



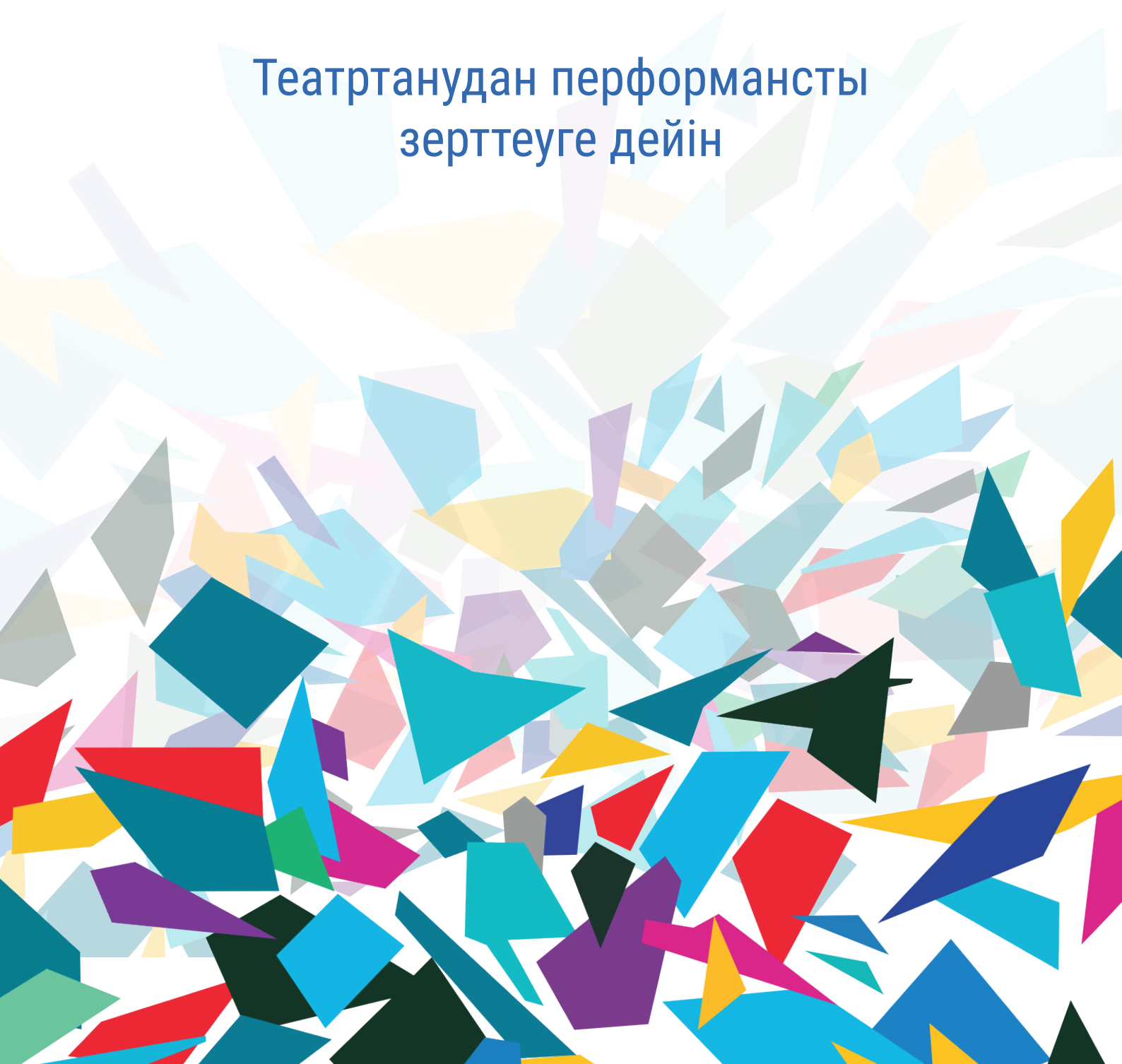
2-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Театртанудан перформансты  
зерттеуге дейін





Ұлыбритания мен АҚШ театртануы тарихын Кристофер Балм 3 кезеңге бөліп қарастырады. 20 ғасырдың басынан 1970-ші жылдарға дейін театртанудың негізгі зерттеу нысаны драматургия болды. Екінші кезеңде драматургия, актерлік және режиссерлік өнер немесе театр архитектурасы сияқты оның маңызды бөліктері жайында ғана айтылды. Екпін драматургияны зерттеуден спектакльді зерттеуге ауысты. 1980-ші жылдардан театртанудың дамуында 3 кезең басталды. Бұл кезде спорт пен ритуалдардың ортақ ойындық бастауларын анықтауға мүмкіндік беретін (Ричард Шехнердің еңбектері негізінде) перформативтік идеясы кең етек алды.

Заманауи театр өте кең ауқымды және сан алуан. Қазіргі спектакльдерде кино, цирк, визуалды және басқа да айқындаушы құралдардың элементтерін кездестіреміз. Театр өзіне бағындырып, барша жаңаны және жаңа мәдени кеңістіктерді қамтып отыр. Театрлық жанрлардың шекаралары көмескіленді. Заманауи спектакльдердің маңызды бір құрамдас бөлігі – қойылым орны, яғни кеңістік болып табылады. Сондықтан аталмыш құбылыстың дәстүрлі театр мектебімен түйісетін нүктелерін табу қажет.

1960-70-ші жылдардан бастап театр өнерінде перформативтік тәжірибе кеңінен таралды. Перформативтік теориясының жеке пән ретінде қалыптасуы баяу жүргенімен оның театртануға тигізген әсері күшті болды. Қазіргі уақытта театртану мен перформативтік теориясы бірін-бірі толықтырып отырады.

Перформанстың ірі теоретигі американдық режиссер Ричард Шехнер болып табылады. Енді Кирилл Левшиннің «Ричард Шехнердің «Кеңістік (орта) театры» аксиомалары» атты еңбегіне кеңірек және толығырақ талдау жасасақ.

Р.Шехнер алғашқылардың бірі болып спектакльді «театрлық оқиға» ретінде қарастырды. Театрлық оқиғаға, оның ойынша, келесі ұғымдар: көрермен, орындаушылар, сценарий немесе драмалық шығарма (көп жағдайда), орындаушы мәтіні, ғимарат архитектурасы немесе қандай да бір шектеулі кеңістіктік, қойылымдық құрылғылар мен техникалық қызметкерлер және қолданысқа қажетті жағдайда театр қызметкерлері кіреді. Өз кезегінде, театрлық оқиға өзара байланысқан, әрі сабақтасқан транзакциялар ретінде қарастырылады.

Бұл ретте, «транзакция» спектакльдің құрамдас бөліктерінің бір-біріне тигізетін өзара әсерлерінің жиынтығы болып табылады.

Транзакцияның 3 негізгі түрі бар:

- орындаушылар арасында
- көрермендер арасында
- орындаушылар мен көрермендер арасында.

Бірінші транзакция – орындаушылар арасында – репетиция кезінде басталып, спектакль сахнадан түсіп қалғанша жалғасады. Шехнер орындаушы-орындаушы транзакциясына маңызды көңіл бөлінетін Станиславский жүйесі бойынша актерлерді оқыту тәсілдерін мысалға келтіреді. Шехнер сахналық әрекеттің тініне көрерменді тарту үшін орындаушыға жаңа мүмкіндіктер жүктеді.

Екінші транзакция түрі – көрермендер арасындағы транзакция, ол әдетте назардан тыс қалып жатады. Көрермендер қатаң түрде өзін-өзі дұрыс ұстау ережелерін сақтайды: әрдайым уақытылы келеді, өз орындарынан тек антракт кезінде тұрады немесе қойылымнан соң өз көңілін құптағанын немесе қабылдамағанын білдіру үшін қалыптасқан тәртіпке сай қол шапалақтап, үнсіз күліпнемесе жылап кетеді.

Кеңістік театры эстетикасы үшін, Шехнердің оны түсіндіруі мен сипаттауына сәйкес, театрды орындаушылық саладан, таза суреткерлік құбылыстан өткір әлеуметтік салаға ауыстыру аспектісі маңызды. Шехнердің назарын көтерісшілер мен құқық қорғаушылар арасындағы өтетін әсерлер қызықтырады.

Үшінші басты транзакция. Орындаушы мен көрермен арасындағы тұрақты транзакция. Сахналық әрекет көрермен залында эмпатия әсерін тудырады. Классикалық еуропалық театрдағы сахнада өтіп жатқан дүниеге шынайы беріліп сенуге негізделген бірге қайғыру, Шехнердің пікірінше, көрермен залы мен орындаушы арасындағы орасан зор қарым-қатынастың тек кішкентай ғана бөлігін ғана қолданылады.

Шехнер айтып өткен әсерлердің бәрі Кеңістік театрына арналған спектакльдер жасаушылардың жобалары мен назарында болды.

Өзара қарым-қатынастың үш негізгі түрі төрт қосалқытүрмен толықтырылады:

- Қойылым элементтері арасындағы өзара қарым-қатынас.
- Қойылым элементтері мен орындаушылар арасындағы өзара қарым-қатынас.
- Қойылым элементтері мен көрермен арасындағы өзара қарым-қатынас.
- Жалпы қойылым мен ол өтетін орын арасындағы өзара қарым-қатынас.



Өзара қарым-қатынастың осы қосалқы түрлері де басты бола алады. Қойылым элементтері ретінде Шехнер декорациялар, костюмдер, жарық, дыбыс, грим және т. б., толық масштабты кино, ТВ, фонограммалар, проекцияланатын бейнелер және т. б. пайдалануды қарастырады.

Аксиома 1: Кеңістік театрында спектакль үшін кеңістік алаңының барлық көлемі қолданылады.

Ежелгі грек театрынан бастап қазіргі күнге дейін театрда қойылымды көрсетуге арналған «арнайы орын» – яғни, сахна болады. Классикалық азия театрларының да көпшілігі осындай.

Театр көрермен орындарын бекітілуінен және кеңістіктің дағдылы түрде бөлінуінен бас тартса, онда қарым-қатынастың мүлдем жаңа мүмкіндіктері пайда болады. Орындаушылар мен көрермендер арасында тікелей тәндік деңгейде байланысы орнауына мүмкіндік туады; сан алуан дауыстардың кең спектрі және орындау қарқындылығы пайда болады; барлығы ортақ сезімге бөленеді. Ең бастысы, әрбір сезім өзінің жеке кеңістігін құрады, ол орталық немесе қашықтағы аймақта шоғырланады, немесе кеңейтіледі және барлық қол жетімді кеңістікті толтырады. Сахнадағы әрекет «дем алады», ал көрерменнің өзі басты сахналық элементке айналады.

Қазіргі таңда театрға әсер еткен ерекше модель – көше болып отыр. Ол күнделікті өмір қозғалысымен, ұдайы «адам диффузиясымен» әрі кеңістіктердің алмасуымен ерекшеленеді. Көшедегі көрсеткімдер – бұл көшедегі өмірдің ерекше түрі, әрі өткір театрлық сезімдер сыйлайды.

Шехнер қоршаған кеңістікті ұйымдастыру тақырыбын (environment) екі жағынан қарастыруды ұсынады. Бір жағынан, әрбір нақты кеңістікте бірден жасауға болады, оны трансформациялап (өзертпін), оған сценографиялық айқындық бере отырып, жаңа көркем бейне қалыптастыруға болады. Екінші жағынан, кеңістікті болмыс ретінде қабылдап және оның жеке ерекшеліктерін негізге алуға болады. Бірінші жағдайда, ортақ кеңістікті трансформациялау жолымен қайсыбір қоршаған кеңістік түзіледі, ал екінші жағдайда қоршаған кеңістікпен сахналық диалогқа түсіп, «келісімге келуге» тура келеді. Қоршаған кеңістік құрылған жағдайда, көрермендердің көңіл-күйі мен өзін-өзі ұстауы актерлердің ойынымен анықталады, ал келісімге келуге тура келген жағдай болса, онда тұрақсыздық туындап, ақыр соңында бұл спектакльдегі оқиғалардың дамуын көрермендердің басқаруына әкеп соғады.

Классикалық театрда декорациялар қатаң тәртіпке бағындырылады: олар әрекет өтетін жерде орналастырылады. Бірінші орынға, ең бірінші көзге түсетін жергешымылдықсыз жалаңаш қабырғалар қойылса да, мысалы, Брехт пьесаларының кейбір сценографиялық шешімдеріндегідей – «сіздің алдыңызда театр, актерлердің жұмыс орны» деген нұсқау сақталады. Ал көрермендер арнайы бөлінген орын – залда орналасады.

Сценографиядағы дәстүрлі әдістерге Шехнер күмәнмен қарады. Шехнер Кеңістік театрының негізін салушы және теоретик ретінде Фредерик Кислерге (1896-1966 жж.) сілтеме жасауды жөн көрді. 1916-1924 жылдар аралығында ол «Шексіздік театры» деп аталатын 100,000 орынға арналған театр жобасын құрған, бірақ ол салынған жоқ. 1930 жылы Кислер өзінің «Шексіздік театрын» былай деп сипаттады:

«Күллі конструкция күңгірттелген әйнегі бар қос болат каркасқа бекітілген. Сахна шексіз спираль кейпінде жасалған. Конструкцияның әртүрлі деңгейлері көтергіштер мен платформалармен қосылып-құралып, жасалады. Отыруға болатын платформалар, көтергіш платформалар және сахналық платформалар бір-бірінің үстіне ілінген және кеңістіктегі қашықтыққа бөлінген. Жалпы құрылым көпір құрылысы кезінде пайдаланылатын жуан темірлер мен платформалардың икемді жүйесі сияқты болып келеді. «Кеңістіктерге таратылған драматургиялық оқиғалар еркін дамиды». [5, 17 б.].

1932 жылы Кислер театрдың жаңа қызметтерін былайша көрді: «Жаңа драмалық стильдің элементтерімен жұмысты жалғастыру керек. Осы күнге дейін олардың жіктелуі жүргізілген жоқ. Драма, поэзия және сахнаны безендіруде табиғи кеңістік жоқ. Көрермен, зал және актерлер шынайы таңдалмайды. Біздің жаңа эстетикамыз әлі күнге дейін ортақ айқындау мәнерін тапқан жоқ. Коммуникациялық акті екі сағатқа созылады; үзілісте әлеуметтік маңызды оқиғалар ұсынылады. Замануи театр бізде жоқ. Үгітшілер театры жоқ, трибунал да, өмірді жай ғана түсіндіру қайда, оны қалыптастыратын да күш жоқ» [5, б.18].

Кеңістіктің осындай толығымен қамтылатын трансформациясына қарама-қарсы «табылған кеңістік» болып табылады. Оның ұстанымдары мынадай:

- кеңістіктің қолданыстағы элементтері, яғни оның архитектурасы, текстуралық, акустикалық қасиеттері бүркемеленбей, зерттеліп, әрі пайдаланылуы тиіс;
- таңдалған кеңістіктегі немесе кеңістіктердегі орналасу айқындығы, кездейсоқтығы және даралылығы мұнда басты бұрышқа қойылады;
- егер декорация функционалы пайдаланылса, ол ұғымда қортылады, кеңістікте бүркемелену немесе өзгеріске түсу үшін емес;



- кездейсоқ, яғни ойламаған жерден көрермен жаңа кеңістіктік мүмкіндіктер жасай алады.

Мұндай «табылған кеңістіктердің» көпшілігін табиғат аясында немесе кеңістігін өзгерту мүмкін емес қоғамдық ғимараттарда кездестіруге болады. Бұл жағдайда, кеңістікті труппа танып-қабылдап және оны шығармашылықтарына пайдаланудың жолдарын ойлануы керек. Сонымен қатар, трансформацияланған және табылған кеңістіктердің ұстанымдарын біріктіруге де болады.

Қойылым қандай да бір кеңістіктегі өз формасынтапқаннан кейін, ол қандай кеңістік, яғни трансформацияланған немесе табылған кеңістік екеніне қарамастан көрерменнің де орны анықталады. Кей кездері орындардың белгіленбеуі салдарынан және қойылымды қабылдауға емеурін-нұсқаулардың аз болуынан көрермендердің өздерікүтпеген орналасу комбинацияларына бірігіп, қойылым барысында өз орналасуларын өзгертіп отырады да, көрермен залы әрекет және актерлермен бірге «өмір сүріп», «тыныс алатындай» әсер береді.

Дәстүрлі театрдағыдай емес, кеңістік театрында сахнадағы әрекетті тежеу ұсынылмайды. Орындаушылар аудиторияның қозғалысына орындаушылық кеңістіктің қозғалмалы-өзгермелі бөлігі ретінде қарап, қажеттінше пайдалану қажет.

Аксиома 2. Кеңістік театрындағы көрермен назарының фокусы өзгермелі және айқын емес.

Назар фокусының бірлігі классикалық театрдың басты белгілерінің бірі болып табылады. Көрермендер қойылымды бір бағытта көреді. Дәстүр бойынша, ең жақсы орындар корольдерге, аксүйектер, қоғамның жоғары лауазымды мүшелеріне берілетін және көрермен осы орыннан алыстаған сайын, соншалықты нашар көрінеді.

Кеңістік театрының спектаклінде сан алуан көріністер бір мезгілде көрсетіліп жатады және олар кеңістік бойында шашырап жатуы мүмкін. Әрбір жеке алынған көрініс көрермендердің назарын тарту үшін басқалармен жарысқа түседі. Көрермен өз зейінін жан-жаққа аударуға немесе белгілі бір назар нысанын таңдауға мәжбүр болады. Спектакль кеңістігін осылайша ұйымдастыру кезінде үш, тіпті одан да көп алаңдарда ұйымдастырылған көп құрамды хеппенингтердің, ойын-сауық парктері мен цирктерде, көшелер мен жәрмеңкелерде көрсетілетін қойылымдардың қайсыбір тәсілдері пайдаланылады.

Бұл көріністер көрерменнің айналасында, яғни алдында, артында, төменгі немесе төбе жағында ойналып жатады. Осылайша, көрермен бір мезгілде әртүрлі әрекеттер мен дыбыстармен қоршалы мүмкін.

Көпфокустылық және сезімге әсер ету кеңістік театрының негізгі ұстанымы емес. Бір мезгілде көрсетіліп жатқан оқиғалар мағынасы жағынан бір-біріне сабақтас келеді. Әр түрлі оқиғалар бір уақытта көрсетіліп, көрерменге полифониялық әсер етуге бағытталады. Кеңістіктегі шашыраған оқиғалар көлемді, яғни көрермен әлі де танысып үлгермеген дүниелерді сезінуге мүмкіндік береді.

Көрермендердің реакциялары әр түрлі болуы мүмкін, өйткені әрбір көрермен оқиғаны өзінше тізбектейді, қасындағы басқа көрермендермен салыстырғанда ол өзінің уақиғасын көреді.

Көпфокусты жұмыстарда режиссер оқиғаларды симфониялық бірізділікпен ұйымдастыру арқылы көрермендердің әртүрлі реакциялары мен ассоциацияларына қол жеткізуі мүмкін.

Спектакльді қабылдаудың таңдаулылығы туралы ойды дамыта отырып, Шехнер жергілікті фокустың маңызды артықшылығы сонда, ол белгілі бір көріністерді көрерменге тікелей жеткізе алатындығын атап айтады. Осылайша, басқа жолдармен қол жеткізуге болмайтын орындаушының белсенді қарым-қатынасына қол жеткізу мүмкін. Яғни, орындаушы көрерменмен тікелей қарым-қатынасқа түсе отырып, көркемдік тұрғыда негізделген көптеген мүмкіндіктерге қол жеткізеді.

Шехнердің пікірінше, орындаушы мен көрермен бір-біріне бетпе-бет келген кезде олардың арасында нақты дене байланыстары мен сыбырласу болуы мүмкін. Бұлайша қатынасқа түсу жалғызфокустық ұстаным бойынша ұйымдастырылған спектакльдермен салыстырғанда орындаушылық желіні күрделендіріп, сан түрлі етеді.

Аксиома 3. Қойылымның барлық элементтері өзара тепе-тең.

Шехнердің пікірінше, кеңістік театрында актер абсолюттік басшылыққа үміттенбеуі керек. Шехнер техникалық қызметтердің спектакльге қатысуына мүмкіндік береді. Оның ойынша, техниктер спектакль әрекетіне көп дүниені қоса алады, ал қойылымның қандай да бір элементі оның басқа элементтер үшін артқа ысырылып қалмауы тиіс. Сондай-ақ, кеңістіктік театрықуыршақ пен тірі актер теңдей әрекет ететін қуыршақ театрымен үндеседі.

Дәстүрлі театр мектебі үшін кеңістік театрының адамның, актердің сахнада тіршілік етуінің жаңа қырларын ашып, жалаңаштап көрсетуге беретін мүмкіндігі маңызды. Актердің тіршілік етуіне тың бояулар қосатын қойылым элементтері кейде әртүрлі және күтпеген формаларда болуы мүмкін.



Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Театртанудан перформансты зерттеуге дейін

Шехнер орындаушылар – тірі адамдар болғанымен, фильмдерді көрсету кезінде олар тек «актерлер» болған жоқ, олар кеңістіктің ажырамас бөлігіне айналып кететіндігін атап айтады.

Спектакльдегі мәнерлілік құралдары диалогының дамуы нәтижесінде туындайтын «ортаны» кеңістік театрының ерекше қабілеті деп белгілеуге болады. Мұндай «орта» көрерменді әрекетке кіріктіруге және спектакльдің идеясын, даярлықтар кезіндегі режиссерлік, актерлік жұмысты белсенді түрде ынталандыра алады. 1958 жылы Брюссельде өткен Дүниежүзілік көрмеге арналып жасалған Йозеф Свобода мен Альфред Радоктың жұмысы үлкен қызығушылық тудырады. Чехословак павильоны үшін шағын спектакль қойылды, сахнада актриса көрермендермен француз тілінде сөйлескен. Ал әрекет барысында сахна артында орнатылған экраннан сол актрисаның алдын ала таспаға түсірілген жазбасы көрсетіліп тұрды. Ол сюжеттер жазбасыағылшын және неміс тілдерінде берілді. Актриса – жетекші, сондай-ақ оның экрандағы бейнелері синхронды аудармасыз көрерменге бір сәтте сөйлейді. Яғни, бір әйелдің үш кейпі (ипостасиясы) әрбір көрерменмен жеке сұхбат жүргізгендей әсер етеді.

Музыка авторы И. Шлитр қойылымды өзі дыбыстайды, ол да алдын ала түсіріліп алынған жазбаны сахнада тұрып өзінің кино проекциясын жанды түрде сүйемелдейді. Музыка бірнеше аспаптар үшін жазылған, сондықтан сахнадағы экранда көрсетілген фильмдерде ол (жетекші актриса сияқты) бірнеше кейіпте көрінеді. Көрермен назарыэкранда да, сахнадағы жанды артистке бөлінді. Себебі, көрініс динамикасы қатаң реттелді.

Шехнер заманауи спектакльді ұйымдастырудың маңызды заңдарының бірі деп айқындаушы құралдардың өзара диалогы санайды, ал оның түпкілікті мағынасы көрермен санасында қалыптасуы тиіс.

Ол кеңістік театры қойылымының құрылымын «автономды арналар транзакциясы» ретінде анықтайды. Оның пікірінше, өзінің ерекше, жеке және нақты орындаушылық тілі бар автономды арналар ұстанымы көптеген мультимедиялық шоулар мен рокмузыкалық концерттердің негізінде жатыр. Осы ұстаным постмодерн биін дамытуда маңызды болды. Оның тамыры жоқ дегенде Антонен Артоның шығармашылығынан бастау алып, ал музыкант, перформер Джон Кейдж бен хореограф Мерс Каннингэмнің еңбектерінде жарқын көрініс тапты.

Ежи Гротовский әр түрлі талас тудыратын пікірлерді қоздыра түсті: «театрлық қарама-қайшылық бар болуы тиіс. Ол екі элементтің арасында болуы мүмкін: музыка мен актер, актер мен мәтін, актер мен костюм, дененің екі немесе одан да көп бөлігі (қолдар «иә» десе, аяқтары «жоқ» дейді)».

Аксиома 4. Мәтін қойылымның басы да, мақсаты да болмауы керек.

Мәтін мүлдем болмауы мүмкін. Классикалық театр пьесаға негізделеді және театрдың өнер түрі ретінде басты міндеті – мәтіннің айтар идеясын, яғни автор ойынкөркемдікпен безендіріп, ашып жеткізу болып табылады. Шехнер спектакльді жасаудың дәстүрлі тәсілдерін түбегейлі қайта қарайды. Кеңістік театры үшін ол басқа ұстанымдаржасайды. Шехнердің пікірінше, көптеген репертуарлық театрларда қойылатын Эсхилден Брехтқа дейінгі пьесалар шығармашылық шабытты қоздырғаннан қарағанда оны тежейді. Ол өз тезисін растау үшін Джон Кейджге сүйенеді: «мен өткеннен ештеңенісахнаға қоймас едім, бірақ мен оған материал ретінде қарап, оны біз бүгін қызығатын бірдеңеге өзгертер едім. Біз әлі күнге дейін осы бір қызықты дүниені жасамаппыз – бұл түрлі пьесалардан жасалған коллаж. Бүгін өткеннің материалын басқа заттармен үндестіруге болады. Бұл біздің дәстүрлі түсінігіміздегіөнерге қатысы жоқ нәрселер болуы мүмкін. Қандай да бір қалада немесе ауылда немесе технологиялық оқиғалар, бұл әдеттегі жағдай, себебі технологиялар өзгерді.

Кейдждің мұндай ұстанымы – репертуарға талап ретінде емес, материал ретінде қарауы – оның қазіргі заманның технологияларына деген үлкен құрметімен байланысты. Кейдждің классикалық мәтіндерге қатысты көзқарасын көп жағдайда Гротовский де қолдайды, дегенмен оның театрды техникалық жабдықталуға қатысты ұстанымы мүлдем басқа. Мәтіндермен жаңаша қарым-қатынастың сахна техникасына қатысы жоқ. Гротовскийдің «кедей театры» технологиялық жабдықтарсыз театрдың, орындаушы мен көрерменнің байланысынан басқаның бәрінен ада театрдың үлгісі болып табылады.

«Біртіндеп басы артық нәрседен құтыла отырып, біз театр гримсіз, жеке ойын аумағынсыз (сахнасыз), жарық пен дыбыс эффектілерінсіз және т. б.-сыз өмір сүре алатынын түсіндік. Бірақ ол тікелей «тірі байланысқа», қабылдауға негізделген актер-көрермен қарым-қатынасынсыз өмір сүре алмайды. Шехнер бұл режиссерлердің спектакльдегі мәтіннің қызметіне деген режиссерлердің көзқарасынан жақындық табады. Кейдж үшін әлемдік репертуардың мұрасы – бұл, ең алдымен, материал, ал Гротовский тікелей әдеби монтажбен айналысты: оның спектакльдеріндегі мәтіндер біріктіріледі, басылады, салыстырылады, өзгертілді.

Мәтінге қатысты осы тәсілдерінің барлығы өз бастауын кеңістік театрының бір аксиомасынан алады:



егер театр оқиғасы белгілі бір мағыналарды тудыратын өзара байланысты транзакциялардың жиынтығы болса, онда мәтін – дайындық басталғаннан кейін – осы транзакцияларға тікелей қатысады. Мәтін өзгере бастайды, ал актерлер өз рольдерімен жұмыс жасайды. Дәл осы өзгерістер үшін кеңістік театрында дайындық қажет.

Кеңістік театрында басты автордың болмауы да мүмкін, мәтіндер классиктердің шығармаларынан құрастырылған коллаждармен немесе көптеген дереккөздерден алынған және әр түрлі уақыт кезеңдерінде жазылған мәтіндер қоспасымен берілуі мүмкін.

Шехнер өз назарын Гротовский ұсынған дәл анықтамаға «конфронтацияға» аударады. Гротовскийдің пікірінше, актер Гамлетті суреттемеуі керек, ол онымен танысып, өзінің тәжірибесі контекстіндегі өзінің репликасын беруі тиіс. Бұл режиссерге де қатысты: ол конфронтация пайда болу үшін монтажды құрайды.

Тартыс пен іс-әрекет – XIX және XX ғасырлардың тоғысында пайда болған психологиялық театрдың ұғымдары мен құралдары. Психологиялық театрдың маңызды жетістігі – кейіпкердің шынайы өмір сүруі. XX ғасырда психологиялық театр актерді бейнежасауға үйретті, Станиславский терминологиясында артист-роль.

Рольді ойнай жүріп, бір мезгілде өзімен өзі болып қалатын актер кейіпкерінің өмірін өзінікіндей етіп қабылдап, елестету арқылы әрекет етеді. Осылайша, режиссердің негізгі құралы «әрекет орны», «тартыс», «іс-әрекет» және «әрекет арқауы», «міндет», «оқиға» және т.б. сияқты ұғымдар болды және қазіргі күнге дейін өзгеріссіз қалып отыр. Режиссер бұл мектептің осындай тәсілдерін көкейкесті мақсатқа жету үшін әрекетті құруға пайдаланды, себебі актер кейіпкер жанының толғаныстарын шынайы көрсете алған жағдайда ғана көрермен спектакльде баяндалатын оқиғаны қабылдап, ерекше әсерге бөленеді. Негізінде, психологиялық театр техникасының дамуы мен жетілдіру нәтижесінде, ойын театры, кедей, эпикалық, тоталды, деректі және басқа да бағыттар пайда болды.

Кеңістік театры келесі қадамын жасайды: ол көрерменнің қабылдауына тек кейіпкердің бейнесін ғана емес, актердің айрықша тіршілік етуін, «қатысуын» және материалмен, спектакль тақырыбымен жұмыс істеу нәтижесін шығарды. Осылайша, қазіргі заман режиссерлерінің құралдары толығып отыр, яғни өз шешімдерін, идеяларын жүзеге асыру мүмкіндігі одан да кеңейді. Сонымен қатар, қазіргі сценография туралы көзқарастар Ричард Шехнердің және басқа да «Кеңістік театры» бағытының ізбасарларының ашқан жаңалықтарына байланысты түбегейлі өзгеріп отыр.

Перформансты зерттеу үшін әлеуметтік ғылымдар құралдары қолданыла бастады, бұл театртанудағы эстетикалық және мәдени парадигмалардан бас тартуды білдіреді. Осы тұрғыдан алғанда, драма театры перформанстың мүмкін формаларының бірі ғана.