat birbiriga zid ekan»**, degan xulosa chiqarishi ham mumkin.

Teatr bilim yurtida bo'lib o'tgan bir imtihondagi voqea fikrimizga dalil bo'lishi mumkin:

I kurs talabalari quyidagicha etyud namoyish etishadi. «O'zlari yaxshi tayyorgarlik ko'rmagan imtihondan qutilib qolish uchun, o'z betobliklarini bahona qilib, «tez yordam» chaqirishadi. Birinchi talaba o'zining «betob» ekanligiga shifokorni ishontiradi. Ikkinchi talaba shifokor tomonidan beriladigan kasallik to'g'risidagi ma'lumotnoma qog'ozini o'g'irlyaydi va uni o'zi to'ldiradi. Ular o'ylab topgan hiylalaridan xursand bo'lib, sakrashadi.

Mazkur etyud, hajviy janrda emas, hayotiylik tarzida talqin etiladi. Mahorat o'qituvchisi esa, talabalarning yaxshi ijrosini inobatga olib, «ko'rik imtihoni»ga tavsiya etadi.

Natijada badiiy haqiqat bilan hayotiy haqiqat o'rtasida tafovut paydo bo'lgan. Bunday hoi, o'z navbatida, tarbiyada muhim o'rin tutgan g'oyaviy dunyoqarash, ma'naviy va mafkuraviy tarbiyaga salbiy ta'sir o'tkazishini o'qituvchi inobatga olmagan.

Yuqorida keltirilgan misoldan shunday xulosa yasash mumkin. Talaba tomonidan bajarilgan har bir ijodiy ishga baho berish vaqtida, ijroda aks ettirilgan voqea mohiyati, uning g'oyaviy yo'nalishi, haqiqat mezonlariga munosibligi har tomonlama mushohada qilib ko'rilgandan keyingina, ijroning tashqi texnik jihatlariga baho berish kerak ekan. Toki talaba o'z ijodiy mehnati samarasiga aslo befarq bo'lmasin, u, birinchi navbatda, bajargan ijodiy ishining badiiyg'oyaviy yo'nalishi, mohiyati, hayotiyliigi, so'ngra to'ldiruvchi sifatida, uning texnik jihatlarini baholanishini muntazam his qilib tursin.

O'qituvchi talabaning ijodiy ishini tahlil qilar ekan, dastavval uning mazmunmohiyati, «g'oyaviy talqini»ga asosiy e'tiborni qaratishi zarur. So'ngra aks ettirilgan voqeaning tashqi

ko'rinishi, shakli, ijro mahorati darajasiga sinchkovlik bilan yondashishi lozim, xatti-harakat jarayonida yo'l qo'yilgan har bir kichik nuqson ham uning nazaridan chetda qolmasligi kerak. Kamchiliklar birmabir ko'rsatilgach, ularning sabablari aniqlanib, bartaraf etish uchun zarur yo'l yo'riqlar berilishi kerak.

### **Estetik tarbiya intizomi**

Aktyorning axloq va odob sohasidagi tarbiyasi, bir tomondan, teatr san'atining o'ziga xos tomonlariga bog'liq bo'lsa, ikkinchi tomondan, aktyorning o'zi tanlagan soha taqozosiga ko'ra, g'oyaviy kurash jabhasining jangchisi sifatida, uzluksiz davom etayotgan g'oyaviy kurashning oldingi safida ekanligi bilan bog'liqdir. Aktyor, g'oyaviy jabha kurashchisi sifatida, millat va davlat oldidagi o'z mas'uliyatini chuqur anglagan bo'lishi mustaqil Respublikamiz manfaatlarini himoya qilishi kerak.

«Sahna uzunasiga o'ttiz, eniga yigirma qadam, balandligi pardasi barobar uncha katta bo'lmagan makon, — deb yozadi Georgiy Tovstanogov. — Biroq bu makonning pardalari ochilgach, unga o'tmish ham, bugun ham, kelajak ham sig'ishi mumkin...»

Demak, teatr san'ati yo'lida xizmat qilishga bel bog'lagan har bir inson zimmasidagi sharaflil vazifani shu yurtning farzandi sifatida, tomoshabin, teatr jamoasi, pyesa muallifi, sahnadagi hamrohi (partnyor) va nihoyat, o'z vijdoni oldidagi mas'uliyatini chuqur anglagan holda ado etishi shart.

Teatr san'atining o'zigagina xos bo'lgan yana bir jihati uning sintetik xususiyatidan kelib chiqadi. YA'ni, uning har bir soha odamlari yig'indisi sifatida yagona dastur asosida faoliyat olib borishi, ijodiy jarayonni to'g'ri belgilash bilan bog'liq murakkab jamoa ekanligi teatr faoliyatini murakkablashtiradi.

Shuningdek, teatr san'atining «Hamma bir kishi uchun, bir kishi hamma uchun», degan shiori amalda hamma uchun birdek qo'llanishi kerak. Shu o'rinda filologiya fanlari nomzodi Shuhrat Rizayevning «Jadid dramasi» kitobida keltirilgan quyidagi qiziqarli faktlarga e'tiboringizni qaratmoqchimiz:

— 1914yil oxirlarida rasman «Turon to'dasi» nomini olgan Toshkent shahridagi musulmon drama san'ati havaskorlarining «Turon» jamiyati («Nizomi» 1916yil 11noyabr kuni va 7176raqamli reyestr bilan D. Yegorov tomonidan tasdiqlangan) jamoaning maqsad va manfaatlarini to'la ifodalagan:

- a) aholi o'rtasida sahna hamda xayriya ishlariga jiddiy munosabatni o'stirish;
- b) xalq uchun spektakllar sahnalashtirish, unga sog'lom hordiq bag'ishlash.

— Kechalar, konkurslar, spektakllar va shunga o'xshash ommaviy tomoshalar tashkil etish...

Truppaning muntazamligi va qat'iy ijodiy qoidalariga binoan ishlanishini ko'rsatuvchi yana «Ijrochi a'zolarning majburiyatlari» qismida quyidagicha bandlar bor.

18) Ijrochi-a'zolar jamiyati yil davomida uyushtiruvchi ommaviy tomoshalar: konsert, spektakl, kechalar va shunga o'xshash jamiyat hay'ati yoki rais tomonidan taklif etilgan ko'riklarda kami bilan besh marta ishtirok etishi kerak. Ishtirok etmaganlar a'zolarning umumiy yig'ilishi qarori bilan ijrochia'zolar safidan chiqariladi.

19) Ijrochi-a'zolar, aktyor biror spektaklda band bo'lsa, belgilangan barcha repetitsiyalarga kelishi va rejissorning hamma ko'rsatmalariga amal qilishi majburiydir.

20) E'tiborli sababsiz ikki marta repetitsiyaga kelma"gan ijrochilar muayyan spektaklda ishtirok etish huquqidan mahrum etiladilar.

21) Asosiy repetitsiya va o'z ishtiroklaridagi spektaklga, rejissorni kamida bir kun avval ogohlantirmasdan, ishtirok etmasalar, umuman spektallardan chetlashtirilishlari mumkin.

**1 Shuhrat Rizayev. «Jadid dramasi». Toshkent, «Ma'naviyat», 1997yil, 68, 69, 70betlar.**

M. Uyg'ur, YE. Bobojonov, M. Muhammedov, T. Xo'jayev, N. Aliyevlar aktyor va rejissorlarning ma'naviy qiyofasi, xulqiy odobi masalalariga katta e'tibor qaratganliklari bejiz emas, albatta.

Ularning ta'biricha, aktyorning estetik tarbiyasi, qo'shimcha unsur emas, zaruriy sifat

hisoblanadi.

Ayonki, spektakl yaratish jarayonida ko'plab soha mutaxassislari qatnashadi. Spektakldagi siymolar orqali g'oyaviybadiiy yaxlitlik vujudga keladi. Biroq har bir yaratuvchi, yuksak axloqiy, g'oyaviybadiiy mezonlarga rioya etmas ekan, oliy maqsad hisoblangan badiiylikka erishib bo'lmaydi.

Buning uchun har bir ijodkor qat'iy intizomli bo'lmog'i, o'zini o'zi tarbiyalamog'i, ko'pchilik qaroriga bo'ysunish kabi ichki qonunlarga so'zsiz itoat etmog'i lozim.

K. S. Stanislavskiy iborasi bilan aytganda, «O'zini san'atda emas, san'atni o'zida sevish» kerak bo'ladi. Faqat ulkan g'oyalar bilan yo'g'rilgan, oliyjanoblilik, yuksak ma'naviy va ma'rifiy axloq, yuksak maqsad sari sobitqadamlilik bilan borish ruhida tarbiyalangan insonlarga, ijodiy muhitni ichichidan yemiruvchi illatlar — birovning yutug'ini ko'ra olmaslik, g'ayrlik, g'iybat va mishmishlardan, tor doiradagi dunyoqarashlardan baland bo'laoladilar. YE. B. Vaxtangov «Yaramas axloq egasi yaxshi aktyor bo'la olmaydi», degan bo'lsa S. Stanislavskiy «Axloqi buzuvchi, ma'naviy qashshoq odam sahnada turib tomoshabinni poklik va oliyjanoblilikka da'vat eta olmaydi», degan edi.

Aktyorning asosiy ish quroli uning emotsional (his — tuyg'u) xotirasidir. O'zi yaratmoqchi bo'lgan siymoning ichki dunyosini to'laqonli ochib berish uchun aktyorning hayotiy tajribasi va intellektual xotirasining kuchli bo'lishi qo'l keladi.

Agar bo'lajak aktyor, jamoa manfaati nimaligini, hamkasblarini qo'llabquvvatlashning ahamiyatini, jamoa manfaatini o'z manfaatidan ustun quyish, to'g'ri so'zli, haloUik kabi xislatlarni o'quv dargohidagi ta'lim olish jarayonida anglab yetmasa, o'zlashtirmasa, professional teatr sahnasida bu fazilatlarini o'rganish uchun vaqt ham, imkoniyat ham bo'lmaydi. Sahnada yuzaki taqlid, tashqi ko'rinish bilan sinchkov tomoshabinni chalg'itib bo'lmaydi.

Toki, aktyor ongidashuurida ijobiy axloq va odob doirasidagi fazilatlar shakllanmas ekan, u salbiy siymoni ham ishonarlik darajada aks ettira bilmaydi.

Xalqimizda «Beayb — parvardigor» degan maqol bor. Ammo inson o'zidagi kamchilik va nuqsonlardan forig' bo'lishga intilsa, bu uning kamoloti belgisi hisoblanadi.

Navoiy bobomiz aytganlaridek:

Har kishi olam elida xo'b emas,

Har kishining har ishi marg'ub emas.

Teatr san'atida uchraydigan illatlarni murg'aklik holatidayoq bartaraf etishga qodir aktyor san'atning bu murakkab sohasiga o'z umrini baxshida qilsa arziydi. Modomiki, inson teatr deb atalmish bu sehrli va sirli olam bo'sag'asiga qadam qo'yar ekan, o'zida mavjud barcha illatlarni tashqarida qoldirib, ichkariga kirishi kerak. Vaxtangovning ta'biricha, aktyorning ichki va tashqi holatidan teatrga aloqasi bo'lmagan sifatlarni topa olmaslik kerak. Chunki aktyordagi barcha insoniy xislatlarga o'rganish kerak. YA'ni tarbiyachi, o'zining kuchli irodasi, emotsional ta'siri ostida, har bir talabadan ijodiy jamoa tuza bilishi lozim. O'z talabalarini bir g'oya, bir maslak yo'lida ortidan ergashtira bilgan tarbiyachi yetakchi bo'lgan ijodiy jamoa orasida, ana shunday ijodiy muhitda har bir talaba yengil nafas oladi, mehroqibatni, samimiylikni his etadi. Natijada har bir salohiyat egasi o'z imkoni, qobiliyati mahoratini oshirishga, imkoniyatlarini kengaytirishga intiladi.

Shu bilan birga, bachkanalik, baxillik, g'ayrlik, manmansirashlik, shuhratparastlik kabi «yovuz dushmanlar»ning har qanday ko'rinishiga qarshi ayovsiz kurash ochish kerak.

Ustoz rejissor T. Xo'jayev, labini to'rt enlik bo'yab, yuziga bo'yoq chaplab, labiga sigareta qistirib, bor bisotini ko'zko'z qilib, hayo va iffat ko'chasidan o'tmaganlarni o'z ustaxonasiga yaqinlashtirmagan. Sochini yelkasiga tushirib, soqolmo'ylovini osiltirib yurgan oliftalarni darsga qo'ymagan.

Ming afsuslar bo'lsinki, so'nggi yillarda teatr oliy o'quv yurtlari va bilim yurtlarida «mustaqillik va demokratiya» tushunchalarini hayosizlik, odobsizlik, betga choparlik, manmansirashlik, intizomsizlik tushunchalari bilan almashtirib qo'yayotgan yoshlar soni ortib bormoqda.

Bundaylarga qarata shayx Sa'diyning quyidagi baytini eslatib qo'ymoqchimiz:

Qobiliyat bo'lsa aslida,

Tarbiyat unga qiladi asar.  
Qancha urinma bo‘lmas sayqali,  
Temir aslida bo‘lmas javhar.  
Shundaycha qolur Iso eshagi  
Makkaga borib kelsa ham agar.

Shuning uchun talaba ilk kurslardan o‘zidagi barcha ijobiy xislatlar tarbiyasiga alohida e’tibor qaratishi lozim. Kiyim kiyishi, soch tarashidan tortib, ta’lim dargohidagi yurishturishi, o‘zini tutabilishigacha tarbiyachining hamisha diqqate’tiborida bo‘lishi kerak.

Agar, uzoqdan kelayotgan odamning aktyor va aktrisaligi yaqqol ko‘rinib tursa, ustiga ustak o‘sha odam o‘z husni, ustiboshini ko‘zko‘z qilib kelayotgan bo‘lsa, u sariq chaqaga arzimaydigan aktyoraktrisadir.

Buyuk aktyorlar hayotiga nazar tashlasangiz, ular o‘z yurishturishi, muomala madaniyati, jamoat o‘rtasida o‘zini tuta bilishi, samimiy va kamtarinligi, xushfe’lligi bilan boshqalardan ajralib turishgan. Abror Hidoyatov, Olim Xo‘jayev, Shukur Burhonov, Sora Eshonto‘rayeva, Vohid Qodirov, Manzura Hamidova, Razzoq Hamroyevlar naqadar kamtarin, naqadar kamsuqum, odamoxun inson bo‘lganlar.

Garchand mavzudan biroz chetga chiqilsada, hayotiy bir voqeani keltirib o‘tmoqchimiz.

...Buyuk san’atkor, O‘zbekiston xalq hofizi Komiljon Otaniyozov o‘zining ajoyib insoniyligi bilan qo‘l ostidagi san’atkorlarga hamisha o‘rnak bo‘lar edi. Toshkent viloyatining Bo‘ka tumanida bo‘ladigan bir konsertda ishtirok etish uchun borarkan, Komiljon Otaniyozov kutilmaganda:

— Mashinangni to‘xtatchi, anavi yerda to‘u taraddudi bo‘layapti shekilli, — deydi haydovchiga.

Mashina to‘xtab, ular to‘yxonaga yaqinlashadilar. Bu qanaqa to‘y, — so‘raydi Komiljon Otaniyozov.

Otamizning to‘yi! Bugun u kishi 80 yoshga kirdilar.

— Shunaqa deng!.. Qani Otamurod torni menga gatir!

Torni qo‘liga olgan Komiljon Otaniyozov, eshik ol

didagi yangi to‘n kiyib turgan nuroniy cholga mehr bilan boqqanicha qo‘shiq boshlab yuboradi:

To‘ylar muborak, nuroniy inson,

Sadqalar bo‘lsin sizga tanu jon.

Ulug‘ sakson yosh bo‘lsin muborak,

Iqbol yor bo‘lsin sizga har qachon!..

Qo‘shiqni tugatib, cholning qo‘lidan bir piyola choy ichib, mashinaga, chiqar ekan, Komiljon Otaniyozov shogirdlariga o‘girilib:

— San’at va san’atkor xalq xizmatkori, uning baxt va boyligi esa xalq olqishidir, — deydi.

Bugungi kunda o‘zbek milliy teatr san’ati namoyandalari bo‘lmish aktyor va aktrisalar tarbiyasi, ularning o‘zgalarga o‘rnak ko‘rsatishi naqadar muhimligi haqida so‘z borar ekan, o‘z kelayotgan yosh va navqiron avlodni otabobolar, ustozlar udumiga tayangan holda tarbiyalash, faqat ularga o‘zimizning yurishturish, kiyinish, muomala madaniyatimiz orqaligina o‘rnak ko‘rsatishimiz mumkin. O‘zbekiston Prezidenti Islom Karimov 2001yil 3sentabr kuni Hamza nomidagi o‘zbek davlat akademik drama teatriga «Milliy teatr» maqomini berish to‘g‘risidagi farmonini e’lon qilar ekan:

«Sizlar o‘zbek teatr san’atimizning eng yaxshi an’analarini asrabavaylab, rivojlantirib, kelajak avlodga yetkazasiz, milliy va umumbashariy qadriyatlarni tarannum etuvchi yetuk asarlaringiz bilan xalqimiz madaniyatini yanada yuksaltirishga munosib hissa qo‘shasiz, deb ishonaman», — degan edi.

Prezident qo‘ygan talablarni bajarish esa, bugun M. Uyg‘ur nomidagi San’at institutida tarbiyalanayotgan talabalarning ham muhim va sharaflari vazifasi bo‘lmog‘i kerak.

Bu vazifani muvaffaqiyatli ado etish, talabalarning ta’limtarbiyasi masalalari ko‘p jihatdan tarbiyalovchilar qo‘lidadir.

Vaxtangov o‘z talabalari oldiga qo‘ygan talablar bugungi kunda ham o‘z dolzarbligini yo‘qotgan emas. Studiyachilarning axloqiy mezoni deb atalgan bu talablar, institut talabalari uchun



ham dasturulamal bo‘lib qolsa ajab emas. Ular quyidagilardir:

1. Muomalada — shirinsuxanlik.
2. Kundalik hayotda — kamtarinlik.
3. Do‘stlarga yordam qo‘lini cho‘zish.
4. Jamoa ishida birbiriga yelkadoshlik.
5. Yurishturishda — oliftagarchilik qilmaslik va manmans iramaslik.
6. O‘zaro munosabatlarda — xayrixohlik, o‘zgalar muvaffaqiyatidan quvonish.

## **2 Aktyorlik mahorati**

7. Jamoat joylarida — yengil tabiatlilikdan uzoq bo‘lish, o‘zo‘zini ko‘zko‘z qilmaslik.
8. Tanqidiy fikrlarga sabrli bo‘lish. O‘zgalar fikri bilan hisoblashish.

Teatr olamidagi muhit shunday bir sharoitdan iboratki, unda ajoyib gullar bilan birga sassiq alafklar ham o‘shishi mumkin. Bu sharoitning tuprog‘i o‘z kasbiga sodiq, san‘at yo‘lida shaxsiy huzurhalovatdan kechgan, fidoyi insonlarni ham, manmansiragan, tannozi, san‘atni o‘z shaxsiy manfaati yo‘lida qurbon etuvchi oliftalarni ham oziqlantiradi. Aholining ayrim tabaqalari orasida aktyorlarga nisbatan past nazar bilan qarashning mavjud bo‘lishi sabablari mana shunday soxta san‘atkorlar emasmikan? San‘at oldidagi mas‘uliyat har bir aktyorni o‘z kasbiga hurmat bilan qarashga chorlaydi. Modomiki aktyor, o‘z kasbiga e‘tiqodini, boshqalarning unga nisbatan hurmatini oshirmoqchi ekan, eng avvalo, ishni o‘zidan boshlashi kerak. U xalqning «Yaxshi xulq ming yaxshi libosdan a‘lo», degan dono naqlini doimo yodda tutishi shart.

San‘atkorning tili, jismi xuddi tanburning nozik torlariga qiyos. Uni sozdan tushiradigan har qanday yaramas illat, jirkanch odatlardan aktyor o‘zini tozalashi kerak.

Ijodiy jamoa o‘rtasida axloqiy va ma‘naviy sog‘lom muhit yaratish uchun mas‘ul xodimlar orasida rejissorning o‘rni alohida ahamiyatga ega.

Agar xulqodob aktyorning kasbiy majburiyatlari sirasiga kirsam, ijodiy jamoaning axloqiy qiyofasini shakllantirish, sog‘lom ijodiy muhitni qaror toptirish bevosita rejissorning vazifasidir. Bordiyu tarbiyaning shu tarmog‘ida rejissorning uquvsizligi, ojizligi sezilsa, demak, u rejissor sifatida hali mukammallikdan yiroqdir.

Alohida ta‘kidlab o‘tmoq joizki, faqat ma‘naviy sog‘lom ijodiy muhitdagina to‘laqonli badiiy yuksak spektakl tug‘ilishi mumkin.

Demak, teatrdan ijodiyaxloqiy muhit yaratish yo‘lida rejissor vaqt va mehnatini ayamasligi lozim. Chunki sarf etilgan vaqt va mehnat, albatta, o‘z mevasini beradi.

Ma‘naviy sog‘lom muhit qaror topmagan, aksincha tilyog‘lamalik, laganbardorlik, g‘ayrlik, chaqmachaqarlik, beparvolik va betgachoparlik kabi xunuk illatlar hukm surgan jamoada qanday ijodiy ish bo‘lishi mumkin? Bundan chiqadigan xulosa shuki, shaxs qanchalik yuqori malakali, mahorat egasi bo‘lmasin, agar u ijodiy ishida axloqodob mezonlarini nazarpisand qilmasa, uni mahoratiyu, yuksak malakasi tanazuldan qutqarib qola olmaydi.

Yoki boshqa bir manzaraga e‘tiboringizni qarataylik:

Endigina san‘at olamiga qadam qo‘yib, ozgina yutuqqa erishgan qizaloqning jurnal sahifasida surati paydo bo‘lishi ham shu navniholning ijodini bir necha yilga to‘xtatib qo‘yishi, eng achinarlisi, uni hatto bir umrga sahnadan uzoqlashtirishga olib kelishi mumkin. Bu yerda, endigina tetapoya bo‘layotgan ijodkorni suratga tushirib, uni jurnalda bosib chiqargan muxbirlar bilan o‘qituvchining uzoqni ko‘ra bilmay xatoga yo‘l qo‘yganligini ta‘kidlab o‘tish kerak.

Aktyor dushmanini tashqaridan emas, o‘zo‘zidan, manmansirash va hoyuhavasga bino qo‘yishidan qidirishi, shulardandir, deb bilishi kerak. Tinmay izlanish, o‘z yutug‘idan qoniqmaslik, mahoratini oshirish uchun o‘qibo‘rganish, yaxshilarga ergashish kabi xislatlar aktyorni shonshuhrat sari olib boruvchi yagona yo‘ldir.

Ma‘lumki, aktyor va umuman san‘at ahli hamisha maqtovlarga o‘ch bo‘ladi. Maqtov ayrim hollarda zarur hamdir. Buni inkor etib bo‘lmaydi. Ammo mas‘uliyatni his etgan holda qabul qilingan, meyoridan oshmagan maqtov aktyorga foyda keltirishi mumkin.

Aktyorning yana bir mas‘uliyati, o‘zini ozuqa bilan ta‘minlaydigan dramaturg mehnatiga hurmat bilan munosabatda bo‘lishni taqozo etadi.

Buyuk san‘atkorlar o‘zlari ishtirok etadigan spektakllar xususida odamlarning, hatto o‘z oila a‘zolari va yaqinlarining ham noo‘rinnojo‘ya so‘z aytilishlariga yo‘l qo‘ymaganlar. Zero pyesaga hurmatsizlik undagi o‘z roliga ham hurmatsizlikni paydo qiladi. Shuning uchun aktyor rolni o‘ziga

moslashtirish o‘rniga o‘zini rolga moslashtirmog‘i kerak.

Aktyorlarning birbiriga munosabati sahnada, ijodiy jarayondatug‘ilishini hisobga olinsa, bo‘lajak aktyorlarda birbiriga bo‘lgan mas‘uliyat hissini dastlabki mashg‘ulotlardan oq boshlamoq kerak.

Endi aktyorning mehnat intizomi haqida aytadigan bo‘lsak, mehnat intizomi, ijodiy, axloqiy ma‘naviy ichki intizomdan ajralgan holda bo‘lmaydi. Axloqiy intizom bilan mehnat intizomi birbiriga chambarchas bog‘liqdir.

## **K. S. Stanislavskiy ta‘limotida aktyorning sahnaviy tarbiyasi**

Jahon madaniyati va san‘ati tomonidan e‘tirof etilgan Stanislavskiy ta‘limoti hamda Milliy teatr namoyandalarining hayotiy tajribasidan o‘tgan ilg‘or tajribalar milliy aktyorlar tarbiyasida uslubiy qo‘llanma bo‘lishi kerak.

Mazkur usul va ta‘limotlar asrlar davomida shakllanib, sinovlardan o‘tib, san‘at qonuniyatlari asosida rivojlanib keldi. Milliy uyg‘onish, zulm va zo‘ravonlikka nisbatan murosasizlik, oddiy xalq turishturmushi bilan bog‘liq yuksak g‘oyalar hozirgi kunimizdagi eng ilg‘or san‘at shohsupasiga olib boruvchi birdanbir to‘g‘ri yo‘l hisoblanadi.

Stanislavskiy tomonidan kashf qilinib, teatr tajribasidan o‘tgan «**aktyorlik mahorati ta‘limoti**» teatr san‘ati tarixida buyuk o‘zgarishlarga olib keldi. Sababi bu ta‘limotga asoslangan qonuniyatlar zahirida insonga tabiat tomonidan berilgan ko‘rish, eshitish, hid bilish, sezish, ta‘mbilish hislari yotadi. Ushbu qonuniyatlar teatr san‘atining o‘ziga xos tomonlarini mujassamlashtirgan. Mazkur realistik (lotincha: badiiy umulashtirilgan haqiqat) ta‘limotni milliy teatr san‘ati amaliyotida qo‘llash eng to‘g‘ri va oqilona yo‘ldir. Chunki Mannon Uyg‘ur, Yetim Bobojonov, Toshxo‘ja Xo‘jayevlar shu yo‘ldan borganlar.

Stanislavskiy ta‘limotidan oqilona foydalanish uchun uni sinchkovlik bilan o‘rganish kerak. Agar bu ta‘limotdan oqilona foydalanilmasa, bilag‘onlik qilib, yuzaki tatbiq etilsa, mutlaqo teskari natijaga erishish mumkin.

Bu ta‘limotning asosiy jihati shundaki, u hayotni haqqoniy aks ettirish uchun xizmat qiladi. Bu ta‘limot boshidan oxirigacha hayotiy haqiqat tushunchasi bilan sug‘orilgan. Shuning uchun teatr oliy o‘quv yurti o‘qituvchisi, o‘z talabasini, yasama soxta haqiqat bilan hayotiy haqiqatni birbiridan farqlashga o‘rgatishi kerak. Bulling uchun har bir bajarilgan mashqni darhol hayotiy haqiqatga taqqoslashni odat qilishi lozim.

Demak, har qanday soxtalik, sun‘iylik mazkur ta‘limotning dushmani sifatida qabul qilinishi kerak. Hatto, «teatrlashtirilgan shartlilik»da ham u qanchalik ta‘sirchan va qiziqarli bo‘lmasin, bunday ijroga nisbatan tanqid tig‘i shafqatsiz bo‘lishi kerak. Faqat shunday yo‘l bilangina hayot nafasi anqib turgan tabiiy ishlash usulini egallash mumkin. Biroq bu degani hayot haqiqatiga xilof bo‘lmagan har qanday voqeani sahnaga olib chiqish mumkin degan gap emas. Bu yo‘lda shakshubhasiz saralash maydoni bo‘lishi kerak.

Lekin saralashda qaysi mezonlardan kelib chiqiladi. Sahnaga uning zaruriy haqiqatni bizga qaysi mezon ajratib beradi?

Bu savolga Stanislavskiy «Oliy maqsad», deya javob beradi.

«Oliy maqsad»ning o‘zi nima?

Ayrim talqinchilar «Oliy maqsad» «G‘oya»ning o‘zi, degan fikrni ilgari surishadi. Bunday fikr mohiyatan noto‘g‘ri.

«Oliy maqsad» bilan «G‘oya» bir tushuncha bo‘lganida Stanislavskiy o‘z ta‘limotiga yana bitta bob, yana bitta ibora kiritib o‘tirmagan bo‘lardi.

Nag bir ijodkorning o‘z g‘oyasini insonlar ongiga singdirishdan ko‘zlagan muddaosi — «Oliy maqsad»dir.

Demak, «Boy ila xizmatchi» pyesasining g‘oyasi — adolat tantanasiga bo‘lgan ishonchdir.

Ana shu adolatni yaqinlashtirish uchun muallif tomonidan olib borilgan sayharakat — uning oliy maqsadidir. Boshqacha qilib aytganda, G‘oya — adolat uchun kurashib, uni qo‘lga kiritish muallifning «Oliy maqsadi» sanaladi.

Oliy maqsad sari intilish adolatni ijtimoiysiyosiy qayta qurish sari da‘vat etuvchi ijodiy

faollik va g'oyaviy fikrni ham talab qiladi. Shuning uchun bu ta'limotni mavjud ijtimoiysiyosiy hayotdan ajralib qolgan texnik ta'limot deb qarash xatodir. Har bir ijodkor ijodiy izlanish jarayoni bo'lmishbadiiybezak, musiqa, texnika vositalaridan foydalanish yo'llarini qidirar ekan, «Oliy maqsad» hamisha unga to'g'ri yo'lni ko'rsatib turadi.

Ta'limotning navbatdagi muhim jihati: aktyorlik san'atidagi ta'sirchan vositalarni tanlay bilish yo'lidir. Eng ta'sirchan yo'l — harakat hisoblanadi.

Sahnada harorat, shijoat, «jo'shqin»likni o'ynab bo'lmaydi, «aksincha» maqsad amalga oshiriladi. Ta'limotning mana shu o'q ildizi hisoblanmish harakat degan murvat nimaligini tushunmagan odam umuman ta'limot nimaligini tushunmaydi, desa ham bo'ladi. Ta'limotning eng asosiy maqsadi — aktyor tabiatini uyg'otib, oliy maqsad sari intiluvchi tabiiy ijodiy salohiyatni harakatga keltirishdan iboratdir. Shu bilan bir qatorda, aktyor ijodida hech bir notabiiylik, soxtalikka o'rin bo'lmasligi uchun Stanislavskiy, aktyor ijodidagi texnik harakatni alohida e'tibor bilan tadbiq qiladi.

Aktyorlik san'atining oxiroqibat erishishi lozim bo'lgan natijasi — tabiiy ijod orqali berilgan siymotimsol qiyofasiga kirishdir.

Qayerdagi badiiy siymo yaratilmas ekan, u yerda san'at haqida so'z bo'lishi mumkin emas. Biroq aktyorning ijodi

— ikkilamchi. YA'ni u ijrochi, xolos. Shuning uchun aktyor, avvalo, birlamchi manba bo'lmish san'at — dramaturg asariga murojaat qiladi. Dramaturg asarida siymolar tavsiya etiladi. To'g'ri, ular hozircha so'zda deylik. YA'ni bu siymolar qog'ozdagina mavjud.

Agar aktyorni siymoga xos kiyintirib, soqolmo'ylov yopishtirib, qo'lga kitob berilsayu, u bu kitobdagi so'zlarni ifodali o'qib bersa, buni siymo yaratildi deyish mumkinmi? Yo'q, siymoga yaqinroq deyish mumkin. Ammo bu siymo aktyor tomonidan emas, dramaturg tomonidan yaratilgan siymo bo'lib qoladi. Bunday siymo yaratuvchisi — dramaturgdir. Ammo bunday ifodali o'qishni ko'rganeshitgan sodda tomoshabin, bu siymoni aktyor yaratdi, deya xayol qilishi mumkin. Chunki u shu siymo orqali ifodalangan badiiylik ta'sirida bo'ladi.

Bordi-yu aktyor, o'sha dramaturg yozgan matnni hishayajon bilan, jarangli ovozda, yana ham ifodalibroq qilib o'qisa va sodda tomoshabin bundan ko'ngli to'lib, uni olqishlasa, bunday havaskor, taqlidchi o'zini «haqiqiy san'atkorman», deb his qilib, hatto «haqiqiy san'atkor o'zimman», deya atrofga jar solishdan ham toymaydi.

— Shunday aktyor va aktrisalar ham borki, — deb yozadi Stanislavskiy, — ular uchun xususiyatxislat, siymo qiyofasiga kirish degan tushunchalar begona. Bundaylar har qanday rolni o'zlariga moslashtirib, tashqi ko'rinishi, yoqimli ovozini ko'zko'z qilishni o'zlari uchun «oliy maqsad» qilib olganlar. Ular sahnaga olqish uchun chiqadilar. Ularning hayot mazmuni shundangina iboratdir.

Bundaylar maydonda koptoksiz yugurayotgan futbolchiga o'xshaydi.

Aktyorning tashqi qiyofasi ikki tig'li xanjarga o'xshaydi. Undan unumli va oqilona foydalanishni o'rganish kerak, aks holda uning tashqi jozibasini o'z san'atining kushandasiga aylanishi ham mumkin.

Aktyorlik san'atida uning siymo qiyofasiga kira olishi mahorat mezoni hisoblanadi. Aniqroq qilib tushintiradi gan bo'lsak, aktyor sahnada bironbir siymo timsolini yaratar ekan, avvalo, o'sha siymoga xos bo'lgan xususiyat va xislatlarni tomoshabin ko'z o'ngida, muayyan makon va zamonda yarata olsagina, u yaratgan timsol haqiqiy ijod namunasi sifatida qiziqarli va ishonarli bo'ladi. Demak, aktyor siymo ixtirochisi hisoblanar ekan.

Har qanday rol harakatsiz bo'lmaydi. Harakatsiz rol boshsiz tanaga o'xshaydi, xolos. Siymo qiyofasiga kirish uchun esa ko'p qirrali qurol bo'lmish sahna ijodining qator talablariga rioya etilgandagina faoliyat natijali bo'lishi mumkin.

Bu talab laming dastlabkisi aktyor o'zini berilgan shartsharoitga qo'yib, siymo zimmasidagi vazifani o'z hayoti tabiatiga qiyoslashidan boshlanishi kerak. YA'ni, avvalo, o'zidan kelib chiqishi kerak. Ta'limotning mana shu qismi noto'g'ri talqin etilishi oqibatida kutilgan natijaning teskarisini ko'rish mumkin.

Uzoqqa borishning hojati yo'q. So'nggi vaqtlarda teatrdam ham, kinodam ham tanlangan rolga aktyorning tashqi qiyofasi mos kelishkemasligi hisobga olinadi. Kino san'atida esa yana ham oson yo'l tanlanib, shu rolga tashqi ko'rinishi mos tushadigan, ammo san'atga umuman aloqasi yo'q odam taklif etiladi.

Bunday «aktyor» na siymoning ruhiy holatini va na siymo talab qiladigan xarakterini yoritadi. Natijada sahnadan bizga tirik odam emas, harakatlanuvchi surat qarab turadi. Bu bir tomoni bo'lsa, ikkinchidan, kino va teleekrandan birbiriga o'xshash, bir xil kulib, bir xil yig'laydigan, bir xil turib, bir xil o'tiradigan robotdan farq qilmaydigan aktyorlar tikilib turganini ko'ramiz. Ularning soni kundan kunga bolalab, ko'payib borayapti. Bunday rejissorlar aktyorning mahorati, ichki imkoniyatlarini hisobga olmasdan, uning tashqi qiyofasini suiste'mol qiladilar, xolos. Rejissor u yoki bu rolni baland bo'yli, qora soch, o'rta yashar qiyofada ko'rdimi, shunday ijrochi qidiriladi. Ijrochi topildi deguncha uning oldiga, Stanislavskiyning «Agarda men berilgan shartsharoitga tushib qolsam», degan ta'limotidan kelib chiqadigan talab qo'yiladi. YA'ni bu ta'limotning texnik tomonigina talab qilinadi. Modomiki shunday ekan, teatr san'ati sohasidagi ta'limotni egallash uchun to'rt yil o'qitish shartmikan? Diqqatni to'plash, hamroh bilan munosabat o'rnatish, tabiiy xattiharakat, berilgan sharoitda yashashni o'rgandimi, qo'lga diplom tutqazib qo'yish shart emasmi?

Hamma gap shundaki, hech bir san'at institutida bunday qilinmaydi. Talaba yana ikki uch yil o'qitiladi. Lekin u institutni tamomlab, teatrga ishga kelganidan keyin rollar faqat uning tashqi qiyofasidan kelib chiqib taqsimlansa, bu yerdagi ijod havaskorlik to'garigidan farq qilmay qoladi.

Aktyor ijodining dastlabki bosqichlaridan rejissor yosh ijodkor mahoratini oshirishni, uning qobiliyati qirralari charxlanishini ko'zlab, rol taqsimoti vaqtida uning tashqi ko'rinishini e'tiborga olishi mumkin. Ammo bunday tajriba odat tusiga kirib qolsa, aktyor bir qolipga tushib qoladi va bu hoi borabora o'zo'zini sahnada o'ynashga aylanib ketadi. Chunki u izlanishdan to'xtaydi, talabchanlik y'oqoladi. Bunday tanazzul holatiga tushib qolmaslik uchun aktyor hamisha o'zi va siymo o'rtasidagi farqni sezib turishi kerak.

Stanislavskiy ta'limotiga ko'ra, timsol ustida ishlar ekanmiz, «berilgan shartsharoitga o'zimizni qo'yib ko'raylik», degan iboraga chuqurroq yondashib ko'ramiz. Aktyorlik san'atining dialektik (tabiiy harakat va rivojlanish) tabiatidan kelib chiqadigan bo'lsak, qaramaqarshilik qonuniyatining aktyorning — siymo, siymoning — aktyor shaklini ko'ramiz. Bir qaralganda, ular haqiqatan ham birbiriga tamoman zid bo'lib tuyuladi. Negaki, aktyor sahnaga chiqar ekan, o'zligini yo'qotmagan holda timsol qiyofasida yashashi kerak. Dialektik qaramaqarshilik deganimizda, shu holat nazarda tutilgan.

Agar shu ikki holatdan bittasi inkor etilsa, ijodiy san'at qonuniyati buziladi. Agar aktyor o'zligini unutib, faqat timsol qiyofasida yashasa, unda bu taqlidiy, ya'ni yasama san'atga aylanadi. Agar aktyor timsolni emas, sahnada faqat o'zini takrorlasa, u havaskorlik darajasidagi, aftangoriga bo'yoq surkab olgan sirk artistlaridan qolishmaydi, bunday holatni sirk artistlarida kuzatish mumkin.

Demak, bunday holatda aktyor o'zo'zini ko'zko'z qiladi, xolos. Faqat ikki holatni birgalikda olib borish, ya'ni o'zligini yo'qotmay, timsol qiyofasida yashash teatr aktyorining haqiqiy ijodini, san'atkorlik mahoratini ko'rsatadi.

Xo'sh, bunga erishish yo'llari qanday?

Keling, misollarga murojaat qilaylik. Agar hozir qirq yoshda bo'lsangiz, yigirma yoshingizda qanday edingiz? Nahotki yigirma yil ichida o'zgarmagan bo'lsangiz. So'zsiz — o'zgargansiz. Avvalo, jismonan o'zgargansiz! Ruhiyatingiz, dunyoqarashingiz o'zgargan. Ong vaxotira o'zgargan, yurishturish o'zgargan. Lekin bu o'zgarishlar tabiiy tarzda, astasekinlik bilan ro'y berganligi sababli siz uni sezmagansiz. Lekin sizning xayolingizda hamon o'shao'sha, yigirma yoshdagideksiz. Chunki o'tgan yigirma yil davomida hamisha, «anovi» deb emas, «men», «o'zim» deb yashagansiz. Barcha o'zgarishlar o'zingizda ro'y bergan. Shunday qilib, o'zligingizni tark etmagan holda to'xtovsiz o'zgarib borgansiz. Aktyor ham siymo qiyofasiga kirib borar ekan, biron soniya bo'lsin, o'zligidan chetga chiqib ketmaydi. Farqi bitta. Hayotda yigirma yil davomida ro'y bergan o'zgarishlar sahnada ikki uch hafta ichida ro'y beradi. Demak, aktyor rol ustida ishlar ekan, o'zini pyesada berilgan uchinchi shaxs emas, bu «mening o'zim», deya faraz qilishi kerak. Aktyor hech qachon o'zligini unutmasligi lozim. Bu odam menman, degan sezgini saqlab turishi kerak bo'ladi. Nega shunday? Chunki timsol yaratadigan barcha qurollar aktyorning o'zidadir. Hissiyot, ovoz, sezgi, imoishora, fikrlash va h. k. Harakatga keltiruvchi bunday qurollar manbai — aktyorning o'zida mujassam.

Har bir aktyorning o'ziga xos bo'lgan fazilat va nuqsonlarini, xuddi urug' qadalgan yerga qiyoslash mumkin. Mana shu urug'dan o'simlik unib chiqadi. Uni yerdan sug'urib olishingiz bilan quriydi. Rolni ham aktyorning o'zligidan ajratilsa, rolda hayot nafasi o'chadi.

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

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

1. Hayotiylik tamoyili.
2. San'atda g'oyaviy fikrning «Oliy maqsad» orqali amalga oshirilishi tamoyili.
3. Sahnadagi maqsad sari intilish jarayonida sezgi va hissiyotlarni qo'zg'atuvchi yagona kuchharakat ekanligi to'g'risidagi tamoyil.
4. Aktyorning tabiiy tarzda paydo bo'ladigan ijod tamoyili.
5. Siymo qiyofasiga kirishish chog'ida aktyorning o'zligini yo'qotmay, ijodiy yondashuvi tamoyili.

Stanislavskiy ta'limotining qimmatini shundaki, u har qanday zamon va makonda universal (hammabop) xususiyatga egadir.

Aktyorning ijrosi o'zidan, tabiiy qonuniyatlardan chetga chiqmay, sodda va oddiy holatlardan kelib chiqsagina, qiziq va jozibali bo'lishi mumkin. Stanislavskiy ta'limoti g'ayritabiiy holatlardan paydo bo'ladigan tuyg'ulardan amalda foydalanish yo'llarini ko'rsatib berishi bilan ham qimmatlidir.

Shuning uchun aktyor qaysi zamon va makonda sahnaga chiqishidan qat'iy nazar, Alloh tomonidan in'om etilgan layoqatini, tabiiy iqtidoriga quloq solgan holda sahnaga olib chiqqan va tomoshabin qalbini junbushga keltira olgan. Demak, Stanislavskiy bu qonuniyatlarni ichidan to'qib chiqargan emas, aksincha inson tabiatida yashirinib yotgan imkoniyatlarni ro'yobga chiqargan, xolos. Bu ta'limot hech bir zamon va makonda o'z ahamiyatini yo'qotmaydi.

Mazkur ta'limot yaratilajak spektakllar janri, uslubiga salbiy ta'sir ko'rsatmaydi. Albatta, Shekspir bilan Hamza, Moler bilan A. Qahhor asarlarining sahnaviy talqini o'rtasida farq bo'lishi tabiiy. Biroq bu asarlarda rol ijro etuvchi aktyorlarning ichki imkoniyatlari, tabiiy sezgilarini ochish, rivojlantirish, ularni ko'rsatish yo'llari ushbu ta'limot doirasida bo'lishi shakshubhasizdir. Bunyod etilayotgan muhtasham binoning uslubiy qiyofasini uning poydevori belgilaganidek, bo'lg'usi spektaklning badiiy qiymatini, tabiiyligini ta'minlaydi. Asarning g'oyaviy ta'sirchanligi uning badiiy yuksakligini oshiradi.

Ijodning bunday mahsuli uchun tayyor badiiy shakl, oldindan tayyorlab berilmagani bilan, u ijodiy jarayon uchun to'liq erkinlik yaratadi. Haqiqiy realistik san'atning shakli va turlari xilmaxil va rangbarangdir. Shu jumladan, teatr san'atida ham, aynan shunday. Mavzuning qandayligi, janri, uslubidan qat'i nazar rangbaranglik realistik san'at talablariga zid kelmaydigan, badiiy haqiqat asosida aks ettirilayotgan voqelik mohiyatini har jihatdan ochib berishga xizmat qiladi.

Stanislavskiyning shogirdi YE. B. Vaxtangov sahnalashtirgan spektakllarni tahlil qilar ekanmiz, garchand ular realistik poydevorga qurilgan bo'lsada, shakl jihatdan Stanislavskiy sahnalashtirgan spektakllardan farq qiladi. Vaholanki har ikkala teatr aktyorlari ham Stanislavskiy ta'limotiga tayangan holda ijod qilganlar. Natijada ular sahnalashtirgan spektakllardan Stanislavskiy xursand bo'lgan. Hozirgi kunimizda ham «Ilhom» studiyasining ayrim spektakllari, Abror Hidoyatov nomidagi teatrning «Otello» spektakli talqini, Milliy teatrdagi bir qator spektakllar va viloyat teatrlarining ko'pgina spektakllari, janr va shakl jihatdan birbiridan farq qilsada, realistik talqin jihatidan Stanislavskiy ta'limoti asosiga qurilgan asarlardir.

Lekin Milliy teatrdan sahnalashtirilgan ayrim spektakllarni shu holicha boshqa teatrlarga ko'chirib qo'yish taqlidiy san'atdan boshqa narsa emas.

Har qanday ko'chirmachilik, boshqa aktyor tomonidan ijod qilingan rolni boshqa aktyorning rol egasiga o'xshab o'ynashi xuddi bironing kiyimini o'g'irlab kiyib olishdek gap. Lekin bitta rolni ikki aktyor ijro etishiga to'g'ri kelib qolsachi?

Nazira Aliyeva o'zining «San'at mening hayotim» kitobida «Alisher Navoiy» spektaklidagi A. Navoiy rolini ikki buyuk aktyor — Abror Hidoyatov va Olim Xo'jayevlar gavdalanirganligi xususida to'xtalib, shunday deb yozadi:

«Olim Xo'jayev yaratgan Alisher Navoiy obrazining mukammal talqinini ko'rgan va eshitgan kishiga Abror aka gavdalanirgan Alisher Navoiy obrazi bundan ham yuksakroq, teranroq, mukammalroq ekanligini tushuntirib berish qiyin... Bu ikki ulkan aktyor yaratgan Alisher Navoiy obrazi san'at bo'stonida mangu viqor to'kib turuvchi ikki buyuk chinorga o'xshaydi»...

Demak, har ikkala aktyor yaratgan ulug' siymo qiyofasida ikki buyuk aktyorning o'zigagina xos bo'lgan entires, hishayajon va shijoat aks etgan.

Bu mavzudagi so'zni muxtasar qilar ekanmiz, Stanislavskiyning: «Olg'a intilmaydigan san'at va aktyor bamisoli orqaga ketayotgan san'at va aktyordir», — degan so'zlarini ta'kidlab o'tamiz.

### **Shakl va hissiyotlarning birbiriga bog'liqligi. Ichki va tashqi texnika**

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

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

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

Ijod uchun qulay sharoit deganda nimani tushunish kerak?

Aktyorning, ruhiy va jismoniy harakatlari o'zaro uzviy bog'liq ekanligini yuqorida ko'rib o'tdik va uning san'atdagi yagona quroli xatti harakat ekanligiga iqror bo'ldik.

Demak, bo'lajak aktyorning to'laqonli ijod qilishi uchun to'laqonli sharoit ham zarur ekan.

Buning uchun esa aktyorning san'at quroli bo'lmish gavdasini zaruriy ish holatiga keltirish lozim. Boshqacharoq tushuntirsak, shu qurolni sozlash lozim.

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

Xo'sh, aktyorning ichki texnikasi (harakatga keltiruvchi kuch) nima ekan?

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

Har bir ijodiy holat o'zaro bog'langan ko'plab unsurlar yig'indisidan paydo bo'ladi. Shunday unsurlardan biri — diqqatdir. Demak ishni, eng avvalo, diqqatni bir joyga to'plashdan boshlash kerak ekan. San'atda buni «Sahnaviy diqqat» deyiladi. Sahnaviy diqqat ishga tushar ekan, birinchi galda siqqlikdan xalos bo'linadi. Sahnada erkinlik paydo bo'ladi. Erkinlik paydo bo'ldi degani — berilgan shartsharoitni idrok qilish boshlandi deganidir. Idrok ishga tushdi deganimiz — sahnada xatti harakat jarayoni joyidan qo'zg'alib, ma'lum vazifani bajarish uchun paydo bo'lgan tashabbus tashqi a'zolar yordamida harakatga keltiriladi degan gapdir.

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

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

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

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

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

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

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

Ammo ichki harakat — ichki texnik «boshlovchi» vazifasini o‘taydi. YA‘ni birga harakatlarni boshlab, yetaklab boradi.

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

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

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

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

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

Haqiqat sezgisini bilmagan, tushunmagan, natijada undan bexabar talaba hech qachon to‘laqonli ijodiy jarayonga kirisha olmaydi.

Sababi, bunday talaba o‘zi harakat qilayotgan shartsharoitda, yasama bilan haqiqiy, ko‘chirmachilik bilan tabiiylik, taqlidiy san‘at bilan kechinma san‘at o‘rtasidagi tafovutni sezmaydi. Haqiqat sezgisi talabaga yo‘lni to‘g‘ri ko‘rsatib turuvchi kompasga o‘xshaydi.

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

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

Ularning o‘zaro uyg‘unlashuvi oqibatida, aktyorning uchinchi quroli — ifodaliliktug‘iladi. Tarbiyachining navbatdagi vazifasi ichki va tashqi texnikani birbiriga bog‘lash orqali sahnadagi

harakatning ifodaliligini o‘stirishga qaratilmog‘i darkor. Professional ta‘limning yana bir vazifasi aynan shundan iboratdir.

Shunday fikrlar ham bo‘lishi mumkin:

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

Bundan chiqadiki, ijrochining tashqi texnikasi ifoda orqali tomoshabinga yetib borar ekan. Ijroning ifodali bo‘lishi uchun aktyordan yana qanday xususiyatlar talab qilinadi?

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

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

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

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

### **Rol ustida ishlash usullari**

Professional ta‘limning muhim tomonlaridan biri aktyorni rol ustida mustaqil ishlashga o‘rgatishdan iboratdir.

Xo‘sh, rol ustida mustaqil ishlash deganda, nimalar nazarda tutiladi?

Birinchi, sahnada o‘z ifodasini topadigan voqelikni mustaqil o‘rganib, uni tahlil qila bilish kerak.

Ikkinchi, dramaturg tomonidan berilgan rolni tahlil va tasavvur eta olish hamda tafakkur qila bilish lozim.

Uchinchi, aktyor repetitsiya chog‘ida va uyda spektakl ustida ishlay olishi kerak.

Biz sanab o‘tgan xususiyatlarning har uchasi, sahnaviy siymoni tabiiy tarzda yaratish uchun omil bo‘ladigan ijodiy sharoit bo‘lib, shu tariqa siymo qiyofasiga kirib borish sari yo‘l ochiladi.

Aktyor rol ustida ish olib borar ekan, bu ish uzoq ijodiy izlanishlarni taqozo etadigan jarayon ekanligini unutmasligi kerak. Tayyorgarlik jarayonida olib borilgan izlanishlar samarasi o‘laroq sahnada siymo qiyofasi jonlanadi. Ijodiy izlanishlar jarayonining natijasi o‘laroq siymoning ichki va tashqi qiyofasi o‘z mazmun — mohiyati bilan yaqqol namoyon bo‘ladi. Teatr maktabining vazifasi ham o‘z talabalarini ijodiy izlanishga o‘rgatishdan iboratdir.

Talabalarni ijodning barcha usullari bilan qurollantirish o‘qituvchilarning muhim vazifalaridan hisoblanadi. O‘qituvchi o‘z shogirdlari bilan uch — to‘rt rol ustida Stanislavskiy ta‘limoti asosida birgalikda ijodiy izlanish olib borsa va talabalar o‘qituvchilari o‘rgatgan ijodiy izlanish usullarini qo‘llab, bir necha siymolar yaratishga muvaffaq bo‘lsa, keyinchalik ular



professional sahnada ham ishonch bilan ishlab ketishlari mumkin.

Aktyor mahoratining eng oddiy unsurlari haqidagi suhbatimizni muhtasar qilar ekanmiz, yana bir karra aktyorning har tomonlama yetuk san'at namoyandasi bo'lib yetishishi mahorat o'qituvchilarining mas'uliyati beqiyos ekanligini alohida ta'kidlab o'tmoqchimiz.

Bo'lg'uvsi aktyorning siyosiyg'oyaviy jihatdan mustahkam e'tiqodga, shakllangan ma'naviymafkuraviy qiyofaga ega bo'lishi aktyorlik mahorati mashg'ulotlari davomida o'z mutaxassisligi bo'yicha qanchalik bilim va tajriba orttirganligiga bog'liq. Boshqa, yordamchi fanlar o'qituvchilari bilan mahorat o'qituvchilari o'rtasidagi hamjihatlikda olib borilgan ta'lim bo'lg'usi aktyorning mahorati va ma'naviy dunyoqarashi orqali o'z natijasini ko'rsatadi.

### *Ikkinchi bob*

#### **AKTYORNING SAHNAVIY DIQQATI**

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

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

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

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

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

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

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

Dastlabki qarashda, ixtiyoriy ravishda diqqatimizni o'ziga tortgan buyum (narsa, manzara,

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

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

Tashqi diqqat bizdan tashqarida bo'lgan (zohiriy) narsa va buyumlarning shakl va mohiyatidan kelib chiqib, ko'rish, eshitish, ta'm bilish, sezish, hid bilish orqali qabul qilinadi. Sanab o'tilgan sezgilar ichida ko'rish va eshitish asosiy sezgilar hisoblanadi. Chunki inson go'dakligidan eshitish va ko'rish orqali atrofini qurshab turgan tabiat, manzaralarni qabul qila boshlaydi.

Insonga xos bo'lgan sezgilar san'at bilan bizni bog'laydi.

Tabiatan insonda o'nta idrok qilish manbai mavjud bo'lib, ularning beshtasi tashqi, beshtasi ichki idrok manbalaridir.

Tashqi sezgilar:

1. Ko'rish.
2. Eshitish.
3. Hid bilish.
4. Ta'm bilish.
5. Sezish.

Ichki sezgilar:

- a. sezilgan narsaning shakli idrok qilinadi;
- b. his etilgan narsaning ma'nosi idrok qilinadi.

1. Mushtarak sezgi.

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

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

2. Xayol.

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

3. Mutaxayyala — tafakkur.

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

4. Fahm, gumon, tasavvur.

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

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

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

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

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

Ammo tashqi sezgi aksariyat hollarda ko'chib yuruvchi xususiyatga ega. Ichki tafakkur va

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

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

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

### **Aktyorning beixtiyoriy diqqati**

Shunday savol tug'ildi deylik:

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

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

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

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

Biz sanab o'tgan manbalarni aktyorlik san'ati talab qiladigan ixtiyoriy manbalar deyish mumkinmi? Albatta, yo'q! Ammo, yetarli tajribaga ega bo'lmagan aktyor, o'z diqqatini beixtiyoriy jalb qilib turadigan manbalar bilan qanday kurashish yo'llarini bilmaydi. Xatto ko'p yillik tajribaga ega bo'lgan aktyorlar ham sahnaga chiqishi bilan zararli odat tusiga kirib qolgan bu «xavfli raqibi»dan butunlay xalos bo'lib keta olmaydi. Agar aktyor ijodiy imtihondan o'tayotgan bo'lsa, bunday xavf ikki hissa ortadi. Chunki mas'uliyatli rol bilan sahnaga chiqqan tajribali aktyor ham o'zini go'yo sahnaga kecha chiqqandek his qiladi. Yuragi siqiladi, mushaklar taranglashadi, a'zoyi badani tayoqdek qotib qoladi, zarur bo'lgan manbaga diqqatini jamlay olmaydi. Agar tomoshabinlar nufuzli shaxslardan iborat bo'lsa, hayajon ikki hissa ortadi.

### **Ijodiy taranglik va aktyorning fikr jamlashi**

Agar aktyor holatini ta'riflash lozim bo'lib qolsa, ba'zida uning butun quvvati, ruhiy va

jismoniy kuchini yutib yuboradigan psixofizik (ruhiy va jismoniy) holat ustuvorlik qilganini ko'rishimiz mumkin. Bu kabi holat faqat aktyorlardagina sodir bo'lmaydi. Bunday holatni boshidan o'tkazmagan odam kamdankam topilsa kerak.

Imtihon topshirayotgan talabanning hayajondan terlabpishib ketganligini ko'p kuzatganmiz. Tajribasiz notiqning ko'p ming kishilik xaloyiq oldiga chiqib, gapirishini ko'z oldimizga keltirib ko'raylik. Yigitning hatto ko'pdan biladigan qizga ham muhabbat izhor qilish vaqtidagi holati qanday bo'ladi? Hatto o'zimiz kundalik hayotimizda, bironbir amaldor, arbob, olim oldida haddan tashqari hayajonlanishimizni eslaylik.

Insonning shunday psixofizik holatga tushib qolishi ichki va tashqi a'zolarimizning mo'tadil ish faoliyatiga birorbir narsaning salbiy ta'siri oqibatida paydo bo'lar ekan.

Bir tomondan, fikr chalg'ishi (ichki) mushaklar (tashqi) qotib qolishi, quloq eshitmasligi (tashqi), oyoq ostini sezmay (ichki) qolish, til aylanmaslik (tashqi), esdan chiqib qolishi (ichki), yaxlit olib qaraganda, o'zo'zini boshqara olmay qolish natijasida kelib chiqadi.

Bunday psixofizik holatning kulgili tomoni ham bor. Biz hayajonimizni qanchalik yashirishga harakat qilganimiz sari, bu hayajon natijasida vujudga keladigan noqulay harakatlarimiz shunchalik kulgili tusga kiradi. Agar sahnadagi aktyor bunday ahvolga tushib qolsa bormi, ijodiy jarayon xususida gap ham bo'lishi mumkin emas. Psixofizik tizgin uning qo'loyog'inigina emas, ichki a'zolarini ham izdan chiqarib qo'yadi. O'z o'rnida tomoshabinning munosabati aktyorning bir hayajoniga o'n hayajon qo'shadi. Sodaroq qilib aytsak, «o'lganning ustiga chiqib tepgan» bo'ladi. Agar sahnada, choy quyish kerak bo'lsa, piyola to'lishini kutishga ham bunday aktyorning majoli qolmaydi. Sahnaga ilk marta chiqqan ko'pchilik aktyorlar bunday vaziyatni ko'p marta boshidan kechirgan, desak sira mubolag'a bo'lmaydi.

Agar havaskor aktyor sahnada, kosani to'ldirib suv quyishi kerak bo'lsa, u hech qachon suvni to'ldirib quymaydi. Demak, oddiy va sodda vazifani ham oxirigacha bajara olmaydi. Hatto jismoniy harakat talab qiladigan chopon, kalish kiyish, belbog' bog'lash kabi ishlar ham oxiriga qadar bajarilmaydi. Sahnada, bo'mbo'sh bo'lib qolishdan qo'rqib, qo'lni cho'ntakka solamiz, o'tiradigan, suyanadiganjoy qidirib qolamiz. Xo'sh, bunday to'siqlarga qarshi qanday kurashish mumkin? Umuman ularga qarshi kurashadigan qurolning o'zi bormi?

Bunday qurolni faqat aktyorning o'ziga yaratishi mumkin.

Faqat va faqat aktyorgina o'zida yuqorida zikr etilgan to'siqlarga qarshi turadigan xususiyatni qaror toptirishi kerak. Bunday faoliyat, avvalo, inson ongida shakllanadi. YA'ni bironbir to'siqqa qarshi turadigan qudratli kuchni shakllantirish ongimiz ixtiyorida. Xo'sh, bunga erishish uchun nima qilish kerak? Avvalo, qo'rquv, hadiksirash deb ataladigan, ko'nglimizda yig'ilib qolgan g'ashliklarni yengib o'ta oladigan idrok etish hujayrasini qo'zg'atishimiz va ijodiy jarayon sari boshlaydigan yo'lni topishimiz kerak. O'z navbatida, bu hujayralar bizning diqqatimiz orqali harakatga keladi. Bu holdagi harakat, o'z navbatida, nerv hujayralarini o'rnidan qo'zg'atib, sergaklantiradi. Nerv hujayralari biz uchun kerakli yo'nalishda faoliyat boshlasa, shu harakatlarni tizginlovchi hujayralar faoliyati sustlashib, astasekin yo'qolishi mumkin.

Ogning bunday faoliyati diqqatning eng yuqori, uchinchi pog'onasi deyiladi. Xo'sh, bunga erishishning yo'li qanday? Odatda, diqqat, bizning ixtiyorimizga qaramay, bironbir manbaga jamlanadi. Ana shu diqqatni sahnada ixtiyoriy tarzda muhim, zarur bo'lgan manbaga ko'chirsak, fikr yuritish tezlashadi. Boshqacha qilib aytilsa, qiziqish ortadi. O'sha manba atrofida fikr yuritish jadallashadi. Tajribadan ma'lum berilib kitob o'qiyotgan odamni atrofda hodisalar qiziqitirmaydi yoki kamroq qiziqtiradi. Hatto, o'z diqqatiga berilib ketish oqibatida, kitobga bo'lgan qiziqishni kamaytirish o'rniga uni ko'paytirishi mumkin.

Demak, aktyor uchun muhim vazifalardan biri o'z diqqatini bir joyga to'plashdan iboratdir. Faqat, fikrni o'zi tanlagan manbaga nisbatan kuchliroq jalb qilish orqaligina, salbiy to'siqni yengib o'tish mumkin ekan. Shu bilan birga, ijodiy jarayon uchun ham zaruriy sharoit yaratiladi.

Xo'sh, birbiriga bog'liq bo'lmagan sharoitlarda aktyor birinchi navbatda, o'z diqqatini qaysi manbaga qaratishi lozim? Endi shu xususda fikr yuritaylik.

### **Manbani to'g'ri tanlash**

Eng avvalo, har bir aktyor o'zida diqqatini izchil band qila oladigan manbani tanlay bilish qobiliyatini o'stira bilishi kerak.

Moskva shahriga gastrol safariga kelgan mashhur aktyor, — deb yozadi Stanislavskiy, —

o'zini sahnada tuta oilishini aktyorlikka xos bo'lgan tuyg'ularim orqali sezib qoldim. Eng avvalo, u diqqatini bir nuqtaga to'plash orqali, mushaklarini bo'shatib oldi. Uning diqqati tomosha zalida emas, sahnada edi. Aktyor e'tiborini tortayotgan manba meni ham qiziqtirib qoldi. Hatto «aktyor nimani bunchalik diqqat bilan kuzatayotgan ekan», deya bo'ynimni cho'zib, o'sha tomonga tikilayotganimni sezib qoldim. Shu asnoda miyamga «yarq» etib ajoyib fikr keldi. Sahnadan turib, tomoshabinni o'zimizga qaratishga qanchalik urinsak, tomoshabin shunchalik bizga e'tiborini susaytirar ekan.

Biz sahnada uni o'zimizga qaratish uchun qanchalik o'libtirilmaylik, u aksincha, borgan sari kursiga yonboshlab, «qo'lingdan kelsa meni qiziqtir», deganday, sahnadagilarni nazarpisand qilmay qo'yar ekan. Qachonki aktyor, tomoshabindan o'girilib va o'zga manbaning shakl va mohiyatini o'rganishga harakat qilishi bilan, tomoshabin yastanib olgan kursisidan qo'zg'alib, aktyor ortidan ergasha boshlar ekan.

Stanislavskiy keltirgan misoldan shu narsa ay on bo'ladiki, aktyor o'z diqqatini jalb qiladigan manbani tomosha zalidan emas, sahnadan qidirishi kerak ekan.

Ammo hamma gap shundaki, aktyor o'z diqqatini sahnadagi qaysi manbaga qaratishi kerak? Lekin bu savolga javob topishdan oldin, sahnadagi aktyor ongida nimalar kechayotganini aniqlab olish lozim bo'ladi. YA'ni, shu daqiqada aktyor nimalar his qilayotganini aniqlash zarur. Ayni daqiqada sahnadagi aktyorning fikru yodi nimada, uni nima hayajonga solishi mumkin, degan savolga javob topilganidan keyingina, aktyor shunday sharoitda o'z diqqatini nimaga qaratishi zarurligini belgilab olish mumkin. Demak, aktyor, berilgan rolning ma'nomantiqidan kelib chiqib, diqqat manbani o'zi belgilashi kerak bo'ladi.

Misol uchun: qahramon hozir derazadan tashqariga qarab turib, tog' manzarasini kuzatishi kerak bo'lsa, aktyor ham aynan diqqatini derazadan ko'rinib turgan tog' manzarasiga qaratishi shart. Agar qahramon kemada bo'lsayu, bu yerdan qutulish uchun quruqlik qidirayotgan bo'lsa, aktyor ham quruqlik qidirishi kerak.

Bordiyu timsol bironbir muammo ustida bosh qotirayotgan bo'lsa, aktyor ham diqqatini ichki sezgi a'zolariga qaratishi, o'sha muammoni hal etish yo'lini qidirishga qaratishi joiz.

Misol tariqasida shunday tajriba ham o'tkazib ko'rish mumkin. Deylik, aktyorning barcha a'zolari soppasog'. Biroq oyog'ining bosh panjasi zirqirab og'riyapti. Butun diqqate'tibomi o'sha panjaga to'plasak, haqiqatan ham o'sha panjada og'riqni his qilamiz. Shu yo'l bilan o'zi aslida yo'q og'riq paydo bo'ladi. YA'ni, ichki sezgilarning faol harakati natijasida tashqi sezgi ishga tushadi.

### **Uzluksiz diqqat tizimi**

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

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

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

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

Gogolning «Revizor» asaridagi sahna, ya'ni «mehmonxona» ko'rishini olib ko'raylik. Xlestakovning uzluksiz harakat tizimini ko'rib chiqaylik. Muallifning yozishicha, Xlestakov nihoyatda ochiqqan holda paydo bo'ladi. Demak, ochlik ham ruhiy, ham jismoniy holat. Xlestakov timsolida sahnaga chiqqan aktyor, tomoshabinni ochlikdan sillasi qurib borayotganiga ishonirishi kerak. O'z navbatida, Xlestakovni ko'rgan tomoshabin, uning qorni och ekanligini sezishi kerak. Xo'sh, och odamning diqqati nimada bo'lishi mumkin? Birinchidan, och odamning diqqati qornida, ochlik sababli holsizlanib borayotgan a'zoyi badanida bo'ladi. Keyingi bosqichda, shu ochlik azobini to'xtatishi mumkin bo'lgan birdanbir narsa, yegulik narsa qidirishda bo'ladi. Insonning tashqi sezgilari (hid bilish, ko'rish) yegulik topish ehtimoli bor tomonga buriladi. O'z navbatida, ichki sezgilar shu yegulik narsani qanday yo'l bilan topish choralarini qidira boshlaydi. Uchinchi bosqichda, ochlik balosidan qutulish uchun inson o'zini chalg'itishga harakat qiladi, ya'ni diqqatini boshqa manbaga ko'chirmoqchi bo'ladi. Ammo ichki ochlik sezgisi, tashqi chalg'itish sezgilaridan ustunlik qilib, yana diqqatni o'zigajalb qiladi. Demak, muallif tomonidan berilgan Xlestakovning ochlik holatida uning diqqatini nimalar o'ziga tortishi mumkinligini tasavvur qilib ko'ramiz. Xlestakov eshikdan kiriboq, ovqat qidirishga tushmaydi. Chunki xonada yegulik narsa qolmaganini avvaldan biladi. Shuning uchun uning diqqati hozircha ochlikdan quldirayotgan qornida. Agar, inson o'z diqqatini shiddatli tarzda ma'lum bir manbaga qaratib turgan bo'lsa, atrofida kechayotgan hodisalarga ko'p ham e'tibor bermaydi. Buning iloji ham yo'q. Uning ustiga Xlestakov mehmonxonaga qanday ahvolda yetib kelganini ham tasavvur qilib ko'rish kerak. U, bu yerga qanday kelib qolganini ham yaxshi sezmaydi. Oyoqlari sudralib ikkinchi qavatga olib chiqqanini ham yaxshi anglamagan. Hatto, Osip eshikni ochmagunicha, o'zining qayerda ekanligini ham yaxshi idrok etmagan. Shundan kelib chiqsak, eshik ochilganidan keyin, darhol ichkariga kirmay, bir necha soniya eshik kesakisiga suyanib turib qolgan Xlestakovning ko'zi Osipga tushishi bilan, bir alami ikki bo'ladi. Ichkariga kiradiyu, qayerga kelib qolganligini yaxshi anglamay, o'rtada to'xtab qoladi. Uning nigohi, devordagi iflos qog'ozlar, pashshalar o'tirib ketgan jirkanch manzaradan pastga qarab sirg'aladi. O'zi sezmaganda holda, bosh kiyimini olib, qo'lida aylantiradi. Nihoyat, «qo'lidagi nima bo'ldiykin» degan fikr kallasiga uradi. Qaraydi. Bu o'zining shlapasi ekan. Shlapani nima qilish kerak? Ha, Osipga berish kerak! Osipga qaramasdan, shlapa turgan qo'lini Osip tomonga cho'zadi. Ammo Osip, alamzadalikdan ensasi qotib, jo'rttaga o'zini ko'rmaslikka soladi. Xlestakovning shlapali qo'li cho'zilgan holicha bir necha daqiqa to'xtab qoladi. Nihoyat, Osip, shoshilmay, uning shlapasini oladi. Shlapa olinayotgan vaqtda Xlestakovning diqqati iflos qog'ozlardan Osipga ko'chadi. Diqqat Osipda to'xtaydi. «Haddan tashqari bezbet bo'lib ketipti», degan fikr o'tadi ongidan. Ammo, uni urishishga hozir madori yo'q. Hozir, yegulik narsa topish kerak. Shuning uchun uning diqqati yegulik topilishi mumkin bo'lgan tomonga qaratiladi. Ammo ko'zi kravotga tushadi. Yana diqqat Osipga ko'chadi. Endi bir iloj qilib tanbeh bermasa bo'lmaydi. Uni urishadi. Osip o'zini oqlashga harakat qiladi. Ammo Xlestakov, Osipning javobini eshitib o'tirishga sabri chidamaydi. Sababi, qorin battar tatalashga tushadi. Avvaliga ovqat qidirish vazifasini bajarish uchun bo'lgan sust harakat tezlashadi. «Qorinni qanday qilib to'ydirish mumkin», degan savol miyasida shiddatli aylanadi. Birdan, «tamaki orqali nafsni aldash mumkin», degan fikr yarq etib ongidan o'tadi. Shu fikrni oxiriga yetkazmay, Osipdan, «tamaki yo'qmi», deb so'raydi. Aslida, tamaki yo'qligi shu asnoda xayolidan ko'tarilib ketgan edi. Tamaki yo'qligi Osipning javobidan keyin esiga tushadi. Endi nima qilish kerak? Charx urib aylana boshlaydi. U yoqdan, bu yoqqa yurib, labini turli shaklda cho'chchaytiradi.

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

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

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

Bu holat xotirada o'rnashib qolishi uchun repetitsiya jarayonida timsolning ichki va tashqi

holati aktyorning tasavvuridan qochmasligi zarur.

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

### **Aslida yo‘q narsani ko‘rish mumkinmi?**

Avvalo, savol tug‘iladi. YA‘ni siymo qiyofasini yaratuvchi aktyor, siymoning diqqatini jalb etishi mumkin bo‘lgan manbani o‘zi qidirib topishi mumkinmi? Agar siymo ko‘rish shart bo‘lgan manbani aktyor topa olmasachi?

Chunki Xlestakovning ko‘ziga, shu rolni ijro etayotgan aktyorning birodari emas, grim qilib olgan Osip ko‘rinadiku. Ammo aktyor, birodarini ko‘rish kerakmi, yoki Osipnimi? Chunki uning birodari xali yosh yigit, Osip esa qarib, kuchdan qolgan, yuzlarini qavatqavat ajin bosgan. Xlestakov rolini o‘ynayotgan aktyor esa ajinlarni bildiruvchi bo‘yoqni ko‘radi. Boshida ham yasama pahmoq soch. Yaqindan qaralsa, grimning bo‘yoqlari yana ham ko‘zga yaqqol tashlanadi. Yoki, Xlestakovning qorni och, shu rolni o‘ynayotgan aktyorning qorni to‘q. Shu holatda aktyor, diqqatini qorniga qaratsa, uning qorni Xlestakovnikidan tamoman farq qiladi.

Bu kabi holatlar har bir aktyorda uchrashi tabiiy.

Agar rejissor sahnadagi aktyorga, «derazadan ko‘rinib turgan gulzorni tomosha qiling» deya topshiriq bersayu, aktyor derazadan kulisni, yon parda, eskituski osilib, uyulib yotgan lattalar butafor buyumlarini ko‘rib turgan bo‘lsachi? Albatta, u rejissor talabini bajara olmaydi. Xo‘sh, buning uchun nima qilish kerak?

Aktyorlik san‘atidagi asosiy masalalardan biri, uning siri, sehr kuchi ham ayni shu yerda. Siz bilan bizning vazifamiz o‘sha sirni ochishdadir. Afsuski, ko‘pgina obro‘li teatr arboblari, o‘qituvchilar ham bu masalada xatolikka yo‘l qo‘yadilar. Savol bilan vazifani chalkashtirib talqin qiladilar. Natijada ham amaliy, ham nazariy anglashilmovchilik paydo bo‘ladi. Bunday talqin natijasida, aktor aslida yo‘q bo‘lgan narsani ko‘rishga majbur qilinadi. Yuqorida keltirganimiz: aktyor derazadan gulzorni ko‘rish kerak. Gulzor esa, butunlay yo‘q narsa. Lekin aktyor yo‘q narsani ko‘rishga majbur qilinadi.

Osmonni bulut qoplagan. Turnalar u yoqda tursin, qarg‘a ham uchmayapti. Ammo aktyor musaffo osmonniyu, uchayotgan turnani ko‘rishga majbur qilinadi. Lekin ruhiy jihatdan sog‘lom odam, yo‘q narsani emas, bor narsani ko‘radiku? Aktyor ham sahnada o‘zini qurshab turgan manzaradan boshqa narsani ko‘ra olmaydi. Demak, faqat mavjud bo‘lgan narsani ko‘rish va qabul qilish mumkin ekan. Sahnadagi mavjud narsalargina aktyorning ichki va tashqi sezgi a‘zolariga ta‘sir ko‘rsatishi mumkin. Faqat shunday faoliyat jarayonigina tomoshabinni sahnadagi voqealarning hayotiyeligiga ishonirishi mumkin. Faqat shunday holatdagina, tomoshabin aktyorni emas, u yaratayotgan timsolga ishonadi.

Faraz qilaylik: sahnada aslida yo‘q narsani aktyor o‘z tasavvurida paydo qiladi. Shu tasavvur natijasida uning ko‘z o‘ngida tasavvuridagi manba namoyon bo‘ladi. Endi uning yuzko‘zi, imoishorasi tasavvurdagi manba bilan muloqotga kirishadi. Demak, harakatga tushadi. Chunki bo‘shliqqa tikilib turgan odamning chehrasi, biron aniq narsaga tikilib turgan odamning chehrasidan farq qiladi. O‘z navbatida tomoshabin, tasavvurdagi manbani emas, haqiqiy manbaga tikilayotgan odamni ko‘radi.

Yana bir misol: aktyor hayotda o‘zi yoqtirmaydigan ayolga sahnada sevgi izhor qilishi kerak. Bu mushkul vaziyatdan qutulish yo‘lini qidirayotgan aktyor, tasavvurini ishga solib, ko‘z oldiga o‘zi yaxshi ko‘radigan ayolni keltiradi va o‘sha tasavvurida gavalangan ayolga sevgi izhor qila boshlaydi. Bunday «izhori dil»dan uning ichki a‘zolari harakatga keladi. Ammo tomoshabinchi, unga ishonadimi? Tomoshabinning ishonishi qiyin. Chunki u aktyor ro‘parasida turgan ayolga nisbatan bo‘layotgan munosabat bilan xayoldagi ayolga bo‘lgan munosabat farqini darrov fahmlab oladi. Aktyor nima qilishi kerak? Avvalo, sahnada o‘zi bilan yonmayon turgan hamrohini ko‘rish kerak. Aytilayotgan so‘zlar samimiyligiga ishongan holda, samimiy javob qaytarishi kerak.

Biz keltirgan misoldagi aktyor, sahnada o‘zi bilan birga harakat qilayotgan o‘sha ayolni haqiqatan bor deb hisoblab, uning yuzi, qoshko‘zini hayotdagiday qabul qilsagina, sahna qoidasi talablari doirasida harakat qilgan bo‘ladi.

Demak, aktyor sahnadagi yoqimsiz ayol o‘rnida o‘zi yoqtirgan ayolni tasavvurida yaratishi kerak emas ekan. Aksincha, shu yoqimsiz ayolni yoqimli ayol o‘rnida ko‘rish, unga sevgi va mehr

ko'zi bilan qarashi lozim.

Sahnada harakat qilayotgan aktyor uchun, hayotiy qonunlar bilan yashash kerak, degan aqidaning eng muhim tomoni shundan iborat. YA'ni: sahnada berilgan sharoitda hamma narsani asl holda ko'raman va berilgan tarzda munosabatni amalga oshiraman, degan maqsad bilan ijod qilish kerak.

YE. B. Vaxtangov shunday yozadi: «Sahnada harakat qilayotgan aktyor o'zini o'rab turgan barcha yasama buyumlarni, hamrohining grimiya, sochsoqolini qanday bo'lsa shundayligicha qabul qilishi kerak. Albatta, chizilgan daraxtni, tabiiy daraxt o'rnida ko'rib bo'lmaydi. Tirik sog'lom odamning ko'zi yasama narsalarni «haqiqiy» deb qabul qilmaydi. Ammo aktyor sahnada o'zini qurshab turgan manzaraga, haqiqiy hayotda bo'ladigan munosabatda emas, pyesa talab qiladigan munosabatda bo'lishi, shunday munosabatni bildirishi kerak».

Faraz qilaylik, sahnadagi aktyor oyog'i ostiga bir tutam arqon tashlab, bu arqon emas — «ilon» deyilsa, aktyorning ko'zi esa ilonni emas, arqonni ko'rib turgan bo'lsa, shunday sharoitda aktyor arqonni ko'rib turgan holda, unga xuddi tirik ilonga nisbatan bo'ladigan xattiharakatni aks ettirmog'i kerak. YA'ni, agarda arqon o'rnida ilon bo'lsachi? — degan holat ifodalanmog'i lozim.

K. S. Stanislavskiyning o'sha sehrli «agarda» degan iborasi aktyor ijodining mohiyatini tashkil etadi.

### **Sahnadagi diqqat va tafakkur**

Aktyorning tafakkuri uning diqqat faoliyati bilan chambarchas bog'liqdir.

Aktyor sahnada ko'rib, sezib, eshitib, his qilib turgan manbani boshqa manbaga, ya'ni buyum va narsalarga o'xshatishi, qiyoslashi mumkin. Mana shu qiyoslash va o'xshatishlari natijasida ularga bo'lgan munosabati ham o'zgarib, o'zgacha tus olishi mumkin ekan. Aktyorning tafakkuri degan tushuncha mana shu botiniy — (subyektiv) munosabatdan iboratdir.

Yuqorida keltirilgan misolda ayon bo'lganidek, yerda yotgan arqonni ko'rgan aktyor, o'z tafakkuri orqali, arqonga xos bo'lmagan xususiyatni unga mengzadi. Ko'rinib turibdiki, aktyor o'z tafakkuri orqali, oyog'i ostida yotgan arqonga ilonga xos bo'lgan sifatni mengzar ekan, arqonga bo'lgan munosabat o'rniga ilonga nisbatan bildiriladigan munosabat paydo bo'ladi. Demak, arqonga qarab turib, ilonga nisbatan bo'ladigan harakat bajariladi.

Sahnadagi aktyor tafakkuri inson tafakkurining alohida shaklidir, xolos.

Biz diqqatni shiddat bilan bir manbaga to'plash haqida so'z yuritar ekanmiz, bu jarayon, birinchi navbatda, aktyorning fikrlashi bilan bog'liq ekanligini ko'rdik. Aktyor tafakkur qilish orqali, o'z qarshisidagi manbaga, o'sha manbaga xos bo'lmagan sifat va xususiyatlarni mengzayborib, o'sha manbada aslida bo'lmagan, ammo tafakkur orqali unga mengzalgan sifat va xususiyatlarga xos bo'lgan munosabat ko'rsatiladi.

Demak, inson, tafakkur orqali, o'z diqqat markazidagi buyum va narsaning shakl va mohiyatini kengaytirsada, lekin o'sha manbaning asl holini bir daqiqa ham nazardan qochirmaydi.

Xuddi shunday, bir joyda turgan avtomobilni ko'rib, xayolan uning g'izillab ketayotganini aniq tasavvur qila olamiz.

Berilgan sharoitda, mavjud manba haqiqatan ham bajara olish mumkin bo'lgan harakatlarni, ko'z o'ngimizda gavdalanirishimiz mumkin. Berilgan manba, ayni chog'da hech bir faoliyat ko'rsatmay turgan bo'lsada, boshqa bir sharoitda u bajarishi mumkin bo'lgan harakatlarni xayolan tasavvur qilamiz.

Bunday, xayoliy tasavvurni ilmiy tasavvur toifasiga kiritamiz.

Muhandis, mashinaning bironbir ehtiyot qismini qo'lga olar ekan, shu qism orqali harakatga keladigan mashina ko'z o'ngida gavdalanadi. Agar muhandis, qo'lidagi ehtiyot qism qaysi mashinaga tegishli ekanligini va bu ehtiyot qismning vazifasi nimadan iborat ekanligini bilmasayu, o'zicha shu qism tufayli harakatga kelishi mumkin bo'lgan bironbir mexanizmni tasavvur qilsa, bunday tasavvur ilmiy emas, ijodiy tasavvur bo'ladi.

O'quvchini chalg'itmaslik uchun yana Gogolning «Revizor» asariga murojaat qilamiz, aniqrog'i undagi shahar hokimi rolini ijro etadigan aktyor xattiharakatini tahlil qilib ko'ramiz.

Hokim — aktyor, asar boshlanishida Audrey Ivanovich Chmixov maktubini o'qir ekan, maktub haqiqiy ekanligiga atrofida qiladigan ishontirishga harakat qiladi.

Aslida aktyor, maktub haqiqiy emasligini, uni muallif o'ylab topganligini, undagi barcha gaplar muallifning badiiy to'qimalari ekanligini yaxshi biladi. Aktyorning hech qachon Chmixov



ismli tanishi bo'lmagan, bu ham unga ma'lum. Maktub deb qo'lida ushlab turgani, teatr butafori tomonidan tayyorlangan oddiy qog'oz ekanligini ham biladi. Shunga qaramay, aktyor maktubda keltirilgan ma'lumot va dalillarni ko'z oldiga keltirishi shart. Buning uchun esa, aktyor tasavvurini ishga soladi, xotirasini titkilaydi va maktubdagiga o'xshash voqealarni ko'z oldiga keltiradi.

Buning uchun esa sahnadagi ko'z o'ngida turgan manbalarni hokimga zarur bo'lgan sifat va holatlarda ko'radi. Aktyorlik kasbining o'ziga xos tomoni ham shundaki, u har qanday manbani, hayotda qanday bo'lsa shundayligicha emas, o'ziga zarur, yaratayotgan timsol nuqtayi nazaridan ko'ra bilish qobiliyatiga ega bo'lishi darkor. Demak, aktyorning sahnadagi diqqati, ya'ni sezish va xis qilish a'zolari, manbaning shakl va mohiyatini ongi ta'siri orqali kengaytiradi, zarur bo'lganda, manbaning shakl yoki mohiyatini o'zgartiradi ham. Boshqacha qilib aytadigan bo'lsak, aktyor tafakkurining o'ziga xos tomoni shundaki, ko'z o'ngidagi manbada mavjud bo'lmagan sifat va xususiyatlarni unga «yopishtirishi» mumkin ekan.

Aktyorning bunday botiniy (subyektiv) fikrlashi uning ongida kechadigan jarayondir. YA'ni sahnadagi aktyorning shu yerda mavjud bo'lgan manbaga beradigan xususiyat va sifatlari uning xotirasida saqlanib qolgan haqiqiy manbaga xos bo'lgan sifat va xususiyatlar ta'siri orqali ro'y beradi. Yana ham aniqroq qilib tushuntirilsa, qachonlardir aktyor haqiqiy hayotda to'qnash kelgan manbadagi sifat va xususiyatlar uning xotirasida saqlanib qolgan. O'sha manbaning sifat va xususiyatlari, sahnada zarur bo'lib qolgani sabali, aktyor xotirasidan chiqarilib, ayni chog'da sahnada mavjud bo'lgan manbaga mengzaladi. Misol tariqasida yana arqon voqeasini eslaymiz. Aslida, arqonda ilonga xos bo'lgan xususiyat yo'q. Ammo arqonning tashqi sifati ilonning tashqi sifatiga anchagina o'xshaydi. Shunga qaramay, ilon harakatlanadi (u jonli), arqon (jonsiz) harakatlanmaydi. Ammo aktyor haqiqiy ilonni hayotda ko'rgan, uning harakatini kuzatgan. Oqibatda ilonga xos bo'lgan xususiyat uning xotirasida (ongida) saqlanib qolgan. Shuning uchun ham sahnada arqonni ko'rgan aktyor, ilonga xos bo'lgan xususiyatni mengzadi.

Demak, aktyor sahnada nimaniki ko'rib, sezib, his qilmasin, bu sezgilar ikkilamchi bo'lib, ularni aktyor qachonlardir haqiqiy hayotda ko'rgan, eshitgan, his qilgan va sezgan. Bir so'z bilan aytganda, ularning hammasini boshidan kechirgan.

Shunga qaramay, sahnada harakat qilayotgan aktyor, hayotdagi voqea hamda uning o'ziga ko'rsatgan ta'sirini eslab, birbiriga bog'lash orqali o'sha vaqtdagi histuyg'uni uyg'ota olmaydi. Buning uchun aktyor, eng avvalo, sahnada ayni chog'da mavjud manbani qanday bo'lsa shundayligicha ko'rib qabul qilmog'i lozim. «Chunki diqqat sezgini uyg'otadi va yo'lga boshlaydi», — degan edi Stanislavskiy. Demak, aktyor o'z diqqatini mavjud manbaga to'plash orqali ijodiy jarayonni boshlab yuboradi. Uning barcha sezgi a'zolari, hayotda qanday ishlasa, sahnada ham shunday ishlashi kerak. Faqat shundagina tomoshabin sahnadagi hayotni haqiqiy xayotdagiday qabul qilishi mumkin.

Agar sahnada biron: «Jim... oyoq tovushlari eshityapti», — desayu, hech qanday oyoq tovushi bo'lmasa ham, aktyor butun vujudi bilan quloq solishi va oyoq tovushini eshinishi kerak. Hech bo'lmaganda, sahna ortida bo'layotgan shovqinni eshinishi shart. Agar sahna ortida ham hech qanday shovqin eshityilmasa, jimjitlikka quloq solishi ana shu jimjitlik ichidan elaselas eshityayotgan allaqanday ovozga diqqatini qaratishi kerak. Shundagina tomoshabin aktyorning tashqaridan kelayotgan oyoq tovushlariga quloq solib turganiga ishonadi.

Aktyor sahnada «go'yo o'zini eshityotgan yoki bir narsani ko'rayotgan» qilib ko'rsatishi kerak emas.

Aktyorlik mahorati mashg'ulotlarining natijasi, shubhasiz, bo'lajak talaba yuqorida keltirilgan vazifalarni qanchalik o'zlashtirganligiga bog'liqdir.

Aytib o'tganlarimizga qo'shimcha ravishda N. Aliyevaning «San'at mening hayotim» kitobidan bir voqeani keltirmoqchimiz:

«... bizning mutaxassisligimiz bo'lgan aktyorlik mahoratidan birinchi dars boshlandi. Vladimir Vladimirovich Sladkosev bizning mutaxassisligimiz bo'yicha muallimimiz va kurs rahbarimiz ekan. U kishi menga qarab:

— Qani puchug'oy, atrofga quloq solib, eshitganlaringni gapirib berchi, — dedi. Men quloq soldim. Aksiga olib, shivirlab o'tirgan bolalar ham jim bo'lib qolishdi. Men hech nima eshitymaganimni aytdim.

-Nahotki, — dedi Vladimir Vladimirovich, — axir quloq sol, tashqarida bir qushcha

sarayapti. Ana, u boshqa shoxga o'tdi. Bilasanmi, nima uchun o'tdi? Chunki narigi shoxchada uning jo'rasi bor edi.

-Voy, — dedim men, — bularning hammasi yolg'onku. Men yolg'onchi emasman.

-Bu yolg'on emasda, qizim, — dedi Vladimir Vladimirovich, — buni ijodiy fantaziya deyдилar. Ijodiy fantaziya esa aktyorlik san'atining asoslaridan biri, uning «alifbosi» demakdir.

### **Sahnaviy diqqat manbai**

«Sahnaviy diqqat» nimadan tashkil topadi? Bizga ma'lumki, aktyor sahnada mavjud bo'lgan manbaga o'z diqqate'tiborini qaratishi orqali unga ijodiy yondashadi va mazkur manbada mavjud bo'lmagan sifat va xususiyatlarni unga mengzaydi. YA'ni o'z tafakkuri yordamida, siymo talab qiladigan sifat va xususiyatlarni tasavvur orqali mazkur manbada paydo qiladi.

Bundan chiqdiki, sahnadagi manba, hayotdagiday haqiqiy sifat va xususiyatga ega bo'la turib, ayni vaqtning o'zida siymo uchun zarur bo'lgan sifat va xususiyat kasb etar ekan. Aktyor — inson uchun manba asl holda qoladi, aktyor — siymo uchun esa zarur bo'lgan sifat va xususiyatga ega bo'ladi.

Shuning uchun ham sahnadagi har bir manba aktyordan, unga siymo ko'zi bilan qarashni talab qiladi. Demak, sahnada mavjud bo'lgan manba ham, siymo ham ijodkor aktyorning diqqat markazida bo'lishi shart.

Agar «ijro» haqida gapiradigan bo'lsak, sahnadagi voqealarni harakatga keltiradigan aktyor doimo ikki ko'rinishda ham aktyor ham, siymo qiyofasida namoyon bo'lar ekan. Bu holat ilmiy tilga ko'chirilsa, ijodkor aktyor va siymo qiyofasidagi aktyor, uzluksiz ravishda, birbiriga ta'sir o'tkazish orqali, birbirini to'ldirib, birbiriga singib, dialektik yaxlitlikni vujudga keltiradi.

Sahnadagi voqeaning boshlang'ich nuqtasida to'g'ri topilgan diqqat manbai shu voqeaning yakuniy nuqtasiga qadar to'g'ri va ishonchli harakatni ta'minlaydi. Ayni shu diqqat markazi bo'lgan manbada ikki harakat (aktyor, siymo)ning birbiriga o'tkaziladigan ta'siri natijasida aktyor va siymo birbiriga singib ketishini kuzatish mumkin. Shu yerda ikki sifat qo'shib, yaxlit butunlikni paydo qiladi.

Ijodkor aktyorning faoliyati qayerda to'xtaydiyu, siymoning faoliyati qayerdan boshlanishini aniq belgilash mushkuldir.

Qisqa qilib aytganda, aktyorning diqqatni bir manbaga to'plash yo'lidagi harakati siymoning ham harakati bo'lmog'i kerak ekan.

Afsuski, amaliyotda ko'pgina aktyorlarning sahnada bir nuqtaga tikilib turganining guvohi bo'lsakda, uning hech narsani ko'rmayotganligi, quloq solsada eshitmayotganligiga iqror bo'lamiz. Oqibatda uning sahnadagi xattiharakatiyu, yaratayotgan siymosi bizni ishontirmaydi.

Aktyor o'z diqqatini, berilgan sharoitdagi mavjud manbaga to'g'ri yo'naltirgan taqdiridagina, ijodiy jarayon faol va shiddatli kechadi. Aktyorlik mahoratining tashqi texnikasi aniq yo'nalishda harakat qilib, tomoshabinni ishontira oladi.

### **Aktyor va tomoshabin**

Ko'rib o'tganimizdek, sahnaviy diqqat, ijodiy jarayon faolligini ta'minlash bilan birga yo'l boshlovchilik (sarkorlik) ham qilar ekan.

Ijod jarayoniga xalaqit beruvchi barcha to'siqlarni bartaraf etuvchi yagona kuch — sahnadagi diqqatdir. Qachonki, sahnadagi diqqat tashabbusni o'z amriga bo'ysundira olsa, ijodkorni ruhlantiradi, yordam beradi, vazifani to'g'ri ado etish uchun yo'l ochadi.

Sahnadagi aktyorga o'z diqqatini bir manbaga to'plashda asosiy yordamchi kuch tomoshabin hisoblanadi. Agar sahnaga chiqib kelgan aktyor, o'z diqqatini bironbir manbaga shiddat bilan to'plashga harakat qilsa, tomoshabin unga xalaqit berish o'rniga yordam bera boshlaydi.

Aktyor diqqatini bir nuqtaga jamlash uchun barcha a'zolarini ishga solib, shiddatli harakat qilsa, tomoshabinni sezmasligi ham mumkinmi? Mutlaqo unday emas. Zaldagi tomoshabin sahnada harakat qilayotgan aktyorni har tomonlama qo'llabquvvatlaydi. Aktyorga nisbatan bildirayotgan o'zining e'tibori sababli sahnaviy diqqat ustuvorligiga erishish uchun unga ko'maklashadi.

Tasavvur qiling: tomosha zali bo'mbo'sh.

Bunday vaziyatda, sahnada harakat qilayotgan aktyor uchun, go'yo o'zi suyanib turgan devor qulab tushganday bo'ladi. Tomoshabin nafasini his etib turmagan aktyor bironbir manbaga diqqatini jalb etishga qiynaladi. Ijodiy jarayon yaxlitligi buziladi. To'g'ri, ba'zan aktyor tomoshabin nafasini e'tiborga olmasligi ham mumkin. Ammo beixtiyoriy ravishda o'zining tomosha zali bilan

chambarchas bog'liqligini his etishdan o'zini tiya olmaydi. Shuning uchun ham tomoshabin aktyorga suv bilan havodek zarur. Hayotda, har soniya nafas olib — nafas chiqarib turishimizni sezmaganimiz kabi, aktyor ham tomoshabinni sezmasligi mumkin. Ammo, nafas olish yo'llari to'sib qo'yilishi bilan havo yetishmayotganini darhol sezadi. Hech kim bo'lmagan zalda aktyorni rol o'ynashga majburlash ham xuddi shunga o'xshagan gap. Tomoshabin tomonidan bildirib turilgan jonli munosabat to'xtashi bilan shiddatli diqqat kuchsizlanib, susayib qoladi.

Tomoshabin tomonidan xoh kuchli, xoh kuchsiz bo'lgan munosabat aktyorning ijodiy jarayoniga ta'sir ko'rsatib turadi, albatta. Bu xuddi, havo shariga to'xtovsiz issiq havo yuborib turilmasa, u puchayib, yerga qulab tushishi mumkinligi kabi, holatdir.

Hatto tomoshabinning aktyorga nisbatan bildiradigan salbiy munosabati (shivirshivir), yo'tal, qiqirqiqir (kulgi), sababli agar ular ma'lum chegaradan chiqib ketmasa, sahnadagi manbaga nisbatan bo'layotgan diqqat yanada kuchayishi mumkin.

Tomoshabinning ijobiy munosabatlari bo'lmish spektaklning qiziq joylaridagi kulgilar, fojiaiy sahnalardagi «ohvohlar», qahramonning taqdiri hal bo'ladigan daqiqalardagi «yurak yutib kuzatishlar» va nihoyat, qoyilmaqom ijrodan mamnun bo'lgan tomoshabinning olqih va qarsaklaridan aktyor shodligini ta'riflash mushkul. Bunday ijobiy munosabatlar aktyor ijodigaijod, ilhomigailhom qo'shadi, xolos. Navbatdagi spektaklni yana ham diqqat, ko'tarinki rah bilan o'ynashga ilhomlantiradi. Ayrim hollarda tashqi ta'sir aktyorni «holatdan» chiqarib yuborishi ham mumkin. Agar aktyorning sahnadagi diqqati yuzaki bo'lsa, tashqi ta'sir ostida chalg'ib ketish hech gap emas. Demak, aktyor uchun katta ahamiyatga ega bo'lgan «diqqat» mutlaqo yuzaki bo'lmisligiga ntilish lozim. Agar aktyor «diqqatni to'plash» mashg'ulotlarini puxta o'zlashtirib olsa, tashqi ta'sir uni to'g'ri yo'ldan chetga chiqara olmaydi. Bordiyu, sahnada tashqi ta'sir sababli chalg'ib ketsa ham xotira, diqqatini tezlik bilan tiklab, yana to'g'ri yo'lga tushib olishi qiyin kechmaydi.

Xulosa qilib aytadigan bo'lsak, sahnadagi diqqate'tiborni beqarorlashtirib, aktyorni chalg'itadigan tomoshabin, aslida, aktyor diqqatini mustahkamlashga xizmat qiluvchi zarariy tashqi ta'sir hisoblanar ekan.

### **Hayotdagi va sahnadagi diqqat- e'tibor**

Talabani tarbiyalash, uning ijodini o'stirish borasidagi mashg'ulotlar orasida «diqqate'tibor» qanchalik muhim ekanligini ko'rib o'tdik. Sahnada diqqatni tez va yengil to'play olish qobiliyati aktyor ijodidagi asosiy omillardan biridir. YA'ni, aktyor sahnadagi o'z hamrohlari (partnyor)ni ham, tomoshabinni ham mana shu «diqqat» orqali o'z ortidan ergashtira oladi. Kundalik hayotimizda, biz ko'p ham e'tibor berishga arzimaydigan bo'lib ko'ringan narsa, beixtiyoriy ravishda diqqatimizni tortib qoladi. Natijada, tasodifiy nazarimiz tushgan narsa, kutilmaganda juda ham qiziq narsa bo'lib chiqadi. Avval boshqa arzimas bo'lib ko'ringan narsa endi bizni qiziqtirib qoladi, u haqdagi fikr faollashadi. Tafakkur ishga tushadi. Natijada shu kunga qadar bizni qiynab, tinchimizni o'g'irlab kelgan muammo, shu «arzimagan narsa» sababli, o'z yechimini topadi. Jumboq hal bo'ladi.

Bundan shunday xulosaga kelish mumkinki, hayotdagi diqqate'tibor, aksariyat holatda beixtiyoriy tarzda boshlanar ekan. Bironbir manbaga o'zimiz diqqat qaratadigan holatlarimiz kamdankam bo'ladi. O'qilishi qiyin bo'lgan kitob, o'zimizga yoqmaydigan fandan dars tayyorlash, zerikarli va'zni eshinishga majburligimiz va h.k. Tabiat va muhit avvaliga e'tiborimizni o'ziga tortadi. Boshlab e'tibor bermagan narsaga qaraymiz. Astasekin, e'tiborimizni tortgan narsaga diqqat bilan qaray boshlaymiz. Nihoyat, boyagi narsa tamoman diqqatimizni o'ziga tortib oladi.

Misol uchun, bog'dan o'tib borar ekanmiz, daraxt ostidan shitirlagan ovoz eshitilib qoldi, deylik. To'xtab, o'sha tomonga qaraymiz. Barglar orasida nimadir qimirlayapti. Diqqat bilan o'sha tomonga tikilamiz. Nimadir, «chiriqchiriq», deya ovoz chiqardi. Butun vujudimiz ishga tushadi. «Nima ekan?» degan savol tug'iladi. O'sha narsaga yaqinlashdik. «Chumchuq bolasi».

Fikru yodimiz chumchuq bolasi bilan band bo'ldiqo'ydi. Sahnada esa tamoman boshqacha manzarani ko'ramiz. Bu yerdagi narsalar o'zo'zidan aktyor diqqatini tortmaydi. Ayniqsa, aktyor mazkur rolni o'n, yigirma, o'ttiz marta o'ynayotgan bo'lsa. Bunday kezlarda sahnadagi barcha anjomu jihozlar aktyorga yaxshi tanish bo'lib, hatto u ko'zini yumgan holda, nimaning qayerda ekanligini aytib berishi mumkin. Shuning uchun bu narsa va anjomlar orasidan bironbir narsa aktyor diqqatini o'ziga tortadi, deyish noto'g'ri bo'ladi.

Chunki aktyor, shu rol bilan yigirmao‘ttiz marta sahnaga chiqar ekan, tanish makon, tanish chehralar, tanish jihoz va buyumlarga ko‘nikib ketgan, hatto ular me‘dasiga ham tegib ketgan bo‘ladi. Yana o‘sha oppoq qog‘oz, unga tikilib, yozilmagan narsani o‘qishi, arqonni ilon deb o‘ynashi kerak...

Demak, sahnadagi muhit hayotdagi muhitdan tamoman farq qilar ekan. YA‘ni ular aktyor e‘tiborini o‘ziga qaratish xususiyatidan mahrumdir. Xo‘sh, shunday ekan, sahnadagi aktyor diqqatini bir joyga to‘plash uchun nima qilmog‘i kerak? Aktyorning diqqat qilish manbai uning o‘zidadir. Faqat aktyorning o‘zigina sahnada qiziqarli bo‘lmagan manbani qiziqarli qilaoladi, ya‘ni manbada yo‘q bo‘lgan sifatlarni unga baxshida etadi va o‘zining shu manbaga bo‘lgan qiziqishini uyg‘otadi. Xullas, aslida qiziqarli bo‘lmagan manbani qiziqarli manbaga aylantiradi. Agar aktyor, sahnadagi o‘zi bilan aloqada bo‘ladigan manbani qiziqarli holatga keltirsada, o‘zi unga qiziqib qaramasa, sahnada manba bilan munosabat o‘rnatish o‘rniga shunchaki gapirsa, shunchaki yursatsursa, uning barcha xattiharakati o‘ta zerikarli va ma‘nisiz bo‘lib ko‘rinadi.

Tashqi imoishora, xattiharakatga o‘xshash tarzda qimirlab turish, shunchaki gaplashish, shunchaki kulish (yasama kulgi), shunchaki yig‘lagan qilib ko‘rsatish (yasama yig‘i), afsuski, bugungi kundagi aktyorlar o‘rtasida keng yoyilgan yaramas odat bo‘lib bunday holatlarni xatto markaz teatrlarida ham istagancha ko‘rish mumkin.

Birinchi spektaklni zo‘r qiziqish bilan o‘ynagan aktyor, borgan sari, o‘ziga bo‘lgan talabni bo‘shashtirib, yigirmanchi spektaklga kelganda, tamoman o‘zgarib, undagi qiziqish so‘nib bo‘lganligini ko‘rish mumkin.

«Repetitsiya jarayonida ham bunday aktyor tomonidan topilgan qiziq yangilik, borabora susayib, uning harakati so‘nib, so‘lib, kul bosgan cho‘g‘ga aylanadi. Bunday ijro dan (agar shuni ijro deb atash mumkin bo‘lsa) aktyorning ham, rejissorning ham hafsalasi pir bo‘ladi. Shuning uchun aktyor, har safar sahnaga chiqar ekan, «o‘z oldiga» diqqatni tortadigan, «o‘zini qiziqtiradigan» manbani qidirib topishini maqsad qilib qo‘yishi, tasavvurni shunga safarbar eta bilishi shart. Sahnadagi har qanday manbani o‘zi uchun qiziqarli sifat va holat kasb etgan manbaga aylantira olishi zarur. Yaxshi tanish bo‘lgan narsani notanish narsaga, ko‘raverib yod bo‘lib ketgan buyumni «ilgari sira ko‘rmagandek» qabul qilishga o‘zini o‘rgatishi kerak. Faqat shunday qobiliyatni o‘zida yarata olgan aktyorgina har bir repetitsiya, har bir spektaklni qaynoq harorat va shijoat bilan ijro etishi mumkin. «Bunday qobiliyatga erishish uchun nima qilmoq kerak?» degan tabiiy savol tug‘iladi, albatta. Faqat tasavvur va tafakkurni faol ishga solish orqaligina shunday qobiliyatni paydo qilish mumkin. Stanislavskiy iborasi bilan aytilsa, «aktyorga berilgan fantaziya yuritish qobiliyati orqali bu vazifaning uddasidan chiqish mumkin». Demak, aktyorning tasavvur va tafakkur qobiliyati qanchalik unumli ishlasa, uning sahnadagi diqqati ham berilgan manbada shunchalik uzoq ushlanib turishi mumkin ekan.

Keling, birgalikda tajriba o‘tkazib ko‘raylik. Deylik, xontaxta ustida oddiy choynak turipti. Kunda necha martalab ko‘radigan choynagimiz. Turgan gap, o‘zimizga tanish choynakni har choy ichishga o‘tirganimizda, qiziqib tomosha qilmaymiz. Lekin, keling, hozir yana bir marta unga diqqat bilan qarab ko‘raylik. Avvalo, uning rangi qaysi rangda? Tashqi ko‘rinishi qanday ahvolda? Qulog‘i, jo‘mragi, qopqog‘i o‘zgarmaganmi? Qiziq, choy quyilaverganidan jo‘mragining uchi sarg‘ayib ketipti. Qopqog‘ining bir cheti sag‘al uchipti. Qulog‘idagi bo‘yoq bir necha joyidan ko‘chipti. Qarang, o‘zimizga tanish choynakka diqqat bilan qarash orqali bir qancha yangiliklarni kashf qildik. To‘g‘ri, bu ishni birikki bajarganingizdan keyin u ham me‘daga tegishi mumkin. Shunday emasmi? Shoshilmang, azizim, shoshilmang! Endi diqqat qilishning yoniga tafakkuringizni ham qo‘shingchi. Choynakni kengroq ma‘noda tasavvur qilib ko‘ring. Choynakni «yaxshi bilaman», deb yangilishganligingizni ko‘rasiz. Shu choynakda ilgari sizga tanish bo‘lmagan bironbir belgi bormikan? Albatta, bor! Uni topasiz. Bu yangilik esa, sizni fikr yuritishga undaydi. YA‘ni bu choynakning tuprog‘i qayerdan keltirilgan? Bu tuprog‘ qanday yo‘l bilan olinadi? Tuprog‘ qaysi yo‘l bilan oqartiriladi? Mana bu gullarni kim solgan? Bu ranglar qanday usul bilan tayyorlangan? Siz mutaxassis bo‘lmaganingiz uchun barcha savollarga javob topa olmaysiz. Tasavvur yordamga kelib, xayollaringizni yetaklab ketadi. Ko‘rinib turibdiki, sizdagi diqqate‘tibor o‘zo‘zidan faollashib, ijodiy qiyofa kasb eta boshlaydi. Avval boshda qiziq ko‘rinmagan oddiy choynak o‘zining qiziqqiziq tomonlari bilan tushunchangizni boyita boshlaydi. O‘z navbatida bunday mashg‘ulot sizdagi ijodiy tasavvur va tafakkur doirangizni ozuqa bilan ta‘minlashga xizmat

qiladi.

Oddiygina choy ichiladigan choynak sizning tasavvur va tafakkuringiz yordamida o'zining yangicha sifat va xususiyatlari bilan yangicha shaklda namoyon bo'ladi va sizni ham qiziqtiradi. Oldingizda turgan choynak sifatleri bilan shu qadar qiziqib ketishingiz mumkinki, hatto zarur ishingiz yoddan ko'tarilib ketishi mumkin.

Biroq shuni ham unutmaslik kerakki, tajribamiz boshlanishida choynak bo'lgan manba tajriba nihoyasida ham choynak bo'lib qoladi.

Diqqatni o'zgartirgan narsa tasavvurni kengaytirishi mumkin, ammo manba sifatini o'zgartirmaydi. Endi shu choynakni boshqa sifatli buyumga almashtirishga harakat qilib ko'raylik. Tasavvur qiling, ro'parangizdagi choynak emas, yumyumaloq bomba! Agar, choynakka shu sifatni berib, tasavvurga erk bersangiz, ro'parangizdagi asbobga bo'lgan munosabatingiz keskin o'zgaradi. Qiziqish ortadi. «Revizor» spektaklini repetitsiya qilayotgan rejissor Toshxo'ja Xo'jayev «Pora berish» sahnasida, sudya rolini ijro etayotgan aktyorga: «Qo'lingizdagi oddiy pul emas, toshko'mirning laqqa cho'g'i. Mana u, kaftingizni kuydiryapti, kuygan terming qo'lansa hidi dimog'ingizga urib achishtiryapti, siz shu cho'g'dan tezroq qutulishingiz kerak», deya vazifa yuklaydi. Shunda aktyorning afti burishib, gavdasi bir tomonga qiyshaya boshlaydi. Peshonasi tirishib, ko'zi kattalashdi.

Bunday sharoitda aktyor, ko'z oldiga rejissor taklif etgan vaziyatni keltirar ekan, uni ichki a'zolari bilan his qila boshlaydi, og'riqni sezadi. Aktyorning tasavvur va tafakkuri naqadar quvvatga ega ekanligi yaqqol ko'zga tashlanadi. «Bir sifatdan boshqa sifatga o'tkazilgan manba, ichki qaramaqarshi tug'yonni vujudga keltiradi, — deb yozgan edi K. S. Stanislavskiy, — diqqatni bu shaklda rivojlantirish, narsa va buyumga bo'lgan qiziqishning ortib borishi bilangina chegaralanib qolmaydi. Aktyorning butun ijodiy a'zolarini harakatga keltiradi. Ijodiy jarayon yana ham shiddatli tarzda davom etadi»1.

Garchi siz qarshingizdagi choynakni takroran ko'zdan kechirib, undagi mahsulotni chiqargan zavod haqidagi ma'lumotni o'qisangiz ham, shuuringizda uni boshqa sifatda qabul qildingizmi, demak, choynakka bo'lgan munosabatingiz ham o'zgaradi. Negaki, endi siz choynak o'rnida tasavvur qilayotganingiz «bomba» qanday ekanligi, uning tuzilishi, qudrati, u bilan qanday muomalada bo'lish haqida va h.k.lar borasida fikr yurita boshlaysiz. Bomba nima ekanligini tushunishga harakat qilasiz. Tushunishga harakat qilish orqali tasavvurni ishga solasiz. Shu yo'l bilan o'z tasavvuringizda o'zingiz yaratgan manbani sahnada mavjud bo'lgan manba orqali anglashga

harakat qilasiz. YA'ni, ro'parangizda turgan choynak o'rnida endi bomba bilan qilinadigan muomala tug'iladi.

Aktyor tasavvuri natijasida, avvaliga oddiy buyum sifatida e'tiborni jalb etgan bo'lsa, endilikda sahnadagi o'yinga — ijroga aylanadi. Endi bu ijroning, bu o'yinning davomiyligi, ijodiy tafakkur quvvatiga bog'liq bo'lib qoladi. Oddiy yog'och va lattadan yasalgan jo'ngina qo'g'irchoqni yosh bola qanday o'ynashiga e'tibor qilib ko'ring. Qancha o'ynamasin, latta qo'g'irchoq uni zeriktirmaydi. Ammo har jihatdan to'la — to'kis yasalgan qo'g'irchoq, ko'p o'tmay, bolaning e'tiboridan chetda qolishi mumkin. Buning sababi, qimmatbaho qo'g'irchoq bolaning tasavvurini bo'g'adi. Uni turli sifatlariga solib o'ynab bo'lmaydi. Negaki bu qo'g'irchoqda hamma narsa mukammal bo'lib, bolaning tasavvur qilishiga hojat qolmaydi. Qo'lbola qo'g'irchoq esa, oddiy va sodda bo'lishiga qaramay, bolaning tasavvurini qitiqlaydi. Tafakkur qilishga undaydi. Shuning uchun ham u bilan o'ynash bolaga qiziq tuyuladi. Bolaning tasavvur quvvati qo'g'irchoq bilan qaytaqayta o'ynashga ilhomlantiradi. To bolaning tasavvuri va tafakkuri charchamaguncha, bu latta qo'g'irchoqni qo'lidan qo'ymaydi. Agar bolakay, hali u o'yinchoqqa, hali bu o'yinchoqqa yopishsa, lekin ularning birontasi bilan uzoq o'ynamasa, uning ustiga o'taonasidan yangidanyangi o'yinchoqlar talab qilib, xarxasha qila boshlasa, bolaning ijodiy tasavvuri nihoyatda kambag'al, tafakkuri chegaralangan bo'ladi.

Bolalar aktyorlar uchun eng namunali ko'rgazma qurolidir. Agar, bolaning o'zi bajarayotgan ishga qanchalik diqqat bilan qarashini, o'zi o'ylab topgan o'yinga ishonishi, berilib o'ynashini kuzatsangiz, aktyor san'atining mohiyati nimadan iborat ekanligini darhol tushunib olasiz. Demak, o'z tasavvurimiz inkishofi bo'lgan diqqate'tibor hayotdagi haqiqiy diqqate'tibordan boshqacha ekanligini ko'rib o'tdik.

## Ijodiy va yuzaki diqqat

Aktyor, sahnada berilgan narsa, buyumrii ko‘rib turgan bo‘lsada, unga qiziqish bildirmasa, bu yuzaki diqqat hisoblanadi. YA’ni bajarilayotgan ish jarayonida ijodiy tasavvur ishtirok etmaydi. Bu xuddi kundalik hayotimizda, o‘zimizni qiziqitirmagan buyum — narsaga shunchaki bir nigoh tashlab o‘tganimiz kabidir. Chunki, bu buyum bizda ijodiy qiziqish uyg‘otmaydi, tasavvur ham joyidan qo‘zg‘almaydi. Shuning uchun ham u yuzaki ahamiyatga ega.

Ijodiy diqqat esa boshqacha ko‘rinishga egadir. Bunda aktyor, qarshisidagi buyum — narsani tasavvuri orqali o‘ziga kerak bo‘lgan sifat va holatga aylantiradi hamda diqqatini o‘ziga bog‘lab qo‘yadi. Shuning uchun ham aktyorning sahnaviy diqqati ijodiy bo‘lishi taqozo etiladi. Garchand u bir rolni o‘n, yigirma, o‘ttiz marta o‘ynashidan qat’i nazar, har safar sahnaga chiqishi bilan hamrohi (partnyor)ning o‘ziga yod bo‘lib ketgan iborasini, so‘zini qiziqib eshitishi, uning so‘zlari mazmunli chiqishi, unga aytishi lozim bo‘lgan so‘zlarini qiziqib o‘ylashi va qidirishi so‘ngra munosib javob berishi lozim.

Faqat shunday harakat oqibatida, muallif tomonidan unga berilgan to‘rt og‘iz so‘z ham, bir yuzu bir marta takrorlanishiga qaramay, xuddi uning o‘ziniki kabi, hozir o‘ylab topilganidek jaranglashi mumkin. Har bir aktyor uchun sahnadagi ijodiy diqqat nihoyatda muhimdir. Agar uning diqqati to‘g‘ri yo‘nalishda harakat qilayotgan bo‘lsa, tomoshabin ro‘parasida o‘tirib olib, kitob yoki gazeta o‘qish ham o‘ta qiziq bo‘lishi mumkin.

Agar aktyor sahnada ham, xuddi o‘z uyida bir o‘zi o‘tirib olib, gazetada yozilganlar haqida shoshilmasdan fikr yuritsa, yozilganlarga o‘z munosabatini bildirsa, ichki sezgilar orqali tashqi sezgilarni harakatga keltira bilsa, bu aktyorlik san’atining ichki texnikasini egallash yo‘lidagi katta yutug‘i hisoblanadi.

Bunday ichki texnikani egallash quyidagi tarzda amalga oshiriladi.

Eng avvalo, gazetaga tikilar ekanmiz, undagi yozuvlarni ko‘rish kerak (qarab turib ko‘rmaslik ham mumkin. Afsuski, sahnada ko‘pincha shunday ham bo‘ladi).

Gazetani ko‘rish, undagi yozuvni o‘qish orqali nimaga erishiladi?

Birinchi: oq qog‘ozdagi qora belgilar ko‘riladi.

Ikkinchi: har bir so‘z ostiga yashiringan ma’no anglanadi.

Uchinchi: gazetada nima yozilganligi qabul qilinadi.

Ammo bu hali hammasi emas. Hozircha diqqatingiz yuzaki ahamiyatga ega. O‘qilgan matnga nisbatan qiziqish ham uyg‘onishi kerak. Har bir jumla, tinish belgilari sizga o‘z ta’sir kuchini o‘tkazishi, muayyan fikr, sezgilarni qo‘zg‘atishi zarur. Bu qo‘zg‘alish sahnaviy bo‘lmay, hayotiy sezgilar ishga tushishi shart. Shu tarzda o‘qishning o‘zi kamlik qiladi, fikr ham yuritish zarur. Shundagina ijodiy zavq vujudga keladi. Ammo bu hali hammasi emas.

Shu vaqtga qadar gazetani siz — aktyor o‘qiyotgan edingiz. Endi shu gazetani siz yaratayotgan siymo — qahramon qanday o‘qishini tasavvur qilib ko‘ring! Gazetadagi har bir jumla sizning ongingizda o‘zingiz yaratayotgan siymo — qahramon ongida qanday fikrlar uyg‘otishi mumkin?

Agar qahramoningiz fikrini o‘z ongingizda (aktyor ongida) qo‘zg‘ata olsangiz, qahramon timsolida fikr yuritishga erishgan bo‘lasiz. Timsol qiyofasida bironbir narsani sezib, his etish uchun, albatta, ijodiy tasavvumi ishga solish zarur. Agar bu ishning ham uddasidan chiqsangiz marra sizniki bo‘ladi.

Bu mashg‘ulot o‘z navbatida — ijodiy jarayon degan sehrli hissiyot bo‘lib, boshdan oyoq o‘yindan iboratdir. Sahnaga chiqib, ilk qadam qo‘yishingiz bilan, yelkangiz osha sizga tikilib, kuzatib turgan yuzlab tomoshabinlarni his qilib turishingiz, shu bilan birga, o‘z xattiharakatingiz bilan ularni ortingizdan ergashtira olishingiz sizning aktyorlik mahoratingiz hisoblanadi. Bunga erishish uchun esa, oddiygina bir narsa — diqqatni bir joyga, buyumga, narsaga to‘plashdek ijodiy jarayonni vujudga keltirish taqozo etiladi.

Xulosa qilib aytadigan bo‘lsak, sahnadagi diqqat aktyorlik san’atining eng muhim va asosiy shartlaridan bo‘lib, ichki texnika sahnada to‘g‘ri his qilinishi talab etiladigan, ichki sezgi a‘zolarini harakatga keltiradigan asosiy unsur hisoblanadi.

## Amaliy xulosalar

Aktyorning sahnadagi diqqati to‘g‘risida gapirganimizda, aktyorga nisbalan quyidagi tartibdagi amaliy tavsiyalarni taklif etamiz.

1. Aktyor sahnadagi ijodiy jarayonga to‘siq bo‘ladigan, barcha ko‘rinishdagi salbiy omillarga nisbatan faol qarshi tura oladigan, birdanbir muhofaza vositasi bo‘lmish diqqatni bir joyga to‘plash orqaligina kurashishi mumkin.

2. Aktyor sahnada kechadigan hayotining har bir daqiqasida, pyesa muallifi tomonidan berilgan narsa — buyumga o‘zining diqqatini shijoatli tarzda qarata bilishi kerak.

3. Aktyor sahnada faqat o‘zining tashqi diqqati (ko‘rish, eshitish, hid bilish, ta‘m bilish) bilangina emas, balki ichki sezgihissiyotlari mansuli bo‘lmish — fikrni ham avvaldan belgilab qo‘yilgan tomonga yo‘naltirish orqali maqsad sari harakat qiladi.

4. Timsolning ichki mantiqiy talabidan kelib chiqqan holda, ayni sahnada diqqatni qaysi manzaraga qaratishi lozim bo‘lsa, o‘sha manzarani aktyor ham ko‘ra bilishi zarur.

5. Timsolning ichki mantiqiy talabidan kelib chiqadigan manzarani aktyor ham to‘g‘ri tanlay bilishi kerak.

6. Aktyor o‘z diqqatini uzluksiz ravishda bir manbadan ikkinchi manbaga ko‘chira bilishi kerak. Boshqacha qilib aytganda, aktyorning diqqati u sahnaga qadam qo‘yishi bilan boshlanib, toki sahnadan chiqib ketmagunicha uzluksiz davom etishi shart.

7. Aktyor sahnada harakat qilgan ekan, uning diqqati yuzaki bo‘lmay, ijodiy diqqat bo‘lishiga erishilmog‘i lozim. Buning uchun u, o‘z tasavvuri yordamida, aslida qiziqarli bo‘lmagan buyum yoki narsaning qiziqarli bo‘lishiga erishmog‘i, faqat qiziqarli etibgina qolmay, o‘zi uchun juda zarur buyumga aylantira bilishi zarur bo‘ladi.

8. Aktyor o‘z tasavvuri orqali sahnadagi timsol uchun zarur bo‘lgan buyumni o‘zi uchun o‘ta zarur bo‘lgan buyumga aylantira bilishni o‘rganishi kerak.

9. Aktyor sahnada berilgan har bir narsani, shaxs, buyumni, qanday bo‘lsa shundayligicha ko‘rgani holda unga timsol talab qiladigan darajadagi munosabatni bildirishi kerak. (Arqon o‘rnida — ilon, choynak o‘rnida — bomba, do‘sti o‘rnida — podshoh va h.k.) YA’ni o‘zi yaratayotgan timsol talablaridan kelib chiqmog‘i lozim.

### *Uchinchi bob*

## **SAHNA ERKINLIGI**

Aktyor sahnada o‘zini erkin his qilishi to‘g‘ridanto‘g‘ri sahnaviy diqqat bilan chambarchas bog‘liqdir.

Sahnadagi erkinlik va diqqat teatr san’atining qon tomiri hisoblanadi.

Sahna erkinligi ikki ko‘rinishda o‘zini ko‘rsatadi. Tashqi erkinlik jismoniy erkinlik deb ataladi. Ichki erkinlik (botiniy) ruhiy erkinlik deb ataladi. Shu ikkala — tashqi va ichki erkinlik uzviy bog‘liq holda harakatda bo‘lsagina, torn ma’nodagi ijodiy jarayon vujudga keladi.

Avvalo, tashqi jismoniy erkinlikni ko‘rib chiqaylik.

### **Nafis harakat (plastika)ning asosiy qonuni**

Aktyorning jismoniy erkinligi yoki mushaklarning erkin harakat qilishi, har bir tirik mavjudotda bo‘lgani kabi, paylar quvvatini to‘g‘ri taqsimlash natijasida hosil bo‘ladi. Mushaklar erkinligi — bu inson a’zolarining shunday holatiki, unda har bir harakat, har bir holat uchun mushaklar quvvati zaruriy miqdorda sarf etiladi. YA’ni, ayni shu harakat yoki quvvat uchun qancha quvvat talab etiladigan bo‘lsa, undan ortiq ham, kam ham sarf bo‘lmaydi.

Demak, nafis harakatlar uchun mushaklar quvvatining aniq maqsad bo‘yicha tarqatilishiga qarab qanchalik erkin, nafis harakat qilinishi ta’minlanadi.

Mavjud sharoitda, inson a’zolarining erkin harakat qilishi uchun, har bir a’zoga zarur bo‘lgan miqdorda quvvat tarqatilishi — nafis harakatning asosiy qonuni hisoblanadi. Bu qonunni ichki qonun deyish mumkin. Chunki uning harakati tashqi ko‘rinishga ega emas. Demak, tashqi harakatlar, holatlar qanday bo‘lishidan qat’i nazar (chiroyli, go‘zal, jozibali bo‘lishi) bevosita mana shu ichki qonunlarga bog‘liqdir.

«Chiroyli» tushunchasi bilan «Go‘zallik» tushunchasi o‘rtasida farq bor. «Chiroyli buyum» deganimizda, uning harakatsiz holdagi tashqi sifati tushuniladi.

«Go‘zallik» esa tirik mavjudotga nisbatan berilib, harakatdagi holatiga aytiladi. Ichki nafis harakatlar qonuniga bo‘ysundirilgan maqsadli harakat erkin bo‘lgani sababli — go‘zaldir. «Tabiatda, — deydi YE. B. Vaxtangov, — nafis bo‘lmagan harakatning o‘zi yo‘q. Bahor paytida bog‘larning, rangbarang gullar, yaproqlarning yengil shabadada o‘ynashi, quyosh chiqishi va

botishi, otning yugurishi, jilg'alarining toshdantoshga sakrab tepadan tushib kelishi, hatto bahaybat filning ohista qadamlari ham ko'zimizga nafis va jozibali ko'rinishi mumkin».

Tabiatdagi quvvat hamisha harakat bo'lib, bir manzaradan boshqasiga ko'chib turadi. Shu orqali tabiat tomonidan berilgan quvvat berilgan vazifani bajarish uchungina yetarli hisoblanadi.

Faqat inson, ma'lum sharoitga tushib qolgandagina, o'zining jismoniy harakatlarini, ichki nafis harakatlar qonuniga bo'ysundira olmay, muvozanatini yo'qotib qo'yishi mumkin.

### **Ichki va tashqi erkinlik**

Shunday bir manzarani ko'z oldimizga keltirib ko'raylik. Odamlar to'la zalda majlis o'tmoqda. Majlisga kechikkan bir odam zalga (xonaga) kirib keladi. U orqa o'rindiqdagi bo'sh o'rinlardan biri tomon egilganicha yaqinlashadi. YO'lyo'lakay kimgadir «salom» berib, kimdandir «alik» oladi. Kimgadir ko'z qisadi, kimgadir gap qotadi, oxiri o'tiradi. Uning qo'llari ohista tizzasiga

qo'yiladi. Sahnadagi notiqqa tikilganicha lining so'zlariga diqqat bilan quloq solaboshlaydi.

Bu odamning shu damgacha bajargan barcha harakatlari erkin va ixtiyoriy bo'lgan edi. Mana, minbardagi notiq o'z so'zini tugatib joyiga o'tiradi. Birdan, hozirgina kechikib kirib kelgan odamga so'z berib qolishadi. Endi uning harakatini kuzatib ko'raylik. Mana, kechikkan odam o'rnidan turib, minbar tomon yura boshlaydi. Negadir uning harakati beo'xshov. Goh kostumining tugmasini ushlab ko'radi, goh bo'yinbog'ini to'g'rilaydi. Yuzida yasama jilmayish paydo bo'ladi. Mana, u minbarga ham ko'tarildi. Uning qo'llari yana kostumini tuzatib, bo'yinbog'ini bo'shatadi. O'ng cho'ntagida turgan dastro'molini qidiradi. Bu qadar siqqlik qayerdan paydo bo'ldi?! Yaqinginda, suhbatdoshi bilan yarim soat bahslashganida, bir marta ham tomog'ini qirmagan ediku!

«O'rtoqlar», — dedi u to'satdan baland ovozda. Uning ovozi shu topda qandaydir g'ayritabiiy ravishda, quruq bo'lib, o'zining ovoziga o'xshamasdi. Birdan peshonasidan ter quyila boshlaydi. Agar bu odam ichki diqqatini jamlab, nima haqida gapirishini avvaldan o'ylab, fikrni birjoygato'plab, minbarga ko'tarilganida, u o'zini erkin his qilgan bo'lar edi.

Hamma gap shundaki, erkin tutish gapirishga oson. Agar inson ko'pchilik o'rtasida o'zini erkin tuta olmasachi? Aktyor tomoshabin qarshisida o'zining beixtiyoriy diqqatini ixtiyoriy diqqatga aylantirish uchun ozmuncha mashq qilishi kerakmi?

Unday bo'lsa, nima uchun ayrim notiq, «diqqat to'plash» uchun maxsus mashqlar borligidan bexabar bo'lsada, minbarga ko'tarilishi bilan, suvga tushgan baliqdek, o'zini erkin tutishadi. Ular o'z fikrini sira hayajonlanmay, bamaylixtir izhor eta oladilar. Kerak bo'lgan joyda qo'llarini siltashlari, ovozlarini balandlatib pastlatishlari mumkin. Bunday notiq zaruriyat tug'ilsa, zal to'la odam uning og'ziga tikilib o'tirganiga ham parvo qilmay, bir zum to'xtashi, yonidan bironbir dalil olishi, suv xo'plashi mumkin.

Albatta, uni «tajribasi katta notiq, ko'pchilik oldida gapirib o'rganib qolganda», deyishingiz mumkin. Unday bo'lsa, ayrim kishilar, ko'pchilik oldida botbot gapirsalar ham, o'zlarini erkin tuta bilmaydilarku, ayrimlar, bir ikki marta minbarga chiqishlari bilan, o'zlarini erkin his qila boshlaydilar.

Balki, birinchi toifadagi kishilar, minbarga chiqishdan oldin, nimalar haqida gapirish, nima haqida gapirmaslikni, yaxshilab o'ylab ko'rmagan bo'lishlari mumkindir.

Ikkinchi toifadagi odam esa, minbarga chiqib gapirishdan avval tayyorgarlik ko'rgan bo'lib, nimalar haqida gapirishni aql tarozisidan tortib o'tkazgan, hatto qaysi fikrdan keyin qaysi gapni gapirish zarurligi, uni qanday dalillar bilan isbotlashini ham o'ylab qo'ygan bo'lar.

Birinchi toifadagi kishilar, minbarga chiqib nima to'g'risida gapirishdan avval, o'zining tashqi ko'rinishi, ovoz ohanglari haqida zaldagilar qanday fikrda bo'larkin, degan savol to'g'risida ko'proq o'ylaydilar. Ularni, gapiriladigan gap, izhor etiladigan masaladan ko'ra, o'zlarini tutishlari, tashqi qiyofalari yig'ilganlarda qanday taassurot qoldirishi ko'proq qiziqtiradi.

Ikkinchi toifadagi odam esa, bir maqsad, bir vazifa bilan minbarga ko'tariladi. U ham bo'lsa, yig'ilganlar oldida o'zining haq ekanligini isbotlashdan iborat bo'ladi. Chunki u, o'zi keltirgan isbot va dalillarni inkor etib bo'lmasligiga qat'iyan ishonadi. Shuning uchun u — xotirjam.

Agar bu notiq hayajonlansa, mutlaqo boshqa masala yuzasidan, ya'ni o'z raqiblarning nohaqligidan ranjishi, yoki boshqalarning adolatli ishidan xursand bo'lishi mumkin. Lekin u har



ikki holatda ham uni minbarga yetaklagan maqsadni va u yerda bajarishi lozim bo'lgan vazifasini yaxshi biladi.

Bunday odam notiqlik san'atidan mutlaqo bexabar bo'lishiga qaramay, a'zoyi badani erkin harakat qiladi. Demak, nima qilish, nima gapirish kerakligini yaxshi bilgan odamning mushaklari hamisha, har qanday sharoitda ham eminerkin harakat qiladi.

### **Diletant — havaskor**

Bunday erkin holatda uning ichki erkinligi tashqi jismoniy erkinlikni paydo qiladi.

O'zining haq ekanligiga qat'iy ishonchi, ikkilanmaslik, bu masala faqat shunday hal bo'lishi kerak, deb bilganligi oqibatida ichki erkinlik paydo bo'ladi.

Demak, bilim ishonch uyg'otadi. Ishonch ichki erkinlikni paydo qiladi, ichki erkinlik esa insonning jismoniy harakati bilan ifodalanadi. Uning mushaklari, nafis harakatlari ichki erkinlikdan paydo bo'ladi.

Yana bir misolga murojat qilib ko'raylik.

Teatr bilim yurtining o'qituvchilari, ko'pincha, quyidagicha manzaraga duch keladilar. Teatr bilim yurtiga qaddiqomati kelishgan yigit, «kirish imtihonlari» topshirgani kelgan. U, she'r va masallarni dadil o'qib, etyud namoyish etadi. U, bu harakatlarni juda yomon, didsizlarcha vajo'n ijro etganligiga qarmay, o'zini sahnada eminerkin tuta bilishi, mushaklarining erkin xattiharakati va nafis munosabatlarini inobatga olib, bilim yurtiga qabul qilinadi. Oradan ikki uch oy o'tgach, o'sha talabani tanib bo'lmay qoladi. Uning dadilligi, erkinligidan asar ham qolmagan.

Ko'z o'ngimizda uyatchang, tortinchoq, jismonan siqiq, mushaklari tarang, o'zini noqulay his etib turgan yigit namoyon bo'ladi. Unga nima bo'lganiga hayron bo'lasiz. Aslida, hech narsa bo'lgani yo'q. Faqat yigit, bilim yurtiga kirgunicha bajargan barcha harakatlari noto'g'ri ekanligini bilib qolgan. Bu harakatlarni qanday qilib to'g'ri bajarishni u hali o'rganmagan, o'ziga bo'lgan ishonchi yo'qolishi natijasida ichki va tashqi erkinligi ham yo'qolgan.

Teatr ilmidan bexabar odam, bunday kezlarda norozilik bildirib: Bolani nima qilib qo'yishipti? Bu qanday o'qitish usuli bo'ldi? Shijoatli bo'lish aktyor uchun zaruriy xususiyat emasmi? «Boshida tuppatazuk yigit endilikda yog'och qo'g'irchoqqa o'xshab qoliptiku», deyishi mumkin.

Xotiringiz jam bo'lsin! Hayajonga, tushishga arzigulik hech narsa bo'lgani yo'q. Hammasi o'z maromida davom etyapti. Avval boshda siz, havaskor qiziquvchi (diletant)ning g'ayratidan, qo'rqmasligidan hayratga tushgan bo'lsangiz, ikki yildan keyin, haqiqiy aktyorning g'ayratshijoati va erkin harakatlaridan hayratlanasiz.

Sahnadagi tashqi erkinlik hayotdagi kabi ichki erkinlik natijasida yuzaga keladi.

Qachonki aktyor, o'z roliga taalluqli bo'lgan gapso'z, xattiharakat, diqqat nuqtalarini yaxshi o'zlashtirib olganidagina, to'liq erkinlikka erishishi mumkin.

To'lato'kis ichki ishonch ichki va tashqi erkinlik manbai bo'lishi mumkin. Agar shu ishonch yo'qolsa, diqqat markazining o'zi ham keraksiz bo'lib qoladi.

Mushaklarning tarang tortilishi, qo'pol siqiqlik aktyorning o'zini o'zi idora qila olmasligiga olib keladi. Aynan shu siqiqlik, uni tomoshabin ko'z o'ngida, (garchi u o'zini harehand erkin harakat qilayotgandek qilib ko'rsatishga urinmasin), bu harakatlar yuzaki ekanligini fosh qilib qo'yadi. Jismoniy erkinlikka putur yetkazadigan omil — bu mushaklardagi quvvatning ko'pligidan, ko'p kuch sarf qilishdan kelib chiqadi. Faraz qilib ko'raylik: sahnadagi aktyor o'z roli bo'yicha berilgan vazifaga amal qilib, kursida xotirjam o'tirishi kerak edi. Kursida bemalol o'tirish uchun esa oyoq va qo'l mushaklari tarang tortilib turishi shart emasligini yaxshi bilamiz.

Lekin ko'pincha kursida o'tirgan aktyorning oyoqqo'l mushaklari naqadar tarang tortilib turganligini sezishimiz mumkin. Natijada uning holati notabiiy, yog'ochga o'xshab o'tirganligini ko'ramiz. Hatto, uning yuzi ham qotib qolgandek tuyulib, biro nbir imoishora qilishga ham ojizdek ko'rinadi. Aslida, odamning kursida bemalol, xotirjam o'tirishi uchun ham ayrim mushaklar ishlab turishi talab etiladi. Biz keltirgan misolda, bo'yin va umurtqa mushaklari ma'lum quvvatni talab qiladi. Biroq bu yerda ham ichki natas qonunlari buzilganini ko'ramiz. YA'ni, zarur mushaklar ish faoliyatini ta'minlash uchun, ehtiyojdan ortiq kuchquvvat sarflanmoqda ekan. Favqulodda aktyor bir buyumni nariroq qo'yishi kerak bo'lib qoldi, deylik. Shu arzimagan harakat uchun ham aktyor katta sandiqni surish uchun sarf bo'ladigan darajadagi kuch sarflaydi.

Demak, aktyor mushaklarida erkinlik yo'qligini ko'rsatuvchi belgilardan biri ehtiyoj

tug'ilmagan holda haddan ziyod ortiqcha kuch sarf qilishda bo'lsa, ikkinchidan, biron harakatni bajarish jarayonida ishtirok etayotgan mushaklardagi quvvat haddan ziyod ko'pligi bilan ifodalanadi.

Ba'zi holatda, maqsadsiz tarang tortilgan mushaklar bilan sahnaga chiqqan aktyor, to u sahnadan tushib ketmagunicha mushaklaridagi taranglik saqlanib turadi.

Shuning uchun ham ayrim aktyorlar sahnadan nihoyatda charchab, toliqib chiqadilar.

Ma'lum bo'lishicha, og'ir mehnat bajarilayotgan vaqtda ham insonning muskullari to'xtovsiz ishlamas ekan. Haddan ziyod taranglashgan taqdirda ham mushaklar bo'shashib dam olar ekan.

Demak, o'zimizga tanish bo'lgan ishni bajarar ekanmiz, mushaklarimiz ham goh taranglashib, goh bo'shashib turar ekan.

Shuning uchun ham, har qanday jismoniy mehnat bilan shug'ullanish jarayonida, meyor va marom katta ahamiyat kasb etadi.

Misol uchun, yer chopayotgan dehqon ketmonni ko'tarib, yerga urayotgan vaqtida, uning mushaklari bo'shashib dam olishga ulgurur ekan.

Shunday qilib, jismoniy ish bajarilayotgan vaqtda, inson mushaklari goh taranglashib, goh bo'shashib, bir-biri bilan o'rin almashuvchi tabiiy jarayon hisoblanadi. Mushaklar taranglashgan vaqtda, ichki quvvat ishlab chiqarish uchun sarf bo'ladigan yoqilg'i harorati ko'tariladi, bo'shashib dam olayotgan vaqtda, quvvat ishlab chiqarishga sarf bo'ladigan yoqilg'i tejaladi.

Mushaklarning bir maromda o'rin almashib ishlashi, ish bajarayotgan odam, oldindan shunga o'xshash yoki shu ishning o'zi bilan notanish bo'lsa yoki bironbir to'siq paydo bo'lib qolgan taqdirdagina, bir maromdagi o'rin almashuv jarayoni buzilishi mumkin.

Doimiy jismoniy mehnat bilan shug'ullanuvchi odam, bajarilishi lozim bo'lgan harakatlarni qo'llasa, ishi yurishadi. «Ish yurishib ketdi», degani jismoniy quvvat kamroq sarf bo'lib, unumdorlik oshdi, degani bo'ladi.

Shuning uchun ham jismoniy ish bajarishga safarbar etilmagan mushaklar tezda toliqib, charchab qoladi. Sababi, mushaklar taranglashgani bilan, gavdaning o'sha a'zosi biron vazifasini bajarmay, harakatsiz turaveradi. YA'ni, mushaklarni quvvat bilan ta'minlash uchun sarf bo'ladigan issiqlik ishlab chiqarish to'xtamagan holda, uni yangi yoqilg'i bilan ta'minlash to'xtab qoladi.

Shuning uchun ham aktyorlar ko'pincha sahnadan terlab chiqadilar. Go'yo ular sahnada rol o'ynash o'rniga guvala tashigan odamga o'xshaydi. Biz yuqorida, «aktyorning erkin harakat qilmasligi mushaklarning haddan ziyod quvvat bilan ta'minlanishi natijasida yuzaga keladi», dedik. Ba'zan mushaklardagi quvvat yetishmovchiligi oqibatida ham shunday holatni kuzatish mumkin.

Agar mushaklarning ta'minlanishi oqibatida badanning har bir a'zosi tarang tortilib, qotib qolish darajasiga kelsa, quvvat yetishmasligi natijasida bo'shashib, shalvirab, o'zini o'zi boshqara olmay qolishi mumkin. Bu ikki holatdagi qotib qolish, Stanislavskiy ta'limotini noto'g'ri tushunib, noto'g'ri ta'lim olgan aktyorlarda uchraydi. Ular mushaklarni bo'shatish deganda, «aktyorning mushaklari doimiy ravishda bo'sh turishi kerak ekan», — deya tushunadilar.

O'qituvchilar esa mushaklardagi ortiqcha quvvatga qarshi kurashish o'rniga quvvatning har qanaqa ko'rinishiga qarshi «urush ochadilar» va o'z talabalaridan, mushaklarning hamisha bo'sh, shalvirab turishini talab qiladilar.

Natijada bunday talabalarda sahnada keskin, shiddatli xattiharakat qilish uchun quvvat yetmaydi.

### **Bo'shagan joyni to'ldirish usullari**

Ba'zan, inson tanasining bir qismi haddan tashqari taranglashgani holda, tananing boshqa qismida quvvatsizlik, bo'shashib qolish holati ro'y berishi mumkin. Yoki mushaklarning bir qismidagi kuchli quvvat boshqa mushaklardagi quvvatsizlik hisobiga ortib ketishi mumkin.

Bu tabiiy holdir. Buni har bir kishi o'zida sinab ko'rishi ham mumkin. Bironbir buyumni qo'lingiz bilan qattiq siqib ko'ring. Natijada butun vujudingizdagi quvvat shu qo'lga jamlanadi. Yoki oyog'ingiz bilan biron narsani qattiq bosishga harakat qilsangiz, qo'l mushaklari bo'shashadi. Bunday holatni repetitsiya jarayonida sinovdan o'tkazgan edik. Men aktyordan, rolda ko'rsatilgan joyda, o'ng qo'lini keskin oldinga cho'zishi kerakligini talab qildim. Ammo mening talablarim bajarilmadi, bajarilsa ham qoniqarsiz bo'ldi.

Aktyor, mening aytganlarimni chin dildan bajarishga harakat qilmasin, uning qo'llari kuchsiz edi.

Men shundagina, aktyor tomonidan mening talabimni qoniqarli bajarish uchun, gavdasining boshqa joyida to'planib turgan kuchli quvvat to'sqinlik qilib turganini angladim. O'sha joydagi ortiqcha quvvatni bartaraf etish orqali kutilgan natijaga erishdik.

Demak, inson a'zolarining bir qismida yig'ilib qolgan ortiqcha quvvat, tashqi a'zoning to'laqonli ishlashiga xalaqit berar ekan.

Bunday kezlarda inson tanasining ma'lum qismi, haddan ziyod to'plangan quvvatdan harakatsiz bo'lib qolsa, tananing tashqi qismidagi a'zo quvvatsizlikdan harakat qila olmay qolar ekan. Biz ko'rsatib o'tgan holatlar, inson tanasining bir qismida yetishmayotgan quvvat tananing ikkinchi qismida ortiqchalik qilib qoladi. YA'ni yetishmayotgan quvvat hisobiga boshqa joyda quvvat ortib ketar ekan.

Shuningdek, bunday qonuniyat, keng ma'nodagi ko'rinishda ham o'zini namoyon qiladi.

Bo'shagan o'rinni qoplash tamoyiliga asosan, ma'lum miqdordagi quvvat, u yoki bu ko'rinishda bo'lishidan qat'i nazar, mushak quvvatini qoplaydigan darajada, bir joydan boshqa joyga oqib o'tishi mumkin.

Shuning uchun ko'p quvvat sarflovchi mushaklar quvvatni talab qiladigan harakatlarning susayib ketishi hisobidan qoplanar ekan. Shu boisdan ham aqliy mehnat uchun talab qilinadigan harakat jismoniy mehnat uchun qilinadigan mehnatdan farq qiladi. Boshqacha qilib aytilsa, aqliy mehnat uchun sarf bo'ladigan quvvat jismoniy mehnat uchun sarf bo'ladigan quvvatdan ko'proqni talab qiladi.

Aqliy mehnat bilan haddan ziyod shug'ullanayotgan odam uchun mumkin qadar ko'proq jismoniy osoyishtalik talab qilinadi. Bunday kezlarda mushaklar bo'sh bo'lishi kerak. Bu holatni amalda sinab ko'rish uchun, qo'l yoki oyog'ingizni taranglashtirib, shu turgan holatda kitobdan bir necha sahifani o'qib, xotirada saqlab qolishga urinib ko'ring. Yoki matematikadan bironbir hisobni yechib ko'ring. Natijada, sizning aqliy faoliyatingiz o'ta unumsiz ishlayotganining guvohi bo'lasiz. Bunday holatda diqqatingizni bir joyga to'plashdan o'z bo'lib qolasiz. Sababi, sizdagi asosiy quvvat, mushaklarni kuch bilan ta'minlashga sarf bo'ladiyu, aqliy mehnat bilan shug'ullanish zarur bo'lgan a'zolarida quvvat yetishmaydi.

Yuqorida ko'rib o'tganlarimizdan shunday xulosaga kelishimiz mumkin. Agar aktyor, sahnadagi ijro jarayonida, jismoniy quvvatni keragidan ortiqcha sarflasa, uning ruhiy holati (sezgi, fikrlash) uchun, ijod uchun shunchalik kam miqdorda quvvat qoladi.

«Agar aktyor sahnada terlasa, — degan edi K. S. Stanislavskiy, — unday aktyorni sahnadan haydash kerak».

Aktyorning mehnati kam miqdordagi jismoniy quvvat talab qiladigan mehnatlardan hisoblanishini san'atkor bilishi kerak. Uning mehnati ijodiy mehnat bo'lib, ko'proq jismoniy quvvat emas, aksincha aql kuchi va qalb haroratini talab qiladi. Bu mehnat, aktyordan ichki quvvatni talab qilgan holda, tashqi mushaklarning erkin va bo'sh bo'lishini taqozo etadi.

### **Mushaklar erkinligi va sahnaviy diqqat**

Insonning mushaklarini bo'shatishi bilan diqqatni to'plashi o'rtasida o'zaro aloqa qanchalik ahamiyatga ega ekanligini tushunish qiyin bo'lmasa kerak.

Inson, ichki diqqatni bir joyga to'plashga harakat qilgan sari, undagi mushaklar taranglashuvi shunchalik kamaya boradi. Yoki aksincha, tashqi mushaklar taranglashgan sari, ichki diqqat susayadi. Inson tabiatida ular muntazam o'rin almashib turadi. Shuning uchun aktyor, bironbir narsaga qanchalik diqqatini jamlasa, tashqi mushaklari shunchalik erkin va bo'sh bo'ladi.

Biroq inson tanasi, mushaklari behad taranglashib turgan vaqtda, darhol ichki diqqatni ishga tushirib yuborish oson kechmaydi. YA'ni quvvatni bir a'zodan ikkinchi a'zoga ko'chirish yengil ko'chmaydi. Shuning uchun diqqatni bironbir buyumga qaratishdan avval, tashqi mushaklar bo'shatilib, so'ngra diqqatni biron manzaraga qaratish va o'sha yerda diqqatni jamlash zarur. Lekin qo'rquv natijasidagi yurak urishini o'z ixtiyoringiz bilan to'xtata olasizmi? Albatta, yo'q! Chunki u sizning xohishingizga bo'ysunmaydi. Biroq mushaklar tarangligidan qolgan bu siqqlikni faqat diqqatni biron narsa, buyumga to'play olsangiz, yurak urishi astasekin pasayib, bir maromda ura boshlaydi.

Demak, erkinlikka erishish quyidagi bosqichda navbati bilan ro'y berar ekan:

1 bosqich: Tashqi a'zolaridagi mushak tarangligini bo'shatish uchun ongli ravishda ularga ta'sir o'tkaziladi.

2 bosqich: Berilgan manzaraga diqqatni kuchliroq o'tkazish yo'li bilan qaratish.

3 bosqich: Ixtiyoriy diqqatni beixtiyoriy diqqatga aylantirish va shu orqali ichki erkinlikka erishish (mushaklar tarangligidan beixtiyoriy ravishda xalos bo'lish).

To'rtinchi bob

### **SAHNAVIY ISHONCH**

Sahna erkinligi bilan aktyor uchun berilgan shartsharoitda ham uzviy bog'liqlik mavjud. Shu o'rinda bir narsani yodda tutish kerakki, inson hayotidagi ijtimoiy erkinlik bilan sahnadagi jismoniy erkinlik o'rtasida tafovut mavjud.

Endi sahnadagi ishonch, «ijodiy ishonch» degan tushunchani aynan, lug'aviy ma'noda tushunmasligimiz kerak. YA'ni bu atamani professional nuqtayi nazardan shartli ravishda ishlatamiz.

Professional bo'lmagan odam ko'zi bilan qarab, rassom qo'li bilan chizilgan rasmni haqiqiy o'rmon deyish yoki kechagina choyxonada ulfatimiz bo'lgan, hozirda sahnada rol ijro etayotgan hamrohimizning ustidagi kiyimidan kelib chiqib, shoh yoki vazir, deya unga ta'zim bajo keltirish kulgili, albatta.

Biroq, aktyorlik kasbi talablaridan kelib chiqib, chizilgan rasimga, jiddiy yondoshgan holda, uni o'rmon deb, og'aynimizni esa «shoh» yoki «vazir» deya qabul qilishimiz mumkin ekan.

Aktyorning professional qobiliyati ham shu bilan belgilanadi. Undagi sahnaviy ishonchning bor yoki yo'qligi shu kasbga nisbatan layoqatini belgilaydi. Yana shuni ham ta'kidlash lozimki, yuqoridagi jumlada keltirilgan jiddiy so'ziga e'tibor berish lozim. Aktyor sahnaga qadam qo'yar ekan, u yerda o'yiab topilgan «manzara» yoki buyumga go'yo «o'yiab topilgan»dek emas, haqiqiy hayotiydek, jiddiy munosabat bildirishi shart.

Teatr san'atining barcha sirasrori «jiddiy», «agarda» degan iboralar ostiga yashiringan.

Odatda, havaskor qiziquvchilar sahnada o'zlarini jiddiy qilib ko'rsatishga urinar ekanlar, bu harakatlar, ularning sahnadagi noqulaylik holatlarini, uyalish, hayajonlarini tomoshabindan yashirishdan boshqa narsa emas. Sahnada eng so'nggi daqiqaga qadar jiddiy bo'la olish faqat professional aktyorlarga xos bo'lgan xususiyatdir. Agar aktyor tomoshabin uning ijrosiga chin dildan ishonishini xohlasa, sahnadagi barcha xattiharakatlari jiddiy kechishi kerak.

#### **Aktyor ijrosining birdanbir sharti — e'tiqodning kuchli ekanligida**

Aktyorning sahnaviy ishonchi va jiddiyligi — sahnada amalga oshiradigan bironbir ishga tomoshabinni ishontirish qudratiga ega bo'lgan yagona kuchdir.

Aktyor sahnada bajarayotgan ishining faqat «shunday» bo'lishiga, «shunday gapirish» kerakligiga, «shunday xattiharakat» qilish kerakligiga o'zi ishonganidagina tomoshabinni ham ishontira olishi mumkin.

Nima uchun faqat «shunday»? Buning sababi, ayni harakat bajarilayotgan daqiqada, faqat shunday munosabat bildirish, faqat shunday gapirish, faqat shunday qarash — ko'rish kerak bo'ladi. Agar aktyor sahnada bajarayotgan xattiharakatning bironbir qismida ikkilanish yuz bersa, demak, bu harakatning yaxlitligiga ta'sir etadi. Natijada, sahnada bajarilayotgan ishga bo'lgan ishonch zaiflashadi. Sahna erkinligi yo'qolib, tomoshabin unga ishonmay qo'yadi.

Tomoshabin aktyor ishongan narsaga ishonadi. Aktyor sahnada ikkilandimi — tamom, tomoshabin ham ikkilanadi. Agar aktyor sahnadan turib, muallif yozgan so'zlarni gapirsayu, lekin o'zida uni gapirishga ichki ehtiyoj sezmasa yoki muallif, rejissor ko'rsatgani uchun o'tirsa, tursa, yotsa va h.k., ammo o'zida shu harakatini bajarishga ehtiyoj sezmasa, uning sahnadagi barcha xattiharakatlari ishonarli chiqmaydi.

Realistik maktab ko'rgan har bir rejissor, o'zining ko'rsatmalarini aktyor tabiiy ehtiyojiga aylantirib olmaganicha, ko'ngli tinchimaydi, repetitsiya qilishdan charchamaydi.

Aktyor sahnada o'z xattiharakatini YE. B. Vaxtangov ta'kidlaganidek, «shunday qilish shart», degan talabga bo'ysundirishi kerak.

Bu talabning mohiyati shundan iboratki, aktyor sahnaga chiqdimi, ichki sezgilariga ko'ra har bir so'z, har bir bosgan qadami «shunday bo'lishi kerak», «shunday yurish kerak», «shunday bajarish kerak», degan talab asosida harakat qilishga, o'zo'zini odatlantirishga majburdir. YE. B. Vaxtangov ko'rsatib o'tgan «shunday qilish kerak», degan qoida ikki xil mazmunga ega bo'lib,

ularning har ikkalasi ham birbirini to'ldirib, uchinchi bir qoidani — aktyor oldiga qo'yiladigan yagona talabni bildiradi. Hamma gap urg'uning qayerda qanday tushishiga bog'liq.

Masalan, «Menga kerak» iborasini olaylik, bu yerda urg'u «kerak» so'ziga tushadi. Yoki «Menga kerak» degan iborasida urg'u «menga» so'ziga ham tushishi mumkin. Va nihoyat, «Menga kerak» so'zining har ikkisi ham urg'ulangan bo'lishi mumkin.

Endi shu uch holatning ma'nosini tahlil qilib chiqaylik. «Menga kerak», deb aytadigan bo'lsak, darhol «nima kerak» degan savol ham tug'iladi. Bu yerda aktyor o'zi juda zarur bo'lgan harakatlarni nazarda tutadi. YA'ni shunday bajarish, shunday gapirish, shunday yurish va h.k. Muallif tomonidan berilgan timsol olg'a surmoqchi bo'lgan g'oyani aynan shu harakat, shu so'zlar, shunday talaffuz bilan bajarish mumkin. Xo'sh, nega aynan shunday harakat talab qilinishi kerak, degan yana bir boshqa savol tug'iladi. Chunki qahramonning u yoki bu harakatni amalga oshirishi tomon yetaklagan omilni tushuntirib berish kerakda.

Soddaroq qilib tushuntiradigan bo'lsa, pyesa qahramoni, nima uchun shunday harakat qilishga, shunday munosabat bildirishga majbur bo'ldi? Agar aktyor, qo'yilgan savollarga to'g'ri javob topa olsa, demak, o'zi yaratayotgan siymoga bir qadar yaqinlashgan hisoblanadi. Endi, shu harakat va so'zlarni sira gumonsiramay, ishonch bilan amalga oshirish va aytish uchun Vaxtangov ta'limotining ikkinchi ko'rinishini yordamga chaqirish kerak bo'ladi. «Menga — kerak». Bu yerda urg'u «menga» so'ziga tushib turipti.

Yuqorida keltirilgan so'z va harakatlar faqat o'zi yaratayotgan timsol uchungina emas, balki ana shu timsolni yaratayotgan aktyor uchun ham kerak ekanligini sezamiz. YA'ni bu harakat va so'zlar inson sifatida uning o'zi uchun ham muhim va zarur ekanligini sezar ekanmiz, shu asnoda timsolning o'zi bo'lib talab qilayotganligining guvohi bo'ldik. Lekin buning uchun aktyor nima qilishi kerak bo'ladi?

Buning uchun rol ijro etayotgan shaxs, shunday dalillar keltirsinki (berilgan shartsharoitdan kelib chiqib), unga xos bo'lgan xislat va xususiyatlar bu dalil va isbotlar faqat timsol uchun yoki aktyorning o'zi uchungina zaruriy ehtiyoj bo'lmay, har ikkalasiga taalluqli bo'lsin. Natijada rol ijro etayotgan aktyor, o'zi yaratayotgan timsol bilan bir tan, bir jon, bo'lib, birlashib ketishiga olib kelsin.

Faraz qilaylik: Hamzaning «Boy ila xizmatchi» pyesasi asosidagi spektaklda Solihboy rolini ijro etuvchi aktyorning oldida «Jamilani o'zi xotin qilib olish» degan vazifa turipti. Solihboyning barcha niyatlarini harakatga keltiradigan narsa mana shu «xotinlikka olish» maqsadi hisoblanadi. Xo'sh, Jamilani xotin qilib olganidan keyin faqat u bilan ayshu ishrat qilish muddaomi? Solihboy rolini ijro etuvchi aktyor uchun Jamilani xotin qilib olish istagi o'zida ham uyg'onishi kerak.

Ammo Solihboy rolini o'ynovchi aktyorda birovning xotinini tortib olish xohish bo'lmasachi? Uning ustiga Jamila rolini ijro etayotgan aktrisa unga yoqadimi?

Boshqacha qilib aytadigan bo'lsak, Solihboyning Jamilani tortib olishdan ko'zlagan yana boshqa maqsadi bormi? Balki shunday yo'l bilan katta xotini Xonzodaning akasi Qodirqul mingboshidan o'ch olmoqchidir? Balki, Jamila unga o'g'il tug'ib bersa, o'g'li katta yigit bo'lsa, boshqa boylar orasida u ham o'g'lini yoniga olib, to'yyu ma'rakalarda kerilib o'tirsa... Bu dunyodan ko'z yumsa, Jamila tug'ib bergan o'g'liga butun boylklari qolar. Yer yuzidan nomnishonsiz o'tib ketmas... Shu yo'sinda Solihboy rolini ijro etayotgan aktyor, Solihboy bo'lib, orzuhavas qilib ko'rishi kerak.

To'g'ri, har bir aktyor Solihboy rolini o'ynar ekan, bu timsol oldiga turlicha maqsad qo'yishi mumkin. Ammo Solihboy rolini o'ynovchi aktyor har narsani orzu qilishi mumkin. Hamma gap bu orzuhavaslar uning qonini qaynatib, g'ayratini qo'zg'ata olishida, zarur bo'lgan harakatni keltirib chiqarishida.

Buning uchun Solihboydagi orzuhavaslardan bir qismi rol ijro etadigan aktyorda ham qo'zg'alishi kerak. YA'ni, Solihboyning orzuhavaslariga o'zining, hechkimga aytib bo'lmaydigan, qalbining eng tubiga yashirinib yotgan orzularini qo'shishi kerak.

Faqat shunday qilingan taqdirdagina urg'u menga degan so'zga tushadi va ijodiy natijasi bo'ladi. Aktyor shu yo'l bilan o'zi yaratajak timsol qiyofasiga kira oladi. Shu qiyofada tomoshabin ko'z o'ngida gavdalanadi.

«Aktyorning ruhiy texnikasi va san'ati, — deb yozgan edi K. S. Stanislavskiy, — inson tabiatidagi, afzallik va insoniylik ildizini qidirib topib, uni o'stirishi, rivojlantirishi hamda o'zi ijro

etmoqchi bo‘lgan rolning tabiatiga singdira bilishi lozim. Sahnada aks ettirilishi lozim bo‘lgan timsolning dunyoqarashi, orzuhavaslarini tirik aktyorning qalbi, hishayajoni, xotiralari hisobiga to‘ldirilishi kerak». Shuning uchun aktyor timsolning qiyofasida turib, orzuhavas qilar ekan, shu orzular ichida aktyorning ham orzuhavaslarini bo‘lishi shart.

Aktyor timsol yaratish jarayonida o‘z qalb to‘rida avaylabasrab yurgan orzuxayollarini timsolda gavdalanitirishga intiladi. Timsol bilan aktyor o‘rtasidagi nozik uyg‘unlik ular o‘rtasidagi qon tomirchalariga o‘xshaydi. Va bu kindik qon kabi aktyordan timsolga o‘taboshlaydi.

Timsolning maqsad va vazifalari aktyorning maqsad va vazifalariga aylanadi. Natijada Vaxtangov ta‘limotidagi «menga kerak» iborasida urg‘u har ikki so‘zga ham tushadi. Mana shu ta‘limot orqali aktyor zaruriy e‘tiqodga erishadi. E‘tiqod bilan birga sahnaviy erkinlik «berilgan» sharoitga ishonishdan ijodiy jarayon yuzaga keladi va o‘z navbatida, tomoshabinni ham sahnada ro‘y berayotgan hodisalarga ishontiradi.

### **Ishonch sari yo‘l sahna voqeligini oqlashdadir**

Demak, sahnaviy ishonchga olib boradigan birdanbiryol aktyorning voqelikni to‘g‘ri tushunishiga, sahnadagi xattiharakatini qiziqish bilan, rad etib bo‘lmaydigan dalillar orqali tushuntirib berishiga bog‘liq ekan.

Aktyor ishonchining eng muhim tomoni shundaki, u, «nega, nima uchun, nima sababdan», degan savollarga to‘g‘ri javob topa bilsin. «Qachon, qayerda, qanday qilib, qanday sharoitda» degan savollar ham shular jumlasidandir.

Bunday savollarga berilgan javoblarni K. S. Stanislavskiy sahnaviy oqlash deb atagan edi. «Oqlash» deganda nima nazarda tutiladi? Oqlash — dalil keltirish, tushuntira bilish, isbotlash demakdir.

Ammo har qanday isbot, dalil sahnaviy oqlash bo‘la olmasligi mumkin. Faqat nima uchun shunday bo‘lishi zarur deyishga loyiq harakatlarni amalga oshirishni «Sahnaviy oqlash» deyish mumkin.

Buning uchun isbot va dalillar sahnada timsol tomonidan amalga oshiriladigan xattiharakatlarning to‘g‘ri ekanligini oqlashi kerak. Qo‘shimcha ravishda, aktyorning o‘zi uchun ham bunday «oqlash» qiziqarli va rolni o‘zini qilib qo‘yadigan darajada bo‘lishi lozim.

Demak, ishonchli bo‘lgan dalil va isbot aktyor uchun ham qiziqarli bo‘lishi, shu bilan birga spektakl va raining maqsad va vazifalaridan kelib chiqsa, uni sahnaviy oqlash deyishimiz mumkin ekan.

Dalil qilib sahnada ro‘y beradigan barcha hodisa va voqealarni ko‘rsatish mumkin. Voqealar ro‘y beradigan joy, uning vaqt, dekoratsiya, jihozlar, sahnada turgan barcha buyumlar, berilgan shartsharoit, liboslar, aktyorning grimi, uning yurishturishi, timsolga xos bo‘lgan barcha xattiharakatlari, gaplari, sahnadagi hamroh so‘zlari — hammahammasi sahnaviy oqlash uchun dalil va isbot bo‘lishi mumkin ekan.

Savol tug‘ilishi mumkin. Nima uchun «oqlash» degan atama qo‘llanilgan? Qaysi ma‘nodagi «oqlash»? Albatta, sahna san‘ati tushunchalaridan kelib chiqib shunday atama ishlatilgan.

Oqlash — o‘zo‘zi uchun haqiqatga erishish demakdir.

Aktyor sahnaviy oqlash orqali, ya‘ni haqqoniy va qiziqarli dalillar orqali, o‘ylab topilgan (tomoshabin va o‘zi uchun) voqealarni badiiy haqiqatga aylantiradi.

Albatta, bu o‘rinda «oqlash» so‘zi ma‘naviy va axloqiy hamda huquqiy mezonlarni bildirmaydi. Misol uchun, Shekspir Yagosining sahnaviy talqini uning xattiharakatining asl mohiyatini tomoshabinga tushuntirish orqali oqlash yuzaga keladi.

Shunday tushuntirish orqali Yago ustidan chiqariladigan ma‘naviy hukm yanada shafqsiz, yanada keskinroq bo‘lishi mumkin.

### **Sahnada ro‘y berishi mumkin bo‘lgan tasodiflar va ularni oqlay bilish**

Aktyorlik san‘atida kutilmagan sahna hodisalarini oqlay bilish (improvizatsiya) muhim omillardan biri bo‘lib, u aktyorning mahorat darajasini belgilashda alohida o‘rin egallaydi.

Aktyor bunday kutilmagan sharoitlarda o‘z xattiharakatini qanchalik ko‘proq oqlashga intilsa va buning uddasidan chiqa olsa, uning sahnaviy ishonchi shunchalik ortadi, mahorati oshadi, ichki texnikasi charxlanadi. Bunday aktyorlar uchun sahnada ro‘y berishi mumkin bo‘lgan har qanday tasodifiy holat mutlaqo qo‘rqinchli emas. Ular sahnada hech narsadan hayiqmay erkin harakat qiladilar har qanday kutilmagan vaziyatlardan sharaf bilan chiqib keta oladilar.

Hamrohining sahnaga chiqishga kechikishi, sahnada zarur bo'lgan buyumning o'z joyiga qo'yilmaganligi, o'zi yoki hamrohining so'zi esdan chiqib qolishi uning sifatidato'siq bo'lolmaydi. Chunki ularning har bir kutilmagan tasodifga qarshi kuchli quroli bo'ladi. Ularning bu quroli, albatta, sahnaviy oqlashdir. Zero aktyorlik san'atining ichki texnikasi sahnadagi har qanday tasodifni o'sha zahotiy oqlashni talab qiladi.

Sahnada ro'y bergan tasodif kutilmagan hodisa tufayli, shu oqlash sababli, sahnada kechayotgan voqealar mantiqiga salbiy ta'sir ko'rsata olmaydi.

Aksincha ana shu tasodifiy hodisa oqibatida sahnada kechayotgan voqealar yanada qiziqarli yana ham jozibali bo'lishi mumkin.

Darhaqiqat haqiqiy mahorat egalari sahna tasodiflarini yoqtiradilar. Undan sahnada yanada erkinroq, yanada qiziqarliroq ijro uchun foydalanadilar.

Xulosa qilib aytganda, sahnadagi barcha xatti-harakatlar o'ziga ishongan holda to'liq ishonch bilan ijro etilishi zarur. Spektakl davom etayotgan vaqtda, kutilmagan hodisalarni mantiqiy oqlay bilish spektaklning tomoshaviyligini yanada oshiradi. Bu kabi tasodiflardan ustalik bilan foydalana olgan aktyor o'z mahoratini yuqori pog'onalariga ko'targan hisoblanadi.

### **Aktyor tasavvurining o'ziga xosligi**

Ma'lumki, san'atning har bir turi o'ziga xos bo'lgan tasavvurni taqozo etadi. Masalan, yozuvchi, rassom, bastakorlarning har biri voqeahodisalarni o'ziga xos tarzda tasavvur qiladi. Shular qatorida aktyor ham o'ziga xos tasavvurga ega. Bordiyu aktyor, barcha insonlarga xos tasavvurga ham ega bo'lsa, buring foydadan xoli joyi yo'q. Biroq aktyorga xos bo'lgan tasavvurga ega bo'lmasa, uning barcha sayharakatlari behudadir.

Xo'sh, aktyorlik tasavvurining o'zi nima? Boshqasoha mutaxassisleri tasavvuridan, u nimasi bilan farq qilgan ekan?

Aktyor tasavvuri deganda, uni shunday tushunmoq kerakki, aktyor o'z tasavvurida paydo bo'lgan voqealarni, ichki sezgilari orqali, xayolan ijro eta boshlaydi.

U bu tasavvurini boshqa narsalarda emas (haykaltaryoshga o'xshab), o'zida ko'radi.

Aktyorning sahnadagi xatti-harakati uning birdanbir quroli hisoblanishi bizga ma'lum. Uning tasavvuri — harakat qilish, demakdir. Lekin bu jismoniy emas, xayoliy harakatdir. U o'zi yaratayotgan timsol hayotidan bironbir hodisani tasavvur qilgan ekan, shu bilan birga, boshqa odamni emas, shu qiyofada o'zini tasavvur qiladi.

Misol uchun «Boy ila xizmatchi» spektaklidagi Jamila rolini o'ynayotgan aktrisa, zahar ichish oldidan, G'ofur bilan vidolashuv sahnasini tasavvur qilgan ekan, G'ofur rolida boshqa odamni ko'rsa, Jamila rolida faqat o'zini ko'radi.

Yuqorida aytilgan fikrlardan xulosa qiladigan bo'lsak, aktyor kelajakda o'zi yaratayotgan timsol bilan bir tan bir jon bo'lib kirishib ketishi uchun tasavvurida juda ko'p marotaba o'zini o'sha timsol qiyofasida tasavvur qilib ko'rishi kerak ekan.

Aktyorning tasavvuri, ko'p jihatdan, bolalikning orzu-havasiga o'xshab ketadi. Ma'lumki bolalar goh uchuvchi, goh mashina haydovchisi, goh do'xtirlikni orzu qilib, o'zlari orzu qilgan qahramonlar qiyofasiga kirib harakat qiladilar. Shunga o'xshab aktyorlar ham o'zlarini turli timsollar qiyofasida tasavvur etib ko'radilar.

Aktyor tasavvurining o'ziga xos bo'lgan jihatlari yaxshiroq tushunib olish uchun yana bir misolga murojaat qilaylik. Ma'lumki, insonning tasavvurini qo'zg'atish uchun uning beshta sezgi a'zosi babbaravar ishga tushishi kerak. Ammo, san'atning hamma turlarida ham bironbir voqeahodisani tasavvur qilayotgan vaqtda insonning besh a'zosining hammasi birday faol qatnashmaydi. Masalan, rassomchilikda ko'proq ko'rish sezgilari ishtirok etsa, musiqada eshitish a'zolari, yozuvchilikda esa beshta a'zoning barchasi qatnashadi.

Aktyorning tasavvur etish jarayonida, xuddi yozuvchiniki kabi, beshta a'zo ham ishtirok etadi. Bunga qo'shimcha tarzda aktyordagi rahiy va jismoniy a'zolar ham tasavvur jarayonida ishtirok etadi. Negaki, aktyor barcha vazifalarni harakat orqali amalga oshiradi. Shunday ekan, bu jarayonda mushaklar ham ishtirok etadi. Ammo, hali xayol surayotgan aktyor, jismoniy harakat qilmaydiku, degan savol tug'ilishi mumkin. To'g'ri, jismoniy harakat qilmaydi, ammo sahnada jang qilayotgan yoki sevgi izhor qilayotgan vaqtda ishlashi kerak bo'lgan mushaklar tasavvur vaqtida shu harakatlarni boshlash chizig'ida bo'ladi. YA'ni harakatlar tug'ila boshlaydi, ammo harakat boshlanmaydi. Bularning hammasi, eng avvalo, aktyorning ruhiyatida tug'ilib, sezgilar paydo

bo'lishini ta'minlaydi.

Demak, aktyorning harakatlari mushaklardan paydo bo'ladi va mana shu mushaklar orqali fikr qiladi, so'ngra shu tasavvur yoki fikr mushaklar xotirasida qoladi.

### **Amaliy xulosalar**

Yuqorida aytganlarimizdan quyidagi xulosaga kelish mumkin.

1. Sahnaga chiqqan har bir aktyor, o'zi bajarayotgan ishga o'ta jiddiylik bilan yondoshgan holda, unga jonidili bilan ishonishi kerak.

2. O'zi uchun ham, spektakl uchun ham har bir bosgan qadamini oqlovchi dalil va isbotlarga, birinchi navbatda, o'zi ishonishi kerak. Shundagina, bu aktyorga tomoshabin ham ishonadi. («Menga kerak, zarur» degan qonun shundagina qo'l kelishi mumkin).

3. Sahnaviy oqlash haqiqat uchun yo'l ochadi. Sahnada nimaiki yuz bermasin (tasodifiy holatlar ham), aktyor o'z tasavvurini ishga solgan holda o'sha holatni oqlay bilishi shart.

4. Aktyorning ijodiy tasavvuri faqat quruq dalillardangina iborat bo'lib qolmasligi uchun: avvalo hayotiy tasavvur bo'lsin hamda aktyorning o'zini ham qiziqtirib, uni tasavvur olamiga olib kirib keta olsin;

har bir ijodiy tasavvurni aktyor ruhan, ichida o'ynab ko'rishi va bu jarayonga mushaklarini ham qo'shishi kerak.

### **Beshinchi bob**

#### **SAHNAVIY MUNOSABAT HAMDA FAKTNI BAHOLASH**

Sahnaviy diqqat haqida gap yuritar ekanmiz, aktyor sahnada o'z diqqatini to'plash orqali, ko'z o'ngidagi manzarani tasavvurida qayta yaratadi, dedik. YA'ni o'sha manzara avvalgi holida emas, butunlay boshqa narsaga — buyumga aylanishi mumkin ekan. Bu lining ko'z o'ngidagi manzaraning boshqa narsaga aylanishiga olib keladi.

Odatda sahnadagi manbalar, aktyor uchun qanday ko'rinishga ega bo'lsa (odam, narsa, buyum, manzara), shun dayligicha munosabat talab qiladi. Aktyorga taalluqli bo'lgan barcha ko'rinishlar uning sahnadagi hayotiga, timsol hayoti va munosabatiga to'g'ri keladigan holatga aylanishi kerak.

Deylik, aktyorning ro'parasida rassom tomonidan chizilgan tasvir osig'liq turipti. Yaqinroq borib qarasangiz, bo'yoqlar chaplangan chizmadan boshqa narsa emas. Ammo aktyor shu bo'yoq chaplangan tasvirni bepoyon moviy dengizga aylantirishi kerak.

Yoki aktyor teatr rekviziti tomonidan berilgan bir varaq oppoq qog'ozni qo'lida ushlab turipti. Ammo unga, «oddiy qog'oz emas», dahshatli bir xabar yozilgan maktub, deb qaramog'i kerak. Pyesa mazmuni shuni talab qiladi.

Yoki repetitsiya davom etayapti. Aktyorning qarshisida teatrdagi hamkasbi bo'lmish yosh yigit! Ammo pyesa bo'yicha bu — uning otasi, shunday ekan, repetitsiya bo'lganligi uchun u hatto grimsiz, kostumsiz holda bo'lsada (o'z o'rtog'iga nisbatan), o'z otasiga qilinadigan muomalada bo'lishi kerak. Ammo spektakl davom etayotgan vaqtda, do'stining yuzidagi grim ostidan yosh yigitning yuzko'zi yaqqol sezilib turaveradi. Shuning uchun, uning grimi ham sahnada aktyorga yordam bera olmaydi. Spektakl 100marta ketyapti. 100marta o'sha ohang, o'sha yuz ifodasi, hatto ovozning balandpastligi yod bo'lib ketgan so'zlarni eshitish kerak. (Bu hisobga repetitsiyani qo'shmasa ham bo'ladi). Biroq har safar bu so'zlarni xushxabar, qayg'uli xabar, xavfli xabar sifatida qabul qilishi kerak bo'ladi.

Demak, aktyor qobiliyatining asosiy belgilaridan biri — o'zining sahnadagi munosabatidan kelib chiqib, berilgan narsa, buyum, manzarani o'zgartira bilishi kerak ekan.

Aktyorning professional layoqati, ishonuvchanligi, samimiyligi, boshidan har bir manzarani o'zi uchun kerakli ko'rinishga aylantira olishi bilan birga qo'shilgan holda, professional mahoratni oshkor qiladi. Agar mana shu layoqat bo'lmasa, haqiqiy aktyor bo'la olmaydi. Aktyorlik maktabi layoqat yoki qobiliyatni tarbiyalashi, o'stirishi, mashq qildirishi mumkin. Ammo tagida bo'lmagan narsani unga sun'iy ravishda yuqtirib bo'lmaydi.

Aktyordagi mana shu qobiliyat, layoqat qanday sahna qonunlariga itoat qiladi?

Bu qonunlardan biri — sahnaviy ishonch ekanligini ko'rib o'tdik. Bu qonunga asosan ijro (ko'rish, eshitish, sezish, hid bilish, ta'm bilish) orqali sahnadagi voqealar ishtirokchisi — timsol talqinidan kelib chiqib, kerakli xususiyatda qabul qilinishi lozim.

Sahnadagi barcha voqeahodisalarni, buyumlarni, o'zining ijodiy ishonchi orqali, dramaturg



tomonidan o‘ylab topilgan sifatlarga, o‘zining tasavvurini ishga solgan holda, lozim bo‘lgan sifatni berish lozim. Misol uchun, teatrdagi do‘stini o‘zining otasi o‘rnida qabul qilishi uchun, u bilan, do‘stga nisbatan emas, otaga nisbatan bo‘ladigan jiddiy munosabatga o‘tishi, o‘z tasavvuri va hamkasb do‘sti yordamida, sahnadagi odamning ota ekanligini oqlaydigan bir qator isbot va dalillar topishi, ularga ishonishi zarur.

Demak, ishonch va diqqat orqali, sahnaviy oqlashlarga tayanib, aktyorning ko‘z o‘ngida turgan (manzara, narsa, buyum, odam) ko‘rinishiga yangi sifat berilishi va shu ko‘rinishga nisbatan aktyor rahiyatida boshqa bir munosabat vujudga keltirilishi kerak. Bu badiiy to‘qima aktyor tasavvurida tug‘iladi va sahna haqiqatiga aylanadi. Sahnaviy munosabat timsol (qiyofa)ga olib keladigan yo‘ldan kelib chiqadi.

Qarshimizdagi manzaraga ijodiy yondashgan holda unga boshqa sifat berishda ikki yo‘nalishdagi manzarani ko‘rishimiz mumkin.

Birinchi, mazkur manzara badiiy ko‘rinishga kiradi. Ikkinchi, mana shu badiiy ko‘rinishga pyesa qatnashchisi o‘z munosabatini bildirishi orqali yuzaga keladi.

Yuqorida keltirilgan misolga yana qaytsak. YA‘ni aktyorning qo‘liga bironbir buyum berib, qo‘lingdagi narsa bomba, deymiz. Aktyor esa, o‘z navbatida, garchi qo‘lidagi buyum teatr butafori tomonidan qo‘lbola qilib yasalgan, oddiy zararsiz buyum ekanligini bila turib, uning bomba ekaniga ishonishi, so‘ngra o‘z ishonchi orqali, uning «bomba» ekaniga tomoshabinni ham ishontira olishi kerak. Ikkinchi bosqichda esa, qo‘lidagi buyumga nisbatan haqiqiy bombaga bildiriladigan munosabatni aks etdirishi kerak bo‘ladi. (Bu o‘rinda, bombaga aktyorning emas, timsolning munosabati muhimdir).

Yana bir misol.

Faraz qilaylik, xizmatkor xon saroyiga kirish uchun eshikni ochib, ichkariga kirishi kerak. Eshik, tashqaridan qaraganda, bahaybat va og‘ir (Tomoshabinga u shunday sifatda ko‘rinib turibdi). Aslidachi? Aslida, bu eshik oddiy yog‘och va fanerdan ishlangan bo‘lib, uni ochish uchun hech qanday jismoniy kuch talab qilinmaydi. Demak, aktyorning birinchi qiladigan ishi (yolg‘ondakam eshikni) o‘zi uchun ham, tomoshabin uchun ham vazmin, qimmatbaho va og‘ir yog‘ochdan yasalgan eshikka aylantira bilishi lozim. Aktyor, eshik masalasini hal qildi deylik. Ammo bunday eshiklar o‘tgan asrda qolib ketgan, xonliklar ham hozir yo‘q.

Bundan chiqdi, aktyor oldida yana bir vazifa ko‘ndalang bo‘ladi. YA‘ni, mana shu vazmin va bahaybat eshikka aktyorning o‘zi emas, u yaratayotgan timsol qanday munosabat bildirarkin? Boshqacha tushuntiradigan bo‘lsak, sahnada berilgan obyekt (eshik)ni o‘zi uchun o‘sha xon saroyi oldidagi eshikka o‘xshatishi shart. Bu eshik unda qo‘rquv, hayajon hislarini uyg‘otishi kerak. Kichik lavozimdagi xizmatkor buni qanday his qilsa, o‘zi ham o‘sha hayajon, o‘sha qo‘rquvni his etish orqali o‘zi yaratayotgan timsol qiyofasiga kira oladi.

Aktyor, obraz munosabati orqali, boshqa odam, ya‘ni timsol talab qiladigan shaxsga aylanishi mumkin.

Bundan shunday xulosa kelib chiqadiki, har bir odam, shu jumladan, sahnadagi timsolning ham kimligi o‘z munosabati orqali ma‘lum bo‘lar ekan.

Agar har bir insonning buyumga, odamga, dalillarga, voqealarga munosabatini bilib olsak, uning kimligini aytib berish qiyin emas.

Rol ustida ishlash — bu munosabatni qidirib topish demakdir. Agar aktyor timsol munosabatini o‘zining qilib olsa, demak, rolning ichki dunyosini egallab olgan hisoblanadi.

### **Munosabat — harakatning asosidir**

Har bir xattiharakat, bajarilgan ish, yurishurishga qarab inson munosabati aniqlanadi. Munosabatsiz bironbir harakatni bajarib bo‘lmaydi. Aktyorlik san‘atining quroli — harakatdir. Aktyor harakat boshlamas ekan, teatr ham, san‘at ham bo‘lmaydi. Harakat esa munosabat asosiga qurilgandir. Shuning uchun sahnaviy munosabat aktyorlik san‘atining asosini tashkil etadi. Boshqacha qilib aytadigan bo‘lsak, san‘at munosabat orqali tug‘ilib, harakatda o‘z ifodasini topadi. Bironbir rolni ijro etish uchun aktyor, eng avvalo, o‘zi ijro etayotgan rolga nisbatan munosabatni to‘g‘ri yo‘lga qo‘yib olishi lozim. Shu munosabatlar asosida mantiqiy, maqsadli va unumli harakat qilishi zarur.

### **Sahna munosabatlarining ikki xil ko‘rinishi**

Yaxshiroq o‘zlashtirib olish uchun sahna munosabatlarini ikki bosqichga ajratamiz.

1. Pyesa boshlangunga qadar timsolning hayoti jarayonida shakllangan munosabatlari.

2. Timsolning sahnadagi voqeahodisalar ta'siri asosida shakllangan munosabatlari.

Inson xotirasida umri davomida duch kelgan turli voqea va hodisalar asoratini saqlab qoladi. Mana shu xotirada saqlanib qolgan izlar, inson ongida turli sinoatlar bilan to'qnashuv jarayonida, shakllanib, kundalik odatiga aylanib ulgurgan bo'ladi. Shuning uchun, bizga yaxshi tanish bo'lgan odamning, u yoki bu hodisa, voqealarga qanday munosabatda bo'lishini oldindan bilamiz.

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

### **Faktga munosabat**

Sahnadagi harakat davomida paydo bo'ladigan ikkinchi bosqichdagi munosabatni faktga baho berish ham deyiladi. Sahnada paydo bo'ladigan har qanday fakt aktyor tomonidan ma'lum darajada baholanishi kerak.

Ba'zida, bunday baholash, ongli ravishda yuz beradi. Ba'zan esa, hishayajon ta'sirida paydo bo'lib, ijodga undovchi bo'ladi va u beixtiyor ravishda vujudga keladi. Shuning uchun ham sahnadagi har bir faktni aktyor haqqoniy va tabiiy ravishda baholay bilishi shart.

Ayrim hollarda sahnada ro'y beradigan tasodifni aktyor tabiiydek qabul qila bilishi talab etiladi. Negaki, sahnada ro'y beradigan har bir hodisa yoki voqea, garchi u sahnadagi hamrohiga xoh bog'liq, xoh bog'liq bo'lmasin, mazkur voqea yoki hodisa, aktyorning keyingi xattiharakatida muhim rol o'ynasho'ynamasligidan qat'i nazar, sahnada harakat qilayotgan ishtirokchi uchun juda muhim ahamiyatga ega.

Demak, sahnada ro'y beradigan har qanday hodisa aktyor uchun o'ta ahamiyatli bo'lishi shart ekan.

Avvaldan ma'lum bo'lgan narsani, «go'yo to'satdan paydo bo'lgan narsa, hodisa», — deya qabul qilish aktyor mehnatining eng qiyin jihatlaridan biri hisoblanadi. Aktyor mahoratini belgilaydigan mezon ham shunday jihat hisoblanadi. Hammaga ma'lumki, qobiliyatni biron bir narsa bilan berib bo'lmaydi. U — Alloh tomonidan beriladigan inoyat. Ammo shu qobiliyatni o'stirish, rivojlantirish uchun shartsharoit yaratish mumkin. Sahnada ro'y beradigan har qanday hodisavoqeani tabiiy qabul qila bilish, hishayajonni uyg'otadigan omillarni qo'zg'ata olish natijasida aktyor uchun muhim omil bo'lgan voqea va hodisalarga to'g'ri baho bera bilishga o'rgatish mumkin va o'rgatish zarur. Mana shunday shartlardan biri talabada, o'z hayoti davomida to'plagan tajribalari asosida, sahnaga chiqmasdan avval, muqim va mustahkam munosabatlar zaxirasini tayyorlay bilishdir.

Bunday tayyorgarliksiz talaba sahnada ro'y berishi mumkin bo'lgan voqeahodisalarni tabiiy hishayajon bilan qabul qilishi va ehtirosni qo'zg'ashga ishonchni aks ettirishi mumkin emas. Misol tariqasida Gogolning «Revizor» asaridagi eng keskin sahnalardan biri — shahar hokimi bilan bo'ladigan hodisani olib ko'ramiz.

Birinchi sahnada, Hokim amaldorlar bilan «Revizor» kelishi ehtimoli borligini muhokama qilmoqda. «Favqulodda hodisa», «Kutilmagan xabar» degan so'z ustida tashqaridan Bobchinskiy bilan Dobchinskiylar otilib kirishadi.

Ular, biri olib, biri qo'yib, «mehonxonaga kelib tushgan yosh yigitcha» haqida hikoya qilishadi. Hikoya «Xuddi o'sha! O'sha amaldor!» degan so'zlar bilan tugaydi.

«Kim, qanaqa amaldor» — deya so'raydi Hokim, garchi bu o'sha o'zi kutgan amaldor ekanligini bilsada, unga iqrar bo'lishdan qo'rqib.

«O'zingizga xabar qilingan amaldorda! — Revizor», — tushuntiradi Bobchinskiy. Bu so'zlar Hokim uchun «momaguldarak» misoli ta'sir qilishi kerak» emasmi?

«Nimalar deyapsiz? YO'g'ye! U bo'lmas keragov», — deydi qo'rquv aralash Hokim.

Savol tug'iladi. «Revizor» so'zi yozilgan xat orqali, boshiga tushadigan baloofatlarni ko'z oldiga keltira olmaydigan aktyor, shu so'zlarni to'g'ri ifodalay oladimi?

Agar Hokim rolini o'ynayotgan aktyor avvaldan o'zining kim ekanligini bilmasa, atrofdagilarning o'ziga bo'lgan munosabatlari haqidagi tasavvurni avvaldan o'zida

mujassamlashtirmagan bo'lsa, muallif bergan so'zni to'g'ri ifoda eta oladimi?

Axir, u o'z xizmat vazifasini o'z foydasiga ishlaydigan manba, deb bilmasa, atrofida qilarga do'st yoki dushman deb qaramasa, shaharni o'z mahriga tushgan shaxsiy mulk deb o'ylamasa, shahar aholisini, faqat «talab qiluvchi mutahhamlar», deb o'ylamasa, qulay fursat tug'ildi deguncha «ularni shilish kerak» deb tushunmasa, aktyorda bunday ishonch qanday paydo bo'ladi?

Yuqorida sanab o'tganimiz voqea va hodisalarni o'zinikidek, go'yo o'z boshidan kechirib o'tgan voqea va hodisalardek qabul qila bilmasa, o'z tasavvuri yordamida ularni ko'z o'ngidan bir-bir o'tkazib ijodiy tafakkur yurgiza bilmasa, aktyor Bobchinskiy keltirgan xabarni tabiiy va to'g'ri qabul qilgan holda harakat boshlashi mumkin.

Shunday qilib, aktyor diqqatini jamlash orqali to'qib chiqarilgan voqea va hodisalarga ishonish va uni to'g'ri deya, qabul qila bilish orqali voqea va hodisalarga nisba-tan munosabat paydo bo'ladi. Bu munosabatlar zamiri-da esa **sahna harakati** degan **sehrli so'z** yashiringan.

### **Sahna harakatining vujudga kelishi**

Aktyor ijodiy jarayonidagi eng muhim va mas'uliyatli damlar — bu harakatning yuzaga kelish davridir.

Bu davrda xatolikka, ko'zbo'yamachilikka, ichki sezgi-larning adashishiga yo'l qo'yib bo'lmaydi. Chunki mana shu harakatning to'g'ri boshlanishi spektakl ustidagi bu-tun ishlarning muvaffaqiyatli tugashi garovidir.

Demak, aktyor o'z-o'zini harakatni to'g'ri boshiash sari yetaklab kelishi kerak ekan.

K. S. Stanislavskiy ta'limoti bo'yicha, "gap harakatning o'zida emas, uning to'g'ri paydo bo'lishiga chorlovchi tabiiy xohishda". Hatto Stanislavskiy, rol ustidagi izlanishning dastlabki bosqichida ishni jismoniy harakatdan boshlamay, awal maqsadni to'g'ri aniqlagan holda, o'zini bir harakatdan, ikkinchisiga olib kelish kerak, degan edi. Faqat ichki da'vat paydo bo'lgandagina harakatga o'tish kerak ekan.

### *Amaliy xulosalar*

Sahna munosabatlari haqida yuqorida aytganlarimizdan kelib chiqqan holda quyidagi xulosaga kelish mumkin.

1. Rol talab qiladigan munosabatlarni aktyor o'zini qilib olishi, o'zining munosabatlariga aylantira bilishi lozim.
2. Sahnada kechadigan hodisalarga, o'ziga berilgan rolning mantiqiy vazifasidan, pyesaning badiiy to'qimasi talablaridan kelib chiqadigan munosabatda bo'lish talab qilinadi.
3. Sahnaviy hayotda ro'y beradigan, aslida avaldan ma'lum munosabatlar, har qanday faktni kutilmagan hodisa sifatida to'g'ri qabul qila bilish va to'g'ri baholay olish zarur.
4. Aktyor diqqatni to'plash, sahnaviy ishonch orqali o'z xatti-harakatini to'g'ri jabhaga keltira bilishi kerak.

### Oltinchi bob

### **SAHNADAGI XATTI-HARAKAT**

Aktyor o'z san'atini xatti-harakat orqali namoyish eta-di. Shu xatti-harakatlar vositasida, goh jismoniy, goh tasavvuriy, goh sezgi tarzida o'zi yaratayotgan obraz — siymo oldiga qo'ygan maqsad sari intiladi. Demak, aktyorning xatti-harakati uning sahnadagi birdan-bir quroli ekan. Ay-nan shu xatti-harakat orqali obrazning sahnaviy hayoti to-moshabinga yetib boradi. O'z navbatida, xatti-harakatni ichki sezgilar qo'zg'atadi. Har qanday harakat esa, o'z navbatida, ichki sezgi uchun qopqon vazifasini o'taydi. Demak, harakat aktyor san'ati texnikasining asosiy tamoyili hisoblanadi. Xo'sh, nimalami **harakat** deb atash mumkin?

1. Iroda tufayli kelib chiqadigan harakat.
2. Biron-bir maqsadni amalga oshirish yo'lida qilina-digan harakat.

Maqsadli harakatning vazifasi, o'zi mo'ljalgan olgan buyum, narsa, manzarani **o'zgartirish**, yoki unga ta'sir o'tkazishdan iborat.

Biz qayd qilib o'tgan ikkala ko'rinishdagi harakat sezgi-dan mutlaqo farq qiladi. Shunga qaramay, har ikkala sezgi ham, harakat ham, bir so'z bilan aytganda, fe'l ko'rinishida aks etadi. Shuning uchun awal boshdan **harakat** fe'li bilan **sezgi** fe'li o'rtasidagi farqni ajratib olish kerak. Chunki aktyorlar, ko'pincha, bu ikki tushun-chani bir-biri bilan almashtirib qo'yadilar. Agar aktyor-dan, «Hozir sahnada nima qilyapsiz», deb so'rasangiz, u hech ikkilanmay, «azoblanayapman», «suyinayapman», «nafratlanayapman», deb javob beradi. Vaholanki, *achi-nish*,

*azobanish, suyunish, nafratlanish* harakat emas, sez-gidir. Aktyordan shunday javob olganingizdan keyin unga tushuntirmoqchi bo'lib, sizdan «nimani sezyapsan», deb so'ralayotgani yo'q, aksincha «Nima qilyapsan», deb so'ralyapti, deysiz. Shunda ham ko'pchilik aktyorlar bu ikki tushuncha o'rtasidagi farqni yaxshi tushunib yetmaydilar.

Ma'lum maqsadni ko'zlab bajariladigan barcha ishlar harakatni bildiruvchi fe'llar deyiladi. (Misol uchun: iltimos qilish, birovni quvlash, taklif etish, rad qilish, tushuntirish va h.k.). Sahnaga chiqqan aktyor shu fe'llar yordamida o'z oldiga qo'ygan vazifani amalga oshiradi. Agar bironbir harakatni boshlamasdan oldin, his eta boshlasak, harakat boshlashga undamaydigan fe'llar: (rahm qilish, qahr qilish, nafratlanish, achchiqlanish) bu inson sezgisi bilan bog'liq bo'Ub, aktyorni aniq ijodiy harakat sari boshlamaydi. Bu boradagi qonunlar esa inson tabiatidan kelib chiqadigan qonunlardir. Mazkur qonundan kelib chiqilsa, har qanday harakatni boshlashga undovchi kuch xohish ekanligini ko'ramiz. (Men birovni ishontirmoqchimanmi — ishontiraman! Birovga ta'na qilmoqchimanmi — ta'na qilaman!)

Ammo u yoki bu vazifani bajarish jarayonida hamisha ham kutilgan natijaga erishib bo'lmaydi. Shuning uchun ishontirish deganda — ishontirdim, ovutish deganda — ovutdim, deb tushunmaslik kerak. Lekin biz shu ishni astoydil xohlasak, albatta, ishontirishimiz ham ovutishimiz ham mumkin. Buning uchun har bir harakatning boshida — qat'iy iroda, xohish va ishonch bo'lishi muhimdir.

Inson sezgilari esa tamoman qaramaqarshi sifatlarga ega. Chunki bu sezgilarning aksariyati beixtiyoriy ravishda bo'lib, xohishimizdan qat'i nazar, o'zo'zidan uyg'onishi mumkin. Misol uchun: birovga qanchalik rahm qilmay, desangiz ham — rahmingiz keladi. Bir odamni yaxshi ko'rib qolmay deganingiz bilan yaxshi ko'rib qolasiz. Qanchalik o'zingizni bosishga urinmang, o'zo'zidan jahlingiz chiqib ketganini sezmay qolasiz. Shu bilan birga ayrim vaqtlarda, kishi o'zini achinayotgan, haddan tashqari iztirob chekayotgan qilib ko'rsatishi ham mumkin. Aslida u, achinmaydi ham, iztirob ham chekmaydi. Lekin bunday odamni tashqaridan kuzatib turgan kishi uning yolg'ondan qilayotgan sayharakatini darhol sezishi mumkin. Bunday hollarni ko'pincha o'zimiz ham ko'rganimiz turli marosimlar (to'y, aza)da guvohi bo'lganmiz.

Sahnadagi aktyor ham xuddi shunga o'xshab, o'zini qanchalik achinayotgan, iztirob chekayotgan qilib Ico'rsatmasin, tomoshabin buni darhol payqab oladi. Negaki, uning barcha urinishlari inson tabiatidagi qonunlarga zid bo'lib, tabiiy ravishda tug'ilmaydi. Aslida, boshiga falokat tushgan kishi o'z xohishi bilan iztirobga tushmaydi. Bunday kezlarda havaskor aktyor — o'zini iztirob chekishga majbur qiladi. Zo'rlab ko'z yosh chiqazmoqchi bo'ladi. Aslidachi? Xoholab kulayotgan odam, juda ham kulishni istagani uchun kuladimi? Aksincha, u qanchalik qattiq kulmasin, shunchalik kulgisini tiyishga harakat qiladi. Havaskor aktyor esa o'zini zo'rlab kuldirmoqchi bo'ladi. Soxta kulgi hamisha nosamimiy va sun'iy ko'rinadi.

Kundalik turmushimizdan ma'lumki, kulish mumkin bo'lmagan joylarda qanchalik kulgimizni bosishga urinmaylik, ichichimizdan kulgi otilib chiqib kelaveradi. Qanchalik yig'ini bosishga urinmaylik, ichichimizdan o'kirik chiqib kelayotganini sezamiz. Agar, ro'y berayotgan voqeahodisaga nisbatan o'z munosabatimizni to'g'ri belgilab, aniq yo'nalishga burib yubora olsak hissiyot va sezgilar o'zo'zidan paydo bo'lar ekan.

Yana bir narsani yoddan chiqarmaslik kerak. Inson, sezgi va hissiyotlarini tashqariga chiqarmaslikka uringan sari, bu sezgi va hissiyotlar to'planib, to'libtoshib boraveradi. Havaskor aktyor, repetitsiyalarning dastlabki kunidanoq o'z hissiyotlarini namoyish etish yo'lga o'tsa, inson tabiatidan kelib chiqadigan qonunlarga qarshi borgan bo'ladi.

Turgan gap, har bir aktyor, o'zining qanchalik qobiliyat va mahorat egasi ekanligini namoyish qilish istagi bilan ijod qiladi. Bunga erishish uchun esa, eng avvalo, o'z hissiyotlarini jilovlash yo'lini o'rganishi zarur. Chunki u, dastlabki repetitsiya vaqtlarida o'z hissiyotlarini jilovlab, ularni mumkin qadar kamroq namoyish etishga intilsa, bu hissiyotlar qalbida to'planib, zarur bo'lgan vaqtda vulqondek o'zi otilib chiqadi. Demak, hissiyotni zo'rlab qo'zg'atish o'rniga uni to'plab, ma'lum muddatga qadar tizginlab turmoq inson tabiatidan kelib chiqadigan qonunlarga mos tushar ekan.

### **Jismoniy va ruhiy harakat, berilgan shart-sharoit hamda sahnadagi timsol — obraz**

Nar bir xattiharakatning ikki boshlang'ich nuqtasi bo'lib, biri-jismoniy, ikkinchisi ruhiy

ko‘rinishga egadir. Ularning birbiriga bog‘liqligi esa «psixofizik» (jismoniyruhiy) deb ataladi. Ular bilan yaqinroq tanishish maqsadida har birini alohidaalohida ko‘rib chiqamiz.

1. Jismoniy harakat.
2. Ruhiy harakat.

Har bir jismoniy harakatning ruhiy tomoni bo‘lganidek, ruhiy harakatning ham jismoniy tomoni bo‘ladi. «Agar shunday bo‘lsa, ular o‘rtasidagi farqni aniqlashning nima hojati bor?» degan savol tug‘ilishi tabiiy.

Ma‘lum miqdordagi kuch ta‘siri ostida o‘zimizni qurshab turgan moddiy olamga, buyum, narsaning holatiga o‘zgartirish kiritilsa, buni jismoniy xattiharakat deymiz. Bundan kelib chiqadigan xulosa shuki, barcha jismoniy ishlar jismoniy harakat deb atalar ekan (arralash, chopish, kavlash, o‘rish va h.k.). Sport bilan aloqador bo‘lgan barcha harakatlar (suzish, tepish, ko‘tarish, urchish va h.k.) ham shular jumlasiga kiradi. Shuningdek, kundalik turmushda ro‘para keladigan harakatlar (kiyinish, yuvinish, soch tarash: choy quyish, xonani yig‘ishtirish va h.k.) ham yuqoridagi ro‘yxatga kiradi. Va nihoyat, sahnada o‘z hamrohimizga nisbatan bajaradigan harakatlarimiz (quchoqlash, o‘tqazib qo‘yish, kuzatib qo‘yish, erkalash, yashirinish, kutib olish va h.k.lar) ham shular jumlasidandir.

Inson sezgisiga, ongiga, irodasiga, xohishiga nisbatan ko‘rsatilgan ta‘sirni ruhiy harakatlar deymiz.

Bunday holatda inson ta‘sir ko‘rsatiladigan obyektidan tashqari o‘z ongiga ham ta‘sir ko‘rsatadi. Demak, aktyorning har qanday harakati, mana shu ruhiy ta‘sir natijasida amalga oshirilib, uning ijodiyjarayonida asosiy o‘rinni egallaydi.

Agar kundalik hayotimizni olib ko‘radigan bo‘lsak, bir tunning o‘zida qancha odam bilan uchrashamiz. Kimdandir nimadir so‘raymiz, kimgadir nimadir tushuntiramiz, kimnidir bironbir narsaga ishontiramiz, biron narsaga iqror bo‘lamiz, kimnidir maqtaymiz, kimdandir xafa bo‘lamiz, kimdandir xursand bo‘lamiz va h.k. Bularning hammasi o‘sha, biz yuqorida aytgan ruhiy harakat hisoblanadi. Aktyorning sahnadagi barcha harakatlari xuddi mana shu ruhiy holatdan kelib chiqadigan natijaning o‘zidir. Turli tovushlardan musiqa hosil bo‘lganidek, ruhiy holatlardan xattiharakat kelib chiqadi. Garchand bularning hammasi bizga yaxshi tanish bo‘lsada har kim ham bu harakatlarni berilgan sharoitda bir hilda bajarmaydi. Nega deganda, urishishi kerak bo‘lgan joyda bir odam ovutsa, boshqasi urishadi, kimdir do‘qpo‘pisa qilsa, boshqasi iltimos qiladi. Garchi kundalik turmushimizda uchraydigan bu holatlar bir ko‘rinishda maydachuyda, ikirchikir hisoblansada, aslida, sahnadagi barcha muammolar mana shu maydachuyda, ikirchikirlar yordamda vujudga keladi, bartaraf etiladi. Shu ruhiy yoki jismoniy holatlarni tartib bilan amalga oshirish natijasida aktyor pyesadagi obrazning berilgan shartsharoitdagi vazifasini bajaradi. Keling, berilgan sharoitda ruhiy va jismoniy deb atalgan harakatlar faoliyatini birbiridan ajratib qarab chiqaylik. Ma‘lumki, tashqi harakatjismoniy harakatni amalga oshirish vositasidir. Misol uchun, farzandimizni to‘g‘ri yo‘lga solish uchun unga «do‘q» qilib qo‘rqitib qo‘ymoqchi bo‘lsak, avval eshikni ochib, uning xonasiga kiramiz. Qo‘limizga bironbir narsa (xivichmi, kamarmi) olib unga o‘qtalamiz, qulog‘idan cho‘zib qo‘yamiz va h.k. Bir so‘z bilan aytganda, birtalay jismoniy harakatlarni amalga oshiramiz. Bunday harakatlar, odatda, bo‘ysundiruvchi harakatlar deyiladi. Negaki, boya biz aytib o‘tgan ruhiy ta‘sir o‘tkazish uchun jismoniy harakatlar amalga oshirildi. Endi shu ishni aktyor sahnada bajarishi lozim bo‘lsa, ruhiy ta‘sirni kuchaytirish va uni amalga oshirish uchun jismoniy harakatlarni yordamga chaqirib, ruhiy harakat xizmatiga qo‘yadi. Chunki, xonaga kirib, eshikni mahkamlash bilan jismoniy harakatni amalga oshirdik. Lekin nima maqsadda xonaga kirib, eshikni mahkamladik? Birovni tinchlantirish, ovutish, qo‘rqitish, iltimos qilish, tushuntirish kabi amallarni bajarish uchun shunday qildik. Demak, birgina xonaga kirib, ortimizdan eshikni mahkam yopish orqali turli vazifalarni bajarishni ko‘zlagan ruhiy harakatni jismoniy harakatga aylantirdik. Biroq, birgina jismoniy harakat orqali turli xil vazifani amalga oshirish mumkin ekan, jismoniy harakat ham ruhiy holatga ta‘sir o‘tkazadi.

Demak, ruhiy holat bilan jismoniy harakat birbiriga uzluksiz ta‘sir o‘tkazadi. Misol uchun, o‘sha eshikni yopib, ichkaridagi odam bilan xoliroq gaplashmoqchimiz. Ammo eshik qurgur ochilib ketaveradi. Biz uni yopmoqchi bo‘lamiz, eshik esa yana ochiladi. Demak, mana shu jismoniy harakatimiz davomida bizda ruhiy o‘zgarish ro‘y beradi. YA‘ni a) asabiylashamiz, jahlimiz chiqadi va h.k. Demak, bu jismoniy harakatimiz bizning ixtiyorimizdan tashqari, ruhiy harakatimizga o‘z

ta'sirini o'tkazmasdan qolmaydi.

Endi jismoniy va ruhiy harakatlarning ikkinchi ko'rinishini ko'rib chiqaylik.

Ko'pincha ular yonmayon turgan holda birbiriga ta'sir o'tkazishini kuzatishimiz mumkin. Misol uchun, biz ikki kishi bo'lib yer kavlayapmiz, deylik. Yer kavlashni to'xtatmagan holda birbirimizga nimanidir tushuntirishga, ishontirishga, da'vat etishga harakat qilamiz. Aniqroq, qilib aytganda, bir vaqtning o'zida ham jismoniy, ham ruhiy harakatni bajarayapmiz. Lekin, yer kavlar ekanmiz, bizda turli holatlar ro'y bermaydimi? «Asabiylashish», «Hursand bo'lish», «xafa bo'lish» kabi ruhiy holatlarni boshdan kechirmaymizmi? Bu holatlar bajarilayotgan ishning sifatiga ta'sir ko'rsatmaydimi? Albatta, ta'sir ko'rsatadi. Bajarayotgan jismoniy harakatimiz bir muddat to'xtab qolishi, ketmonni zarb bilan yerga urish kabi asabiy holat yo'ldosliirning ishiga ta'sir ko'rsatishi natijasida, u yer chopishni tezlashtirishi yoki sekinlashtirishi mumkin. Boshqacha boiishi ham mumkin. Bahslashayotgan odamning ketmoni bir narsaga qadalib qoldi, deylik. Bana to'xtaydi. Ketmon urilgan to'nkami, toshmi olib tashlanganidan keyin bahs yana davom etadi. Ammo endi bahsning shijoati so'ngan, bir narsani isbotlashga urinayotgan odam o'zini ancha bosib olgan bo'ladi. Agar bahslashayotganlarning biri juda ham nozik ishni bajarayotgan bo'lsa, bahs ham bosiqlik bilan olib boriladi.

Demak, jismoniy harakat birinchidan, bironbir ruhiy vazifani bajarish uchun bajarilsa, ikkinchidan, ruhiy holat bilan yonmayon jismoniy harakatni ham bajarishi mumkin ekan. Har ikkala ko'rinishda ham bu harakatlar birbirini to'ldiradi. Lekin bir vaziyatda ruhiy holat boshlovchi bo'lsa, boshqa vaziyatda har ikkisi o'rin almashinib turadi.

### **Ruhiy harakat turlari.**

#### **Ularni shartli ravishda birbiridan farqlash**

Ruhiy harakatni amalga oshirish, ikki ko'rinishda bo'ladi. YA'ni:

1. Imoishora vositasida.
2. So'z vositasida.

Ba'zan bajarilayotgan ishning ma'qul yoki noma'qui ekanligini bildirish uchun boshimizni qimirlatib, yoki aftimizni burishtirib, qaraymiz. Demak, bu imoishorali harakatdir. Ammo sezgilar orqali paydo bo'ladigan imoishora bilan ruhiy harakat natijasida paydo bo'ladigan imoishora birbiridan farq qiladi. Bularning birinchisi beixtiyoriy, ikkinchisi ixtiyoriy ravishda paydo bo'ladi. Shuning uchun har bir aktyor, bu holatlarni o'zlashtirib olgan bo'lishi kerak.

Masalan, bir odamga so'z bilan dakki berish, o'rniga ko'z qirimizni tashlash, ya'ni imoishora bilan, kifoyalanamiz. Natijada o'sha odam o'z vazifasini to'g'ri bajarishga intiladi. Bu sharoitda, imoishoradan o'rinli foydalanilgan bo'ladi. Shuningdek, imoishora orqali buyufish, iltimos qilish, ishora qilish mumkin. Shu yo'sinda bajarilgan vazifa hayotiylik kasb etadi. Lekin imoishora orqaii afsuslanish, azoblanish, uotop ko'rishni ifoda etib bo'lmaydi. Bu hamisha soxta bo'lib ko'rinadi.

Demak, aktyor sahnadagi xattiharakatni amalga oshirish uchun imoishora shaklini o'zi tanlashi mumkin ekan. Ammo sezgilarni ifoda etish uchun imoishora shaklini tanlab bo'lmaydi. Bu aktyorni bir qolipga tushib qolgan hunarmandga o'xshatib qo'yadi. Sezgilarni ifodalaydigan imoishoralar harakat davomida o'zi paydo bo'lishi kerak. Garchi, sharq muomola madaniyatida imoishoralar bilan amalga oshiriladigan harakatlar ustuvor ko'rinishga ega bo'lsada, sahnada amalga oshiriladigan harakatlar so'z orqaii amalga oshirilsa, ularning ta'sir kuchi ko'proq bo'ladi. Chunki so'z — fikr ifodasidir. So'z inson sezgilarini uyg'otadigan, jasoratga chorlaydigan, insonga kuch bag'ishlaydigan o'tkir vosita hisoblanadi. Jaloliddin Rumi hazratlari aytganlaridek:

Bitta so'z olamni vayron qiladi,  
Bitta so'z qo'rqqni polvon qiladi.

Shuning uchun ham so'z orqaii bajariladigan harakat, inson tomonidan amalga oshiriladigan barcha harakatlar ichida eng kuchli va ta'sirli sanaladi. Bu holat ayniqsa, sahnada ko'zga yaqqol tashlanishi mumkin.

Ruhiy harakatni qaysi narsa, buyum yoki odamga nisbatan qaratilganidan kelib chiqib, uni ikkiga bo'lish mumkin:

- a. tashqi;
- b. ichki.

Sahnadagi hamrohning tashqi ko‘rinishiga, sezgisiga ta’sir ko‘rsatish maqsadida bajarilgan harakat tashqi ta’sir, o‘sha shaxsning ichki ongiga ta’sir ko‘rsatish maqsadida bajarilgan harakat esa ichki ta’sir deyiladi.

Tashqi ta’sir xususida biz to‘liq ma’lumotlarni yuqorida ko‘rib chiqdik. Ichki ta’sir masalasiga kelsak, ular quyidagilardan iboratdir: fikrlash, hal qilish, o‘rganish, tushunish, muqoyasa qilmoq, kuzatmoq, o‘z hissiyotini bosish va h.k.

Inson o‘zining ichki fikrlash qobiliyatini, ongini o‘zgartirish uchun qilgan barcha harakatlarini ichki ta’sir deyish mumkin. Aktyorlik san’atida ichki harakatlarning ta’siri nihoyatda katta ahamiyatga egadir.

Kundalik turmushimizda bironbir tashqi harakat ichki ta’sirsiz amalga oshmasligini ko‘ramiz. Chunki odam bironbir jismoniy harakatni bajarishdan oldin uni yaxshilab o‘ylab ko‘radi. Mazkur ishning qay tariqa qulay bajarilish va oson ko‘chishini mushohada qiladi. Bir qarorga kelgach, o‘sha ishni bajarishga kirishadi. Faqat havaskor aktyorlarga sahna o‘ylamasdan, fikr yuritmasdan harakat qiladilar.

«Harakat» so‘zini bejiz ajratganimiz yo‘q. Chunki havaskor aktyorning sahnada qilayotgan ishini mutlaqo harakat deb atab bo‘lmaydi. U sahnada gapirishi, qo‘lini siltashi, yurishi — o‘tirishi mumkin. Chunki u bu ishlarni o‘ylamasdan bajaradi. O‘ylamay bajarilgan ishni harakat deyish mumkin emas.

Sahnadagi har bir bosgan qadamini o‘ylab, fikrlab ko‘radigan, mulohaza yuritib harakat qiladigan aktyor bilan barcha ishlarni ko‘rko‘rona bajaradigan havaskor o‘rtasida osmon bilan yercha farq bor, albatta ularni birbiridan ajratib turadigan narsa ham aynan mana shu fikr yuritishga bog‘liqdir.

Inson harakatini turlarga bo‘lishdan maqsad, ulardagi shartli sifatlariga birbiridan ajratib turishini qayd qilib o‘tish edi. Haqiqiy hayotda ularni birbiridan ayri holda uchratish juda mushkuldir. Amalda ko‘pincha ular murakkab ko‘rinishga ega bo‘lib, aralash holda harakat qiladilar. Chunonchi, jismoniy harakat bilan ruhiy harakat, so‘z harakati bilan imoishora, ichki bilan tashqi, ixtiyoriy va beixtiyoriy paydo bo‘ladigan harakatlari tarzida. Shu jumladan, yana aktyorning sahnadagi harakatlari bir qator qo‘shimcha — xohish, fikrni birjoygajamlash, tasavvur kabi har bir odamning o‘zigagina xos bo‘lgan yo‘nalishlarga ham egadir. Va nihoyat, ichki monolog hamda tashqi dialoglardan iborat xayoliy harakat ham shular qatoriga kiradi.

Yuqorida sanab o‘tganlarimiz aktyorlik mahoratining ichki texnikasini puxta egallagan san’atkorgina o‘zining ichki harakatlarini bir tizimga terib, uchini mahkam tutish orqali o‘zi yaratayotgan siymoning sahnadagi uzluksiz hayotini namoyon qiladi.

### **Aktyor ijodida sodda jismoniy harakatlarning tutgan o‘rni**

«Oddiy jismoniy harakatlar» deganimizda nimalar nazarda tutiladi? Albatta, kundalik hayotimizda bajaradigan turli tuman ishlarnida!

Masalan: oddiy jismoniy harakatni talab qiyadigan chopon kiyishning o‘zini olib ko‘raylik. Sahnada uni bajarish oddiy ish emas. Eng avvalo, sodda jismoniy haqiqatni topishimiz kerak. YA’ni barcha harakatlarimiz oddiy, yengil, mantiqiy va biror maqsadni ko‘zlab bajarilishi lozim. Lekin shu, ko‘rinishidan oddiy bo‘lgan vazifalarni bajarish uchun ham bir qator savollarga javob topishga to‘g‘ri keladi. Masalan: men choponni nima uchun kiyapman? Qayerga borishim kerak edi? Keyingi rejalarim qanday? Kim bilan uchrashish uchun boryapman. Bu uchrashuvdan ko‘zlagan maqsadlarim nimalardan iborat edi? O‘sha o‘zim uchrashmoqchi bo‘lgan odam bilan mening munosabatlarim qanday? Undan tashqari, kiymoqchi bo‘lgan choponimning ko‘rinishi qanday? Balki hali u yangidir va u bilan maqtansam bo‘lar? Yoki aksincha, juda ham eski bo‘lib, uni kiyib ko‘chaga chiqishdan uyalarmen? Uning oldiga shu choponda borish noqulaymikan? Lekin borish kerak va h.k.

Shuning uchun har ikki holatda ham choponni kiyar ekanmiz, unga munosabat va undan oladigan taassurot turlicha bo‘lishi tabiiydir. Agar chopon hali yangi bo‘lsa, choklari tortilmagan bo‘ladi. Agar u eskirib ketgan bo‘lsa, boshqacharoq kiyiladi, yelkalarimiz siqilmaydi. Demak, maqsad va sharoitdan kelib chiqib, ming xil holatni boshdan kechirish mumkin ekan.

Ko‘rinib turibdiki, juda oddiy va sodda bo‘lib ko‘ringan birgina, harakatni sahnada bajarish uchun aktyor bir qancha ichki harakatlarni ham amalga oshirishga majburdir. Masalan, o‘ylab

ko‘rishi, sezishi, his qilishi, anglashi, tasavvur qilishi kutilmagan turlituman holatlarni ko‘z oldiga keltirishi va h.k.lar.

Aktyor, sahnada juda oddiy bo‘lib ko‘ringan vazifani bajarishga kirishar ekan, bir qancha — ruhiy, ma‘naviy holatlarni ham harakatga keltiradi.

Oddiy bo‘lib tuyulgan jismoniy harakat orqali bir qancha ichki holatlarni uyg‘otib (ichki harakatlar — fikrlash, sezish, his qilish, tasavvur qilish), xayolan ularni qizil ipga terib, bir boshidan fikr g‘altagiga o‘raymiz.

Shuning uchun, aktyor, jismonan oddiy ko‘ringan bir qator sharoitlarni hisobga olmasdan, sahnaga chiqishi mumkin emas.

Xulosa qilib aytadigan bo‘lsak, oddiy bo‘lib ko‘ringan jismoniy harakatlar bizni tasavvur qilishga, tafakkur yurgizishga, oqlashga, bajarayotgan jismoniy ishni ichki ruhiy holat bilan to‘ldirishga majbur etadi. Jismoniy harakat boshqa harakatlarni yetaklab chiqaruvchi qarmoqqa o‘xshaydi. Stanislavskiy iborasi bilan aytadigan bo‘lsak, «insonning tashqi a‘zolari yordamida ichki olamiga kirib boriladi».

Agar oddiy bir vazifani bajarish uchun shunchalik ko‘p ruhiy harakatlar talab qilinsa, berilgan shartsharoitda butun boshli rolni ijro etish uchun qanchadanqancha tasavvur, sezgi, his qilish kerak bo‘lar ekan.

Jismoniy harakat esa aktyorning barcha ichki sayharakatini joyidan qo‘zg‘atadi va unga kuchg‘ayrat bag‘ishlaydi.

Demak, oddiy jismoniy harakat tushunchasi zamirida, tasavvur, tafakkur, sezgilardan iborat ichki harakatlar, sahnaviy ishonch, sahna haqiqatini yuzaga chiqaruvchi qudratli quvvat yashiringanligining guvohi bo‘ldik.

Har safar oddiy jismoniy harakatni bajarishga kirishar ekanmiz, birinchi navbatda o‘zo‘zimizga talabchanlikni oshirishimiz, bu borada arzimaydigandek tuyulgan nuqsonga ham yo‘l qo‘ymasligimiz, nopisandlik va shartlilikka hamda yolg‘onga o‘rganmasligimiz talab qilinadi.

### **Ruhiy vazifani jismoniy harakatga aylantirish**

Deylik, aktyor bironvi ovutishdek oddiy vazifani bajarishi kerak. Bu holda, o‘zo‘zidan savol tug‘iladi. Bu vazifani men qanday ichki sezgilar orqali ifoda etishim mumkin ?

Har qanday ruhiy harakatning bevosita vazifasi o‘z qarshisida turgan hamrohining ongida o‘zgarish yasashdan iboratdir. Demak, oddiy ruhiy harakat orqali hamrohimizning ichki va tashqi qiyofasida o‘zgarish ro‘y berishiga erishishimiz kerak.

Bironvi ovutish uchun sahnaga chiqqan aktyor o‘sha odamni kuldirishi kerak. Aktyor, o‘z maqsadi sari harakat boshlashidan oldin hamrohi qanday kulishini tasavvurida gavdalanirishi, shundan so‘ng ko‘zlagan maqsadi sari harakat boshlashi va, nihoyat, hamrohi kulmagunicha tasavvurida uning kulgisini saqlab turishi kerak.

Tasavvurimizda paydo bo‘ladigan natija bizni harakat qilishga undab, g‘ayratimizni rag‘batlantiradi. Kundalik hayotimizda ham aynan huddi shunday bo‘lishi tabiiydir. Axir bironvi bilan uchrashuvga borar ekanmiz, uning qanday o‘tishi, nima bilan tugashini ko‘z oldimizga keltirmaymizmi? Agar zimmamizga bir odamni ma‘lum ishni bajarishga ko‘ndirish vazifasi yuklatilgan bo‘lsachi? O‘sha odam shartimizni qabul qilgan vaqtdagi holati ko‘z o‘ngimizda gavdalanmaydimi?

Harbiy xizmatdan bo‘shab uyiga oshiqayotgan yigit yo‘lda borarkan, eshikdan «Salom, oyijon, mana, men keldim» deb aytgan so‘zlarini eshitgan onasi uni qay ahvolda quchoq ochib kutib olishini ko‘z oldiga keltirmaydimi.

Garchi, hayotda bizning orzu va armonlarimiz armonligicha qolib ketadigan vaqtlar ko‘proq bo‘lsada, har safar bironvi niyatni ko‘nglimizga tugib qo‘yar ekanmiz, shu niyat amalga oshib qolguday bo‘lsa, qay darajada hursand bo‘lishimizni hamisha ko‘z oldimizga keltirishdan charchamaymiz.

Aktyor ham xuddi shunday yo‘l tutishi kerak. Agar aktyor sahnada bironvi ovutmoqchi bo‘lsa, ovungan kishining xursandlikdan chaqnagan ko‘zlarini aniq tasavvur qilishi kerak.

Tajribadan shu narsa ma‘lumki, aktyor muayyan ruhiy va jismoniy harakat orqali sahnadagi hamrohidan biron bir natijaga erishmoqchi bo‘lsa, avvalo, xayolan shu jarayonni ko‘z o‘ngida gavdalanira bilishi kerak. Shundagina o‘z oldiga qo‘ygan maqsadiga erishish sari harakat boshlanadi. Ularning munosabati xaddan tashqari jonli, diqqati to‘plangan bo‘lib, mazkur sahna



qiziqarli va jonli chiqishiga gumon qilmasa ham bo'ladi.

Agar aktyorga bironbir odamni kuldir, deyilsa biror natijaga erishish amri mahol. Ammo unga, shu odamni kuldirishga harakat qil, deyilsa, aktyorda darhol jonlanish paydo bo'ladi. Topshiriqning o'zi uni sergaklantiradi. Shu odamga nisbatan diqqati ham ortadi. O'zi ta'sir o'tkazmoqchi bo'lgan odamning yuziga diqqat bilan tikiladi. Uning chehrasida o'zi kutgan kulgi paydo bo'lishini sabrsizlik bilan kuta boshlaydi.

Demak, qo'yilgan vazifani amalga oshirish jarayonida ruhiy holat jismoniy harakatni yuzaga keltirib chiqarar ekan.

Lekin bu hammasi emas. Aktyor o'z oldiga qo'yilgan vazifani bajarish uchun qilinadigan harakatni ichki sezgilaridan emas, tashqi jismoniy harakatdan topishi kerak bo'ladi. Chunki aktyor hamrohigajismoniy xattiharakatlar orqaligina ta'sir ko'rsata olishi mumkin. Buning uchun, avvalo, aktyorning ko'zlari, ovozi, badani aldamasligi kerak. Faqat shunday qila olganida harakat jarayoniga tasavvuri, tafakkuri, fikru xayolini ham qo'shishi mumkin.

Shuni alohida ta'kidlash joizkim, barcha jismoniy harakatlar orasida ko'z alohida o'rin egallaydi. Insonning ko'zi yurak oynasi ekanligini yaxshi bilamiz. Shu bilan, birga ko'zning harakati haqida gap borganida, eng avvalo, inson sezgilari nazarda tutiladi. Demak, inson ko'zi orqali sezibgina qolmay, harakat ham qilar ekan. Albatta, ko'z bilan birga har qanday harakat jarayonida uning yuzi, gavdasi ham harakatda bo'ladi. Biroq, shunga qaramay, barcha harakatlarning boshlanishi ko'zdir. Shuning uchun harakat ko'zdan boshlansa, to'g'ri bo'ladi. Ko'z harakatni to'g'ri boshlasa, boshqa a'zolar ham unga ergashadi. Ko'z orqali bajarilgan harakat hamisha ijobiy natija ko'rsatadi.

Xulosa qilib aytish mumkinki, inson tanasining to'g'ri harakati inson ruhiyatini to'g'ri ifodalaydi.

Oddiy jismoniy harakatlar deganimizda, tashqi a'zolardan boshlanadigan harakat tushunilmog'i kerak.

### **K. S. Stanislavskiyning «jismoniy harakat» usuli bilan Meyrxoldning «biomekanika» usuli**

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

Meyrxold o'zining mashhur «Biomekanika» usulini amerikalik ruhshunos olim Djeyms ta'limotiga tayangan holda yaratgan.

Bu usulning mohiyatini anglash uchun Meyrxold tomonidan tatbiq etilgan shaklga murojaat qilishga to'g'ri keladi. Bu shakl «Men chopdim va qo'rqdim» degan ifodani bildiradi. Mazkur iboraning izohi quyidagicha. Men qo'rqqanimdan chopganim yo'q, qo'rqib chopdim. Bundan kelib chiqadigan xulosa shuki, refleks (lotincha so'z bo'lib, organizmning tashqi ta'sirga javoban oliy nerv sistemasi ishtirokida ko'rsatadigan reaksiyasi), Jeyms fikriga ko'ra sezgidan oldin harakat boshlanadi. Demak, oldin refleks paydo bo'ladi, so'ngra sezgi ishga tushadi. Boshqacha qilib tushuntiradigan bo'lsak, sezgi natijasida refleks hosil bo'lmay, refleks natijasida sezgi vujudga keladi.

Ushbu tartibdan kelib chiqadigan bo'lsak, aktyor, birinchi navbatda, o'zining harakatlarini charxlashi, harakatga keltiruvchi asab tomirlar apparatini mashq qldirishi kerak. Stanislavskiy usuli kechinma san'atni talab qilsa Meyrxold usuli mexanik san'atni talab qiladi.

Bu usulni Meyrxoldning o'zi namoyish etganida natija kutilganidan ham a'lo bo'lar edi. Haqiqatan ham Meyrxoldning qo'rqib chopayotganiga ishonish mumkin edi. Lekin bu usulni, uning shogirdlari namoyish etishganida, kutilgan natija chiqmas va ta'sir kuchi ham sezilmas edi. Garchand shogird astoydil chopsa ham uning qo'rqib chopayotganiga ishonish qiyin edi. Chunki u o'zini qo'rqitgan kuchning qudratini baholay bilmadi. Meyrxold esamana shu qo'rqinch sababini beixtiyor ravishda to'g'ri baholay olardi. Shogird esa baholashni unutib, Jeymsning fikriga yuzaki yondashgan holda, barcha mashqlarni mexanik tarzda bajarardi. Shuning uchun uning ko'rsatgan mashqi kishini ishontira olmasdi.

Stanislavskiy esa bu masalaga boshqa tomondan yondashadi. Uning ta'limotiga ko'ra, mexanik qo'zg'alish yoki siljish emas, jismoniy xattiharakat asos qilib olinadi. Mana shu qo'zg'alish — siljish tushunchasi bilan jismoniy xattiharakat Meyrxold bilan Stanislavskiy usuli o'rtasidagi farqni tashkil etadi. Chopish — bu mexanik tarzda faoliyati bildiradi. Qochish esa —

jismoniy xatti-harakatni anglatadi.

Biz «chopish» soʻzini aytish bilan maʼlum maqsad yoki sabab va sharoitni nazarda tutmaymiz. Faqat jismonan amalga oshiriladigan yugurishni koʻz oldimizga keltiramiz, xolos. Chunki chopishdan maqsad qochish ham boʻlishi mumkin, kimnidir qutqarish uchun ham boʻlishi mumkin. Yoki mashq qilish uchun ham chopish mumkin.

Qachonki «qochish» soʻzini ishlatadigan boʻlsak, oʻzoʻzidan qator savollar koʻndalang boʻladi. YAʼni «kimdan qochish», «nimadan qochish», «qayoqqa qochish». Bu holatda maʼlum maqsadni koʻzlab bajariladigan ish nazarda tutiladi. Demak, «qochish» soʻzini eshitish bilan, tasavvurimizda bironbir havf, falokat paydo boʻladiki, qochishdan koʻzlangan maqsad tushunarli boʻladi.

Agar sahnadagi aktyorga «chop», desangiz, sizga savol bermasdan chopa boshlaydi. Agar unga, «qoch», desangiz, darhol «qayoqqa», «kimdan», «nima sababdan» qochishim kerak, degan savollar tugʻilishi tabiiydir. Yoki rejissor bergan vazifani bajarishdan avval yuqoridagi savollarga oʻzi javob topishi kerak. Demak, uning ichki aʼzolari ishga tushadi. Uni oʻylashga, tasavvur qilishga, tafakkur yurgizishga undaydi. Natijada berilgan vazifa nima maqsadni koʻzlab bajarilayotganini oqlashga harakat qilinadi. Agar shunday qilinsa, zaruriy sezgilar ham paydo boʻladi.

«Surlish», «siljish», «qoʻzgʻalish» kabi soʻzlar mexanik tarzda bajariladigan ishlarni nazarda tutadi. Jismoniy harakat esa, oʻzi bilan birga ruhiy harakatni qoʻzgʻatadi. Chunki uni amalga oshirish uchun bir qator amallarni bajarish lozim boʻladi. YAʼni fikrlash, tafakkur qilish, tasavvur etish va nihoyat, sezgilar. Shuning uchun Stanislavskiy jismoniy harakatni sezgilarni ushlovchi qopqon, deb atagan edi.

Demak, Stanislavskiy oʻzining mashhur taʼlimotini yaratar ekan, eng avvalo, insonning jismoniy va ruhiy harakatlarini nazarda tutgan. Inson jismonan tabiiy bir butunlikda harakat qilishini eʼtiborga olgan edi.

### **Soʻz harakati va uning mantiqiyligi**

Endi soʻzlar harakatining qaysi qonunlarga asoslanganligini koʻrib chiqamiz.

Bizga maʼlumki, soʻz — fikr ifodachisidir. Kundalik hayotimizda shunchaki, gapirish kerak boʻlgani uchungina gapirmaymiz. Hatto bekorchilikdan gaplashib turgan boʻlsak ham maʼlum maqsad koʻzda tutiladi. Masalan: vaqtni oʻtqazish, oʻzoʻzini oʻvutish, birovni masxara qilish, kimningdir eʼtiborini tortish va h.k.

Demak, biz soʻz orqali hamrohimizning ongiga taʼsir qilishga harakat qilamiz. Teatrda esa koʻpincha aktyorlar, shu soʻzni gapirish kerak boʻlgani uchungina gapirishadi. Agar oʻzlari gapirayotgan gapning mazmunli, taʼsirli, maʼnoli boʻlishini istasalar (oʻzlari uchun ham, hamrohlari uchun ham, tomoshabin uchun ham), soʻz orqali harakat qilishni oʻrganishlari kerak.

Sahnadagi soʻzga, maʼlum maqsadga erishish yoʻlidagi harakat sifatida qarash talab qilinadi. Agar soʻz harakatga boʻysundirilgan boʻlsa, maʼnoli va taʼsirchan boʻladi. U, oʻzining hisobsiz qirralari bilan inson ruhiyatining turli tomonlariga: maʼnaviyati, tasavvuri, sezgisiga taʼsir oʻtkazadi. Shuning uchun sahnadan gapirayotgan aktyor oʻz soʻzini hamrohining qaysi jihatiga qarata bilsa, avvaldan aniqlab olishi shart. YAʼni ongiga taʼsir koʻrsatmoqchimi, tasavvurini qoʻzgʻatmoqchimi, maʼlum jismoniy harakatga undamoqchimi? Agar u, hamrohining ongiga taʼsir oʻtkazmoqchi boʻlsa, gapiriladigan soʻzlarni saralab olishi kerak.

«Birov topib gapiradi,

Birov qopib gapiradi»,

degan maqol bejiz aytilmagan.

«Soʻz, — deb yozadi, sanʼatshunoslik fanlari nomzodi Inoyatullo Poʻlatov, — tafakkur xazinasining koʻzgusi boʻlib, sahnada aktyor uchun faqat fikrni ifodalash vositasigina boʻlib qolmay, balki qahramonning ichki dunyosini faol ifodalaydigan asosiy omil hamdir. Qahramonning fikran toʻqnashuvlarida, oʻzi va boshqalarning taqdiri uchun kurashda, nihoyat muddaoga erishishda aktyor uchun soʻz — asosiy qurollardan biridir.

Obrazning ichki dunyosi — ruhiy holati va kayfiyati soʻz orqali ifodalanadi. Shu soʻz vositasi bilan aktyor hamrohining ongiga taʼsir etib, uning avvalgi holatini oʻzgartiradi. Bunday taʼsir oʻtkazish oʻzaro davom etadi va uzluksiz harakatni yuzaga keltiradi. Shunday qilinganida, muallif tomonidan berilgan ishtirokchilarning muayyan fikri, nutqni ifodalash usullari va shundan

kelib chiqadigan ijrochilik mahorati katta ahamiyatga egadir. Mannon Uyg'ur har bir dialogdagi mantiqiy so'z harakatiga alohida e'tibor bergan, natijada qahramonni oliy maqsad sari harakat qilishga olib kelgan.

Sahnaviy nutq masalasini chuqurroq o'rganishni ixtiyor etganlar uchun I. Po'latovning «Sahna nutqi», A. Sayfutdinovning «Aruz sistemasida yozilgan she'rlar teksti ustida ishlash», N. Aliyevaning «Sahna nutqining ravon va aniq bo'lishida muhim shartlar», L. A. Xo'jayevaning «Nutq madaniyatiga doir kuzatishlar» kabi risolalari bilan tanishib chiqishni tavsiya etamiz.

Sahnada hamrohimizga biror so'zni aytar ekanmiz, bu bilan nafaqat uning idrokiga, shu bilan birga tafakkuriga ham ta'sir o'tkazamiz. Hayotda biron voqea haqida gapirilganida, biz shunchaki so'zning o'zinigina gapirib qolmay, gapirilayotgan voqea xayolan ko'z o'ngimizda bo'ybasti bilan namoyon bo'la boshlaydi. Sahna till bilan aytganda, uni ko'rib, turamiz. Misol uchun: mening gaplarimdan ta'sirlangan hamrohimni bironbir nojo'ya harakatdan to'xtatish uchun, agar u shunday qilaversa, boshiga ko'plab ko'ngilsizliklar yog'ilishini dalil sifatida keltiramiz. Shu bilan birga, o'sha ko'ngilsizliklarni uning ko'z o'ngida gavdalantirish uchun intilamiz. Bu narsalarni hamrohim ko'z o'ngida namoyon qilishdan avval ularni o'zim ko'rishim kerak.

Biror odamga bironbir fikrni uqtirishdan avval, uqtirishimiz kerak bo'lgan fikrni o'zimiz, ichki ko'z bilan ko'rishga intilamiz. Agar biron xabarni eshitayotgan bo'lsak, avval eshitib, so'ngra eshitganlarimizni ichki ko'z bilan ko'ramiz. Sahna till bilan aytganda, eshitmoqlik ko'rmoqlikni bildiradi. Shuning uchun sahnadagi aktyor uchun so'z quruq ovozdangina iborat bo'lmay, ongimizda o'sha timsolni qo'zg'atuvchi hamdir.

Demak, so'z harakati birinchidan, mantiqiy dalillar asosida hamrohning ongiga ta'sir ko'rsatish bo'lsa, ikkinchidan, hamrohning tasavvuri va tafakkuriga ta'sir etishdan iborat bo'lib, shu tasavvur yordamida ma'lum holatlarni ko'z oldiga keltirishdir. Hayotda ular hech qachon ayri holda uchramasligini e'tiborga olib, aktyor, har bir jumla ustida qunt bilan ishlashi, uning mantiqiy ma'nosi hamda timsolni namoyon qila oladigan tomonlarini aniq ajratib olmog'i kerak ekan.

### **Matn va uning ostiga yashiringan tub ma'no**

Biz yuqorida tilga olgan I. Po'latovning «Sahna nutqi» kitobida quyidagilarni o'qiymiz: «Tub ma'noning ochilishi orqali partnyoming o'zaro munosabati, siymoning ichki kechinmasi, fikr va xohishi, maqsad va vazifasi, intilishi va harakati, nihoyat, muddao va oliy maqsad muammolarining ochilishi ma'lum bo'ladi».

Har qanday badiiy sahna asarida, so'z ostiga yashiringan ma'nolar, so'zning mantiqiga nisbatan bir necha xissa ko'proq va boyroq ma'nolarni anglatadi. Demak, har bir aktyor ohanglar, so'z harakatlari, yuz ifodalari (tashqi ifoda vositalari) orqada ana shu so'z ostiga yashiringan ma'noni ochishi va o'z sahnaviy xattiharakati orqali hamrohiga va tomoshabinga yetkaza bilishi kerak. Bu yo'ldagi birinchi vazifa, o'zining nima haqida gapirayotganini anglab olishdan iborat. Misol uchun bir yigit do'stiga o'zi ishtirok etgan to'y haqidagi taassurotlarini gapirib beryapti. Do'sti, o'sha to'yda kimlar bo'ldi, deb so'raydi. Yigit to'yda ishtirok etgan odamlarni bir-bir sanab o'tar ekan, garchi ularga tavsif bermasada uning gapirish ohangidan to'yda qatnashgan odam ularga bo'lgan munosabatini bilib olish mumkin. Demak, insonning gapirish ohangiga qarab, so'z tagiga yashiringan ma'noni uqib olish mumkin ekan.

Inson bironbir masala ustida gap boshlar ekan, uning maqsadi so'zda aks etmagan bo'lsada, gaplashish ohangidan o'z maqsadini bildirishi mumkin. Hatto, «Yaxshi qiz, soatingiz nechchi bo'ldi», deb so'rashning o'zida ko'plab ma'nolar yotishi mumkin. Masalan, mehmonni «tezroq ketishga undash», «qiz bilan tanishish», «o'zining shoshilayotganini anglatish» va h.k. Hamma gap shu so'zni qanday ohang bilan, unga qanday jilo berib gapirishda.

Yana boshqa bir misol. O'rtog'ingiz sizga: «Yur, futbol o'ynaymiz», deb qoldi. Siz esa derazadan tashqariga qarab: «iyee! Yomg'ir yog'yapti, deysiz. Bundasizyomg'ir yog'ayotganligidan quvongan bo'lsangiz, boshqa bir sharoitda esa «iyee, yomg'ir yog'yapti» deyish bilan zarur joygabora olmasligingizdan afsuslanasiz. Har ikki holatda ham so'z ohangi va talaffuz o'zgartirgan bo'ladi.

Demak, kundalik so'zlashuvimiz jarayonida faqat texnik vositalar xilmaxil to'xtamlar, urg'ular, tinish belgilar bilan nutqimizga xayotiylik, tabiiylik va torn ma'nodagi mantiqiylik bag'ishlab bo'lmas ekan. Unga yana fikrlash, maqsad, xohish va yashashga intilish, tasavvur kabi harakatlarni qo'shgan holdagina asl maqsadga erishamiz.

## **Roldagi maqsadni amalga oshirish uchun harakatlar tanlash**

Sahnadagi aktyor o'z rolining uzluksiz halqachalardan iborat tizimini xayolan gavdalantirish uchun quyidagilarni aniqlab olishi kerak bo'ladi:

1. Pyesaning g'oyaviy mazmuni, bo'lajak spektaklning g'oyasi.
2. O'z rolining g'oyasi va oliy maqsadi.
3. Rolning uzluksiz harakati.
4. O'zi yaratayotgan siymoning atrofidagi muhit bilan shu muhitga nisbatan o'z munosabati va ular o'rtasidagi bog'liqlik.

Bu talablarni boshqacharoq qilib tushuntiradigan bo'lsak, aktyor o'z harakatini amalga oshirishdan avval, tasavvurida spektakl va o'zi yaratayotgan siymoning, badiiyg'oyaviy orzuhavasi niyatini aniqlab olishi kerak. Buning uchun, ushbu siymo berilgan shartsharoitda nima ish bilan shug'ullanadi, degan savolga javob topishi lozim.

Buning uchun ikkita shartga rioya qilishi zarur. Birinchidan mazkur pyesada berilgan siymoning kimligini yaxshi bilishi, ikkinchidan, muallif tomonidan berilayotgan shartsharoit qandayligini tahlil qilishi va mazkur sharoitni o'rganishi shart. Chunki siymo berilgan shartsharoitda shakllanadi va kamol topadi. Shuning uchun ham berilgan siymo uchun eng to'g'ri xatti-harakat topish, o'zida siymoni harakatga chorlovchi tabiiy sezgilarni ishga solish, berilgan shartsharoitni siymo nuqtayi nazaridan o'rganib chiqish kerak. YA'ni shu sharoitlarga siymo ko'zi bilan qarashni o'zlashtirishi zarur.

### **Sahnadagi vazifa va uning tarkibiy qismlari**

Odatda, «Nima qilyapman», degan savolga «oddiygina harakat», deya javob qilinadi. Shuningdek, bizga ma'lumki, hech bir harakat harakat qilish uchungina qilinmaydi. Har qanday harakatning zamirida bironbir maqsad yotadi. Maqsad esa, «Nima uchun harakat qilyapman», degan savolga javobdir.

Inson o'z maqsadini amalga oshirishga urinar ekan, albatta o'zini qurshab turgan sharoit va muhit bilan to'qnashadi. Shu to'siqni yengib o'tish uchun esa unga qarshi tura oladigan barcha vositalarini ishga soladi (jismoniy harakat, so'z, imoishora). O'ziga qarshi turgan to'siq bilan kurashish jarayonida, shuningdek, o'sha muhitga moslashishga majbur bo'ladi. Demak, moslashuv «Qanday uddalayapman», degan savolga javob bo'ladi.

Demak, harakat (nima qilyapman?), maqsad (nima maqsadda qilyapman?), moslashuv (qanday uddalayapman?) degan uch tarkibiy qism asosida sahnadagi maqsad yuzaga keladi. Dastlabki ikkitasi (harakat va maqsad)ning uchinchisidan farqi bor. Bu farq shundan iboratki, harakat va maqsadni amalga oshirishdan avval inson, qanday yo'l bilan maqsadga erishish mumkinligini oldindan belgilab olishi mumkin. Demak, ularning har ikkisi ongli ravishda amalga oshirilgan ekan. Lekin harakat va maqsadni amalga oshirish jarayonida qanday to'siqlarga duch kelishini oldindan bilish qiyin. To'g'ri, kishi biror ishga qo'l urishdan oldin, o'ylagan rejasi amalga oshmay qolgan taqdirda, tahminan qanday tadbirlar qo'llashi mumkinligini ham o'ylab qo'yadi. Lekin uning harakatigajavoban, o'zi to'qnashadigan odam qanday tadbir qo'llashini u bila olmaydi. Undan tashqari, to'qnashadigan odami bilan yuzmayuz bo'lganida, turli hissiyot va sezgilar paydo bo'lishi ham mumkin. Bunday kezlarda, beixtiyoriy tarzda, tashqi ifoda vositalari paydo bo'lishi mumkin. Bunday holatda, avvaldan tayyorlab qo'yilgan moslamadan voz kechishga to'g'ri keladi.

Kundalik hayotimizda bunday voqealar ko'plab uchrab turadi. Masalan, birov bilan uchrashuvga borayotgan odam avvaldan maqsadini, uni qanday amalga oshirish yo'llarini, nimalar deyishini, qanday ohangda gapirishini ham o'ylab qo'ygan bo'ladi. Ammo o'sha odam bilan uchrashganidan keyin barcha o'ylagan narsalari chippakka chiqishi hech gap emas. Sahnada ham xuddi shunday bo'lishi mumkin. Aktyor uyida, rol ustida ishlar ekan, o'z honasida o'tirib olib, maqsad va harakatni aniqlash bilan birga, so'z ohangi, qo'llarini qanday siltab gapirishni, imoishoralarigacha qaytaqayta ishlab chiqishi mumkin. Biroq ertasiga teatrga borib sahnaga chiqqanida, o'z hamrohi bilan jonli to'qnashuv yuz berar ekan, uyida qilgan barcha urinishlariyu, tayyorgarliklari repetitsiya jarayoniga, jonli muloqot olib borishga xalaqit berishi mumkin.

Demak, har qanday moslashuv, ijrodagijoziba, so'zlar ohangi, jismoniy harakat va shijoat, jonli to'qnashuv jarayoni, ya'ni moslashuv repetitsiya jarayonida, hamrohi bilan to'qnashganida tug'iladi.

Xulosa qilib aytadigan bo'lsak, harakat va maqsad oldindan belgilanadi. Moslashuv esa faqat

repetitsiya jarayonida tug‘iladi.

Yana bir misolga murojaat qilib ko‘raylik: Aktyor o‘z oldiga do‘stini uyaltirish uchun dashnom berishdek vazifa qo‘ydi. Bu yerda dashnom berish harakatdir. Uyaltirish esa maqsad. Darhol, «hamrohini nima uchun uyaltirish kerak», degan o‘rinli savol tug‘iladi. Deylik, aktyorning javobi quyidagicha bo‘lsin. Bundan keyin bo‘lmasin uchun uyaltiraman.

Aktyorni u bilan nima ishi bor, deyilsa, hamroh uchun izza bo‘lishni xohlamayman, deb javob beradi.

Shu yo‘l bilan sahnadagi maqsadni aniqlash orqali, masalaning ildizga ham yetib keldik. Demak, bu yerda maqsadning ildizi xohishda ekan.

Inson hech qachon o‘ziga noxushlikni ravo ko‘rmaydi. Aksincha hamisha xursandchilik, ko‘ngilxushlik va quvonchni qumsaydi. Ammo turli toifadagi odamlarda bu quvonch, ko‘ngilxushlik, xursandchilik turlicha kechadi. Birov xo‘roz, it urishtirishni ko‘rib yayrasa, boshqasi chiroyli ochilgan gulni ko‘rib turganidan dili quvnaydi. Ammo har ikki toifa odam ham noxushlik, ko‘ngilsizlik, xafagarchilikdan o‘zini chetga tortadi. Ikkalasi ham xursandchilikni xohlaydi.

Sahna asarini tahlil qilishdan muddao — «Nima uchun?» degan savolning tubiga yetishdir. YA‘ni oldiga qo‘ygan maqsadga erishish tufayli nimani xohlaydiyu, nimani xohlamaydi shu narsani aniqlashdir.

### **Sahnaviy munosabat.**

Sahnaviy maqsad va harakatlar tizimini birinketin bajarish natijasida sahnadagi hamrohga ta‘sir ko‘rsatilar ekan, aktyorning o‘zi ham hamrohining ta‘siriga tushadi. Natijada o‘zaro munosabat, kurash ziddiyat, qaramaqarshilik, anglashilmovchilik vujudga keladi.

Aktyor o‘zaro aloqa o‘rnatishni ham bilishi kerak. Ammo bu unchalik oson ish emas. Buning uchun nafaqat harakat qilishi hamrohining harakatini ham qabul qila bilishi kerak. O‘zini hamrohining o‘rniga qo‘yishi, buning uchun esa sahnada bo‘layotgan voqea va hodisalarga u hamroh tomonidan o‘ziga nisbatan bildirilayotgan munosabatlarga jonkuyar, hamdard va ko‘ngilchanlik bilan javob berishi lozim.

Aktyorning qay darajada jonli munosabatni vujudga keltira bilishi uning sahnadagi chin ma‘nodagi diqqate‘tiboriga bog‘liq. Hamrohga qarab turishning o‘zi kamlik qiladi. Uni ko‘rish lozim. Hamroh yuzida sodir bo‘ladigan har bir ifoda, har bir imoishorani, sinchkovlik bilan kuzatib turishi shart. Uni eshitibgina qolmay, tinglay bilish ham zarur buning o‘zi ham kamlik qiladi. Tinglash orqali uni tushunishga harakat qilish kerak. Hatto tushunish ham kamlik qiladi. Uni sezish ham kerak. Aktyorning qalbida kechayotgan zarracha bo‘lsin o‘zgarish hamrohining qalbida ham aks etishi kerak.

O‘zbekiston xalq artisti Nazira Aliyeva «San‘at — mening hayotim» nomli kitobida «Xolisxon» spektaklida Xalq artisti Shukur Burhonov bilan kechadigan sahnasidagi quyidagi holatni keltiradilar: «Men odatdagi kabi daraxt tagida hayo bilan bir qarab oldimda, keyin shoxchani egib, oramizga to‘siq qilib oldim. Shukurning ko‘zlarida ajoyib bir nur balqirdi. Go‘yo uning butun vujudi o‘z tuyg‘ularini kuylab berayotganday. Men ham bu samimiy tug‘yonga mahliyo bo‘lib, xuddi Xolis emas, balki o‘zim chinakamiga sevganday rohat bilan, so‘zlarimniyayrab aytardim. OdilbekBurhonovjudayam mayin fasohatli bir tarzda shoxcha ushlagan qo‘limni tutdi. Odatdagi kabi darhol qo‘lini tortib olmadida, xuddi olamdagi engmo‘tabar narsani kaftiga olgandek avaylab ushladi. Key in, qo‘limdan shoxchani chiqarib yubordida, «Xolisim», deb sirli shivirlab, yuzimdan «o‘pdi». Garchi uning lablari yuzimga tekkan bo‘lmasa ham, men ularni his etganday bo‘ldim.

Shundan so‘ng, OdilbekBurhonov yugurib chiqib ketishi kerak edi. Shukur ham chiqib ketdi. Ammo men turgan yerimda qotib qoldim. Keyin judayam bo‘shashib ketayotganligimni his etdim. Daraxt tanasiga suyandim, ammo yordam bermadi. Unga suyangancha sirg‘alib o‘tirib qoldim. Qo‘lurn beixtiyor ko‘tarilib, Odilbekning issiq nafasi tekkan yuzimga borib qoldi. Odilbekning iziga tikilib turdimda, kutilmaganda «voy, qanday yaxshi bo‘ldi» degan so‘zlar otilib chiqdi. Bu so‘z va harakatlar na pyesada, na spektaklda bor edi. Ammo qalbidan qaynab kelayotgan ilhom mevalarini bo‘g‘ib qo‘yishni istamadim. Ular o‘zo‘zidan oqib kela boshladi... Sahna baland ruh bilan nihoyasiga yetdi. Nihoyat ro‘paramda Shukur Burhonov paydo bo‘ldi.

- Shukurjon, rahmat sizga, — dedim men, — chinakam katta san‘atingiz uchun rahmat.

- Senga rahmat, — dedi Shukur ham gapimni bo‘lib, — meni shunchalik vaziyatga sen olib kelding, sening ishonching, ko‘zlaridagi nuring olib keldi».

Biz, Nazira Aliyevaning so‘zlariga faqat shuni qo‘shib qo‘yishimiz mumkin. «Xolisxon» spektakliga chiptalar odatda 1—2 oy oldin sotib bo‘linar edi. Bu yerda ortiqcha izohga hojat bo‘lmasa kerak.

Demak, har bir aktyoming qalbida nimalar kechayotganligi emas, ular o‘rtasida nimalar ro‘y berayotganligi muhim ekan.

Munosabat nimalarda namoyon bo‘ladi? Moslashmaning birbiriga bog‘liqligida namoyon bo‘ladi. Aktyorlar ijrosining tomoshabin uchun eng qiziq joyi ham shunda bilinadi. Soxta yo‘llar bilan bunday o‘zaro bog‘liqlikka erishib bo‘lmaydi. Buning uchun har ikki tomonning o‘zaro birbiriga bo‘lgan diqqate‘tibori va jonli muloqotigina kerak bo‘ladi. Agar bu jihatlarda bir tomondan buzilsa, o‘rtadagi o‘zaro aloqa yo‘qoladi. Shuning uchun har ikkala hamroh ham birbirining yaxshi ijrosidan manfaatdor bo‘lishi kerak. Faqat, aktyor deb atashga arzimaydigan havaskor qiziquvchilargina o‘z hamrohining yomon ijrosi soyasida o‘zini ko‘rsatishga harakat qiladilar. Katta aktyorlar esa o‘z hamrohlarining yaxshi ijrosi uchun mumkin qadar ko‘proq imkoniyat yaratishga intilganlar. Biz buni yuqoridagi misolda ham ko‘rib o‘tdik. Hamroh bilan o‘zaro munosabat jarayonida tug‘ilgan, kutilmagan samimiy yorqin mehr, tantilik oqibatidagina sahnada jonli muloqot paydo bo‘lishi mumkin.

### **Improvizatsiya va moslamani eslab qolish**

Improvizatsiya — nogahoniy, to‘satdan paydo bo‘lgan to‘qima. Biz yuqorida, moslashuv, avvaldan tayyorlanmay, sahnadagi o‘zaro munosabat jarayonida improvizatsiya shaklida paydo bo‘lishini ko‘rib o‘tdik.

Shu bilan birga, tashqi harakat, topilgan moslama va ifoda vositalari belgilab olinmasa, bu harakatlarning san‘atga aloqasi bo‘lmay qoladi.

Harakatlar belgilab olinadigan bo‘lsa, «improvizatsiya» haqidagi gaplar nima bo‘ladi?

To‘g‘ri, agar aktyor ruhiy holatdan kelib chiqadigan tashqi jismoniy vazifani og‘ishmaybajaraborsa, fikr, sezgi, tasavvur va tafakkur o‘zo‘zidan paydo bo‘lishi mumkin. Biroq, hamma gap shundaki, o‘sha to‘g‘ri yo‘lni qanday qilib aniqlash mumkin?

Aslida, sahnada bajarilishi lozim bo‘lgan ayrim jismoniy harakatlar avvaldan bizga ma‘lum bo‘ladi. Masalan, uyga kirish bilan eshikni yopish, kursiga o‘tirish, salomlashish va h.k. Bu ishlar stol atrofida olib boriladigan repetitsiyalardayoq aniqlanadi. Lekin shunday jismoniy harakatlar ham borki, ularni mutlaqo avvaldan belgilab, aniqlab, rejalashtirib bo‘lmaydi. Bunday holat va harakatlar zimmasida, ruhiy vazifalarni bajarishdek murakkab majburiyat ham bor. Ular o‘zo‘zidan repetitsiya chog‘ida, ro‘y beradigan munosabatlar jarayonidagi, aktyorning improvizatsiyasi mahsulidir. Bunday natijaga erishish uchun esa aktyor bilan rejissor jismoniy harakatlarni belgilab, o‘z oldilariga sahnada o‘tadigan ma‘lum fursatni o‘z ichiga oladigan muddatda bajarilishi kerak bo‘lgan ulkan ruhiy vazifani qo‘ymog‘i kerak ekan. Buning uchun aktyor o‘z oldiga qo‘yadigan vazifasini quyidagicha belgilaydi:

Berilgan sharoit, vaqt va parchada «men hamrohimdan nimani talab qilaman?» degan savolga javob topish. So‘ngra, shu parchada bajariladigan va juda ham zarur bo‘lgan jismoniy harakatlarni belgilash. Ana shundagina aktyor mazkur jismoniy harakatlarni qanday yo‘l bilan bajarish mumkinligini o‘ylamay sahnaga chiqadi va ko‘zlangan maqsadga erishadi. Bu go‘yo kundalik hayotimizda ro‘y beradigan, uchrashuv, to‘qnashuv va boshqa maqsadlarni ko‘zlab ko‘chaga chiqqanimiz kabi holatdir. Lekin aktyor sahnaga chiqar ekan, har qanday kutilmagan holat va sharoitlarga tayyor bo‘lishi kerak. Masalan: sahnadagi aktyor, yangi tanishgan qizi bilan uchrashuvga borish uchun gul sotib olmoqchi bo‘lib o‘rtog‘idan pul so‘ragani uning oldiga kelgan. Demak, bu yerda «gul sotib olish» asosiy maqsad. Lekin sahnaga chiqishdan oldin, aktyor o‘zo‘ziga «gul nega kerak», degan savolni qo‘yishi lozim. Gul o‘zimni hotamtoy qilib ko‘rsatish uchun kerak. Gul qizga yoqdi va siymo taklifini qabul qilib, unga turmushga chiqishga rozilik berdi. Demak, shuncha qilingan harakatlarning asl ildizi — qizni o‘ziga turmushga chiqishga ko‘ndirish ekan. YA‘ni, shu qizga uylanishni xohlash — asl maqsadning ildizi ekan. Aktyor sahnaga chiqishdan oldin mana shu «xohishi»ni amalga oshirish yo‘llarini ko‘z oldiga keltiradi. So‘ngra sahnaga chiqishi va harakat qilishi mumkin. Shunday tayyorgarlik bilan sahnaga chiqqan aktyor, oddiy jismoniy vazifani bajarish jarayonida soxta harakatga yo‘l qo‘ymaydi.

Har bir shunday repetitsiyadan keyin rejissor aktyorning qaysi joyda vazifani ishonarli bajarganini, qaysi joyda esa soxtalikkayo'l qo'rganini batafsil tahlil qilishi lozim. Deylik, bir necha repetitsiyadan keyin aktyor sahnada to'g'ri va haqqoniy ijodga erishdi. Repetitsiyadan keyin o'tkazilgan tahlil vaqtida, o'z do'stidan pul olish uchun harakat qilgan aktyor bir necha qiziqarli moslashuvlardan foydalanganligi ma'lum bo'ladi. Masalan, shu ko'rinishning boshlanishida do'stining ko'nglini yumshatish va o'z tomoniga og'dirish uchun unga xushomad qiladi. So'ngra, uning rahmini keltirish va achinish paydo qilish uchun, o'zining og'ir ahvolga tushib qolganidan noliydi. So'ngra yo'l yo'lakay, do'stini chalg'itish uchun, gap orasida qarz so'raydi. So'ngra yalinadi. Bu ham yordam bermaganidan keyin, gina qiladi. Bu ham yordam bermaydi. Uyaltiradi. Bu ham yordam bermaydi. Masxara qila boshlaydi. Bu ham yordam bermaydi. Endi tahdid qilishga o'tadi. Lekin ko'rsatib o'tilgan qator vazifalarni bajarar ekan, shu parcha bo'ylab o'tadigan uzluksiz harakati: gul xarid qilish uchun pul olishi kerakligini bir soniya bo'lsin diqqat markazidan chetga chiqarmadi. Sevgilisiga yetishish yo'lidagi xohish unga ishtiyoq, shijoat, qat'iyatlik baxsh etib turdi.

Shuni alohida ta'kidlash joizki, biz sanab o'tgan ruhiy harakatlar avvaldan tayyorgarlik ko'rilgan harakat bo'lmay, oldiga qo'yilgan ruhiy vazifani bajarish yo'lida topilgan moslamalar, improvizatsiyalardan iborat bo'ldi. Agar kutilgan natijaga erishilgan bo'lsa, ijro etilgan sahna ishonarli va to'g'ri talqin etilgan ekan, demak, rejissor va aktyorda topilgan moslamalarni eslab, belgilab qo'yish ehtiyoji tug'iladi.

Buning uchun katta parcha mayda parchalarga bo'lib chiqiladi. Keyingi repetitsiyada rejissor aktyorga birinchi parchada — xushomad qilish kerakligini, ikkinchi parchada — shikoyat qilish kerakligini, uchinchi parchada — og'ir ahvolini, to'rtinchi parchada — yalinish va h.k.larni iltimos qiladi. «Improvizatsiya va moslama nima bo'ladi?», degan savol tug'ilishi mumkin? Improvizatsiya davom etadi. Agar o'tgan safargi repetitsiya davomida aktyor birgina, o'zimga zarur bo'lgan pulni qanday qo'lga kiritaman, degan savolga javob izlagan bo'lsa moslashuv orqali bir necha mayda savollarga javob izlashiga to'g'ri keladi. YA'ni: oldiniga qanday xushomad qilaman, keyin o'zimning tang ahvoldaligimni qanday bayon qilaman, undan keyin qanday qilib boshini aylantiraman? — degan savollargajavob axtaradi. Shu tariqa avvalgi repetitsiyada moslama bo'lgan niyatlar endilikda harakat ko'rinishiga ega bo'ladi. Ugari qarzga pul olish harakat, gul sotib olish maqsad bo'lgan holda, endilikda bular yana mayda vazifalarga bo'linib ketadi. YA'ni:

1. O'zimni unga yaqin odam qilib ko'rsatish uchun — xushomad qilaman.
2. Uning ko'nglini yumshatish uchun — o'zimning tang ahvolimdan gapiraman.
3. Kutilmaganda pul so'rab esankiratish uchun — boshini aylantiraman.

Ammo harakatlarni qanchalik mayda bo'laklarga bo'lmaylik, baribir qanday qilib degan savol o'zgarmaydi (bugun qanday xushomad qilaman, bugun qanday tang ahvolimni tushuntiraman, bugun uni boshini qanday aylantirib esankirataman va h.k.).

Modomiki «qanday qilib» degan savol o'zgarmas ekan, improvizatsiya ham, moslashuv ham davom etadi.

Keyingi repetitsiyada aktyor ajoyib ta'sirchan jismoniy harakatlar topganini ko'raylik. Pyesa mazmuniga ko'ra uning do'sti rassom edi. Voqea uning ustaxonasida bo'lib o'tadi. Shuning uchun aktyor o'z harakatini quyidagi tartibda boshlaydi. U eshikdan kirib, do'sti hozirgina chizib tugatgan rasmga ko'zi tushadi. U asta rasmga yaqinlashadi. Xuddi rasmda aks etgan manzaraga mahliyo bo'lib qolganday uzoq tikilib qoladi. So'ngra u hech narsa demay, do'stiga yaqinlashadi va peshonasidan o'padi. So'ng dastro'molini olib, ko'ziga yaqinlashtiradi, do'sti yaratgan nodir asardan ta'sirlanib, o'zini yo'qotib qo'rgan kishi bo'lib, ko'z yoshini yashirish maqsadida derazaga yaqinlashadi. Demak, bu harakatlarning ostida birgina maqsad — xushomad qilish yotadi.

Bugungi repetitsiyada topilgan topilmalar, aktyor va rejissorni qoniqtirgani sababli, bu topilmalarni esda saqlab, belgilab qo'yish kerak bo'ladi. Keyingi repetitsiyada, rejissor aktyorga: «Kechagi repetitsiya davrida siz hushomad qilish uchun (maqsad) bir qator jismoniy harakatlarni bajargan edingiz. YA'ni: 1) rasmga mahliyo bo'lib tikildingiz; 2) do'stingiz yoniga bordingiz; 3) peshonasidan o'pdingiz; 4) ro'molchangizni olib ko'zingizga yaqinlashtirdingiz; 5) deraza yoniga bordingiz. Bu qilingan harakatlarning hammasi hayotiy bo'lib, ular o'zini oqlaydi. Bugun o'sha harakatlarni takrorlang», deydi. U holda yana o'sha, «moslashuv — improvizatsiya nima bo'ladi?», degan savol tug'ilishi mumkin?

Improvizatsiya va moslashuv o'z o'rnida qoladi, lekin bu safar u yana maydamayda bo'laklarga bo'linadi. Endi savol boshqacharoq ravishda qo'yiladi. Avvalgiday qanday xushomad qiladi emas, rasmga qanday mahliyo bo'ladi, do'stining yoniga qanday yaqinlashadi, do'stining peshonasidan qanday o'padi va h.k.

Demak, har safar yangi topilgan moslashuvni esdan chiqarmaslik uchun topilmani belgilab olar ekanmiz, shu bilan uni harakatga aylantirgan bo'lamiz. Shu tariqa, aktyor uchun maydamayda parchalar paydo qilib, unga improvizatsiya va moslashuv uchun sharoit tug'dirgan bu jarayon butun repetitsiya davomida to'xtamay, spektakl tayyor bo'lib, uni ijro etish vaqtida undan keyingi spektakllar davomida yangilanib borishi uchun imkon yaratgan bo'lamiz.

Bundan chiqadiki, har bir spektaklni kechagiga qaraganda sal boshqacharoq o'ynash kerak, degan aqida aktyor uchun doimiy shiorga aylanishi kerak.

Yuqoridagi fikrimizning isboti uchun bir misol keltiramiz. O'zbekiston xalq artisti Quadrat Xo'jayev, «Hayotiy hikoyalar» nomli kitobida Hamza (Milliy teatr) teatrida umrining oxiriga qadar ishlagan Hoji Siddiqning betakror mahorati, uni improvizatsiya qilishga mohir ekanligi to'g'risida mana bunday yozadilar:

«Hoji akaning so'zga boyligini men «Malikai Turandot» spektaklidagi, Tar Tali (vazir) rolini ijro etganida ko'rib qoyil qolganman. Spektakl boshlanishidan oldin unda ishtirok etadigan hamma aktyorlar bir saf bo'lib sahna oldiga chiqar va sahnaning o'ng tomonida turgan Tar Tali ularni tomoshabinlarga birbir tanishtira boshlar edi. Navbatdagi aktyorni u mana bunday tanishtirdi: Mana bu kishi — pakpakana bo'yi bor, Buxoroyi sharifdan keltirgan olachipor to'ni bor, tariq sepsang yuziga biri tushmas yerga, hazilni bilmas, yaxshi bilan yomonni ajrata olmas. Moskvada studiyani bitirgach, san'at sirini o'rganib, shoh obrazini esda qolarlik qilib yaratgan Sa'dixon Tabibullayev o'g'li bo'ladi.

Xullas, Hoji akaning spektaklda ishtirok etuvchilarni mahorat bilan tanishtirishining o'zi tomoshabinga olamolam zavq baxsh etardi. U shu qadar so'zga boy ediki, bir marta aytgan so'zini ikkinchi marta takrorlamasdi. Esimda, bayram kuni «Malikai Turandot» spektakli ikki marta qo'yiladigan bo'ldi. Men, Hoji aka aktyorlarni ikkinchi marta qanday ta'riflar ekan, deb kechki tomoshaga tomoshabin sifatida atayin keldim. U yonida turgan o'ng qo'l vazirni ko'rsatib: «Qoramtir, bo'yi o'smay qolgan qo'qon jo'xorisiga monand Mirshohid akam o'zi asli qo'qonlik. O'zi so'zamol, erlarni xotinlar nomi bilan, xotinlarni er nomi bilan ataguvchi, ya'ni Abrorni Xolida, Xolidani Raimberdi deb ataguvchi so'z ustasi, Hamzani ko'rgan, u bilan birga ishlagan, qoramag'iz, xumkalla, shohimning chap qo'l vazirlari bo'lmish Mirshohid Miroqil o'g'illari shu go'zal yigitdir», — deb ertalabki ta'riflagan so'zlari o'rniga yangisini ishlatib, undan ham ko'proq mahorat bilan tasvirlab ketdi».

Talabalarda bo'lgan layoqat unsurlarini aniqlash, ularni o'stirish, rivojlantirish, kamolotga yetkazish borasida izchillik bilan olib boriladigan ta'limtarbiya usullari xususidagi amalliy ishlar shulardan iborat.

## Yettinchi bob

### **AKTYORNING ROL USTIDA MUSTAQIL ISHLASHI**

Aktyorning rol ustidagi izlanishlari repetitsiya uchun ajratilgan vaqtga nisbatan bir necha barobar ko'proq bo'lishi lozim. Ko'pchilik aktyorlar bu talabga o'zlarining dangasaliklari yoxud rejissorsiz ishlay olmasliklari sababli javob bera olmaydilar ayrimlari esa rol ustida, uy sharoitida qanday ishlash kerakligini bilmaslikni bahona qiladilar. Ayrim aktyorlar esa «uyda ishlash» deganda, rolning so'zlariga ohang berib o'qish, o'zi yo'q hamroh bilan bahslashish kabi mashg'ulotlarni bajaradilar. Bu esa repetitsiya jarayonida tug'iladigan haqiqiy ijodiy izlanishlar yo'lidagi o'tib bo'lmas g'ovga aylanishini yaxshi tushunmaydilar. Avvalo, rejissor va ijodiy jamoa bilan birgalikda stol atrofida olib borilgan mantiqiy o'qishlar davomida pyesaning g'oyaviy yo'nalishi, bo'lg'usi spektaklni sahnalashtirishdan ko'zlangan «oliy maqsad», mazkur rolning pyesa talqinida tutgan o'rnini aniqlab olmay turib, rol ustida uy sharoitida ishlash mumkin emas. Boshqacha qilib aytganda, rol ustida mustaqil ish boshlashdan avval, aktyor: «Shu rolni sahnalashtirUayotgan spektaklda nima uchun o'ynayman?», degan savolga aniq javob topishi kerak



bo'ladi.

## Hayotni o'rganish

Aktyor rol ustidagi dastlabki ishini hayotni o'rganishdan boshlagani ma'qul. Buning uchun qo'lidagi rol daftarini bir chekkaga qo'yib, vaqtisoati kelgunicha unga qaramasligi kerak, deb o'ylaymiz. Buning sababi shundaki, o'zi ijro etayotgan roldagi qahramon yashagan davr, ijtimoiy va siyosiy muhitni bilmay turib, rolga yondashmagani ma'qul. Bu — masalaning bir tomoni. Ikkinchi tomondan esa qahramon yashagan muhitni bilishning o'zigina kifoya qilmaydi. Balki o'sha davrga taalluqli aniq faktlar, odamlar, ularning yurishturishi, qahramonni qurshab turgan shaxslar, ularning kundalik turmush tarzi, muomala madaniyatini ham yaxshi bilmay turib, rolni haqqoniy va ishonarli qilib ijro etish mumkin emas. Har bir ijodkor, xayotni o'rganish bilangina kifoyalanmay, uni umumlashtira bilishi, o'z bilimlarini zarur maqsad sari yo'naltira bilishi ham kerak.

Misol uchun Hamzaning «Boy ila xizmatchi» pyesasidagi Qodirqul mingboshi rolini ijro etadigan aktyor, mingboshilik qanday lavozim, uning qanday vazifalari, manfaatlari borligi, kimlar bu lavozimni egallashi mumkin ekanligini bilmay turib, Qodirqul mingboshi rolining ishonarli va to'laqonli chiqishiga erisha olmaydi.

Mingboshi — turkcha so'z bo'lib, ming kishining boshlig'i, mo'g'ul — turk xalqlarida, shuningdek O'rta Osiyoda qadimdan ming kishilik askar boshlig'i. XVII— XIX asrlarda daha yoki shaharning katta bir qismi boshlig'i. Hozirgi tushunchada shahar hokimi. O'tgan asrda bu mansab egalarning cheksiz imtiyozlari bo'lgan. Shahardagi barcha savdosotiq, mahkama boshqaruvi, qozichilik (sudmahkama), yo'l qurilishi, mahbusxonalar hokim qaramog'ida bo'lgan (muallif).

Turkiston o'lkasining Rusiya tomonidan bosib olinishiga qadar Hokim, beklar podshohlik tomonidan tayinlangan bo'lsa, ruslar o'z bosqinchiliklarini Jahon jamoatchiligi ko'z o'ngida biroz niqoblash uchun «Mingboshi»larni mahalliy xalq orasidan saylab qo'yiladigan lavozimga aylantirganlar (Albatta, bu lavozimga ruslarning chizgan chizig'idan chiqmaydigan, boybadavlat odamlar saylangan). Endi shu ma'lumotlarning o'zi Mingboshi rolini o'ynaydigan aktyor uchun yetarlimi? Albatta, yo'q! Chunki biz aytib o'tganlar quruq ma'lumot, xolos. Shu rol ijrochisi, hokimlik nima ekanligini his qilish uchun, o'sha qahramon yashagan zamonda o'zini ko'rishi, ko'rgazmali qurollardan foydalanishi, ya'ni eski rasmlar, gazetalar, badiiy va publitsistik maqolalarni diqqat bilan o'rganishi, o'sha zamonda odamlar kiygan kiyimlarda xayolan yurishi ham kerak bo'ladi. Buning uchun esa aktyorning fantaziyasi yaxshi rivojlangan bo'lishi lozim. Fantaziyani rivojlantiradigan ozuqalarni biz yuqorida sanab o'tdik.

## Rol ustidagi tasavvur

Rol ustidagi ishlar samarali bo'lishi uchun aktyor tasavvuri faol ishlashi kerakligini hamma biladi. Ammo hamma ham tasavvurdan unumU foydalanish yo'llarini bilmasa kerak.

Buning uchun aktyor, o'zini pyesa voqeasiga aloqasi bo'lmagan sharoitga qo'yib ko'radi hamda o'ziga: «Agar mening qahramonim shunday sharoitga tushib qolguday bo'lsa, nima qilgan bo'lar edi», — degan savol beradi. Misol uchun G'ofir rolini ijro etayotgan aktyor o'z oldiga shunday savollar qo'yishi mumkin: Solihboy uning oldiga kelib, «O'g'li/n, menyanglishgan ekanman, haqiqatdan ham Jamila bilan ikkovingiz birbiringizni sevar ekansiz, shuning uchun baxtli bo'linglar», — desa, G'ofir nima qilgan bo'lar edi? Yoki Jamila G'ofirning oldiga kelib, «Solihboyni haqiqatan ham sevib qoldim, bizning turmushimizga xalaqit bermang», — desa u nima qilgan bo'lar edi? Qo'yilgan savollarga dabdurustdan javob topish anchayin mushkul. Lekin aktyor uyda ishlar ekan, shunga o'xshash bir necha savollarga o'zicha javob topishga harakat qilib ko'rsa, astasekin berilgan rolning xayoti bilan yashay boshlaganini his qiladi. Savollarga javob topish uchun albatta tasavvur qilib ko'rish kerak. Buning uchun esa, G'ofir berilgan sharoitda nima qilgan bo'lar edi, degan savolni o'ziga berib xayolan turli yo'llarni boshidan kechirishi kerak.

Lekin bu ham hali hammasi emas. Rol yaratish uchun o'sha rolning tarjimai holini ham bilish kerak. Ko'pchilik aktyorlar bunday hollarda qahramonning tarjimai holini umumiy ko'rinishdagina chizib oladilar. Misol uchun, qahramonning — mening otam kambag'al dehqon bo'lgan, u juda yaxshi odam bo'lib o'z farzandini yaxshi ko'rgan, qahramon ham otasini yaxshi ko'rgan. Ammo o'qimagan, onasi savodini chiqargan va h.k. Lekin «yaxshi odam», yomon odam, «badjahl», «mehrison» degan so'z va iboralarni minglab odamlarga nisbatan ishlatish mumkin. Masala shundaki, qahramon o'zi uchun shunday so'zlar topishi kerakki, bu so'zlar faqat shu

qahramonning hayotiga mos tushishi lozim. Bunday hollarda insonga xos bo'lgan sezgilar yordamga kelishi mumkin. YA'ni aniq bir holatda otaning bolaga ko'rsatgan bironbir mehribonligi nimalarda ifodalangan ediyu qahramon o'sha vaqtda ko'nglidan nimalarni o'tkazgan, nimalarni boshidan kechirgan edi? O'sha voqealarni eslar ekanmiz, o'sha vaqtda qaysi fasl edi? Tomning boshida endigina ochilgan lolaqizg'aldoqning kattaligi qanday edi? Uning hidi bormidi? Birinchi marta otasi bozorga olib tushib, olib bergan muzqaymoqning ta'mi qanday edi va h.k. Chunki har bir esda qolgan narsa ma'lum bir sezgilarimiz orqali xotiramizga o'rnashib qolgan bo'ladi. Modomiki, siz xotirangizni qo'zg'atmoqchi ekansiz, albatta maydachuyda, ikirchikirlarni ham ko'z oldingizga keltirishga harakat qilishingiz kerak. Baxtga qarshi biz yuqorida ko'rsatib o'tgan mashqlarni hamma aktyorlar ham jondili bilan bajarmaydi. Goho erinishadi. Goho, baribir tomoshabin bu narsalarni ko'rmaganidan keyin, ularni o'ylab nima qilaman, deydi. To'g'ri, siz tasavvur qilib ko'rgan voqealarni tomoshabin ko'rmaydi. Ammo tomoshabin siz sahnaga chiqishingiz bilan bu qahramonning tarjimai holi «bor», «yo'qligini» darhol fahmlab oladi. Agar sahnaga chiqishingiz bilan bu qahramon o'tmishda kim bo'lgan, nimalarni boshidan kechirgan, xayoti qanday o'tganligi sezilsa, demak, siz yaratayotgan siymo to'laqonli yaratilgan bo'ladi. Agar shu narsalar bo'lmasa, sahnaga soqol, mo'ylov yopishtirib chiqib kelgan aktyordan boshqa odam ko'rinmaydi.

Yana bir muhim narsa shuki, berilgan qahramonning butun boshidan kechirganlarini sahnaga olib chiqish mahorati qay darajada namoyon bo'lgan. Albatta bu narsalar pyesada ko'rsatilmagan bo'lishi, ko'rsatilsa ham unga juda kam miqdorda o'rin ajratilgan bo'lishi mumkin. Shunga qaramay, aktyorda o'z qahramonining uysharoiti, do'stlar davrasi, moddiy sharoiti, nimalar bilan shug'ullanishi, maishiy sharoiti qanday? degan savollarga tayyor javoblar bo'lishi ham muhim ahamiyatga ega.

Odatda, ertalab uyqudan uyg'onish bilan sahnaga chiqish o'rtasida birmuncha vaqt o'tgan bo'ladi. Aktyor, ana shu o'tgan vaqt ichida qahramon nima ish bilan mashg'ul bo'lganligini ham yaxshi bilishi kerak. Chunki u sahnaga chiqib kelar ekan, kunduzi o'tgan hayotning bir qismini sahnaga olib chiqib keladi va uning qadam bosishi, nafas olishi, ko'z qarashidan hayot tarzining keskin yoki sust davomiyligi aniq bilinadi. Eng muhimi, rol ustida tasavvur qilar ekan, aktyorning barcha harakatlariyu, fikrhayoli o'zi yaratayotgan qahramon fikri bilan hamohang bo'lishi, ya'ni pyesada berilgan voqelik doirasidan tashqariga chiqib ketmasligi kerak. Shundagina uning tasavvuri unumli va foydali bo'lib, o'zi yaratayotgan qahramon qiyofasini boyitishga, to'ldirishga, unga hayotiylik baxsh etishga xizmat qiladi.

### **Matn mohiyatini aniqlash**

Qachonki aktyor o'zi yaratayotgan qahramon haqida ozmiko'pmi tushunchalarga ega bo'lib, o'z tasavvuri orqali qahramon yashagan davr, muhit haqida yetarli ma'naviy ozuqa to'plaganidan keyin rol daftarini qoiiga olishi mumkin. Lekin biz nazarda tutayotgan «matn mohiyatini aniqlash» degan gap, aktyor daftarini ochib olib, so'zlarni urg'u bilan qaytarib yod olishi kerak, degan gap emas. Aktyorning navbatdagi vazifani bajarishidan ko'zlangan maqsadi so'z ortiga yashiringan ma'nolarni aniqlashdan iborat bo'lishi kerak.

«Ma'noni aniqlash» deganda nima nazardatutiladi? Bunda so'z ostiga yashiringan fikr, maqsad, hayol, iroda, g'ayrat kabi sezgilarni qidirib topish kerak. Demak, matnda ifodasini topmagan, yashirin niyat, xohish, ko'zlangan maqsad — yashirin orzular, xursandchilik, hafachilik kabilarni aniqlashdan iboratdir. Bunga erishish uchun ishni qahramonning fikr yo'nalishini aniqlashdan boshlash kerak.

Qahramonning qaysi so'zlari asosiy, qaysilari xabar beruvchi, qaysilari ikkinchi darajali ekanligini belgilab olish lozim. Qaysi so'z orqali oldiga qo'ygan maqsadiga erishmoqchi? Qaysi so'zlar orqali sherigiga ta'sir o'tkazib, uni yo'ldan qaytarmoqchi va, nihoyat, qaysi so'zlar orqali maqsadini bildirmoqchi?

Shunday yo'l bilan fikrning uzluksiz harakat chizig'i chizib olinadi. Matn ostiga yashiringan mohiyatni anglash deganda, yuqorida nazarda tutilgan ishlarni amalga oshirish ko'zda tutiladi. Masalani yaxshiroq tushunib olish uchun misol keltiramiz: Men — aktyor, sahnadagi hamrohmdan «hozir yo'lakka chiqib, to'g'ri yurishni, so'ngra zinadan boloxonaga ko'tarilib, chap tomonga burilishni, to'g'rida turgan eski jovonning pastki tortmasidan charm muqovali daftarini olib tushishni» iltimos qilaman. Hayotda biron kishiga shunday topshiriq beradigan bo'lsak, ko'z

o'ngimizdan yo'lak, narvon, boloxona, eski jovon charm muqovali eski daftar xuddi kinolentasiday o'tishi aniq. Biz shu gaplarni o'sha odamga tushuntirayotganimizda, ko'z o'ngimizdan o'tayotgan o'sha narsalarni eshitayotgan kishi ham biz nazarda tutayotgan narsalarni ko'z oldiga keltirsin, deya harakat qilamiz. Sahnadagi aktyor esa bu so'zlarni shunchaki havodan olib gapirayotgandek ifoda qiladi. Natijada tomoshabin uning «shunchalik» gapirayotganini his qilib turadi.

Demak, aktyor, uyda rol ustida ishlar ekan, o'zi gapirayotgan gaplarda ifodalangan manzaralarni xuddi kinolentasidek ko'z o'ngidan o'tkazib turishi, sahnadagi hamrohiga ham tomoshabinga ham yetib borishi uchun harakat qilishi kerak ekan. Bu esa juda ham muhim jihatdir.

Xulosa qilib aytadigan bo'lsak, uy sharoitida rol ustida ishlar ekanmiz, fikr chizig'i, harakat chizig'i, tasavvur chizig'ini aniq chizib olishimiz kerak ekan. Shunday qilingan taqdiridagina, aktyorning ichki sezgi chizig'i o'zo'zidan paydo bo'ladi.

«Bunga erishishning yo'li qanday?», degan savol tug'ilishi mumkin. Buning uchun aktyor rolning har bir so'zi va harakatini ichida, xayolan, ovoz chiqarmay ijro etib ko'rishi kerak. Iloji bo'lsa, bir joydan qimirlash ham kerak emas. Shuni alohida ta'kidlash joizki, uyda rol ustida ishlanganida mutlaqo ovoz chiqarmaslik jismoniy harakat qilmaslik muhimdir. Sababi: agar aktyor ovoz chiqarib mashq qilsa, rolning tashqi xattiharakati, tashqi ko'rinishi paydo bo'lib, repetitsiya jarayonida bu o'ziga ham, ham rohiga ham halaqit beradi. Chunki repetitsiya vaqtida ijodiy jarayon ro'y bermasligi mumkin.

Bunday holatda, ya'ni rol ovoz chiqarmay tayyorlansa, qahramonning ruhiy holati paydo bo'ladi. Tashqi xattiharakat esa repetitsiya va spektaklda ko'rinadi.

### **Rolning tashqi tavsifi**

Rol ustida uyda ishlash jarayonida yaratilajak siymoning tashqi ko'rinishi, yurishturishi repetitsiya vaqtida uning ichki holati, vazifa va maqsadidan kelib chiqib, o'zo'zidan paydo bo'lib qoladi. Shuning uchun ham «Ichki holatdan — tashqi harakatga» degan edi K. S. Stanislavskiy.

Ammo shunga qaramay, insonning bu qonunga bo'ysunmaydigan bir qancha tashqi tavsiflari ham borki, bular insonning ichki ruhiyatiga bog'liq emas. Ammo uning ichki holati ruhiyatiga so'zsiz o'z ta'sirini o'tkazadi. Bunday tavsiflar qatoriga insonning tashqi jismoniy ko'rinishi hamda uning anatomik tuzilishi kiradi. Misol uchun semiz, bukri, cho'loq, qiyshiq, ko'r, baquvvat, nimjon, kasalmand va h.k.

Hamzaning «Maysaraning ishi» pyesasidagi Hidoyatxon — xezalaknamo, Qozi — semiz, Shekspirning «Richard III» pyesasidagi Richard — bukri va h.k.

Aktyor, o'z qahramonining tashqi qiyofasi ustidagi ishlarini qachon, qayerda, (uydami, repetitsiyadami) olib boirishi kerak? Shuni ham ta'kidlab o'tish kerakki, insonning tashqi qiyofasiga oid semizlik, nogironlik, ko'rlik, qarilik kabi sifatlarini birdaniga yoki tez kunda o'zlashtirish juda ham qiyin masala. Bu yerda, tashqi qiyofani bir amallab namoyish etishning o'zi kamlik qiladi. Qari yoki semiz odamning o'tirib turishini o'xshatish uchun ter to'kish, mashq qilish kerak bo'ladi. Oddiy odam uchun o'tirib turish ko'p ham qiyin ish emas. Ammo semiz odamning chordona qurib o'tirishi, o'rnidan qo'zg'alishi va nihoyat, tik turib olishi oson ish emas. Bu holatni kundalik hayotimizda ko'p kuzatganmiz. Bunday rollarni ijro etish jarayonida semiz odam o'tirib turganida uning mushaklari qanday ahvolda bo'ladiyu, nimalarni sezadi? Uning yuragi qanday ishlaydi? Qanday nafas oladi? Agar aktyor shu narsalarni to'g'ri seza bilsagina, uning ichki va tashqi a'zolari o'zo'zidan to'g'ri harakat qila boshlaydi. Ba'zi aktyorlar, agar semiz odam rolini o'ynashlari kerak bo'lsa, qorniga yostiq bog'lab sahnaga chiqib ketadi. Bu o'ta hatodir. Chunki zalda o'tirgan tomoshabin aktyor qorniga bog'langan narsa yostiq ekanligini bir ko'rishdayoq payqab oladi. Semiz odamning rolini o'ynash uchun avval boshdan, qoringa hech narsa bog'lamasdan, o'zini semiz, deya his qilishi, semiz odam qanday yurishini ko'chako'yda kuzatib, o'zi ko'rganlarini mashq qilishi kerak. Odatda, semiz odam darhol o'rnidan turib keta olmaydi. Oldin ikki qo'lini yerga tirab, oyoqlarini joyidan qo'zg'atib, to'g'rilyaydi. Undan keyin bir amallab qo'lini yerdan olib, qaddini rostlaydi. Nihoyat, o'rnidan turib olganidan keyin, darhol yurib ketmay, bir muddat nafasini rostlab olib, ana undan keyin harakat boshlaydi. Mana shularni sira erinmay mashq qilib ko'rish o'ta zarurdir.

Berilgan rolning tashqi qiyofasini yaratish sohasida ustki kiyimlarni kiyib yurishni o'rganish ham katta abamiyatga egadir. Masalan, «Alisher Navoiy» spektaklidagi Navoiy rolini ijro etuvchi aktyor ichki yoqasiz ko'ylak, ichki yalang xalat, uning ustidan yengi kalta qabo — chopon kiyib,

boshda salla, belida bir necha qavat belbog‘, chopon va cho‘ntaksiz ichki ishtonda qaddini g‘oz tutib yurishni o‘rganishi muhim ahamiyatga ega. «Gamlet» spektaklidagi Gamlet rolini ijro etuvchi aktyor tizzagacha bo‘lgan kalta ishtonda yurishni bilishi kerak. «Agar, kostum kiysam, o‘zo‘zidan unda yurishni o‘rganib olaman», degan aktyor qattiq yanglishgan bo‘ladi.

Ma‘lumki, har bir millat har bir elatning o‘z milliy kiyimboshi, gaplashish usuli, imoishorasiyu, xattiharakati va gaplashishda o‘ziga xos tomonlari bor. Uning ustiga har bir kasb egasining o‘ziga xos xattiharakati, yurishturishi bor. Yoziqishin qo‘lidan ketmon tushmaydigan odam bilan, ertayu kech traktor yoki mashina haydaydigan odam birbiridan farq qiladi. Shuningdek, harbiy kishi bilan yog‘ochsoz usta, temirchi bilan zargar, soatsoz o‘rtasida ham farq borligini aktyor yaxshi tushunib olgan bo‘lishi kerak. Bunday mashqlar bilan spektakl tayyor bo‘lgunicha, tinmay shug‘ullanish foydadan xoli bo‘lmaydi. Shundagina siz yaratgan obraz ham ishonarli, ham ma‘naviy, ham siyosiy jihatdan to‘laqonli chiqishiga ishonsa bo‘ladi.

### **Uyda bajariladigan etyudlar**

Aktyor qachonki kundalik hayotni o‘rganib borish jarayonida o‘zi yaratayotgan siymoning ichki va tashqi qiyofasi borasida ozmiko‘pmi tajriba orttirganidan keyingina siymoni yaratish uchun uyda bajariladigan etyudlar yaxshi natija berishi mumkin.

Misol uchun, aktyor kechqurun o‘ringa yotishdan oldin, «ertaga men barcha harakatlarimni o‘zim yaratayotgan siymo — obraz qiyofasida bajaraman», deb, o‘zo‘ziga so‘z berib, ertalab uyqudan turishi bilan «siymo» qiyofasida yuzini yuvib, soqolini olsa, kiyinsa, nonushta qilsa, ya‘ni Navoiy, Solihboy, Gamlet, Otello, Mullado‘st kabi harakat qilsa, o‘zida bo‘lgan o‘zgarishni darhol sezadi. Bunday holatda aktyor siymo bilan bir butunlikka erishadi. Siymoning mag‘zini topadi. Xullas o‘zida siymoning ma‘naviy va jismoniy tomonlarini his eta boshlaydi.

Aktyor mana shunday etyudlarni bir hafta, o‘n kun davomida mashq qilib borsa, bir oylik repetitsiyada erisha olmagan natijalarni qo‘lga kiritganini o‘zi ham sezmay qoladi. Qolaversa, bunday etyudlarni bajarish uchun aktyordan alohida vaqt talab qilinmaydi. Kundalikbajaradigan yumushlar orasida etyud ham davom etib boradi. Rol ustidagi ishlar yakuniga yetay deb qolgan vaqtda yana boshqa bir etyudlarni bajarishni tavsiya etamiz. Bu etyudni hayotdagi etyudlar ham deyish mumkin. Buning uchun ishga ketayotganda, bozoro‘charda, navbatda turganda, atrofida gilar bilan o‘zi yaratayotgan siymo qiyofasida turib gaplashish kerak. Albatta, suhbatdoshi uning etyud qilayotganini sezmasligi kerak. Bu kabi mashg‘ulotlar, aktyorga siymoning ichki va tashqi qiyofasmi, uning mohiyati va mag‘zini topishga yordam beradi, xolos. Bunday etyudlar uchun ham maxsus vaqt yoki joy talab qilinmaydi

Albatta, aktyorlik kasbining minglab ko‘zga ko‘rinmas qirralari mavjudki, ularning barchasi haqida to‘xtalish, ularni so‘z bilan ifoda etishning imkoniyati yo‘q. Bu sohada o‘rganilmagan, tahlil qilinmagan ilmiy va amaliy ishlar hisobsiz. Biz esa imkoniyatimiz darajasida aktyorlik mahoratining ayrim muhim jihatlarini ko‘rib chiqdik, xolos. Bu boradagi izlanishlar davom etadi va qanchadanqancha «ochilmagan qo‘riqlar» kashf qilinishiga ishonchimiz komil.

### **«AKTYORLIK MAHORATI» DARSU UCHUN QO‘SHIMCHA MASHG‘ULOTLAR**

Ushbu mashqlarni tavsiya etishdan maqsad — talabalarning o‘quv yilining dastlabki kunlaridanoq «Aktyorlik mahorati» darsining boshlang‘ich unsurlarini puxta egallashi, ichki va tashqi harakatlarga turtki bo‘ladigan omillarni anglab yetishi, psixofizikruhiy va jismoniy holatni boshqarishga o‘z tana a‘zolarini o‘rgatishi, va ularni berilgan shartsharoitda ma‘lum maqsadlarni bajarishga yo‘naltirish kabi boshlang‘ich «aiifbo»ni o‘zlashtirib olishiga ko‘maklashishdan iborat.

### **DIQQAT UCHUN**

#### **1 mashq.**

1. Har bir talaba o‘zi o‘tirmoqchi bo‘lgan kursiga shovqinsiz o‘tiribturish, bir joydan ikkinchi joyga shovqinsiz o‘tib o‘tirish, o‘qituvchining ko‘rsatmalarini diqqat bilan anglab olish, yonida o‘tirgan odamni fikran kuzatish borasida ko‘nikma hosil qiladi.
2. Kursida o‘tirgan holatda diqqatni bir yerga jamlash. Ko‘chada nima uchib o‘tdi? Nima uchadi, nima uchmaydi? Bu mashqlar qo‘l ko‘tarish bilan yoki qarsak chalish orqali

bajariladi.

3. O‘rin almashtirib o‘tirish. Bo‘yga, soch rangiga, ismlarga, qarab alfavit shaklida o‘tirish. Mashqlar shovqinsiz bajariladi.

## **2 mashq.**

1. Turli hajmdagi doiralar hosil qilish.

Bu mashqlar o‘qituvchining sanog‘i ostida bajariladi. YA’ni 15...20...21 gacha sanalguncha talabalar berilgan vazifani shovqinsiz, o‘tirgan kursilarini olib yurish orqali bajarishadi. Sanoq tugashi bilan hamma o‘z joyini egallashi shart.

- a) katta doira shakli;
- b) o‘rta doira shakli;
- d) kichik doira shakli;
- e) to‘rtburchak shakli;
- f) uchburchak;
- g) ilon izi.

O‘qituvchi boshqa shakllar yasashni ham taklif qilishi mumkin.

2. Xotirani charxlash.

Avtobus, trolleybus, tramvay, metroda ikki talaba birbiriga qarab o‘tiripti.

O‘qituvchi ishorasi bilan o‘tirganlar joy almashadilar. Bu mashqda hamma talabalar ikkitadan o‘tiradilar. O‘qituvchi qaysi sonni aytsa, o‘sha sondagi talaba o‘rin almashadi.

## **3 mashq.**

1. Soat. Soatning katta va kichik strelkasi. Har bir talaba soatning katta va kichik strelkasi hamda soat sonlari bilan belgilanadi. Masalan: soat to‘rtdan besh daqiqa o‘tdi. O‘qituvchining bu topshirig‘i soat strelkasi va sonlari bilan ko‘rsatilishi kerak.

## **XOTIRANI MUSTAHKAMLASH**

### **4 mashq.**

1. Bu mashq talabaning ritm — marom va temp — ha roratni his etishi va yonidagi sherigiga uzatishni o‘zlashtirishi uchun bajariladi.

O‘qituvchi biror maromni qarsak orqali ifodalaydi. Talaba shu maromni eslab qolishi, qaytarishi va qo‘shnisiga uzatishi kerak.

2. Qarsaklar so‘z va gaplar bilan birga adashmay takrorlanishi, va qo‘shnisiga uzatilishi kerak.

Mazkur mashq savoljavoblar orasida ham bajariladi.

3. Qarsak davomida o‘qituvchi savol beradi, talaba esa savolga javob berish barobarida qarsakni qo‘shnisiga uzatadi.

### **5 mashq.**

1. Bu mashq tennis koptogi bilan bajarilishi kerak.

O‘qituvchining stolni chertishi maromida koptok bir talabadan ikkinchisiga uzatilishi kerak.

2. Birdan o‘ngacha bo‘lgan sonlar olinadi. Har bir koptok irg‘ituvchi o‘ziga berilgan sondan keyingisini aytib, koptokni sherigiga irg‘itadi. Qo‘shnisi esa keyingi sonni aytib koptokni boshqasiga irg‘itadi. Bu mashq tezlikda bajarilishi kerak.

3. Mashq so‘zlaryordamida bajariladi. Masalan, birinchi talaba «Qor» so‘zi bilan koptok irg‘itsa, qo‘shnisi «Yog‘yapti» so‘zi bilan koptokni ilib olishi kerak.

### **6 mashq.**

1. Koptok o‘yini davom etadi. Endi koptok irg‘ituvchi «Osmon» desa, ilib oluvchi osmonda uchadigan narsaning nomini aytib ilib oladi. Yoki «Yer» deyilsa, yerda o‘rmlaydigan narsaning nomini aytib ilib olishi kerak.

2. Qo‘shiq bilan bajariladigan mashq.

Hamma biladigan qo‘shiq tanlanadi. Birichi qarsakda hamma ovoz chiqarib qo‘shiq aytadi.

Ikkinchi qarsakda qo‘shiq ichda aytiladi. Shu vaqtda o‘qituvchi kimga ishora qilsa, u ovoz chiqarib ayta boshlaydi.

3. Har kim o‘z qo‘shig‘ini aytadi. Rahbarning bir qar sagida hamma ovoz chiqarib, o‘z qo‘shig‘ini aytadi. Ikki qarsakda ovoz chiqarib aytiladi.

### **7 mashq.**

1. Bu mashq yurib turib bajariladi. Talabalar ilon izi shaklida turishadi. YO‘l boshlovchi xona bo‘ylab yura boshlaydi. U tasavvurdagi ariq, ko‘prik, zina, narvon, g‘ovlarni oshib o‘ta boshlaydi. Uning ortida kelayotganlar xuddi shu i mashqlarni o‘zi tasavvurida ko‘rib bajaradi. Talabalar xona bo‘ylab mashq bajarishi jarayonida safning boshida turgan safning oxiriga turadi. Safda ikkinchi bo‘lib kelayotgan boshlovchi bo‘ladi va o‘z tasavvuricha to‘siqlar paydo qilib, undan oshib o‘tadi. Ortda kelayotganlar qaytaradilar.

2. Bu mashq ko‘zguda aks etgan harakatlarni takrorlash dan iborat. Birinchi talaba soch tarayapti, ikkinchisi xuddi ko‘zguda aks etgandek, shu harakatlarni takrorlaydi.

### **8 mashq.**

1. Bu mashq o‘tirib bajariladi.

Har bir talaba o‘z yonida o‘tirgan talabani kuzatadi. So‘ngra unga orqa o‘girib, xotirasida saqlanib qolganlarni gapirib beradi.

2. O‘z qo‘llarini o‘rganish. Chap qo‘l, o‘ng qo‘ldan nimasi bilan farq qilishini aniqlash kerak. Oyoqlarchi?

3. Qo‘l soatingizni gapirib bering.

4. Yoningizdagi talaba bilan buyumlaringizni almashing. So‘ngra xotirada qolganlarini gapirib bering.

### **9 mashq.**

1. O‘qituvchi stol ustiga qo‘ygan buyumlarni besh daqiqa davomida eslab qolishga harakat qilish. So‘ngra orqa o‘girib turadi. O‘qituvchi ularning joylashish tartibini o‘zgartiradi. Talaba yodda qolganlarini joylashish tartibi, hajmi, rangini aytib beradi.

2. Hamma yarim doira shaklida o‘tiradi. Bir talaba ularning o‘tirish tartibini o‘rganib, tashqariga chiqadi. So‘ngra xonadagilar o‘rin almashadilar. Tashqariga chiqqan talaba qaytib kirib, ularni avvalgi o‘rinlariga o‘tkazadi.

## **TASAVVUR UCHUN MASHQLAR**

### **10 mashq.**

Stol ustiga gugurt yoki boshqa qattiq buyum tashlanadi. Talaba tashlangan buyumga qarab uning nimaga o‘xshashi mumkinligini aytadi. (Tasavvur uyg‘otish).

### **11 mashq.**

1. Muqoyasa. Bironbir kiyimdagi dog‘ni, chiroq tufayli devorga tushgan soyani bironbir narsaga o‘xshatish.

2. Talaba o‘rnidan turib, xonaning burchagiga boradi. Qaytib joyga o‘tiradi. So‘ngra ko‘zini yumib, o‘sha yo‘ldan yana burchakka to‘g‘ri borib kelishga harakat qiladi.

3. Xuddi shunday mashq turli to‘siqlarni oshib o‘tish orqali bajariladi.

### **12 mashq.**

1. Talaba xona o‘rtasiga turib, sharq, g‘arb, janub, shimolni aniqlaydi. So‘ngra har bir tomonda joylashgan qit‘ani ko‘z oldiga keltiradi. U yerda o‘sadigan hayvonot va o‘simlik olamini eslaydi. So‘ngra turganjoyida ko‘zini yumib, birikki aylanadi. To‘xtab o‘zi qarab turgan tomon qaysi qit‘a ekanligini topadi.

2. Shu mashqni ikki, uch talaba baravariga bajarishi kerak.

### **13 mashq.**

Tasvirda aks ettirilgan voqea.

1. Hamma doira shaklida o'tirib, bitta rasmdagi tasvirni ko'zdan kechiradi. So'ngra rasm olib qo'yiladi. Har kim rasmda ko'rgan manzarasini gapirib beradi.

2. Birinketin beshta rasm ko'riladi. So'ngra rasm olib qo'yiladi. O'qituvchi ko'rilgan rasmlardan birini gapirib berishni talabdan so'raydi. Boshqa talabdan boshqa rasm so'raladi.

#### **14mashq.**

1. Tasavvurni o'stirish:

O'qituvchi bironbir hayvonning nomini aytadi. Talaba o'sha hayvonning tashqi ko'rinishi, bo'yi, rangi, o'sha hayvonga xos sifat va xususiyatlarni gapirib beradi.

Bu mashq parrandalarni eslash bilan bajariladi.

2. To'satdan chiroq o'chib qolsa, nim qorong'ilikda ni mani ko'rishi mumkin? Bu ham tasavvurni o'stirish uchun bajariladi.

### **TAFAKKURNI O'STIRISH**

#### **15 mashq.**

Kinolenta: Talabada tasavvur va tafakkurni o'stirish uchun.

1. Talabalar yarim doira shaklida o'tiradilar. Birinchi talaba uchun bironbir sarlavha aytiladi. (Tog'da, dengizda, cho'lda, g'or ichida va h.k.).

Talaba «Tog'» so'zini aytib, qo'shnisiga o'giriladi. Qo'shnisi «Tog'da sovuq» degan so'z bilan boshqa talabaga o'giriladi. Qo'shnisi «Tog'da sovuq» so'ziga «qorong'i» so'zini qo'shib, yonidagi qo'shnisiga o'giriladi. Shu zaylda xayoliy kinolenta aylanadi va voqealarning uzluksiz zanjiri paydo bo'ladi.

2. Rasmda aks ettirilgan voqeani jonlantirish.

#### **16 mashq.**

1. Talaba xayolan Toshkent ko'chalaridan birida sayr qilib yuripti. Ko'z oldiga keltirgan manzarani hikoya qilib berishi kerak.

2. Xuddi shu mashq. Bironbir binoning ichi bo'ylab sayr qilish.

### **ESHITISH**

#### **17 mashq.**

Tovushlarni birbiridan farqlash.

Xonada jimlik. Hamma tashqariga quloq soladi. Ko'chadan, yo'lakdan, qo'shni xonadan, pastki, yuqorigi qavatdan kelayotgan tovushlarni eshitish. Endi har bir tovushni alohidaalohida eshitishga harakat qilish.

2. Shunday holatda tovush kelayotgan joyda, nima voqea bo'layotganini gapirib berish.

#### **18 mashq.**

1. O'qituvchi bir vaqtning o'zida uchta talabaga gazetalarda bosilgan uchta maqolani ovoz chiqarib o'qishni topshiradi. Maqola o'qib bo'lingach, har bir maqolada nima yozilganligini eshitib o'tirgan talabalar aytib berishi kerak. Maqola o'qiyotganlar esa boshqalar o'qigan maqolani eslab qolishi kerak.

2. Ko'zlarni yumgan holda o'zining va qo'shnisining kiyimlarini paypaslab, gapirib berish.

3. Yumuq ko'z bilan bironbir buyumni ushlab ko'riladi, so'ngra o'girilib, o'sha buyumni endi xayolan ko'rishga harakat qilish kerak.

4. Dush tagida. Mana sovuq suv badaningizga urilyapti. Uni sezyapsizmi? Issiq suvnichi?

### **HID BILISH, RANGLARNI FARQLASH**

#### **19 mashq.**

1. Gul sotiladigan do'kon. Turlituman gullarni ko'z oldiga keltirish. Ularni birbiridan farq qiluvchi hajmi, rangi, hidini sezish. Guldasta yasash.

2. Xonaning ichi yonyapti. Nimalarni sezyapsiz? Dimog'ingizga qanday hid kiriyapti? Nimalarni qutqarish kerak? Kimlarni tashqariga olib chiqish kerak?

## MUSHAKLARNI BO'SHATISH

### 20 mashq.

Mushaklarni nazorat qilish.

1. O'qituvchi qo'lini oldinga cho'zib, kaftini yuqoriga ochadi. Unga nima bor? (kosa, piyola, choynak, granata va h.k.).

2. Qo'llarni oldinga keskin uzatib, kaftlarni pastga qaratish va o'ziga tortish (suzish voleybol, basketbol o'ynash, turnikda tortilish, tosh ko'tarish ninaga ip o'tkazish).

Bu mashqlar etyud shaklida bajariladi.

### 21 mashq.

1. Mushaklarni nazorat qilish, ortiqcha taranglikni olib tashlash.

O'ng qo'lni cho'zib, musht qattiq qisiladi. So'ngra shu qo'lni nazorat qilish orqali boshqa a'zodagi ortiqcha taranglik olib tashlanadi. Xuddi shu mashqni chap qo'l, o'ng oyoq, chap oyoqda ham bajariladi.

2. O'ng qo'lning ko'rsatkich barmog'i xayolan bir nuqtaga qaratiladi. Qolgan barmoqlar taranglikdan bo'shatiladi.

3. Qo'lni cho'zib, xayoliy daraxt mevasini uzib olish. Bunda qaysi barmoqlar faol, qaysilari bo'shligini aniqlash.

4. Xayoliy olmani xayoliy qutilarga joylash. Bunda mevaning hajmi va og'irligini his etish muhim.

5. Xayolan tosh ko'tarib, uning vazni va hajmini his qilish.

### 22 mashq.

1. O'ta nozik idishdagi suyuqlikni bir joydan ikkinchi joyga olib qo'yish, so'ngra idishni olib, boshqa odamga uzatish.

2. Talabalar tik turgan holda xayoldagi paqir, g'isht, guvala, toshni birbiriga qo'lmaqo'l uzatish.

3. Xonadagi mebellar o'rnini almashtirish.

4. Devordagi bir rasmni ikkinchi devorga mix qoqib, osib qo'yish (xayoliy).

### 23 mashq.

1. Mashinkada yozish.

O'qituvchi har bir talabani bir harf bilan belgilaydi. Agar talabalar soni harflar sonidan kam bo'lsa, bir talabaga ikkiuch harf berish mumkin.

O'qituvchi bir so'z aytadi. Shu so'zni tashkil etadigan talabalar qarsak yoki o'rindan turish bilan harming mashinkada bosilganligini bildiradi. Bu mashq orqali sodda jurala ham tuzish mumkin. Xuddi shunday mashqni sonlar bilan, qo'shish, olish va qoldiq sonlar orqali ham bajarish mumkin.

### 24 mashq.

1. Holatni oqlash.

Talaba yurib (chopib) boryapti. O'qituvchining qarsagi bilan taqqa to'xtaydi. Shu to'xtagan holatida qanday ish bajarishi mumkin?

2. Talaba haykalni jonlantiradi.

### 25 mashq.

1. Fikrni charhlash: Tasavvurdagi buyumlar bilan harakat qilish. Har bir harakat uzluksiz va mantiqiy bir-biri bilan bog'lanishi lozim.

Ichki xotirani ishlatish. Hissiy va sezgilarni ishlatish. Yonida o'tirgan hamrohi bilan avvaldan kelishmay turib bir ishni baravariga bajarish.

Misol uchun: Stol ustidagi likopchada limon bor. Uning yonida shakar solingan idish. Stolda pichoq. Avvaliga ularni ichki ko'z bilan aniq ko'rishga harakat qilish kerak. So'ngra xayoliy pichoqni olib, limonni kesish kerak. Atrofga tarqaladigan limon hidini sezish kerak. Limonni



shakarga botirib og‘izga solish kerak.

Xuddi shunday, nordon anor, shirin nok, qovun, tarvuz, kabobni tatib ko‘rishga harakat qilish kerak.

### **26 mashq.**

1. Gugurt yoqish.

Tasavvurdagi gugurt yoqiladi. Endi rostakam gugurt yoqib ko‘rish kerak. Gugurtning hajmini, og‘irligini eslab qolish, so‘ngra shu ishni xayoliy gugurt bilan bajarish kerak.

Xayoliy gugurtni yoqish, so‘ngra haqiqiy gugurtni yoqib ko‘rish kerak.

2. Gugurt nima uchun yoqildi?

- G‘orga kirish uchun.
- Qorong‘ida yerga tushgan tangani topish uchun.
- Kasal odamga banka qo‘yish uchun.
- Gaz plitani yoqish uchun va h.k.

## **SODDA ETYUDLARGA O‘TISH**

### **27 mashq.**

1. Oshxonada. Bu mashq orqali tasavvurdagi buyumlar bilan muomala qilish o‘zlashtiriladi.

Darsxonani katta oshxona deya tasavvur qilish kerak. O‘nta qozonda o‘nta turli taom pishyapti. Suyuq, quyuq taom, ichimliklar. Ularni biribir tatib ko‘rish, tuzini rostlash kerak. Endi mehmonlarga suzish kerak.

Shu topda chiroq o‘chib qoldi. Gugurtni, shamni yoqib, ovqatni suzish kerak. Mashqni har bir talaba takrorlashi kerak.

### **28 mashq.**

Tasavvurni rivojlantirish.

Talabalar doira shaklida o‘tiradi. O‘qituvchi kitobni birinchi talabaga uzatadi u esa boshqalariga. Har bir talaba uzatilgan buyumni qo‘liga olar ekan, uni yangi nom bilan atab, qo‘shnisiga uzatadi. YA’ni:

- Bu qalpoq.
- Bu do‘ppi.
- Bu tarvuz.
- Bu ilon.
- Bu toshbaqa.
- Bu baliq.
- Bu bedana.

### **29 mashq.**

1. Talabalar doira shaklida o‘tiradilar. Birinchi o‘tirgan talaba xayolan qo‘liga bironbir buyum olib, uning nomini aytadi va qo‘shnisiga bir maqsad bilan irg‘itadi. Qo‘shnisi o‘sha buyumga o‘zicha boshqa nom qo‘yib, qo‘shnisiga irg‘itadi. Irg‘itilgan buyumni ilib oluvchi maqsadni bilishi va harakatni to‘xtatmay, buyumni yonidagisiga uzatishi kerak. Bu mashq davomida uzilish bo‘lmasligi lozim.

### **30 mashq.**

Kimki tasavvurdagi kichkina buyum bilan muomala qilishni o‘zlashtirib olsa, aktyorlik ilmining yarmini egallagan bo‘ladi.

Nag bir talaba tasavvurdagi buyum bilan bironbir etyud bajarishi kerak.

- Dastro‘molga yarim oyning rasmini tikish.
- Kir yuvish.
- Tuflini yaltiratib moylash.
- Loydan xurmacha yasash.
- Chuchvara tugish.
- Soqol olish.

- Qaychi charxlash.
- Baliq tutish.
- O‘choqqa olov yoqish.
- Qo‘g‘irchoqni kiyintirish.

### **31 mashq.**

- Ichki kayfiyatni his qilish.
- Oddiy kiyinish.
- Mehmonga borish uchun kiyinish.
- Uchrashuvga borish uchun kiyinish.
- Og‘ir bemorni ko‘rgani kasalxonaga borish uchun kiyinish.
- To‘yga borish uchun kiyinish.

### **32 mashq.**

Ko‘z bilan gaplashish.  
Doira shaklida o‘tiriladi. Har bir talaba gaplashadigan odam tanlaydi. Faqat ko‘z bilan. Boshqalar uni sezmasligi kerak.

### **33 mashq.**

SoY.  
Birinchi talaba dalada bodring, pomidor teryapti. Ikkinchi talaba — uning soyasi. Birinchining harakatlarini aniq takrorlashga erishish kerak.

### **34 mashq.**

Ikki talaba birbiriga qarab turipti. Birinchisi — odam, ikkinchisiko‘zgu. Birinchi kiyinadi. Ikkinchisi uni takrorlaydi.

### **35 mashq.**

Ikki talaba xonaning burchagidagi xodani ko‘tarib, boshqa burchakka eltadi. Xuddi shunday mashqni ikki, uch, to‘rt kishi bajaradi. Bunda boshqa mashqlar ham bo‘lishi mumkin.

### **36 mashq.**

Ko‘pchilik ikkiga bo‘linib, arqon tortishadi.

### **37 mashq.**

Derazaning ikki tarafida turgan odamlar birbiri bilan imoishora orqali gaplashadi. Uy ichidagi odam tashqaridagi odamning diqqatini derazadan turib o‘ziga qaratishi kerak. Ikki tarafdagi odamlar birbiriga muhim habar yetkazishi kerak.

### **38 mashq.**

Marom va harorat.  
Bu mashqni o‘zlashtirish uchun 10 gacha bo‘lgan raqamlar ishlatiladi.

1. O‘ta sust, lanj harakat.
- 2, 3, 4 astasekin, biroz jonliroq harakatga o‘tiladi.
5. Bironbir ishni bajarishga shay harakat.
6. Kutilmagan hujumni qaytarishga shay turadigan holat.
7. Qo‘rqinch bilan ma’lum to‘siqdan irg‘ib o‘tib ketish.
- 8, 9. Hayajon bilan tomir urish holati.
10. Talvasali holat.

Har bir marom va harorat uchun qo‘shimcha mashqlar topish kerak bo‘ladi.

### **39 mashq.**

1. Yuqorida ko‘rib o‘tilgan «Marom va harorat» mashqlari uchun etyudlar bajarish.
2. Tashqaridan xotirjam, ichda hayajon va harorat paydo qilish.

#### **40 mashq.**

1. O'qituvchi talabaga to'satdan bironbir topshiriq beradi. Talaba shu zahoti topshiriqni bajaradi. Buning uchun talaba har qanday topshiriqni bajarishga shay turishi kerak.
2. To'satdan yiqilish, aksa urish, kulish.

#### **41 mashq.**

G'ayritabiiy holat. YA'ni talaba kursi ustiga chiqadi. Egilib, qo'llarini oyoqlari orasidan o'tkazadi. Yana boshqacha mashqlar topilishi kerak.

#### **42 mashq.**

Talaba o'qituvchi tomonidan berilgan topshiriqni shu zahoti bajarishga kirishadi. Shu mashq davomida o'qituvchi sira kutilmagan savol beradi. Misol uchun: ko'chada ketayotgan odamlar nechchi kishi? Otangiz qayerda va h.k.? Talaba o'qituvchi topshirig'ini bajarish barobarida berilgan savollarga to'g'ri va aniq javob beradi.

#### **43 mashq.**

Talabalar ikki guruhga bo'linadi. Safning bir tomonidagilar — xo'ppa semiz, ikkinchi tomondagilar — o'ta oriq.

Ikkala safdagilar bir topshiriqni bajaradilar.

Misol uchun: egilib kartoshka chopish. Paxta terish. Bug'doy o'rish. Har bir talaba o'zini va qo'shnisini kuzatadi. Baqaloq va oriqlar qanday harakat qilishi kuzatiladi.

Shunday mashqni qari chol bo'lib, yosh bola bo'lib bajarish lozim.

#### **44 mashq.**

Talabalar o'zlarini bironbir idish yoki buyum, deya tasavvur qiladilar.

Guliverlar. Liliputlar. So'ngra ular o'rin almashadilar.

#### **45 mashq.**

Talabalar o'zlarini qo'g'irchoq, o'yinchoq deya tasavvur qiladilar. So'ngra har biri o'rin almashadi.

#### **46 mashq.**

Turli hayvonlarni tasavvur qilish.

Yuqorida tavsiya etilgan mashqlar «Aktyorlik mahorati» darslari bo'yicha 1, 2kurslarda o'tilishi tavsiya etiladi. O'qituvchi maqsaddan clietga chiqmagan holda qo'shimcha mashqlar ham o'ylab topishi mumkin.

## XOTIMA

Siz hozirgina tanishib chiqqan o'quv qo'llanmasi o'quvchi va o'qituvchilarni nazariy bilimlar bilan qurollantirishni o'z oldiga maqsad qilib qo'ygan. Eng katta maktab, bu — hayotning o'zidir, albatta. Shuning uchun kitobda keltirilgan har bir bobdagi nazariy bilimlarni hayotiy tajriba bilan mustahkamlamasdan turib keyingi bobga o'tib ketishni maslahat bermaymiz. Negaki, agar sozanda soz chalish texnikasini mukammal egallay olmasa, undan ko'proq o'zi zarar ko'radi. Bordiyu aktyor mahorat sirlarini chuqur o'zlashtira olmasa, undan teatr ijodiy jamoasi bilan birga tomoshabin ham zarar ko'radi. Ijroning tabiiyligiga erisha olmagan aktyor yuzakichilikka zo'r beradi. Timsolning ichki dunyosini ochib berish o'rniga uning tashqi tomonini namoyish etish yo'lga kiradi va bu xattiharakati bilan sahnada to'g'ri yo'ldan borayotgan o'z hamrohini ham chalg'itadi.

Agar talaba mazkur qo'llanmani o'zlashtirib olib, yaxshi aktyor bo'laman, desa qattiq yanglishadi. Qo'llanmadan tashqari legishli adabiyotlarni o'qib o'rganishi teatr va telespektakllarni muntazam ko'rib borishi va Respublika Ijtimoiysiyosiy hayotida ro'y berayotgan o'zgarishlarni muntazam kuzatmog'i kerak. Bulardan tashqari, tasviriy san'atning eng yaxshi namunalarni bilishi, mumtoz musiqani tinglashi, jahon dramaturgiyasi durdonalari bilan tanish bo'lishi ham kerak. Bir so'z bilan aytganda, o'zbek teatrining aktyori o'z zamonasining peshqadam ziyolisi bo'lishi lozim.

Va nihoyat, mazkur qo'llanma muallifning bu sohadagi dastlabki qadamlari bo'lganidan kitob kamchilik va nuqsonlardan xoli emas. O'z taklif va mulohazalari bilan o'rtoqlashgan mutaxassislarga avvaldan tashakkur bildirib qolamiz.

## MUNDARIJA

<b>KIRISH</b>	3
<b>Birinchi bob. Aktyor tarbiyasidagi asosiy tamoyillar</b>	4
Badiiy saviyani tarbiyalash	5
Estetik tarbiya intizomi	6
K. S. Stanislavskiy ta'limotida aktyorning sahnaviy tarbiyasi	10
Shakl va hissiyotlarning birbiriga bog'liqligi.	
Ichki va tashqi texnika	15
Rol ustida ishlash usullari	17
<b>Ikkinchi bob. Aktyorning sahnaviy diqqati</b>	18
Aktyorning beixtiyoriy diqqati	20
Ijodiy taranglik va aktyorning fikr jamlashi	21
Manbani to'g'ri tanlash	22
Uzluksiz diqqat tizimi	23
Aslida yo'q narsani ko'rish mumkinmi?	24
Sahnadagi diqqat va tafakkur	26
Sahnaviy diqqat manbai	28
Aktyor va tomoshabin	28
Hayotdagi va sahnadagi diqqat e'tibor	29
Ijodiy va yuzaki diqqat	32
Amaliy xulosalar	33
<b>Uchinchi bob. Sahna erkinligi</b>	33
Nafis harakat (plastika)ning asosiy qonuni ..	34
Ichki va tashqi erkinlik	34
Diletant — havaskor	35
Bo'shagan joyni to'ldirish usullari	37
Mushaklar erkinligi va sahnaviy diqqat	38
<b>To'rtinchi bob. Sahnaviy ishonch</b>	38
Aktyor ijrosining birdanbir sharti — e'tiqodning kuchli ekanligida	39
Iшонch sari yo'l sahna voqeligini oqlashdadir	41
Sahnada ro'y berishi mumkin bo'lgan tasodiflar va ularni oqlay bilish	41
Aktyor tasavvurining o'ziga xosligi	42
Amaliy xulosalar	43
<b>Beshinchi bob. Sahnaviy munosabat hamda faktni baholash</b>	43
Munosabat — harakatning asosidir	45
Sahna munosabatlarining ikki xil ko'rinishi	45
Faktga munosabat	45
Sahna harakatining vujudga kelishi	46
Amaliy xulosalar	46

<b>Oltinchi bob. Sahnadagi xatti harakat</b>	47
Jismoniy va ruhiy harakat, berilgan shartsharoit hamda sahnadagi timsol — obraz	48
Ruhiy harakat turlari. Ularni shartli ravishda birbiridan farqlash	49
Aktyor ijodida sodda jismoniy harakatlarning tutgan o‘rni	51
Ruhiy vazifani jismoniy harakatga aylantirish	52
K. S. Stanislavskiyning «jismoniy harakat» usuli bilan Meyrxoldning «biomexanika» usuli	53
So‘z harakati va uning mantiqiyliigi	54
Matn va uning ostiga yashiringan tub ma’no	55
Roldagi maqsadni amalga oshirish uchun harakatlar tanlash	55
Sahnadagi vazifa va uning tarkibiy qismlari	56
Sahnaviy munosabat	57
Improvizatsiya va moslamani eslab qolish	58
Yettinchi bob. Aktyorning rol ustida mustaqil ishlashi	61
Hayotni o‘rganish	61
Rol ustidagi tasavvur	62
Matn mohiyatini aniqlash	63
Rolning tashqi tavsifi	63
Uyda bajariladigan etyudlar	64
«Aktyorlik mahorati» darsi uchun qo‘shimcha mashg‘ulotlar	65
<b>XOTIMA</b>	72