



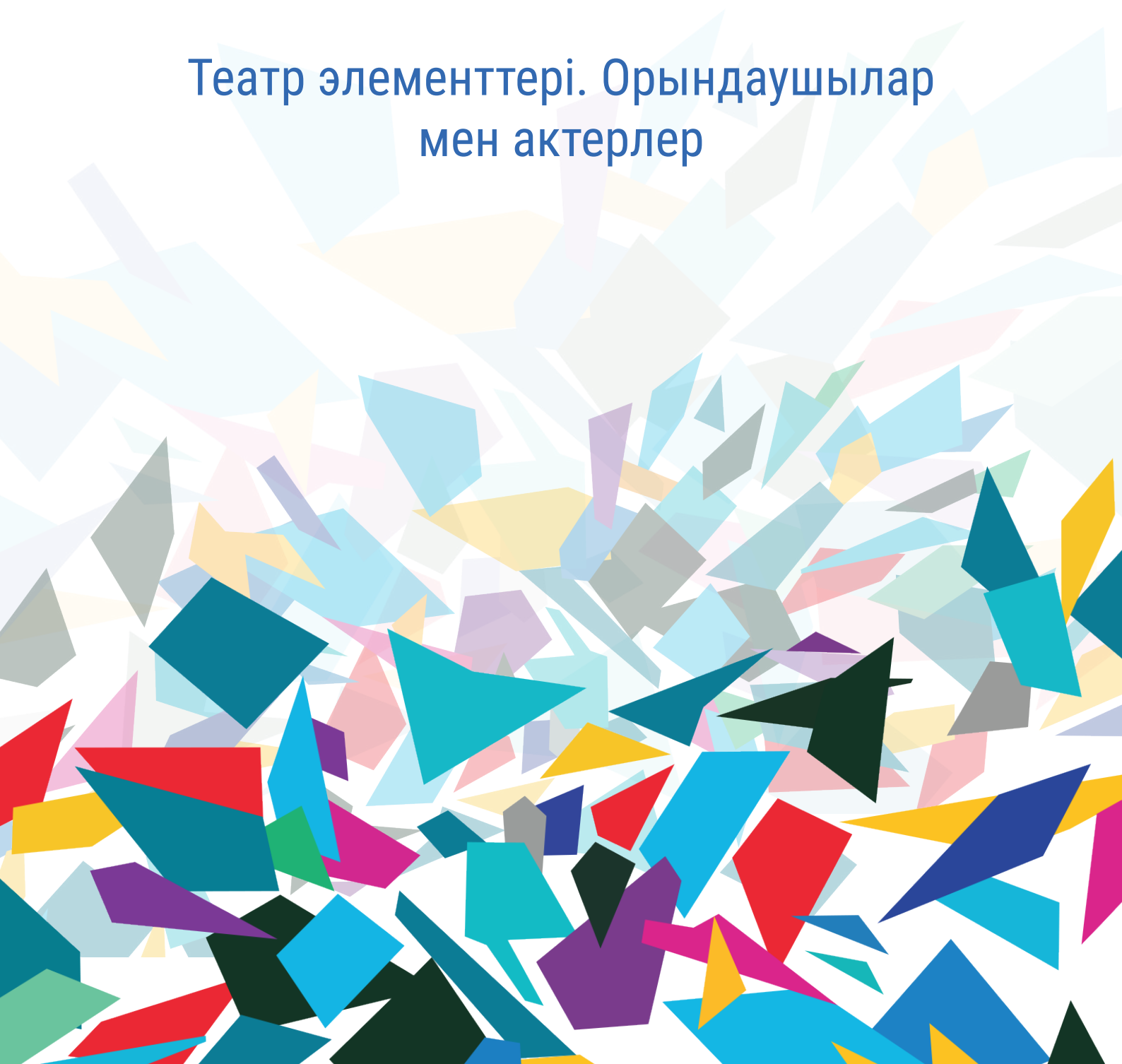
3-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Театр элементтері. Орындаушылар  
мен актерлер





Театртану актерлік өнерді үш түрлі тәсілмен – теориялы-сараптамалық, тарихи-өмірбаяндық және мәдениетаралық тұрғыдан қарастырады.

Антика дәуірінен бастап 18 ғасырдың соңына дейін актерлік шеберлік Еуропада риторикамен тығыз байланыста оқытылды. Ағартушылық дәуірінде актерлік шеберлік туралы теориялары мен оны оқытуға арналған оқулықтар пайда болды. Әсіресе, Дени Дидроның «Актер туралы Парадоксы» ерекше маңызға ие, ол кітап кешелуілеп жарық көру салдарынан тек 19 ғасырдың соңында ғана белсенді түрде талқылау өзегіне айналды.

Дидро актердің жинақтық және өмірдегі әр түрлі адамдардың өзіне ғана тән шынайы бейнесін кең түрде сомдай алатын қабілетін көрсететін ойын тәсілін іздеді. Бұл актердің өнеріне қатысты ағартушылық реализм принциптерін толық және бірізділікпен баяндаған еңбек болды.

Дидро кейіпкержандылық өнері мен кейіпкерсындылық өнері арасындағы айырмашылықты қалыптастырды. Ол өзін кейіпкерсындылық өнерінің жақтаушысы екенін жариялады.

Дидро актер туралы былай жазған: «Мен оның өте ақылды болғанын қалаймын; ол суық, әрі байсалды бақылаушы болуы керек». Оған қоса, «оның барлық дарыны сезіну емес... біз алдау үшін сезімнің сыртқы белгілерін мұқият жеткізе білуінде». Дидроның пікірінше, актер өнерінің парадоксалдығы осында: суық, бірақ шебер актер терең сезімде тұрғандай әсер етеді және көрермендердің қажетті сезімдерін тудыра алады. Сахнада сезімді шынайы басынан кешіп жүрген актер, керісінше, залдағылардан кері байланыс таба алмауы мүмкін. Сонымен қатар, Дидро, сезім актерге ұстатпай кетуі мүмкін деді. Сезгіш актер бір ролін екі рет бірдей етіп ойнай алмайды. Ал кейіпкерсындылық актері, керісінше, спектакльден спектакльге дейін өзгеріссіз ойнай береді.

Дәл осы суық актер, Дидроның ұғымында, адамның мәртебелілігін көрсете алады. «Менің ойымша, сезімталдық дарынды адамның қасиеті емес», – деп жазады ол. – «Сезімтал адам күтпеген жағдай кезінде сезімін жоғалтып алуы мүмкін. Мұндай адам ешқашан көрнекті мемлекет, министр, қолбасшы, ірі адвокат, дәрігер бола алмайды... Ұлы комедияда, менің ойыма үнемі орала беретін, өмір комедиясында, барлық жалынды натуралар сахнаны жайлап алған, ал данышпан партерде отырады. Біріншілері ессіздер деп аталса, екіншілері, олардың ессіздіктерінен сурет көрумен айналысатын даналар деп аталады» дейді.

Дидро рольді дайындау барысындағы сезімнің роліне үлкен мән берген. Алайда, роль сомдалған кезде актер оны салқын күйде қайталауға қабілетті болуы керек. Актер сахнада суық, бірақ дайындық барысында ол суық емес. Сахнада ол тек басқаларға ғана емес, шабыт кезіндегі өзіне де еліктейді.

Бұл ереже Дидро мен кейіпкержандылық мектебінің өкілдері арасына көпір болды. К. С. Станиславский Дидроны жоғары бағалады және оны өзінің антиподы, қарсыласы деп санамады.

Балмның пікірінше, 19 ғасырда актерлік шеберлікті оқытудың ең маңызды жүйесі сөзден қозғалыстың басымдығын білдіретін Франсуа Дельсарт әдісі болды. Бұл әдістің негізгі ережелері:

- Ақыл жоғары болған сайын, сөйлеу оңайырақ болады.
- Ырғақ – қозғалыс формасы.
- Ым-ишара ақталмаған кезде одан нашар ештеңе жоқ. Ым-ишараттың ең жақсы байқалмай жатқандығында болуы мүмкін.
- Біз тыңдаушыларға сөз бен ойды алдын ала сезінетіндей етіп, бет қимылдарымызбен түсіндіріп, жеткізе алуымыз керек. Көрермен әлі естімеген, бірақ іштей болжап отырған әнмені таңдануы керек.
- Сіздің көрермендеріңіз жартысы құлағы естімейтіндерден, ал тең жартысы көзі көрмейтіндер деп есептеп және сіз оларды бердей дәрежеде толғандырып, қызықтырып, назарын аулауым керекпін деп өзіңізді сендіріңіз. Көзі көрмейтіндер үшін дауыс реңктері мимика болуы керек, ал құлағы естімейтіндер үшін мимика дауыс реңкі болуы керек.
- Дене – аспап, ал актер – аспапта ойнаушы.
- Сыртқы ым-ишара тек ішкі жан қозғалысының көрінісі болғандықтан әрі оны туыдырушы және оған басшылық етуші ретінде оның дамуына жол беруі тиіс.

Өз кезегінде Дельсарт әдісі Айседора Дункан мен Ежи Гротовскийге күшті әсерін тигізді.

20 ғасырдағы актерлік өнер теорияларын К. Балм үш топқа бөлінеді:

- қатысу (Станиславский)
- окшаулану (Брехт, Мейерхольд)
- берілу (Гротовский)



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Театр элементтері. Орындаушылар мен актерлер

Станиславский жүйесінен бастайық. Бұл қағида емес, ережелер жинағы, тактика, актерлік кәсіпті игеру үшін қажетті негіз. Бұл ішкі логика мен әрекет нәтижесінде пайда болатын кимыл-қозғалыс пен эмоция.

Станиславский актерлік және режиссерлік мамандыққа мағына берді, оларды орындаушылық өнерден авторлық өнер деңгейіне көтерді. Оның мақсаты актерлік шығармашылықтың объективті заңдарын табу еді.

Станиславскийге сүйенсек, шығармашылық үдеріс актер басынан кешіретін тірі адам сезімдеріне негізделген. Әр спектакльде толғану сәті қайта туып, шынайы болуы керек.

Станиславский «пьесаның әрекеттік талдауына» негізделген рольді меңгеру әдісін жасады. Рольдің бірлігі роль дәнегі анықталатын «көкейкесті мақсат» – «әрекет арқауы» көмегімен құрылады. Осылайша, режиссерлік тұжырым – бұл мәтінді ғылыми тұрғыдан талдай отырып кейіпкерлердің психологиялық мінез-құлқын түсінудегі объективті нәтиже. Режиссерлік театрдағы актердің шығармашылық орны осындай.

Станиславский жүйесіндегі орталық ұстаным «Мен ұсынылған тосын жағдайда» ұстанымы болып табылады. Сахнада нақты адам сезімдері пайда болуы үшін актер кейіпкердің орнына өзін қойып немесе кейіпкерді өзінің жеке сезімдерімен толтыруы керек.

Станиславский жолын ұстанған және теоретигі болған театр – «сахнада адамның рухани тіршілігін сомдап қоюмен шектеліп қалмай, оны көркемдік пішінде сырттай бейнелеп беруді мақсат етеді». Театр өнерін осылайша түсінгендіктен шығармашылық үдеріс «ойын», «жасандылық», «техниканың теңдесіздігі» ретінде қарастырылмайды. Актер шығармашылығын Станиславский «рухани және физикалық табиғаттың жасампаз үдерісі» деп анықтайды.

Станиславский ұсынған терминологияның әлі де болса жеткіліксіздігі, тіпті, психологиялық театрдың аясында да сезілді. Режиссерлік театрдағы театрлық тұжырымдардың күрделенуі рольді сомдау құралдарының әмбебап жүйесін табуды талап етті. Мұндай әрекеттер бірнеше рет жүзеге асырылды. Осылайша, Станиславскийдің ізбасары Н.В. Демидов кейіпкержандылық өнері мен Дидродан басталатын кейіпкерсындылық өнерінің қарама-қайшылығынанегізге алмайтын актерлік теорияны жасады. Ол актердің төрт түрін ұсынды: имитатор, эмоциялық, аффективті, рационалист. Осы тақылеттес жіктеуді 1923 жылы философ Ф. А. Степун да жасады. Ол актерлерді имитаторларға, бейнелеушілерге, жүзеге асырушылар және импровизаторларға бөлді. Актер-жүзеге асырушы өнері – бұл жерде Станиславский қалыптастырған жоғары өлшемдерге жауап береді.

Актер өнері мәселесін заманауи психология жетістіктері тұрғысынан қарастырған Л.С.Выготский 1932 жылы «Актердің шығармашылық психологиясы туралы мәселеге» деген мақаласын жазды. Сахналық ойын кезіндегі актердің ішкі көңіл-күйін қарастыра отырып, Выготский театр теориялары мен психологиялық ғылымның әлсіз үйлесімділігіне назар аударды. Выготский «актерлік психология» өзіндік ерекшелікке ие деген қорытындыға келді. «Бұл керемет құмарлықтар мен жан тебіреністері, олар табиғи емес, мына немесе ана актердің өмірлік сезімдері жасанды, олар адамның шығармашылық күшімен жасалғандықтан оларда роман, соната немесе мүсін сияқты жасанды туындылар ретінде қарастырылуы тиіс» деді. Выготский айтқан актердің жасаған бейнесі ғана емес, сонымен қатар актердің сезімдері де шынайы өмірлік сезімдерден ерекшеленеді деген пікірі, көбінесе «психологиялық театрдың» бастапқы тұжырымдамасын жоққа шығарды. Бұл ретте Выготский бір жағынан Дидро парадоксын растады және режиссерлік театрдың жаңалықтарына сүйене отырып, мәселені күрделендірді: «осы дәуірде осы тапқа арналған сахналық ойын функциясын, актердің көрерменге әсер етуіне байланысты болатын негізгі үрдістерді анықтау керек, демек, осы сахналық көріністер нақты түсініктеме алатын театр формасының әлеуметтік табиғатын анықтау керек».

Әрбір театр жүйесінде «ішкі ақтау» басқаша болады. Актердің тебіреністері өмірлік тебіреністерімен емес, ол тіршілік ететін көркем жүйемен анықталады. Әрине, «Станиславский әдісін» пайдалану нәтижесінде актер сахнада органикалық өмір сүруге қол жеткізеді. Тағы бір мәселе, репертуар мағынасында да, жанрлар мағынасында да, театр тілінің мүмкіндіктерін пайдалануда да объективті шектеулер туындайды. Спектакльде жеке тұлғаның түрленуінің кері жағында бар: бейне жеке тұлғаның мүмкіндіктерімен шектеледі. Басқа режиссерлік жүйелердің пафосы, «психологиялық емес» драматургияда – адамның өзін еңсеруінде, асқақ адамдық метафизикалық деңгейге актер мен көрерменді шығаруда (мысалы, символизмде), немесе ұжымдық бейсаналық деңгейге, жеке тұлғаны емес, мифті, құрылымды қабылдау (сюрреализм, абсурдизм, постмодернизм).

Станиславскийдің мұрасы театрдың ХХ ғасырдың бас авторларының-режиссерлердің идеяларымен байланысты театр ойының қуатты тармағы үшін негіз болды.



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Театр элементтері. Орындаушылар мен актерлер

Станиславскийдің кейіпкержандылық театрындағы актер өнері туралы, рольді органикалық түрде меңгерудегі актердің жолы жайындағы ілімін әлем мойындап, әлемдік театр практикасында кеңінен қолданылады.

Станиславский өмірінің соңына дейін өзінің ашқандарын үнемі тәжірибеде тексеріп, дамытып отырды. Оның еңбектері «рухани техника» саласындағы алғашқы түсініктерінен бастап «қимыл-іс әрекетінің әдісіне» дейінгі көзқарасының эволюциясын көрсетеді.

Оның ілімі екі негізгі бөлімнен тұрады: «актердің өз бетімен жұмысы» («Актердің кейіпкержандылық шығармашылық үдерісіндегі өзімен-өзі жұмыс істеуі») және «Кейіпкермәнділік шығармашылық үдерісіндегі өзімен-өзі жұмыс істеуі») және «Актердің рольмен жұмысы». Технологиялық, шығармашылық және этикалық аспектілердің өзара байланысы Станиславский ілімінен жүйе жасайды. Станиславский сахнадағы идеалды бейне ойнауға қол жеткізу туралы арманына сай, өзінің күллі ілімінің әдіснамасын осы иедалға (артист-роль феноменіне) қол жеткізу үшін жасады. Сол арқылы актерге шығармашылық көңіл-күйдің кілті берілді, артисттің эгоцентрикалық «менінен» тыс және өз шеберлігімен өзі сүйсінетін тоқмейілсуін болдырмайтын мақсат қойды.

Келесі теория – оқшаулану. К. Балм бойынша, ол Б. Брехт пен В. Э. Мейерхольд шығармашылығынан көрінеді.

Б. Брехттың «эпикалық театры» XX ғасырдың жан-жақты жасалған театр теорияларының бірі – ол теориялық тұрғыдан ғана емес, сонымен қатар режиссура мен драматургияда жүзеге асырылған жүйе. 1920-1930 жылдары эпикалық театрдың теориясы бойынша Брехттың көптеген мақалалары жарық көреді, ал 1948 жылы осы теория толықтай жүйеленіп «Театрға арналған кіші органон» деген атпен жарыққа шықты.

Брехттің заманауи театрға көңілі толмады. Алайда, ол театрды жоюды емес, қайта құрғысы келді. Өзінің қайта құруын театрды қоғамдық құрал ретінде жариялаудан бастады, оның көмегімен әлеуметтік әлемді өзгерту мүмкін және оны өзгерту қажет деді. Брехт театрының сахналық формаларының шарттылығына қарамастан оның басты көркем мақсаттарының бірі – өмірлік мәселелерді көрсету және тіпті оларды шешу болды. Театрдың ролі оның өз шығармашылық келбетінің есебінен емес, күнделікті шындыққа толық тіршілікті көрсетуге бағытталғанымен өзекті болады.

Брехт театрға басқа да өнер түрлерінің заңдылықтарын қосуға ұмтылды, бұл күллі XX ғасырға тән ерекшелік. «Драмалық және эпикалық формалар арасындағы айырмашылық – деп Брехт жазды, – Аристотель заманынан басталатын құрылымның айырмашылықтарынан, жасалу жолдарының айырмашылықтарынан көрінеді, оның заңдылықтары эстетиканың екі түрлі салаларында зерттеледі» деді. Эпикалық театрда оқиғаныбаяндауға, яғни оқиға туралы әңгімеге құрылады. Көрермен кейіпкермен бірге қайғыруы емес, оның тағдырын ойлау қажет. Брехт адам оқиғалардың орталығы болудан қалған, оның әрекеті сыртқы жаһандық күштермен анықталады деп санайды. Бұл объективті тетіктерді жеке тағдырды көрсету арқылы ашу мүмкін емес, тарихи кендікжәне әлеуметтік ауқым қажет. Сондықтан тек театрлық қана емес, әртүрлі көркемдік құрылымдарда қолданылады. Тиісінше, театр қойылымының пәні мен мәні барынша кеңейеді. Спектакльдегі авторлық түсініктемелер мен әрекетті күшейту драмалық өнерді эпоспен жақындастырады.

Брехт өз теориясын Аристотельмен полемикада жасады. Бірақ оның драмалары «Поэтика» заңдарына қайшы келмейді. Ол өзінің ең түбегейлі өзгерісін, идеяларын актер өнері тұжырымдамасына қатысты жасады. «Халық пен сахнаның арасындағы байланыс әдетте бірге қайғыру негізінде орнатылады», - дейді ол бірден бұл дәстүрден бас тартады да, оның орнына «оқшаулану әсерін» ұсынады: «оқшаулану» әдісі түрлену тәсіліне диаметральды қарама-қарсы. «Оқшаулану» әдісі актерге түрленуге мүмкіндік бермейді. Түрлену тек репетиция кездерінде ғана мүмкін. Брехт театрында актер ешқашан ролімен бітеқайнасып кете алмайды, актер өзінің кейіпкеріне деген көзқарасын білдіреді және сол арқылы рольдегі жеке бастауды жеңеді. «Оқшаулану әсерінің» мақсаты: барлық оқиғалар негізінде жатқан «әлеуметтік қимылды» «оқшаулану» түрінде көрсету болып табылады. «Әлеуметтік қимыл» дегенде біз белгілі бір дәуірдегі адамдар арасындағы әлеуметтік қатынастарда көрініс табатын мимика мен ым-ишараттарды айтамыз» деп түсіндіреді ол.

Эпикалық театр теориясы 1940-1970 жылдардағы жаңашыл-режиссерге (Д. Стрелер, П. Брук, Ю. П. Любимов және т.б.) үлкен әсер етті. Ұзақ уақыт бойына театр практиктерінің санасында XX ғасырдың ортасындағы екі театрлық теориялар мен режиссерлік жүйелердің қарама-қайшылықтары бар болды: Брехттің «қашықтау» идеясы ұзақ уақыт бойы Артоның қатыгездік театр концепциясына қарсы қойылды, – деп жазды 1960-шы жылдары П. Брук. Алайда, кейінгі режиссерлер тәжірибесінде осы қарама-қарсы



театрлық тұжырымдамалардың біртіндеп жақындасуы бой көрсетті. Брехттың әлі күнге дейін өзектілікке ие болуы оның заманауи көрерменнің қабылдау ерекшелігін түсінумен және театрдың өмірлік маңызды мәселелерге жүгіну мүмкіндігімен байланысты еді.

В. Э. Мейерхольд теориясындағы «биомеханика» тұжырымдамасының мәні әртүрлі тарихи дәуірлер мен театр типтерінің (ортағасырлық жапон және Қытай, еуропалық аландық, дель арте комедиясы, классикалық испан, XVIII – XIX ғғ. орыс актерлік мектебі және т.б.) актерлік өнері тәжірибесіне сүйенеді, ол «биомеханика» әдіс ретінде пайда болғанға дейін Бородинскийдегі (Петербург, 1914 - 1917 ж.) студияның эксперименттерінде көрініс тапты. Терминнің өзі 1921 жылы шықты. Дәл осындай атпен В.Э.Мейерхольд атындағы театры жанындағы шеберханада негізгі пән жүргізілетін және онда актерлер мен режиссерлер биомеханикалық ойын жүйесін меңгерумен шұғылданатын.

«Биомеханика» сондай-ақ, XX ғасырдың бірінші ширегіндегі психология саласындағы жаңалықтармен, атап айтқанда, «сана ағысы» концепциясымен және американдық ғалым У. Джеймс ұсынған эмоциялардың физиологиялық табиғатымен байланысты.

«Биомеханика» актер шығармашылығының саналығын, актердің физикалық және психикалық іс-қимылдарын жасағанға дейін және одан кейін өзін бақылауы; ойынның әр түрлі элементтерін техникалық тұрғыда меңгеру арқылы сахналық бейнені саналы түрде құруды көздейді. «Биомеханика» заңдылығы бойынша тәрбиеленген актер, ерекше ойлауға, өзінің физикалық, пластикалық, ырғақтық айқындаушы мәнерлі мүмкіндіктерін саналы түрде басқара алады. «Биомеханикадағы» актерлік шығармашылықты психофизикалық тұрғыда түсіну шығармашылық үдерістің түрлі деңгейлерінің өзара әсерлестігін болжайды.

«Биомеханика» заңдары актерлік шығармашылықпен оның табиғилық деңгейіне әр түрлі шығармашылық әдістер мен дәуірлерге қарамастан сәйкес келеді. Алайда, бұл заңдарды актерді тәрбиелеуде және оның театрдағы кәсіби жұмысының негізі және режиссерлік әдістің бір бөлігі ретінде саналы түрде пайдалану – Мейерхольд театрының өзгешелігі.

Биомеханикалық түсінікте роль бірін-бірі біртіндеп ауыстырып отыратын ойын циклдарына бөлінеді, олардың әрқайсысы: ниет, жүзеге асыру және әсер сияқты элементтерден тұрады.

Педагогикалық әдістемені құрайтын биомеханикалық жаттығу (биомеханикалық жаттығулар мен биомеханикалық этюдтер) актерде ойдың қозғалыспен, қозғалыстың эмоция мен сөйлеу арасындағы рефлекторлық байланысын жасайды. Ойынның саналы сипаты жасалды, актердің «айналану» қабілеті, яғни оның ойыны қалай көрінетінін алдын ала сезінуіне көңіл бөлді. Көрермен реакциясын ескере отырып, көрерменмен үздіксіз эмоциялық байланыста ойын жүргізу қабілеті ретінде қабылданатын импровизацияға үлкен мән берілді.

Биомеханикалық мектепте ракурстармен ойнау, ойын алдындағы ойын, затпен ойнау ұстанымдары қолданылды.

Биомеханикалық актер, яғни өзінің шығармашылығында «биомеханика» заңдарын саналы түрде ескеретін актер – Гордон Крэгтің актер-сверхмарионетка туралы идеясының жүзеге асуының бірі көрінісі.

Технологиялық жағынан алып қарағанда «биомеханиканың» К. С. Станиславскийдің қимыл-і әрекетінің тәсілдерімен кейбір ұқсастықтары байқалады. Бірақ, Станиславскийдің тәсілі мен «биомеханика» әдісі технологиялық жүзеге асуырылу жағынан ғана сәйкес келеді.

Спектакльдің барлық элементтерінің мазмұнды мәні іс-әрекетте ғана пайда болады деп қарастыратын «Биомеханика» театрдың конструктивтік түсінігімен терең байланысты.

Балм актердің өз-өзінен бас тарту теориясын XX ғасырдың екінші жартысындағы әлем театрында ең маңызды орын алған режиссерлердің бірі Ежи Гротовскийдің есімімен байланыстырады. Польшада өткен соңғы жұмыс кезеңінде және Италиядағы эксперименттер жасаған жылдары Гротовский болмысы ерекше және толық аяқталған театр тұжырымдамасын жасады. Гротовский «театр» терминін дәстүрлі түрде түсіндірген және өзі анық неден бас тартатынын түсіндірді. Оның пікірінше, ол театрдан театрлық әрекет емес өзгеше, шынайы театр пайдасы үшін бас тартты. XX ғасырдың басынан бастап көптеген жаңашыл режиссерлерді кез-келген театр сахнасында орын алған біреудің екіншісі болып өтірік ойнауы себебінен туындайтын жалғандықтан құтылудың мәселелері мен театрдың «шынайы еместігін» қалай жеңу керектігі жөнінде сұрақтар толғандырды. Гротовский бұл сұраққа өзінше және ымырасыз жауап берді: өтірік жүзеге асырумен, яғни еліктеумен байланысты, оны жеңуге болады, бірақ ол үшін көрермендер мен актер арасында тұрған нәрсені жою қажет, яғни рольді. Тек сонда актер шынайы бола алады.

Гротовский өнерге бірінші шындық мәртебесін қайтарғысы келді, тіпті, одан да ары – өнерді өмір квинтэссенциясына айналдырғысы да келген болуы мүмкін.



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Театр элементтері. Орындаушылар мен актерлер

«Театр және ритуал» (1968) жұмысында «мифке еліктеудің» қаупі туралы айта отырып, Гротовский діни аллюзияларға, бейнелер мен дәйексөздерді жаңғыртуға итермелейтін «Ритуалдық театр концепциясынан» бас тартуды ұсынды: «Актердің қандай да бір оқиғаны айтып немесе бір нәрселерді ойнауын, дәл қазір өтіп жатқан: «дәл осы жердегі, дәл осы сәттегі» әрекет деп қабылдауға болмайды деді.

«Әрине, қандай да бір әрекет, қандай да бір актті актер жасауы керек. Мен мұнда ескі болса данақты анықтаманы: мойындау актисін айтар едім. Ол өзтәнінің тереңінен шығатын импульстерді іздестіруі тиіс және оларды спектакльде осы мойындауға қажетті сәтке саналы түрде бағыттауы тиіс».

Осылайша, Балм 20 ғасырда жасалған актерлік шеберліктің барлық теорияларын осы топтардың біріне жатқызуға болады деп санайды. Сонымен қатар, 1945 жылдан кейін пайда болған актерлік теорияларда эмоционалдық бастамаға деген қызығушылықтың азаюы және керісінше, дене мәнерлілігінің компонентін дамытуға ұмтылу күшейе түсетінін атап өтті.