

## AKTYORLIK MAHORATINI TALQIN QILISHDA OLIMLARNING PEDAGOGIK QARASHLARI

**Rajabova Sevara Shokirovna**

O'zbekiston davlat san'at va madaniyat instituti “Musiqali, dramatik teatr va kino san'ati”  
katta o'qituvchisi

**Аннотация:** Ushbu maqolada aktyorlik texnikasi va uning rivojlanish tarixi haqida gap boradi. Rejissyorlik teatrining paydo bo'lishi bilan bog'liq jarayonlar, ko'p olimlarning aktyorlik san'ati bo'yicha pedagogik dars usullariga qo'shgan xissalari, yuksaklikka erishish yo'lida amalga oshgan yutuqlari va bugungi kungacha dars jarayonida foydalanish usullari haqida so'z boradi. Aktyorlik mahorati darslarida turli xil usullar orqali yondashish, psixotexnikasini ochib bergan aktyorlikning transsendensiyasi, vaqt va makonda rivojlangan Stanislavskiy XX-asr oxiridagi aktyorning postmodern texnikasida mavjud bo'lgan pedagogik dars usullari haqida yozilgandir.

**Калит сўзлар:** aktyorlik texnikasi, energiya, ichki impuls, aktyorlik san'ati, ong va ongsizlik, emotsiya.

**Аннотация:** В данной статье рассматривается актерская техника и история ее развития. Освещаются процессы, связанные с возникновением режиссерского театра, вклад многих ученых в методику обучения актерскому искусству, их достижения на пути к совершенству и то, что они используются на занятиях и сегодня. На занятиях по актерскому мастерству мы говорим о подходе через разные приемы, о трансцендентности актерского мастерства, раскрывшего его психотехнику, и о педагогических методах Станиславского, развившихся во времени и пространстве, в постмодернистской технике актера конца 1900-х гг. 20 века.

**Ключевые слова:** актерская техника, энергия, внутренний порыв, актерское искусство, сознание и бессознательное, эмоция.

**Annotation:** This article discusses acting technique and the history of its development. The processes associated with the emergence of the director's theater, the contribution of many scientists to the methods of teaching acting, their achievements on the path to excellence and the fact that they are used in the classroom today are highlighted. In acting classes, we talk about the approach through different techniques, about the transcendence of acting, which revealed its

psychotechnics, and about Stanislavsky's pedagogical methods, which developed in time and space, in the postmodernist technique of the actor of the late 1900s. 20th century.

**Key words:** acting technique, energy, internal impulse, acting art, consciousness and unconsciousness, emotion.

Ma'lumki, “texnika” soʻzining kelib chiqishi qadimgi yunon tilidan soʻzma-soʻz tarjima qilinganda “sanʼat”, “mahorat” degan maʼnolarini bildiradi. Aktyorlik texnikasi - bu badiiy obraz yaratishning uygʻunligi, tabiiy va samarali ijodiy jarayonini taʼminlovchi kasbiy mahorat va texnikalar majmuasi hisoblanadi.

Aktyorlik mahoratining kelib chiqishi, yaʼni uning tarixiga nazar soladigan boʻlsak bu teatr hisoblanadi. Teatr - aktyorlarni oʻz mahoratlarini rivojlanishiga, ularni yoʻnaltiradigan usullardan biri boʻlib kelmoqda. Bugungi kunda teatrlarning sahnalari rang-barangligi va tarkibiy qismlari kengaydi, vazifalari oʻzgardi. Oʻtgan asrning boshlarida rejissyorlik teatrining paydo boʻlishi bilan ularning rivojlanishida yangi bosqich boshlandi.

Teatr tarixiga nazar soladigan boʻlsak, teatr turiga qarab takomillashgan. Masalan, drama teatri, maʼnaviy teatr, musiqali komediya, pantomima; uning estetik yoʻnalishi - Konstantin Sergeevich Stanislavskiyning realistik teatri, Vsevolod Emilevich Meyerxoldning shartli teatri, Bertolt Brext epik teatri, Antonin Artaudning shafqatsizlik teatri, Yerji Grotovskiyning transsendental (hissiy tajriba orqali yuzaga keladi) teatri, Peter Brook aktyorning sahna hayotining yoʻllari – K.S.Stanislavskiydagi reen Karnatsiya (qayta gavdalanish), Gordon Kreygdagi aktyor-super qoʻgʻirchoq, Bertolt Brextdagi ijrochining begonalashuvi, Antonin Artodagi aktyorning oʻzini erkin namoyon eta olishligi, Yerji Grotovskiydagi mohirona harakatini va boshqalarni koʻrishimiz mumkin. Jahon teatrining koʻplab arboblari aktyorlik sanʼatining ulkan zafarlar olib kelishiga yoʻl ochib berdilar. Ularning yaratgan asarlari hozirgi kunga kelib ham oʻz kuchini yoʻqotmagan. Hali xanuzgacha u asarlardan foydalanib kelmoqdamiz. Sahnada bunday mahoratni butunlay chetlab oʻtish qobiliyati, bu odatda oddiy idrok chegarasidan tashqarida, zich materiya chegaralarida va yashirin ong osti zonalari insonning chuqur xulq-atvorining toʻliq asoslarini ochib beradi va tana, his-tuygʻular va fikrlar oʻrtasida toʻliq birlikka erishib, sanʼat yordamida oʻzingizni oʻzgartirish va takomillashtirish qobiliyatiga ega boʻlasiz. [5].

Masalan, K.S.Stanislavskiyning teatr tizimida asoslab berilgan ichki (aqliy) va tashqi (jismoniy) komponentlarning birligi sifatida aktyorlik texnikasi psixotexnika deb ataldi. Termining o'zi, A.A.Filatovning ta'kidlashicha, 1903 yilda nemis psixologi V.Shtern tomonidan ilmiy muomalaga kiritilgan va uzoq vaqt davomida psixoterapiya metodologiyasini rivojlantiruvchi psixologiya bo'limini bildirgan. Va Mircha Eliade asarlaridan keyin bu atama diniy amaliyotning alohida turini anglatuvchi “yoga” (jism va ruh bilan bog'liq) so'ziga ekvivalent sifatida diniy tadqiqotlarda faol qo'llanila boshlandi [3].

Ma'lumki, tizimning asosiy tamoyillari - hayot haqiqati, fiziologik, sahna san'atining asosi sifatida harakat, eng muhim vazifa va reenkarnatsiya (qayta gavdalanish)ga asoslangan aktyorlik psixotexnikasi ikkita ajralmas sohani birlashtiradi: aktyorning o'z ustida ishlashi, bu kundalik mashg'ulot va aktyorning rol ustidagi ishini nazarda tutadi, tasvirga reenkarnasyon (asl) jarayonini ochib beradi. Uning asosiy ijodiy elementlariga quyidagilar kiradi: faol konsentratsiya (jamlanish), tasavvur, fantaziya, sahna erkinligi sifatida - ichki va tashqi “kuchsizlanish” ozodlik, sahna ishonchi, hislar va harakatlar xotirasi, temp-ritm, ovozni boshqarish, muloqotning samarali usuli va o'zaro ta'sir, reenkarnasyon (asl) texnikasi sahna tasviri “agar”, “bu erda va hozir” [6]. Ushbu elementlarning har biri doimiy rivojlanish va takomillashtirishni talab qiladi va aktyorning professionalligi uning psixofizik ma'lumotlarining butun tasavvurini jamlash darajasiga bog'liq. Shuni ta'kidlash kerakki, K.S.Stanislavskiyning yoga ishtiyoqi uning elementlarini aktyorlik texnikasiga kiritish imkonini berdi.

Stanislavskiyning aktyorlik maktabi va buddist psixotexnikasini tahlil qilib, Filatov uning to'rt elementi – diqqat, tasavvur, motivatsiya va rolga “kirishish”, ya'ni bir xolatdan ikkinchi xolatga o'tish jarayoni buddizm amaliyotida ham mavjudligini qayd etadi. Masalan, diqqat buddizmning barcha maktablari va yo'nalishlarining asosiy tarkibiy qismidir. Faqatgina undagi farq - uni qo'llash usulidir. Aktyorning mahorati o'z tabiatiga ko'ra sahna harakatiga aniq e'tibor qaratishni taqozo etadi va bu professional harakatlar unga nafaqat “diqqat doiralari”dan foydalanish imkoniyatini beradi, balki ayni paytda bu kognitiv (psixik jarayonlar orqali ma'lumotlarni qabul qilish *сезгилар, удрок, хотура, тасаввур, хаёл, мафаккыр, diqqat* asosan bu erda *diqqat* orqali hammasi ishtirok etadi) jarayondir. Natijada, Filatovning fikricha, aktyorlik psixotexnikasining mohiyati inson sub'ektivligida mumkin bo'lgan toifani aktuallashtirish, inson tabiatiga xos bo'lgan o'z kechinmalari va ontologik (borliq haqidagi ta'limot) asoslarini ongli va

maqsadli ravishda o'zgartirish imkoniyatlarini amalga oshirish yo'lida ochiladi. “Aksiologik jihatdan befarq o'z-o'zini yaratish, avtokreatsiya qilish qobiliyati” [3, b. 596].

Albatta, aktyorning psixotexnikasini yoga elementlari bilan boyitib, masalan: ob'ektga diqqatni jamlash (ichki va tashqi), nafas olishni yaxshilash, bu energiya, tasavvur va boshqalar bilan ishlashga yo'lni teatr ochib berdi. Mixail Chexov o'qituvchining g'oyalarini rivojlantirar ekan, aktyorning kasbiy mahorati va texnikasini rivojlantirishning o'ziga xos usulini yaratdi. Uning texnikasida tashqi harakatdan ichki tomonga yo'l Stanislavskiy uchun ichkidan tashqi tomonga oddiy xolatdir. Chunki u bu yo'lni oson bajara oladi deydi. Inson o'z kechinmalarni ichki jarayonda bosib o'tsa, unda adaptatsiya (moslashuv) yuzaga keladi. Aksincha u kutmagan jarayonlar tashqaridan kelsa uni qabul qilish murakkabroq. Shuning uchun ham ko'proq kutilmagan tashqi jarayon bilan ishlash kerak deydi. Chexov uchun aktyorlik hayot yo'lidir, bu erda uzoq va mashaqqatli mehnatning mukofoti insonning bosib o'tgan yo'lidir. Hayot yo'lida kutilmagan sinovlar esa uni tarbiyalaydi va o'stiradi. Bu ijodiy yo'lda aktyor uni personaj va boshqa odamlar bilan nima bog'lashini tushunishi, butun umri davomida o'zini shaxs sifatida kamol toptirishi muhim, chunki har bir rol uchun uning insoniy fazilatlarini, individualligi (xarakter, qobiliyat, temperament, irodaviy sifatlar) muhim ahamiyatga egadir.

Aktyor va o'qituvchi “tana-jon-aql” uchligining ajralmas birligiga asoslanib, tana ruhning munosib ifodasi ekanligini, unga burch bilan itoat etishini ta'kidlaydi. Shuning uchun unga alohida ahamiyat beriladi: u ruhiy impulslarni ifodalash uchun moslashuvchan va itoatkor material bo'lishi kerak. Buning uchun aktyor harakat sirini puxta egallashi, ya'ni imo-ishoraning shakllanish sifati, musiqiyliigi, nurlanish va energiya berish kabi o'ziga xos xususiyatlarini anglashi va o'zlashtirib olishi kerak.

Shuni ta'kidlash kerakki, Chexov texnikasida bunday jismoniy mashqlar yo'q, chunki u uchun aktyorning jismoniy ekspressivligi ruhiy impulslarning natijasidir, tana ruhga, ruh tanaga va sovuq aqlga aylanadi va xizmat rolini o'ynaydi [4, b. 156].

Hayotdagi va sahnadagi kechinmalar o'rtasidagi farq shundaki, birinchisi shaxsiy, “Men” xususiyatiga ega ekanligini va ularga ob'ektiv munosabatda bo'lish mumkin emasligi, ya'ni inson o'zini baholaganda tashqaridagi inson ko'zi bilan baholamasligi (men ustunligi), ikkinchisi esa shaxssiz “ruh darajasi” (qalb bilan bog'liq, ya'ni o'zligini anglash darajasida sodir bo'ladi), g'ayritabiiy (shaxsiy) ekanligini ta'kidlaydi (kollektiv ongsizlik darajasi) va o'zlariga ob'ektiv

munosabatda bo'lishga imkon beradi. Badiiy obrazni “uchinchi ong” olami belgilaydi, shuning uchun u aktyorning dunyoviy tuyg'ularidan mahrum qilib, uni har kuni zerikarli naturalistik qiladi. Chunki ong –anglanganlik darajasidir. Ongsizlik esa – hali realistik darajaga o'tilmagan xolatdir. Dunyoviy tuyg'ularidan mahrum bo'lish ko'proq rialistik hayotda uchraydi. Sababi aksariyat insonlar harakat qilib ko'rishdan qo'rqadi. Ongsizlik faoliyatida esa, orzu qilishga moyillik ko'proq. Garchan unda amalga oshmasada.

Shu munosabat bilan u o'z e'tiborini aktyorning ongsizligiga, uning energiyasiga, his-tuyg'ular va harakatli ko'rinishlariga, har birimizda jismoniy va kundalik xatti-harakatlarimizning portreti sifatida yashaydigan va ruhimizda ko'rinmas ravishda imo-ishora qiladigan psixologik imo-ishorali xatti-harakatarga qaratdi [4, b. 204]. Tashqi nutq, ichki nutq ong orqali amalga oshirilsa, jestlarimiz (xatti-harakatlar) ongsiz faoliyatdir. Xatti-harakatlarimiz yolg'on gapira olmaydi. U bamisoli bola kabi rostgo'y. Shuning uchun ham aktyor mimikalari tabiiy chiqmasa tamoshabinlarni ishontirish qiyin.

Rolda zaruriy kayfiyatni yaratishda muhim o'rinni ta'sirchan xotiralar egallaydi - bu ta'sirchan xotiralarga emosiya kiradi. Aktyorlik texnikasining maqsadi aktyorga affektiv (keskin) hayotga nima sabab bo'lganini va bu vositadan qanday foydalanishni tushunishga imkon berishdir. Teatr san'atini faqat har bir tafsilotda meditatsiya deb hisoblagan holda, his-tuyg'ular, kayfiyat yoki holatlar har bir insonda tug'ma bo'ladi. Aktyor rolning mohiyatiga intuitiv ravishda kirib boradi. Chexov aktyorlik texnikasining beshta tamoyilini ishlab chiqdi.

Ularning fikriga ko'ra, aktyorga quyidagilar kerak bo'ladi: hissiyotlar va harakatlar arxetiplari kabi jismoniy tananing rivojlanishi uchun ruhni jalb qiladigan psixologik vositalardan foydalanish; spektakl va repetisiya davomida atmosfera muhitini o'rganish, ularga ta'sir ko'rsatish, psixologik imo-ishora kabi yashirin vositalardan foydalanish; ma'naviy element (yuqori “men”, oliy ruhiy tamoyildan keladigan ta'sirlar) va haqiqiy aqlni (fikrlovchi yurak, qalb) birlashtirish vositasi sifatida foydalanish; ijodiy ilhom holatini (diqqat, tasavvur, fantaziya va boshqalar) qo'zg'atish vositasi sifatida usulni mashq qiling; iste'dodni ozod qilish vositasi sifatida usulning alohida nuqtalaridan foydalaning deydi Chexov.

Texnika aktyorni mashq qilishning oltita usulini birlashtirgan: tasavvur va e'tibor; atmosfera; shaxsiy his-tuyg'ular va harakatlar; psixologik imo-ishora; tasvir va xarakterning timsoli; improvizatsiya. Ko'rinib turibdiki, M.Chexovning ruhiy impulslarga asoslangan texnikasi,

aktyorning g‘ayritabiiy, o‘ta shaxsiy kechinmalarini sahnada ochib berishga mo‘ljallangan ongsizligi aktyorlikda transsendentallikka olib boruvchi yo‘ldir. V.E.Meyxold tomonidan biomexanika - bu harakat va energiya mexanizmlarini tabiiy va aniq boshqarishi uchun aktyorning jismoniy tanasini yaxshilashning professional uslublari va usullari tizimidir.

Ma‘lumki, 1920-yillarning boshlarida Meyxold tomonidan teatr amaliyotiga kiritilgan bu atama V.Jeymsning jismoniy reaksiyalarning ustuvorligi, V.Bexterevning reflekslar, F.Teylorning mehnat haqidagi bir-birini to‘ldiruvchi g‘oyalari asosida aktyorlik mahoratini belgilab berdi. Optimallashtirish va Comedy Del Arte professional aktyorlik texnikasi, yapon va xitoy teatri, sirk, yoga va sport texnikasi tajribasini o‘zida mujassamlashtirgan. Improvizatsiya usuliga asoslanib, u turli davrlar va xalqlar teatr madaniyati yutuqlarini o‘zlashtirdi.

Aktyor hamma narsani qila olishi kerak va undan ichki xarajatlarni maksimal darajada tejash bilan harakatlarning aniqligi va ifodaliligi talab qilindi. Meyxold buni tajribali ishchining harakatlari bilan taqqoslaydi, u san‘at yoqasida bo‘lib, raqsga o‘xshatadi va keraksiz harakatlar, ritm yo‘qligi, o‘z tanasining og‘irlik markazining to‘g‘ri joylashishi va barqarorligi bilan ajralib turadi deydi. Biomexanika nafaqat harakatlarni yaxshi muvofiqlashtirish, ularning energiya impulslari, tortishish markazlari bilan bog‘lanishini rivojlantirish, balki aktyorning o‘zini-o‘zi bilish imkoniyatini ochish uchun ham yaratilgan.

Stanislavskiyning boshdan kechirish usulini tanqid qilib, aktyorlar rolga ichkaridan kirishadi, Meyxold buning aksini ta‘kidladi: rolga tashqidan ichki tomon yondashish, ularda katta texnik mahoratning rivojlanishiga hissa qo‘shadi deydi. Italiyalik aktrisa Eleonora Dyuze, frantsuz aktyorlari Sara Bernxardt, Koklen va boshqalardan o‘rnak olib insondagi botiniy va tashqi o‘rtasidagi uzviy bog‘liqlik haqida gapirar ekan, u to‘g‘ri topilgan tashqi shakl zarur tuyg‘uni yuzaga keltirishiga ishonch hosil qildi.

Bu g‘oya biomexanikada o‘z aksini topgan: aniq imo-ishora yoki harakatdan tortib, his-tuyg‘ular haqiqatiga qadar aktyorlik texnikasining yana bir muhim lahzasi bu rol va harakatni ritmik tashkil etish edi. Shu munosabat bilan Meyxold aktyorlik faoliyatida musiqiy qonunlardan foydalanadi, masalan, rolning partituroviy tuzilmasi va aktyorning nutq texnikasini musiqiy atamalarda belgilaydi - legato (doimiy, silliq), stakato (interval), ritm, ohang intonatsion tuzilmalar asosi), tembr va boshqalar.

Ular, shuningdek, ritmik musiqiy makonda inson tanasining harakati sifatida raqs va pantomimaning alohida rolini tavsiflaydi. Aktyorni makijay va kostyumdan ozod qilib, avangard rejissyor asosiy e'tiborni tana ifodaliligi, kosmosdagi burchaklar va harakat dinamikasiga qaratadi. Hech qanday manzara, hamma narsa faqat aktyorning tanasi yordamida amalga oshiriladi: imo-ishoralar, pozitsiyalar, qarashlar yoki sukunat, bu odamlar o'rtasidagi munosabatlarning haqiqatini belgilaydi, chunki hamma narsani so'z bilan aytish mumkin emas.

Shunday ekan, aktyor o'z cholg'usini shunday o'rgatishi muhimki, u har qanday vazifani bir zumda bajara oladi. Uni o'rganar ekan, u anatomiyadan emas, balki tananing sahna o'yinlari uchun material sifatida yaroqliligidan kelib chiqishi kerak, ya'ni qo'lning har qanday to'lqini, qadami yoki boshning burilishi yorqin, keng, plakatga o'xshash, erkin bo'lishi kerak [6].

Ko'rinib turibdiki, biomexanika nafaqat aktyorning jismoniy ekspressivligini rivojlantiradigan va takomillashtiradigan, balki o'zini-o'zi bilish usuliga ham aylangan.

Shu nuqtai nazardan, O.Aronsonning xulosasi to'g'ri ko'rinadiki, Meyerxold “psixologik” teatr chegaralarini yengib, san'atdagi transsendental bilan bog'liq bo'lgan narsaga murojaat qiladi. Biomexanika - bu to'liq teatr sari qadam bo'lib, tomoshabin qahramon bilan emas (psixologik teatrda bo'lgani kabi), balki jamoaviy hamjamiyat bilan tanishadigan harakat ishtirokchisiga aylanadi. [1, b.413].

Vaqt va makonda bir-birini to'ldiradigan aktyorlik texnikasi rivojlangan. Misol uchun, amerikalik rejissyor, aktyor va o'qituvchi Li Strasberg K.S.Stanislavskiy tizimidan ilhomlanib, uning asosida Amerikada eng mashhurlaridan biriga aylangan o'z metodini yaratdi. O'yinning psixologik jihatlariga e'tibor qaratgan holda, u aktyorga fantaziya, diqqatni jamlash, his-tuyg'u va his-tuyg'ularini rivojlantirib, u rolni emas, balki o'zini-o'zi o'ynaydigan texnikani taklif qildi. Li Strasberg taqlid qilishdan ko'ra, mantiqiy va haqiqatga to'g'ri keladigan xatti-harakatni qayta yaratish uchun asosiy e'tiborni aktyorning hissiy xotirasiga qaratadi, unda u ijodkorlik siri kalitini ko'radi, chunki ijodiy odam ongli ravishda his-tuyg'ular va his-tuyg'ular esa xotiralaridan foydalanadi. [2].

Bu unga o'zini va real hayotda sodir bo'lgan voqealarni o'rganish imkonini beradi. Ichkarida tug'ilgan har qanday harakat tashqi impulslar orqali uzatiladigan aktyorning har bir ijro yo'nalishida mukammalligiga intilib, Li Strasberg yoga va tay chi bilan shug'ullanish muhimligini ta'kidlaydi. Shubhasiz, Usul aktyorga ko'zga ko'rinmas ichki impulslar bilan ishlash, bilish va o'z-

o‘zini bilish jarayonlarini amalga oshirish imkoniyatini ochib, aktyorlik san’atining yuksalishi sari qadam bo‘ldi.

XX-asrning ikkinchi yarmida amerikalik rejissyor va teatr o‘qituvchisi Enn Bogart o‘zining aktyorlik texnikasida amerikalik xoreograf Meri Overlining postmodern g‘oyalarini va yapon rejissyori, o‘qituvchisi va teatr nazariyotchisi Tadashi Suzukining Suzuki uslubini uyg‘unlashtirdi.

Anne Bogart, Overlyning oltita nuqtai nazar usulini qayta ko‘rib chiqish, oltita ekvivalent yo‘nalishda harakat qilishdan iborat: makon (jismoniy o‘zaro ta’sirlarni idrok etish qobiliyati); shakl (shaklni idrok etish qobiliyati); his-tuyg‘u (hissiy holatlarni idrok etish va o‘zingizni hissiy holatda bo‘lish qobiliyati); harakat (xotira yordamida kinetik holatlarni aniqlash qobiliyati); vaqt (harakat yoki holatning davomiyligini idrok etish qobiliyati, shuningdek, davomiylikni tartibga solish uchun mo‘ljallangan mexanizmlar va vositalar); syujet (ma’lum vaqt davomida ma’lumotni idrok etish va umumlashtirish va xulosa chiqarish qobiliyati), aktyor uchun improvizatsiya texnikasi haqidagi g‘oyasini ishlab chiqdi. U postmodernizmning ikkita printsipiga asoslanadi - minimalizm va dekonstruksiya, bu aktyorga xulosalarning noaniqligidan har qanday qadriyatlar va qonunlarning postmodern nisbiyligiga, ob’ektivlikni inkor etishga, ma’noli o‘yinga o‘tishga imkon beradi. Ma’lumotning yangi darajasini o‘ynoqi tarzda kashf eting deb ta’kidlaydi.

Bogart aktyorlik texnikasining yana bir yordamchi elementi Suzuki metodi, ya’ni aktyor uchun tinimsiz jismoniy tarbiya usuli edi. Tadashi Suzuki uchun teatr san’ati shunchaki o‘zini yoki boshqalarni ko‘ngil ochishga urinish emas, balki odamlarni biz yashayotgan dunyo haqida tanqidiy fikr yuritishga va uni qanday yaxshilashga harakat qilishga undash usulidir.

“Dojo” aktyorlik san’ati yapon tilidan tarjima qilinganda “Do” – yo‘l va “Jo”- mashq joyi, jismoniy san’at bilan shug‘ullanadigan va mahoratga erishiladigan muqaddas makon degan ma’noni anglatadi. Aktyor uchun bu ekzistensial paradoksga asoslangan bo‘lishiga qaramay, shaxs sifatida o‘zini-o‘zi takomillashtirish yo‘lidir: hech qachon idealga erisha olmasligingizni tushunib, oldinga intiling.

Aktyor uchun bu bir umrlik sayohat. Dojo yordamida o‘z hunarini rivojlantirar ekan, u o‘zini ko‘p qirrali ijrochi sifatida shakllantiradi, jismonan, aqliy va hissiy jihatdan rivojlangan, oxir-oqibat ijodkor va shaxs sifatida o‘zining eng yaxshi versiyasiga aylanadi. Suzuki usuli uchta asosiy yo‘nalishni o‘z ichiga oladi: xarakter, nafas olish va tortishish markazlari, buning natijasida



aktyorning tanasi nafaqat kuchli va epchil bo'ladi, balki u “ovoz”ga ega bo'ladi va uning energiyasi butun makonga kirib, aktyorlar va tomoshabinlarni bir butun bog'laydi.

Ko'rinib turibdiki, Ann Bogartning “Nuqtai nuqtai nazar” uslubi an'anaviy yapon teatri va Evropa raqsi, postmodernizm va an'ananing aktyorlik texnikasining universal komponentlarini uyg'un tarzda birlashtirgan.

Bu haqiqatni izlashga, voqelikni idrok etishning yangi shakllarini organishga qaratilgan spektakl aktyorining texnikasi. Bu erda aktyor tomoshabin bilan birga tadqiqotchiga aylanishi kerak. Aktyorning ko'rinmas energiyaga, hayotga yangicha qarash orqali o'zini va tevarak-atrofni anglashga yo'l ochadigan zamonaviy texnikasi, albatta, uning transsendental yo'nalishini namoyon etadi.

Xulosa o'rnida shuni aytish mumkinki, XX-asrning aktyorlik texnikasi vaqt va makonda takomillashib, bir-birini to'ldiradi. Turli maqsadlar, uslublar va teatr estetikasiga qaramay, ularning umumiy tarkibiy qismi aniq: Sharq va G'arb teatrlari aktyorlik san'atining universal elementlarining ma'naviy amaliyotlar bilan uyg'unlashuvi, bu aktyor ishini energiya impulslari, tortishish markazlari, va aktyorning nafaqat tor doirada, balki shaxs sifatida ham o'zini-o'zi bilishi va o'zini-o'zi takomillashtirishga hissa qo'shadi. Aktyorlik san'ati haqida avvalgi va shu kunga qadar olingan ma'lumotlaridan hamda hali yaratilmagan sir-sinoatlari aktyorlik san'atining chek-chegarasiz bilimlari haqida gapiradi, uning yo'li aktyorning postmodern texnikasida davom etadi.

#### **Foydalanilgan adabiyotlar ro'yxati:**

1. Аронсон О. В. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? // Русская антропологическая школа. Вып. 4/1. М.: РГГУ, 2007. – С. 410-423
2. Бартоу А. Актерское мастерство. Американская школа. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. - 406 с.
3. Филатов А. А. Школа актёрского мастерства К.Станиславского и буддийские психотехники. // Пятые Торчиновские чтения. Философия, религия и культура стран Востока: Материалы научной конференции 6–9 февраля 2008 г. Санкт-Петербург. СПбГУ, 2009. - С. 589-596.
4. Чехов М. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1986. – 559 с.

5. Catereva I. Mijloace transcendente de expresivitate actoricească (Teatrul european în a doua jumătate a secolului XX). Chișinău: Primex-Com, 2019. 176 c. © Катерева И. Е., 2021.

6. XALQARO ILMIY JURNALI “FAN SIMBOLI” ISSN 2410-700X No 4 / 2021/ 167.