



5-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ТЕАТРАНУҒА КІРІСПЕ

Көруші мен көрермендер





Театрдағы көрерменнің қабылдау үдерісіне біраз кітап арналған, өйткені бұл мәселені зерттеу кейбір әдіснамалық қиындықтарды тудырады. Бұл зерттеуде аталмыш мәселе эстетикалық феномен ретінде емес, нақты жеке тұлғалардың когнитивті және эмоциялық әсері ретінде қарастырылады. Бұл енді көптеген театртанушылар түсіне бермейтін эмпирикалық психология мен әлеуметтанудың саласы.

Көрермен қабылдауының маңыздылығы антикадан бастап, мысалы, Аристотельдің катарсис тұжырымдамасындағыдай теориялық еңбектерінде көп айтылады.

Театр – бұл сахнада не болып жатқанын, ал сол уақытта көрермен залында не болып жатқанын көрсететін қоғамдық институт, себебі олар бірінсіз біріөмір сүре алмайды. Көрермен – белсенді жанартушы. Ол сахналық әрекетке тікелей әсер ете алады.

Театр архитектурасы мен драматургиясы бірлесе келесакна мен залдың ерекше байланыс түрін туғызды. Жалпы алғанда орындаушылар мен көрермендердің бір деммен бірігуі қайталанбас көркем тәжірибе жасады. Сахна мен залдың арақатынасы типологияларының бірі – спектакль барысында режиссерлік және көрермен партитураларының өзара қарым-қатынасы. Екінші типология бұл өзара қарым-қатынастың қалай құрылуымен байланысты. Театртанушы А. А. Михайлова мұндай қарым-қатынастың екі түрі бар деп болжап, оларды иірім (воронка) мен дауыс зорайтқыш (рупор) ретінде қарама-қарсылығын сипаттады. Эмоционалдық «иірім», «залды сахна кеңістігіне тарту» – бұл іс жүзінде «төртінші қабырға ұстанымын» жүзеге асыру: көрерменді күшті эмоциялық арқанымен байлап, жүріп жатқан оқиғаға кіріктіреді де, оны қатысушы болуға мәжбүрлейді. Келесі түрі – «рупор» – көрермендерді ұсынылатын жағдайларға қосуды ойламайды, керісінше: «сахна оған шабуыл жасап, оны басып алғысы келеді». Мұнда Брехт немесе Любимовтың театрының мысалдары өте орынды. Бұл екі түрі таза түрде іс жүзінде жоқ.

Сахна мен залдың өзара қарым-қатынасының диалектикасы тағы да бірнеше аспектіде қарастырылуы керек және қарастырылуы мүмкін. «Көрермен үшін театр – бұл бір жақты монологтік қарым-қатынастан диалогтық қарым-қатынасқа шығу», ал театр үшін көрермен – оның өмір сүруінің қажетті шарты.

Көрермен – спектакльдің көркемдік жүйесінің маңызды бөлігі. Гротовскийдің соңғы жылдары жасаған тәжірибесі көрсеткендей театр көрерменсіз зертханаға айналады.

Өз уақытында театртанушы А. Гвоздев театр кеңістігімен анықталатын сахна мен залдың өзара қарым-қатынасының әлеуметтік типологиясын айқындады. XVII ғасырда Италияда пайда болған ярусты театрлар сахна технологиясы мен театр эстетикасының ғана емес, сонымен қатар көрермен залының да өзгеруіне ықпал етті. Халық әлеуметтік құрамы бойынша бөлінді – ақсүйектік (партер, бенуар және бельэтаж ложалары) және демократиялық (галерка, немесе раек). Сахна осы өзгерістерге түрліше жауап берді, себебі партер мен раек бір пьесаға, актерге, мизансценаға әр түрлі әсер қайтарды. Рас, жекелеген спектакльдерде партер, ложа және раектың жалпы қуаныш немесе қорқыныш сезімдері бірлесіп кететін және бұл тек театрда ғана мүмкін болды. Көрермен залы біріккенде, рухани қауымдастық құрылды.

XX ғасырдың басында сахна кеңістігін игеру саласында және сахна мен залдың қарым-қатынасы түрінде тағы бір серпіліс болды. Театр қайраткерлері антика дәуірін, сахна – аренаны, ортағасырлық театр мен дель арте комедиясын естеріне түсірді. «Дәл осы кезде сахнаға-аренаны, «бөлме театрын», просцениумды, әр түрлі алаңдық комбинацияларды, бедерлі сахнаны және т. б. сынап көрді». Көрерменмен де эксперименттер жасалды: олардың назарына жаңа сценографиялық ізденістер мен одан кеңірек алсақ, театрлық жүйелер ұсынылып, қайтаратын әсерлері сынады. Екінші жағынан, ол осы уақытта өте белсенді болған көрермен режиссураның жаңа ізденістерге баруына елеулі әсер етті.

Жаңашылдықтар сахна мен залдың өзара таңқаларлық қарым-қатынасына алып келді. Көрермен сахналық әрекеттің ортасында немесе оны жиектеп орналасты, кішкентай бөлмеде, актерлерге қол тиетіндей жақын қашықтықта, ал кей кездері керісінше, көрермендер іс-әрекет орнынан оптикалық жағынан алыс қашықтықта орналастырылды. Режиссерлер сан алуан көркем міндеттерді шешті, бұл процеске көрермен залын тарту арқылы, бірде оны белсенді қатысушы, ал кейде енжар интеллектуалды ойлаушы жасады. XX ғасырда белсенділікпен қатысу немесе енжарлықпен бақылау – бұл мазмұнды екені анықталды. XX ғасырдағы режиссурасының тарихы – бұл театр кеңістігінің де тарихы, онда сахна мен көрермен залының өзара қарым-қатынасы қоюшы-режиссердің шығармашылық ұстанымына байланысты өзгеріп отырды.

Мәдениет тарихындағы әрбір дәуір театрдың өзіндік ерекше түрін және соған сәйкес сахна мен көрермен залының өзара қарым-қатынасын тудырды.

XX ғасырда сахна мен көрермен арасындағы байланыс түрлері тек драматургке ғана емес, сонымен қатар ерекше театр әлемін жасайтын қабілеті бар ұлы режиссерлердің шығармашылықтарына да байланысты



туындады. Станиславский, Мейерхольд, Вахтангов, Таировтың театрларында көрермен сахналық әрекетке баса көңіл бөлгенді және актерлердің сахнада болып жатқан оқиғаға көрерменді белсенді қатысуға итермелемегеніне қарамастан, олар драмалық әрекетті әр түрлі қабылдады, оған әр түрлі көркемдік механизмдері әсер етті, олар өз кезегінде сан алуан реакциялар мен толғаныстарды тудырды.

«Төртінші қабырға», Станиславский шығармашылығының ерте кезінде бағаланып, көрерменнің мәселелерін шешкен сияқты еді: егер актерлер мен көрермен бағдарламалық түрде ажыратылған болса, онда байланыс туралы ойлау қажет пе? Шын мәнінде, дәл осы «қабырға» көрерменнің «иірімін» қамтамасыз етті: халық сахнада жасалған атмосфераға елітіп, оны сезініп, оған еніп, сахнамен шынайы ішкі қарым-қатынасқа түсті.

Брехт жарияланған аристотельдік емес театры дәстүрлі театр иллюзиясын бұзылуды, көрерменге «тікелей» байланысқа түсуді, оған қозғау салуға талпынды, оның санасына, өмірде белсенді әрекетке баруына итермеледі. Театр саласы іргетасының түбегейлі өзгеруіне әкелген Арто мен Гротовскийдің және әлемнің түкпір-түкпіріндегі олардың ізбасарлары жасаған тәжірибелері дәстүрлі театрлық көрермен ұғымына қауіп төндірді.

Театр көрерменіне қатысты драматургтер, актерлер, режиссерлер, суретшілер, композиторлар, сыншылар әр уақытта да айтып жүр. Теріс те және оң да пікірлер кездеседі. Сол пікірлердің негізгі тақырыбы – көрермен залының театр қойылымының барысына, оның сапасы мен мағынасына тікелей әсер беруі болып отыр. «Халықтың жалпы психологиялық келбеті (оның рухани биіктігінің деңгейі) роль орындау кезінде менің оған бейімделуіме (менің қалауымнан тыс) мәжбүр етеді», – деген екен М. Чехов.

Екінші жағынан, спектакль көрерменсіз, халықтың тұрақты реакцияларынсыз өмір сүре алмайтындықтан, қойылымның деңгейі мен сапасына теріс әсер беруі де мүмкін екендігін жоққа шығармаймыз. «Спектакль кассалық көрерменнің арқасында жиі құлдырайды», – деген екен Всеволод Мейерхольд.

Қазіргі көпшілік (бұқаралық) мәдениет жағдайында, әсіресе, театрды өзіне бағындыратын көрермен залы өзі қатысушы болып отырған спектакльге ғана емес, сахналық өнерге қауіп төндіреді: шынында да театрға көркемдік мақсаттарынан бас тарту қаупі туып тұр.

XX-XXI ғасырлар тоғысында тағы да бір – театр көрермендерден рухани және ішкі күш-жігерді талап ететін күрделі, дәрежесі жоғары көркем мәтінді көрсетсе, онда көрерменге өз ойының шарттарын ұсына ма, әлде ол көрермен залының сұраныстарына бағынуы тиіс пе деген өзекті мәселе қылаң берді.

К. Балм «көрермен» категориясын жалпы спектакльден бөлек зерделеудің еш мәні жоқ деп санайды. Сондықтан келесі тарауларда ол спектакльді және қолданбалы театрды талдау шеңберінде театр теориясының контекстіндегі көрерменнің ролін қарастырады.

Одан әрі автор әр түрлі гуманитарлық ғылымдардағы өзекті үрдістерге сәйкес жеке көрермен мен жинақтық «көрермен аудиториясы» ұғымдарын шектейтін кестені келтіреді.

Балм «көрермен» терминіне анықтама береді: а) Жеке, нақты реципиент; микро-аспект; Б) идеалды немесе гипотетикалық (болжалды) реципиент. Бұдан әрі зерттеу саласын тұжырымдайды: семиотика, эстетика, рецепция теориясы; тәсіл: психологиялық, когнитивті, эмоциялық. «Көрермендер аудиториясы/ көпшілік» терминіне келер болсақ, ол былай анықталады: жеке көріністің немесе белгілі бір тарихи кезеңнің көрермен тобының жиынтығы ретінде қабылданады; макро-аспект. Зерттеу саласы / тәсіл: социологиялық, тарихи, психоаналитикалық, экономикалық болады.

Зерттеудің ықтимал саласы мен әдістерін анықтай отырып, бұл категориялар көрермен қабылдауын зерттеуді практикада қалай үйренуге болады деген сұраққа жауап бермейді. Қазіргі зерттеулердің көпшілігі А) жеке, нақты реципиентті; Б) гипотетикалық (болжалды) реципиентті; с) көрермендердің топ ретіндегі макро-аспектісін қарастыруға арналған.

Көрермен қабылдауының когнитивтік, сондай-ақ аффективтік аспектілері бар. Спектакльді қабылдауға қажетті сананың қызметін зерттеу – бұл когнитивті аспект. Театрдың көрермендерге беретін эмоционалды әсері – аффективті аспект.

Чикаго әлеуметтану мектебінде символдық интеракционизм деп аталатын ерекше көзқарас қалыптасты. Символдық интеракционизм тұрғысынан қарасақ, әр түрлі адамдар мен құбылыстар жолыққанда біз үнемі оларда жасырылып жатқан символдарды интерпретациялау барысында тұрамыз. Символдарға толы осы кеңістікте біз өсіп, біртіндеп оларды «декодтауға» (шартты белгісін шешуге) үйренеміз. Бұл бағытта американдық әлеуметтанушы және әлеуметтік психолог Эрвин (Ирвинг) Гоффман белсенді жұмыс істеді.

Оның 1959 жылғы «Өзіңді күнделікті өмірде басқамын деп қабылдау» атты алғашқы кітабы әлеуметтану мен антропологиядағы драматургиялық тәсілдің басы болды. Ол жеке тұлғаның «өзін – өзі көрсету» қабілетіне (демек, басқаларға әсер ету қабілетіне), яғни белгілі бір жағдайда рольді қабылдау



мен орындауға, сондай-ақ белгілік белсенділіктің екі түріне – өзін-өзі көрсету процесінде өзі туралы ақпарат беретін және өзін-өзі көрсетпейтін бірақ өзін көрсету қабілетіне ие белсенділікке негізделді. Коммуникациясының екі түрі арасында Гоффманды көп жағдайда театрлық және контекстке тәуелді, бейвербалды екінші түр қызықтырды.

Бұл кітапта драматургиялық көзқарас театр қойылымына назар аударады. Бұл тәсілде Гоффман әлеуметтік роль теориясының шегіне дейін, барлық мүмкін болатын театрлық метафораларды «рольге ену» бастап «сахналық әңгімелерді» қолдана отырып жеткізеді.

Алдыңғы пландағы қарым-қатынастың жоспары – бұл нақты көрерменнің алдында белсенділік таныту және «орындау барысында индивидтің әдейі немесе еріксіз ойлап тапқан айқындау тәсілдер мен құралдардың стандартты жиынтығы». Бұл жеке орындау көрерменге әсер ете отырып, үнемі жалпыланған және тұрақты түрде орындалады. Орындауға мынадай құрамдас бөліктер: оқиға орнын анықтайтын жиһаз бен басқа да декорациялар, қатысушылардың физикалық орналасуы, сондай-ақ оқиғаны орындау барысында қажетті реквизит болып табылатындардың барлығы кіреді. Осылайша, актердің нысандардан тәуелділігі туындайды, әрекеттер алдыңғы пландағы объектілерінде фокусталады және нысандарға байланыстырылады.

Алдыңғы планның жеке элементтеріне ресми жағдайдың немесе рангтің айырым белгілері, киіну қабілеті, жынысы, жасы және нәсілдік сипаттамалары, дене тұрпаты мен келбеті және т.б. жатады. Алдыңғы планда көріністі байқайтындар үшін жағдайды анықтай отырып, әдетте тұрақты және жалпылама әрекет ететін көріністің бөлігі орын алады.

Алдыңғы план аймақтар мен аймақтық қарым-қатынас ұғымымен байланысты.

Алдыңғы план аймағы – бұл рольді орындау орны, онда дәл осы жағдайда қабылданған әдептілік, сыпайылық ережелері және басқа да нормалар жұмыс істейді.

Артқы план аймағы – бұл сахнаның сырты, алдыңғы пландағы рольді орындауға дайындалатын немесе одан демалатын орын, бұл адамның эмоциясы мен денесіндегі қысымнан арылып, рәсімдер мен ережелерден босайтын аймақ. Әсерді басқарумен «рольді» орындау кезіндегі өзгелерге беретін әсерді басқару тәсілдері, яғни жеке тұлғаның экспрессивті бақылауды қолдауына да байланысты.

Гоффман рольді орындаудың екі түрлі тәртібін көрсетеді: 1) орындаушы өз ойынына толықтай берілуі мүмкін және өзі жасайтын шындық әсеріне риясыз сенеді, бұл нағыз шынайылық болмыс және 2) орындаушы өз ойынымен мүлдем қызықпайды және өз көрерменінің сенімін тек басқа мақсаттар үшін құрал ретінде пайдаланып, сол көрерменнің оның ойыны немесе жағдайы туралы түсінігін қабылдамауға тырысуы мүмкін.

Осылайша, «Өзінді күнделікті өмірде басқамын деп қабылдау» кітабында Гоффман адамдардың бетпестік кездескен кезіндегі өзін-өзі ұстауының әлеуметтік заңдары мен рәсімдері туралы жазады.

Когнитивті аспектіні зерттеуге оның 1974 жылы жарыққа шыққан «Фреймді (жақтау, шектеу) талдау: тәжірибені ұйымдастыру туралы пайымдау» атты беделді зерттеуі арналған. Гоффман көзқарасының жаңалығы сол, ол былай дейді: біздің өзара қарым-қатынасымыз белгілі бір түрде фреймделген, яғни тұрақты контекстік шеңберге бекітілген. Ол ұсынған фрейм теориясы – бұл «біздің әлеуметтік оқиғаларға араласуымызды анықтайтын ұйымдастыру ұстанымдары». Фрейм – бұл жағдайдың құрылымы, адамның қарым-қатынасының қатаң жақтауы және осыған байланысты алынған когнитивті қабілеттер мен құзыреттер. Олар азды-көпті қалыптасқан ережелер мен дәстүрлерге сүйенеді және олар мәдени және таптық детерминацияланған (анықталған) болып табылады. Театрға бару көрермендердің қарым-қатынасының аспектілерін, көрермендердің спектакльге және сахнадағы орындаушыларға деген қарым-қатынасын білдіреді. Гоффман зерттеуінің көп бөлігі фреймдердің ыдырауы жағдайларына арналған. Мысалы, спектакльге ритуал элементтерін енгізу актерлер мен көрермендердің салттық тәжірибе конвенцияларын (арнайы халықаралық қабылданған шарт) таңу қажеттілігін білдіреді.

Гоффман, адамдар басқаларға жақсы әсер қалдыру үшін символдық мәндерді жеткізу мақсатында жағдайларды өздері туғызады деп санайды. Бұл тұжырымдама драмалық тәсіл деп аталады. Гоффман әлеуметтік жағдайларды миниатюрадағы драмалық спектакль ретінде қарастырды: адамдар белгілі бір әсерлерді туғызу үшін сахнада актерлер сияқты «декорацияларды» және «қоршаған ортаны» пайдалана отырып әрекет етеді. Мысалы, маңызды адамдар қоғамдық іс-шараларға кешігіп келеді, басқасын былай қойғанда, олар өздерінің маңыздылығын көрсеткісі келіп, өзгелерге әсер етуге тырысады.

Дат театртанушысы Генри Шёнмейкерстің театрға қатысты теориясын дамытқан Гоффман төрт тезисті ұсынады:

1. фреймдер туа біткен нәрсе емес, олар қоғамда қалыптасады.



2. фреймдер нақты жағдайларға байланысты және тарихи өзгерістерге ұшырайды.
3. театрлық фреймді құрайтын өзін-өзі ұстаудың ережелері гомогенді (біркелкі) болып табылмайды және мәдени айырмашылықтарға байланысты болады.
4. театрлық фрейм көрерменнің когнитивті және эмоционалдық әсерін анықтайды. Сахнада жасалған әрекеттер нақты өмірдегі әрекеттерге ұқсас болса да, олар театр фреймінің заңдарына бағынады.

Театр көрерменіне арналған «Театр көрермені» атты еңбегінде Сьюзан Беннетт ішкі және сыртқы театр фреймінің түсінігін енгізеді. Сыртқы фрейм театр оқиғасын жасауға қатысатын «мәдени конструкт (бақылау нәтижесінде тұжырымдалған ой-пікір)» ретінде анықтайды: яғни, орындаушылардың жұмысы мен көрермендердің үміті. Ішкі фрейм – бұл театр қойылымы, «көрерменнің ойдан шығарылған сахналық әлемінен алған әсерлері».