

Семейова А.,¹ Хожамбердиев О.К.²

^{1,2} Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан

МӘТІНДІ ОҚУ ҮДЕРІСІНДЕГІ СӨЗ ӘРЕКЕТТІЛІГІ АРҚЫЛЫ АКТЕРЛЕР МЕН РЕЖИССЕРЛЕРДІ МАМАНДЫҚҚА ТӘРБИЕЛЕУ МӘСЕЛЕСІ

Аңдатпа

Бұл мақалада мәтінді оқу үдерісіндегі сөз әрекеттілігі арқылы актерлер мен режиссерлерді мамандыққа тәрбиелеу мәселесі туралы зерделенген. Сөз әрекеттілігі – бұл көптеген сахна тілі және актерлік өнер мұғалімдері арасында танымал ұғым. Сөз әрекеттілігі арқылы мәтінді оқу үдерісінде әр студенттің даралығын педагогикалық тәрбиелеу оның білімі мен одан әрі кәсіби дамуы арасындағы байланыс проблемасын алға шығарады. Әр түрлі күрделілік деңгейіндегі теориялық ұғымдарды прогрессивті зерттеу жүйесі болашақ актер мен режиссерлерге өздерінің дамуының оңтайлы деңгейіне және жеке тұлғалық бағдарына сүйене отырып, мәтіннің стильдік табиғатын оңай ашатын және тіл техникасын дамытатын жағдайларды қамтамасыз етуге мүмкіндік береді.

Түйін сөздер: театр, монолог, сахна, спектакль, сахна тілі, актер, техника

Semeiova A.,¹ Khozamberdiyev O.²

^{1,2} Kazakh National Academy of Arts named after T.K.Zhurgenov,
Almaty, Kazakhstan

THE PROBLEM OF EDUCATING ACTORS AND DIRECTORS IN THE PROFESSION THROUGH THE INTERACTION OF WORDS IN THE PROCESS OF READING TEXTS

Abstract

The article examines the problem of professional training of actors and directors through verbal action in the process of reading a text. Verbal action is a popular concept among many teachers of stage language and acting. The pedagogical education of the individuality of each student in the process of reading the text through verbal influence raises the problem of the relationship between his knowledge and further professional development. The system of progressive study of theoretical concepts of different levels of complexity allows future actors and directors to easily reveal the stylistic nature of the text and develop language techniques based on the optimal level of their development and personal orientation.

Keywords: theater, monologue, scene, spectacle, scenic speech, actor, technique

Семейова А.,¹ Хожамбердиев О.²

^{1,2} Казахская национальная академия искусств имени Т.К.Жургенова,
Алматы, Қазақстан

ПРОБЛЕМА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ АКТЕРОВ И РЕЖИССЕРОВ ЧЕРЕЗ РЕЧЕВУЮ АКТИВНОСТЬ В ПРОЦЕССЕ ЧТЕНИЯ ТЕКСТА

Аннотация

В статье исследуется проблема профессиональной подготовки актеров и режиссеров через словесное действие в процессе чтения текста. Словесное действие – популярное понятие среди многих педагогов сценического языка и актерского мастерства. Педагогическое воспитание индивидуальности каждого ученика в процессе чтения текста посредством словесного воздействия ставит проблему взаимосвязи его знаний и дальнейшего профессионального развития. Система поступательного изучения теоретических концепций разного уровня сложности позволяет будущим актерам и режиссерам легко раскрывать стилистическую природу текста и развивать языковые приемы, исходя из оптимального уровня их развития и личностной ориентации.

Ключевые слова: театр, монолог, сцена, спектакль, сценическая речь, актер, техника

Кіріспе. Мәдениет пен өнер саласында, оның ішіндегі театр және кино актері мен режиссерінің, көркемсөз оқу шеберінің, сөз сөйлеу жанры актерінің кәсіби көзқарасы саласындағы көптеген көркемдік мәселелердің

ішіндегі ең маңыздыларының бірі – сөз әрекеттілігі. “Әр түрлі тәсілдермен, ең алдымен, ойдың қозғалысын білдіретін іс-әрекет театр режиссері мен актерінің бірінші кезектегі мәселесі.

Қойылымның көркемдік тұтастығы, сайып келгенде, іс-әрекетті, оның әртүрлі қасиеттерін түсіну мен меңгеру дәрежесіне байланысты”. Мәтінді оқу үдерісіндегі сөз әрекеттілігі “актерлерге сөзді мақсат етіп қоюға, оны әсерлі, салмақты, көлемді етуге көмектесуі керек”.

Әдістеме. Студенттер бірінші кезекте өз шеберлерінің сабағында мәтінді оқу үдерістеріндегі сөз әрекеттілігіне және стильдік табиғатын ашуға, бейнелі ойлауға және сахнада жұмыс жасауға үйренеді. Сонымен қатар, сөз әрекеттілігі мәселесі студенттердің алдында өзінің барлық өткірлігімен екінші курста туындайды, бірінші курстың сөзсіз немесе этюдтық зерттеулерінен кейін пьесалардан немесе прозалық шығармалардан диалогтар бойынша жұмыс басталған кезде, студенттер драматургиялық мәтіндерін әрекет арқылы талдауға зейіндерін аударады.

Сөз әрекеттілігін меңгеру сонымен қатар, театр мектебіндегі сахнадағы сөйлеу кезінде білімгерлердің назарын аударады, өйткені бұл пән болашақ режиссерлер мен актерлерді негізгі профильдік пәндермен бір бағытта тәрбиелейді.

Режиссура мұғалімдерінің арасында кейде білімгерлерге “сахна тілі” пәні бойынша сөз әрекеттілігін үйрету мәселесіне қарсылары кездеседі. Сабақтарда студенттерге сахнадағы сөйлеу, дикция және фонациялық тыныс алу жаттығулары керек, әдеби айтылу нормаларын меңгеру, вокалдык мәнерлеу құралдарын дамыту жұмыстары жүргізілуі керек, яғни, тек сыртқы сөйлеу техникасы жетілдірілуі керек деп болжануда.

Бірақ дикция мен дауыстың механикалық дайындығы ешнәрсе бермейді, өйткені сөздер ойдан тыс, нақты, тиімді бағыттан тыс туындамайды. Сөйлеу техникасындағы алғашқы жаттығулардың өзі, жеке сөздерді, қарапайым сөз тіркестерін айтуға жаттықтыру мағыналы, әсерлі болуы керек, әйтпесе, мәнерлі сөйлеуді жаттықтыру ойдан тыс құралдарды білдіреді, вербальды іс-әрекет білімгерлерді мәтінді жалаңаштауға, мағынасыз сөз тіркестеріне дағдыландырады, бұл оларға режиссура сабағында сөзбен жұмыс жасауда, ал болашақта тәуелсіз кәсіби қойылымдарда теріс әсер етеді.

Сөз әрекеттілігі – бұл ерекше маңызы бар ұғым. Болашақ актерлер “сөз әрекеттілігі” ұғымын теориялық және практикалық тұрғыдан игеруі керек. Бұл жұмыс бір уақытта жүріп жатқанымен, презентацияның ыңғайлылығы теория мен практиканы шартты түрде бөлуді қажет етеді.

Біріншіден, теория туралы. Драманың жалпы белгісі – бұл әрекет, “белсенділік, шынайы, өнімді, мақсатқа бағытталған әрекет – шығармашылықтағы, демек сөйлеудегі ең маңызды нәрсе! Сөйлеу – әрекет ету”. Болашақ актерлер сөз астарының мамандықтағы шешуші рөлі туралы жақсы білгені жөн.

К.С.Станиславский пікірінше: “Бұл – айқын емес, бірақ іштей сезілген рөлдегі адам рухының өмірі, ол мәтіннің астында үздіксіз ағып отырады, сонымен бірге оларды ақтайды және жандандырады. Сөз астарында сиқырлы “егерде” ұғымынан, әр түрлі қиялдан, ұсынылған жағдайлардан, ішкі әрекеттерден, назар аударатын нысандардан, көптеген кішігірім және үлкен шындықтардан, оларға деген сенімдерден өрілген рөл мен пьесаның ішкі желілері бар. Бұл бізді рөлдің сөздерін айтуға мәжбүр етеді; Іс-әрекет саласындағы әрекет арқауы деп атайтын дүниені біз сөйлеу өрісінде сөз астары (яғни, подтекст) деп атаймыз. Сөз астары – бұл “тірі жанның әуені”, бұл мәтінді де, онда жасырылған нәрсені де бағалауға мүмкіндік береді” [1].

Нәтижелер. Сөз әрекеттілігі доктринасы қазіргі театр практикасына К.С.Станиславский жүйесінің негізгі принциптерінің бірі ретінде мықтап енді. Доктринаның терең дамуы мен шығармашылық дамуы жетекші режиссерлер мен сахна педагогтарының еңбектерінде қамтылған: В.Г.Сахновский [2], Вл.И.Немирович-Данченко [3], М.О.Кнебель [4], М.Н.Строева [5], Л.С.Выготский [6], Т.И.Запорожец [7], Е.А.Носенко [8], Г.А.Товстоногов [9], А.В.Эфрос [10], А.А.Гончаров [11] және Ю.А.Завадский [12].

Студенттердің белгілі бір теориялық дайындығын ескере отырып, біз осы тақырыпта семинарлар өткізуді мақсатқа сай деп санаймыз. Біздің ойымызша, егер актерлік курс студенттері білімді тәуелді, тек оқытушының дәрістерін тыңдау арқылы алса, қанағаттанарлық нәтижеге жету мүмкін емес. Семинар алдында біз студенттерді қажетті әдебиеттермен танысуға, баяндамалар үшін тақырыптарды таңдауға шақырамыз (10-15 минут): драмадағы сөздің тиімді табиғаты туралы, көкейкесті мақсат туралы, әрекет арқауы туралы, сөз астары туралы (подтекст), қақтығыс туралы, “екінші план” туралы, тиімді бейімделулер, интонация туралы, сөз әрекеттілігі туралы, логикалық екпінді анықтау туралы.

Баяндаманың құрғақ репортажға айналуына жол бермеу үшін студенттерге тақырыпты қазіргі театрдың өмірлік тәжірибесімен байланыстыруға кеңес береміз. Семинарда әр студенттің жалпы әңгімеге қатысуы маңызды, сонда ол өзі түсінбеген нәрсені түсінуге мүмкіндік алады. Мұғалім әр баяндаманың соңында студенттің әңгімесіндегі дұрыс, қызықты сәттерді және мүмкін болатын қателіктерді атап өтеді, мәселені талқылау кезінде туындаған сұрақтарға жауап береді.

Теориялық зерттеулердің барлық маңыздылығы үшін сөз әрекеттілігін меңгеру бойынша практикалық жұмыс басым болуы керек. “Режиссер: “Мен мұны қалай жасау керектігін білемін” десе, демек, бұл режиссер болашақ спектакльдің бір бөлігін іс-әрекеттен, сахналық нақтылықтан көрді деген сөз” [13] - деп атап өтті әйгілі режиссер және сахна педагогы А.Д.Дикий. Ол үшін режиссер – жай талдаушы емес (идеалды түрде ол энциклопедиялық білімді адам болса да), тірі бейнелерді жасаушы, қойылымның идеялық жетекшісі ретінде “ол тек жобаны жоспарлауды ғана емес, сонымен қатар, оны жүзеге асыруды да, ойлауды ғана емес, сонымен

қатар, ойластырылғанды жасауды да білетін...”, әдеби-статикалық сарапатамаға қарағанда, динамикалық талдауға жақын театр тұлғасы.

Ресейдің халық әртісі О.И.Пыжова, “теориялық терминдермен жонглер жасау, егер сіз оларды практикада қалай қолдануды білмесеңіз, ештеңеге жарамайды” деп тұжырымдады. “Сен кеше не істедің?” деген сұраққа студенттер: “Біз екінші планды іздедік” - деуі мүмкін. Олар ауызша форманы біледі, бірақ екінші планды іздеу мүмкін емес екенін білмейді, оған оның құқығы болу керек, ал екінші планның соңында пайда болуы үшін ұзақ ойлану керек, іздеу керек, шабыттанып, қиялға берілу керек” [14].

Сонымен, вербальды іс-әрекет мәселесін теориялық тұрғыдан түсінуге арналған барлық сабақтар практикамен, білімді сахналық іс-әрекет тіліне аударумен қамтамасыз етілуі керек. Студенттердің назарын тек бейнелі сөздің экспрессивті мүмкіндіктеріне, оның әсерлі табиғатына аудару, оларды “оймен күресуге” үйрету тиімді болады.

Сонымен қатар, режиссерлік сабақтардағыдай, актерлер мәтіндерді өздері табады. Бұл материалдың тақырыбы “жанын тебіренгіп”, режиссерді алаңдатып, “оны жібермейтіндей” болуы керек. Мұндай мәтінді табу қиын, бірақ драмалық материал іздеу әрдайым режиссер үшін азапты процесс. Н.П.Охлопков спектакль іздеген режиссер судың ағынды суын іздеп, ыстық шөлді аралап шыққан саяхатшыға ұқсайды дейді. “Режиссер жарылып кетуі мүмкін, егер спектакль қажет болса, уақытында дүниеге келмесе... Режиссер пьеса таңдаудан бастайды. Әр режиссердің репертуары – оның келбеті” [15].

Студентті қызықтыратын тақырып тыңдаушылардан жауап табуы маңызды. Профессор А.А.Гончаров шәкірттеріне “режиссер планетаның “қабынған аймақтарын” сезінуі, өз халқының қайғысы мен қуанышымен өмір сүруі керек” [16] деп жиі айтатын. Мұнда суреткердің дүниетанымы, оның идеялық сенімі шешуші маңызға ие.

Режиссерлік жұмыстардағыдай, тиімді талдау үшін таңдалған мәтіндер стильдік сипаттамалары мен жанрлық бағыты бойынша алуан түрлі болуы керек. Мәтінді оқи отырып, актерге біреуді ойнаудың қажеті жоқ, образ жасау туралы ойлану – кейіпкердің ойлау тәсілін, “оның сөйлеу тәсілін” меңгеру маңызды.

А.А.Гончаров [16] режиссерді іс-әрекет, кейіпкерлер күресі арқылы сахналық қақтығысты аша алатын қабілетке ие болған жағдайда ғана кәсіби деп атауға болады деп санады. Басқа режиссерлер де осы көзқарасты қолдайды. “Режиссер... іс-әрекеттің шебері болатын актерге қарағанда, қақтығыс шебері”, - дейді А.Б.Шатрин.

Дыбысты музыкадағы, сөзді әдебиеттегі және актерлік әрекеттегі басты “материал” деп атай отырып, П.М.Ершов [17] сонымен қатар, режиссер өнерінде сахналық бейнелеу құралы күрес екенін баса айтады. Мұны адамдардың мінез-құлқынан, байланыстарынан, бір адамның іс-әрекетінің екінші адамның іс-әрекетіне тәуелділігінен байқау керек. Бұл байланыстар, сәйкесінше, “әрқайсысының басқалардың сөйлеуіне жауап ретінде қалай сөйлейтіні, жауап бермей қалай үнсіз отыратындығы” арқылы көрінеді.

Осылайша, режиссер үшін сөздердің тиімді бағытын қалыптастыру қабілетін дамыту жеткіліксіз. Режиссер адамдар арасындағы қарым-қатынастың кез-келген жағдайында өзара әрекеттесуді – күресті көруге үйренуі керек.

Талқылау. Мәтінді онтогенезге келтіру, оның тиімді құрылымын ашу, тартысты әшкерелеу. Әрине, кейіпкерлердің айқын немесе жасырын қақтығысы, идеялар күресі және кейіпкерлер арасындағы қарым-қатынасты дамыту орын алған мәтіндердегі қақтығысты іздеуде болашақ режиссерлердің кәсіби шеберліктерін үйрету маңызды.

Егер пьесадағы кез-келген монолог оқшауланған, контекстен тыс қарастырылса, ол сөзсіз өзінің қайшылықты, тиімді мәнін жоғалтады. Драмадағы сөзді зерттеуші В.Успенский Гамлеттің монологу Шекспир трагедиясының күрес жолына тоғысқанда ғана іс-әрекетке қаныққан деп орынды айтады. Одан алынған бұл айтылған ойға, әдемі, бірақ кәдімгі лирикалық монологқа, өмірдің мәні туралы дискурсқа айналады. Енді ол өзінің тиімді ішкі күшінен айырылды, өйткені ол енді Полоний, Гертруда, Офелия мен Гамлеттің тағдырын өзі шешпейді; ол “әмбебап” мағынасымен өмір сүреді, яғни өмір трагедияға қарағанда өлшеусіз азырақ. Керісінше: драмаға еніп, монолог қана емес, суреттеу, әңгімелеу кейіпкерінің мәтіндері де қайшылықты сипатқа, әсерлі бағытқа, дыбыстың нақтылығына ие болады.

Осыған байланысты, сахнада сөйлеу кезінде режиссерлік курс студенттері сөз әрекеттілігін драмалық көрініске ең жақын жағдайда оқуы керек. Біздің ойымызша, мәтіндер өз бетінше болмауы керек, өзінің шеңберімен шектелген, дыбыстық автономды, бір-бірінен оқшауланған болуы керек. Олар бір тақырыппен біріктірілген жалпы композицияға тоқылған болуы керек.

Келесіге назар аударайық. Композицияны кейде “интеллектуалды” сұхбаттың бір түрі деп түсінбейді, оған қатысушылар кезек-кезек мәтіндерін айтады, өзара әрекеттесудің сыртқы түрін ғана жасайды. Біз өз құрылымында драмалық шығарманың өзіндік үлгісі болып табылатын композицияны айтамыз. Осындай композицияны сала отырып, болашақ режиссерлер драматургия заңдылықтары бойынша ойлана бастайды.

“Қатар қою” арқылы мәтіндерді салыстыра отырып, оқушылар күрес пен қарсы күрес сызығын жүргізеді. Бұрын шашыраңқы болған мәтіндер жалпы диалогтың егжей-тегжейлі ескертулеріне ұқсайды, мұнда “әрқайсысы екіншісінің сөйлеуіне жауап ретінде сөйлейді” немесе «жауап бермей үндемейді”.

Олар өзара байланыс, тәуелділікке ие болады, олардың әрқайсысы қазір “өздігінен”, “жоқтан” пайда болмайды – ол алдыңғы мәтіннің логикалық екпінен туындайды және оның пайда болуының нақты себебін

алады. Қарым-қатынас композиция аясында нақтыланып, әрқайсысы өз мәтінін көрерменге “жалпы” емес, белгілі бір серіктеске бағыттайды, оның әсерінен оның көзқарасын қорғау қажеттілігі туындайды.

Шығарманың барлық қатысушыларына ортақ тақырыпты нақтылай отырып, студенттер оның теориялық тұжырымдамасымен шектелмейді. Тақырыпты диалог барысында баяндау, дамыту және шешу керек. Әр орындаушы өз тарихын осы жалпы тақырыппен байланыстыруға, бір бөлігін көркемдік тұтастыққа бағындыруға міндетті.

Пьесадағыдай, шығарманың соңындағы “кейіпкерлердің” қарым-қатынасы олардың басында болғаннан өзгеше болуы керек. Диалогке қатысушылардың қайсысы өз позициясын қорғағанын және оны кім “қарсыластардың” әсерімен қайта қарағанын әр орындаушының айтқанымен ғана емес, сонымен қатар оның қаншалықты үнсіз, серіктестің ойын қалай қабылдайтындығымен де бағалауға болады.

Мәтіндерді дамып келе жатқан диалог принципі бойынша орналастыру болашақ режиссерлерді материалдың үлкен көлемін ырғақты түрде ұйымдастыру, шығарманың негізгі сәттерін бөлектеу, “үлкейту” және сонымен бірге тек негізгі идеяны толықтыратын мәтінді “қараңғылау”, “көлеңкелеу” қажеттілігіне жетелейді. Режиссер үшін болашақ драматургиялық сөзбен театрдағы жұмысымен тікелей байланысты дағдыларды игеру қаншалықты маңызды екендігі түсінікті.

Мұндай композиция қалай пайда болады? Оның тақырыбы мен драмалық құрылымы бірден пайда болмауы мүмкін, бірақ таңдау нәтижесінде және оқушылардың мәтіндерді игеру процесінде көрінеді. Мысалы, жетекші заманауи режиссерлердің кітаптарынан алынған үзінділер негізінде студенттер қазіргі драмалық өнердің идеялық, эстетикалық, адамгершілік критерийлерін қорғайтын, бекітетін композиция салынды, олар оны одан әрі дамытумен байланыстырады.

Басқа жағдайларда, композиция бұрын келісілген, материал таңдау кезінде барлық студенттерге ортақ тақырып негізінде пайда болуы мүмкін. Суреткердің Отан тағдырына араласуы, оған адал қызмет ету тақырыбы 20-жылдардағы поэзия материалында (В.Маяковский, А.Блок, С.Есенин өлеңдері) оқылды.

Сөз әрекеттілігін композицияда меңгеру қазіргі театрда жиі кездесетін “кемшіндерді” сәтті “емдеуге” мүмкіндік береді, атап айтқанда: Сахналық сөз дыбысының тиімсіздігі, ақпараттық сипаты; Сөздің иллюстративтілігі, оның мәтін бетінде сырғанауы, ішкі әрекеттің болмауы; Тірі сөз тудыратын ішкі монологтың болмауы; Серіктестер мәтінін бейнелі қабылдаудың болмауы.

Бұл “кемшіндер” кейбір актерлердің біліктілігі төмен, кәсіби деңгейі жеткіліксіз болғандықтан ғана емес, сонымен қатар, белгілі дәрежеде, режиссерлерде әрдайым спектакльде актер айтқан сахналық сөздің жалғандығына, иллюстративтілігіне өткір реакция қалыптаспағандықтан кең таралған. Ал композициядағы сөз бойынша жұмыс болашақ режиссерлардың диалогтық өзара әрекеттесу табиғатына терең енуіне көмектесіп қана қоймайды, сонымен бірге олардың есту қабілеттерін шыңдайды, тірі, әсерлі сөздің туылуының шынайы процесін осындай үдеріске еліктеуінен ажырата білуге үйретеді.

Сонымен, бірінші: сөздің ақпараттық мазмұны, оның әрекетсіздігі. Бұл сөздің “жұмыс” жасауға арналғанын бәрі білетін сияқты. Пьесада көрерменге бірден түсіндірілетін орындар болмауы керек (мейлі ол экспозициялық бөлік болсын немесе ұзақ монолог болсын, бір қарағанда тек бір нәрсе туралы баяндауды қамтиды).

Бірақ театр практикасында бұл сөз әрқашан тиімді ме? Әрдайым емес. Мысалы, Чеховтың “Шие бағы” басында Лопухиннің егжей-тегжейлі көшірмесі бар. Ол өткенді еске түсіреді, әкесі туралы, ауылдағы дүкендегі сауда туралы, өзінің қазіргі байлығы туралы және егер сіз оны түсініп алсаңыз, ол, Лопухин, бұрынғы шаруа болып қала беретіндігін айтады.

Бұл Лопухиннің ішкі жан дүниесінде не болып жатыр? Ол не істеп жатыр? Раневскаяның келуін күтуде. Сондықтан, бұл жерде сөз маңызды емес, бірақ Лопухин қазір немен өмір сүреді, ол Раневская деп атайтын жақсы, қарапайым адаммен кездесуден қаншалықты қуанышты? Алайда, пьесада олар кейде мәтіннің оқиғаға бағынуын, кейіпкердің ішкі әрекетін ұмытып кетеді, бірақ экспозиция бар екенін ұмытпайды, сондықтан көрерменді ұсынылған жағдайларға ыждағаттылықпен енгізеді. Егер ішкі өмірдің қабаты болмаса және актер көрерменге кейіпкердің өткені мен бүгінін анық және ыждағаттылықпен түсіндіре бастаса, мәтін қыңыр, ал ақпаратсыз, енжар естіледі.

Композицияға мәтіндердің “ендірілуі” (оның ішінде баяндау сипатының болуы) оқушыларды “есеп”, ақпараттан алшақтатады, студенттерге бұл мәтіндердің жаңа жағдайда – тақырып аясында, қақтығысты шешуде қаншалықты мақсатты және әсерлі болатындығын анық көруге мүмкіндік береді.

Екінші: сөздің иллюстративтілігі, оның мәтіннің үстінен сырғуы. Жетекші режиссерлер осы “кемшіннің” таралуы туралы айтты. О.Ефремов: “Қазіргі актердің қиындықтары - мәтін деңгейіндегі жұмыс” деді.

А.В.Эфрос: “Психологиялық өнерде ішкі әрекет маңызды. Бұл керемет шындық емес пе? Алайда көптеген актерлер мен режиссерлер осы шындықты біле отырып, тіпті оған сене отырып, оны өте қартайғанға дейін өздеріне айналдырмайды” [10].

А.А. Гончаров: “Актер көбінесе сөздің немесе сөйлемнің мағынасына сәйкес келетін айтылым іздейді. Егер ол “қуаныштымын” десе, онда ол міндетті түрде күледі”; егер “мен қайғылымын”, демек, сағынышпен. Бірақ, көбінесе, сөздің негізгі мағынасына қарама-қарсы дыбыс оған үлкен экспрессивтілік береді. Бұл мәселеге тек формальды түрде емес, шындықтың, бейнелеудің және көркем шындықтың өлшемдерімен қарау керек. Мұнда барлығы тұтас көру қабілетімен анықталады”. Әрі қарай: “Актердің аузындағы сөз әрекетті ешқашан

интонациялық тұрғыдан суреттемеуі керек, оның бастапқы, үстірт “перпендикуляр”, “қиғаш” мағыналарына қатысты болсын, бірақ тек бір мағыналы емес” [11].

Болашақ режиссерлерді сахналық сөзді дұрыс емес, енжар дыбыстау мысалдарымен таныстыра отырып, біз оларға ешқандай да бір көріністің шешімдерін таңдамаймыз, біз сол немесе басқа бейімделуді талап етпейміз, өйткені өнерде кез-келген рецепт суреткердің шығармашылығына жол бермейді. Бірақ нақты мысалдарды қолдана отырып, біз мәтінді “баяуға” емес, тиімді шешіммен қалай корреляциялау керектігін көрсетеміз.

Шығармаға қатысу арқылы білімгерлер пьесаға тән ашық (тікелей) және жанама диалогтар туралы түсінік алады. Тікелей диалогта мәтін подтекстке “перпендикуляр” бола алмайды. Мұнда барлығы не үшін күресіп жатқанын ашық айтады.

Тікелей диалогтың көптеген мысалдарын А.М.Горькийдің өткір әлеуметтік қақтығыстарға қаныққан пьесаларынан байқаймыз. “Қолдау немесе қарсы болу” өз көрінісін ашулы дауларда, шайқастарда табады, мұнда әркім өзінің дүниетанымын бекітуге тырысады. Сөз жауырыңға соққы береді, жауды өлімге соқтырады. Бірақ, әрине, тікелей диалогта авторлық мәтінмен шектелуге болмайды. Кейіпкердің ой шеңберімен, оның ассоциацияларының дәлдігімен байытылмаған сөз интрузивті болып шығады.

Жанама диалогта оның бағыты бойынша мәтін подтекстпен сәйкес келмейді, кейде оған қарсы шығады. Мұнда қаһармандардың ерік-жігерлі ұмтылыстары декодтауды қажет етеді, олар сырттай ұстамды, құпия мінез-құлықтардың артына жасырынады, сөйлеуде, бір қарағанда, пьеса оқиғаларына тікелей қатысы жоқ “айналма жолдар” көп. Мұндай диалог А.П.Чехов, Г.Ибсен, Г.Гауптманн, М.Метерлинк пьесаларына тән. Ол сондай-ақ В.Розов, А.Арбузов, М.Рощин, А.Володин, А.Вампилов және басқаларының пьесаларында бар. Өздеріңіз білетіндей, Чехов пьесаларындағы жанама диалогтың “астыртындығын” К.С.Станиславский [1] тұжырымдаған.

Композицияда кейбір мәтіндер “айналма жол” сияқты көрінуі де мүмкін. Бірақ нақты ішкі мазмұнмен қаныққан дәл субтекстің көмегімен олар композицияның жалпы тақырыбын дамытуға белсенді әсер етеді және сонымен бірге студенттерді олардың айтқанына емес, адамдар арасында болып жатқан барлық жағдайларға сезімтал болуға үйретеді.

А.В. Эфрос [10] Э.Хемингуэйді оқығанды ұнататынын жазды, ол үшін не туралы сөйлесетінін емес, кейіпкерлердің не туралы үндемейтінін түсіну ерекше маңызды: “Хемингуэйдің әңгімелерінің барысын қадағалау қаншалықты қызықты және үрей тудырады ... Дәл сол сияқты қызықты және мазасыздық заманауи музыкадағы әуен ағымын және өзгерісін қадағалаңыз, сіз сезінбеген кез-келген ауысу сізді келесі нәрсені түсінуден айыруы мүмкін ... Бәрін терең жасырын құрылым тығыз байланыстырады, ол ешқашан тікелей айтылмайды, бірақ оны көз мен құлақ көруі керек”. Мәтінді оқу үдерісінде стильдік табиғатын ашу дегеніміз осы.

Композицияда туындайтын жанама диалогқа байланысты болашақ режиссерлер сахнада бейнелі ойлау мен бейнелі сөйлеу дағдыларын алады. Жалпы тақырыпқа бағына отырып, сөз көбіне өзімен теңесуді тоқтатады, ол көп мағыналы болады.

Стилистиканың зерттеушісі М.Бахтин [18] сөзді “диалогтық қарым-қатынастан алынған “мәтінде” емес, диалогтық коммуникацияның дәл өзінде, яғни, сөздің өмірінде зерттеу керек” деп баса айтты. Бұл сөз – зат емес, мәңгілік мобильді, мәңгі өзгеретін диалогтық қатынас құралы. Бұл ешқашан ақылға үстемдік етпейді, бір дауысты. Сөздің өмірі ауыздан ауызға, бір контекстен екінші контекстке, бір әлеуметтік қауымдастықтан екіншісіне, бір ұрпақтан екінші ұрпаққа ауысуында. Композицияда дыбысталу, “диалогтық қарым-қатынас сферасы”, адамның шынайы өмірінде бұл сөз иллюстрациялық бола алмайды”.

Үшінші: тірі, әсерлі сөз туғызатын ішкі монологтың болмауы. Соңғы кездерде аудиторияның сөздің пайда болу процесіне деген қызығушылығының артуымен ерекшеленетіні белгілі. А.М.Лобанов [19] сахнадағы адам біз оны көргенде көп қырлы және қызықты көрініс табатындығын баса айтты, бұл ең бастысы, “ойлау, оның ойы піскен кезде, дәл осы жерде, сахнада, әрекет сәтінде және оны бірден білдіргенде іс-қимылдармен және сөздермен” сипатталатындығын ескертті.

Сонымен қатар, театр практикасында ойлау процесінің азды-көпті нәзік белгіленуі жиі кездеседі. Актерлерге ішкі монологты нақтылауға, ойлануға жұмсалған жұмыс көрерменнің көңілінен шықпайтын сияқты, ол оны байқамай қалады. Сондықтан кейіпкер ойланып отырғандай көріну жеткілікті.

Ішкі монологты елемеу шығармашылық университеттің қабырғасында байқалады, өйткені театр педагогикасында осы тұжырымдаманы практикалық тұрғыдан дамыту үшін жеткілікті дамыған әдістеме жоқ. Попов актердің образдағы органикалық өмірге деген ұмтылысы педагогикада мәтінді өңдеуден “тыныштық аймақтарында” жұмыс істеуге қайта назар аударуға әкелуі керек деп айтты.

Композицияны қолдану студенттерді осы бағытта тәрбиелеуге мүмкіндік береді. Мұндай жағдайда студент тек өзінің мәтінін айтумен шектелмейді. Жалпы диалогтың қатысушысы ретінде ол өзінің тарихы өзінің атынан шыққан адамның ойлау тәсілін игеруге, талқыланатын барлық нәрсеге көзімен қарауға міндетті. Ол тек не туралы айтып отырғанын ғана емес, бүкіл диалог барысында не туралы үндемейтіндігін білуі керек.

Композициядағы жұмыста болашақ режиссер үздіксіз ішкі монологты іздеуді үйренеді, өйткені ол адам өмірінде үздіксіз болады. Кейде тек сөздер ғана емес, тұтас тіркестер, монологтар айтылған кезде адамның ойы үнемі ішкі сөйлеумен бірге жүреді. Ішкі монологта жасырылған ойлар легі әрекетті нәрлендіреді, дауыстап айтылған сөздерді өмірге әкеледі.

К.С.Станиславский [1] актерлерге ішкі монологтар құруға кеңес берді, әсіресе, кейіпкерлер үндемейтін жағдайларда. Ал ішкі монологтың сабақтастығы болса, кейіпкерге берілген сөз органикалық, табиғи түрде естіледі, ойлар ағынымен дайындалып шығады. Және, керісінше, монологтың үзілуі, оның ішіндегі “ақ дақтардың” болуы “әуенмен” айтылатын сөзге, оймен емес, “тіл бұлшықетімен” туатын сөзге әкеледі.

Ішкі монологты игере отырып, студенттер бір уақытта бұл монологтарды есте сақтау, оларды мезгіл-мезгіл механикалық түрде қайталау мүмкін еместігін біледі. Өмірде іс-әрекетті бақылау және түзету мақсатқа жету үшін маңызды рөл атқарады. Адам сол мақсатқа жету кезінде де қырағылықпен өзінің іс-әрекеттері, бейімделулері арасында осыған ұқсас жағдайда қолданған және “бүгін, міне, қазір” пайда болған сәттің жағдайында қайшылықтар бар-жоғын белсенді түрде бақылайды.

Психологтардың айтуы бойынша, сәл сәйкессіздік сәтсіздікке әкелуі мүмкін. Бұл сахнада жарқын ойлау процесін құру үшін өте маңызды. Ал композицияда тиімді балдың сақталуы орындаушыларға болып жатқан жағдайды үнемі жанды бағалау қажеттілігінен босатпайды, ол материалдағы импровизациялық болмысты болжайды.

Дайындық процесінде пайда болатын барлық “микроөзгерістерді” байқап, композицияның өтуі (серіктестің ұзаққа созылған немесе қысқарған кідірісі, жаңа қимыл, интонацияның біршама өзгеруі және т.б.), студент өз құрылғыларын біршама өзгертеді. Және олар табиғи, органикалық, санасыз түрде пайда болады, ойлау процесінің дәлдігінен туады.

Ақырында, төртіншісі: серіктестер мәтінін бейнелі қабылдаудың болмауы. Бұл да қазіргі театрдың маңызды мәселелерінің бірі. Серіктестен алынған “инъекцияны” қабылдаудың өткірлігі кейіпкердің одан әрі әрекеттеріне серпін береді. Бірақ театр практикасында актерлер тек ескертулерді күтеді, содан кейін олар өздерінің мәтіндерін айтуға асығады, іс жүзінде серіктестер мәтінін эмоциялық тұрғыда естімейді.

Сонымен қатар, қабылдау әрекеті өте маңызды, өйткені ол кейіпкерге басқа кейіпкерлердің іс-әрекеттерінің мотивтерін тануға мүмкіндік береді. Қазіргі психология тыңдаушының алдына жеке сөздерді, оқшауланған сөз тіркестерін түсіну міндетін қоймайды деп тұжырымдайды.

Түсіну әрекеті хабарламаның ішкі мағынасын ашуға, оның тереңдігіне, подтекстіне енуге тырысумен сипатталады. Сөз астарын (подтекст) іздеу серіктес әрекеттерінің мотивтерін түсінуге және бағалауға мүмкіндік береді, бұл мотивтерді кейіпкердің болашақта орындайтын, өзінің көзқарасын қорғап, өз мақсатына жете отырып орындайтын өз іс-әрекетімен байланыстыруға мүмкіндік береді.

Серіктес мәтінін қабылдау мен түсіндіруде адамның семантикалық өрісі деп аталатын әсер етуі маңызды. Психологтар әр сөз өзінің тікелей (сілтеме) мағынасымен бірге әрқайсымыз үшін өзіндік ассоциативті мағынаға ие дейді.

Қорытынды. Сонымен, режиссерлік және актерлік шеберлікті қайталамай, вербальды әрекет пәні болашақ театр мамандарын осы негізгі, профильдік пәндермен бір бағытта тәрбиелейді. Сөздің әсерлі табиғатын студенттер диалогтық қарым-қатынас жағдайында – драмалыққа жақын жағдайларда үйренеді. Мұнда, композициядағы, спектакльдегідей, сөз тақырыпқа, оқиғаға тиімді серияға бағынады.

Болашақ актерлерге, режиссерлерге “қақтығыстың, күрестің шеберлеріне” қақтығыста тиімді және белсенді сөзбен күрес пен қарсы күрес сызығын құруға және анықтауға мүмкіндік беріледі, композицияға қатысушыларды жаңа қатынастарға жетелейді.

Сөзбен өзара әрекеттесу, “оймен шайқас” болашақ актерлерде, режиссерлерде қиялмен, бейнелі ойлауға, серіктестердің мәтінін астарлы түрде түсінуге тәрбиелейді, бұл актерлерге, режиссерлерге әрі қарайғы кәсіби театрда сөзбен жұмыс жасауда, мәтінді оқу үдерістерінде сөз әрекеттілігі мен стильдік табиғатын ашуға қажет.

Қазіргі ғылымда театр белгісі екіұшты түсініледі және аналитикалық және “интеграцияланған” тұжырымдамаларға сәйкес түсіндіріледі. А.Юберсфельдтің көзқарасы бойынша, “қойылымның барлық маңызды элементтері” [20] театрлық белгілердің бірлігі ретінде әрекет ете алады. “Осы тұрғыдан алғанда театрлық белгінің бірлігі интонациялық динамикаға ие бейнелі материалдың бірыңғай элементі ретінде анықталуы мүмкін. Жеке театр белгілерінің өзара байланысы, контрпункт негізінде, театр тілін сипаттайтын ақпараттық полифонияны тудырады” [21].

Қарама-қарсы тұжырымдама “интегралдау” деп аталады және театр белгілерінің көп қабатты сипатын болжайды, ол біртекті бірыңғай белгілер сериясы ретінде түсініледі. Спектакльдің вербальды бөлігін дискретті театрлық белгілер ретінде қарастыра отырып, Ю.М.Лотман олардың одан әрі күрделенуіне назар аударады [22].

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

- 1 Станиславский К.С. 8 томдық шығармалар жинағы. - М., “Өнер”, 1954-1961.
- 2 Сахновский В.Г. Режиссура және оны оқыту әдістері / В.Г.Сахновский. - М.: ГИТИС, 2013. - 296 б.
- 3 Немирович-Данченко Вл.И. Театральное наследие, т. 1. - М., “Искусство”, 1952.
- 4 Кнебель М.О. Актер шығармашылығындағы сөз, - М., ВТО, 1970 ж
- 5 Строева М.Н. К.С.Станиславскийдің режиссерлік ізденістері, т.1. - М., «Наука», 1973.
- 6 Выготский Л.С. Өнер психологиясы. - М., “Искусство”. 1968
- 7 Запорожец Т.И. Сахна тілі логикасы. - М., “Білім”, 1974
- 8 Носенко Е.А. Эмоционалды шиеленіс жағдайындағы сөйлеу ерекшеліктері. Днепропетровск, Днепропетровск университетінің баспасы, 1975

- 9 Товстоногов Г.А. Режиссер мамандығы туралы. 2-ші қосымша басылым., - М., ВТО, 1967
- 10 Эфрос А.В. Мамандық: режиссер. - М., "Искусство", 1979.
- 11 Гончаров А.А. Спектакльдегі мәнерлілікті іздеу. - М., ВТО, 1964.
- 12 Завадский Ю.А. Спектакльдің дүниеге келуі. - М.: ВТО, 1975. - 144 б.
- 13 Дикий А.Д. Избранное. - М. ВТО, 1976
- 14 Пыжова О.И. Призвание. - М.: Искусство, 1974. - 408 с.
- 15 Охлопков Н. Об условности. "Театр" 1959, № II, с.77
- 16 Гончаров А. Режиссерские тетради. - М., ВТО, 1980
- 17 Ершов П.М. Искусство толкования. В двух частях. Часть вторая. Режиссура как художественная критика / П.М. Ершов. - М.: Дубна: центр Феникс, 2015. - 608 с.
- 18 Бахтин М.М. Сөйлеу жанрларының мәселелері // Жинақталған еңбектер. 5-том. 40-шы жылдардағы жұмыстар -60-жылдар - М., 1996.
- 19 Лобанов А.М. Документы, статьи, воспоминания. - М.: Искусство, 1980. 407 с.
- 20 Юберсфельд А. О театре. Париж, 1977.
- 21 Поляков М. Я. О театре: поэтика, семиотика, теория драмы. М.: Международное агентство "А.Д. и Театр", 2000.
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство СПб, 1998.

References:

- 1 Stanislavski K.S. 8 tomдық sygarmalar jinagy. - М., "Oner", 1954-1961.
- 2 Sahnovski V.G. Rejisura jAne ony oKytu Adisteri / V.G.Sahnovski. - М.: GITIS, 2013. - 296 b.
- 3 Nemirovich-Danchenko Vl.I. TeatrAlnoe nasledie, t. I. - М., "Iskustvo", 1952.
- 4 Knebel M.O. Akter sygarmasylygyndagy soz, - М., VTO, 1970 j
- 5 Stroeva M.N. K.S.Stanislavskidin rejiserlik izdenisteri, t.I. - М., «Nauka», 1973.
- 6 Vygotski L.S. Oner psihologiasy. - М., "Iskustvo". 1968
- 7 Zaporojes T.I. Sahnna tih logikasy. - М., "Bilm", 1974
- 8 Nosenko E.A. Emosionaldy sielenis jagdaiyndagy soileu erekselikteri. Dnepropetrovsk, Dnepropetrovsk universitetinin baspasy, 1975
- 9 Tovstonogov G.A. Rejiser mamandygy turaly. 2-si Kosymsa basylym., - М., VTO, 1967
- 10 Efros A.V. MamandyK: rejiser. - М., "Iskustvo", 1979.
- 11 Goncharov A.A. SpektAkldedi mAnerlilikti izdeu. - М., VTO, 1964.
- 12 Zavadski Iu.A. SpektAkldin duniage kelu. - М.: VTO, 1975. - 144 b.
- 13 Dikii A.D. Izbrannoe. - М. VTO, 1976 – kitap
- 14 Pyjova O.I. Prizvanie. - М.: Iskustvo, 1974. - 408 s.
- 15 Ohlopkov N. Ob uslovnosti. "Teatr" 1959, № II, s.77
- 16 Goncharov A. Rejiserskie tetradi. - М., VTO, 1980
- 17 Ersov P.M. Iskustvo tolkovania. V dvuh chastAh. ChAst vtoraiia. Rejisura kak hudojestvennaia kritika / P.M. Ersov. - М.: Dubna: sentr Feniks, 2015. - 608 с.
- 18 Bahtin M.M. Soileu janrlarynyn mAselerleri // JinaKtalgan enbekter. 5-tom. 40-sy jylardagy jumystar -60-jylдар - М., 1996.
- 19 Lobanov A.M. Dokumenty, stati, vospominania. - М.: Iskustvo, 1980. 407 s.
- 20 Iubersfeld A. O teatre. Parij, 1977.
- 21 PolAkov M. Ia. O teatre: poetika, semiotika, teoria dramy. М.: Mejdunarodnoe agentstvo "A.D. i Teatr", 2000.
- 22 Lotman Iu. M. Struktura hudojestvennogo teksta // Lotman Iu. M. Ob iskustve. SPb.: Iskustvo SPB, 1998.

МРПТИ 17.01.11

<https://doi.org/10.51889/2021-1.1728-7804.50>

Tussupova A.,¹ Shomshek A.²

¹Central Asian University,
Almaty, Kazakhstan

²Kazakh national women's pedagogical university,
Almaty, Kazakhstan

THE STUDY OF A WORK OF FICTION IN THE LITERARY ASPECT

Abstract

This article is as follows: the analysis of the writer's works should be built in the context of his creativity, taking into account their genre, which makes it possible to create a system of lessons on the study of the writer's work from form to content. First, genre specificity determines the plan and logic of the analysis, and secondly, the analysis in the