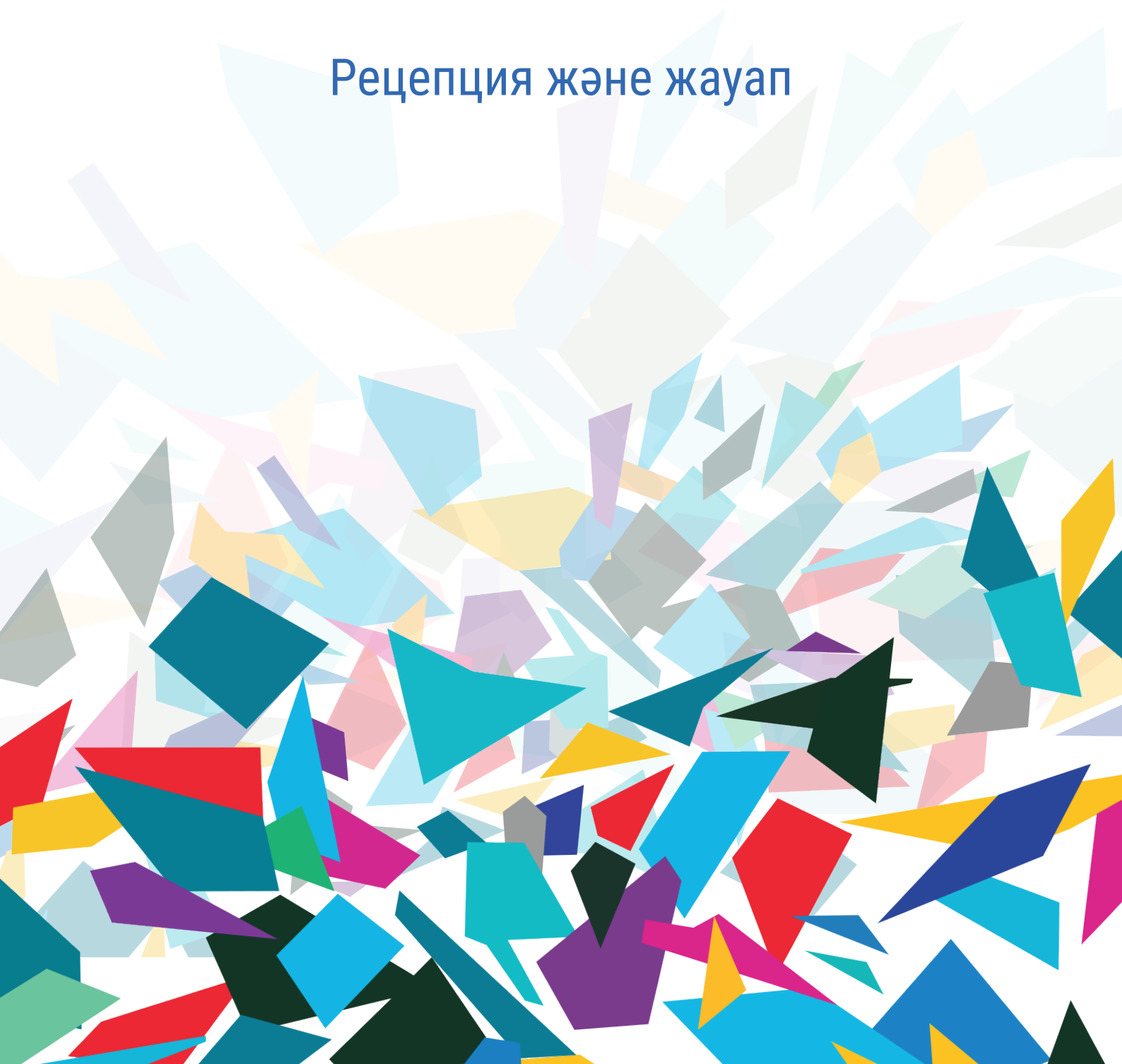


ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Рецепция және жауап





Актер мен көрерменнің, сахна мен залдың өзара қарым-қатынасын театр кеңістігінің түрі сияқты ұғымды да анықтайды. Мыңжылдықтар бойы үлкен сапалы өзгерістерге ұшыраған театр кеңістігі бір мезгілде театрдың нақты қоғамдағы орнын және оның эстетикалық бағыттарын көрсетті. Ежелгі грек театрының арена-сахнасы, орындардың амфитеатрлық орналасуы театрдың қоғамдық-мемлекеттік мекеме ретіндегі мәртебесімен байланысты болды. Бұл театрдың спектакльдері Афинаның барлық азаматтарына бір мезгілде арналып ойналғаны белгілі. Антикалық сәулетшілерге қойылымды қабылдау үшін біркелкі оптикалық және акустикалық жағдайларын қамтамасыз ете отырып, мындаған адамдарға арналған көрермендер залын салу қажет болды. Осылайша, ең демократиялық көрермендер залы амфитеатр дүниеге келді.

Сахна-арена ежелгі грек драматургтарының көркемдік құштарлықтарын байқатты, олар үшін оқиға орнын еркін таңдау маңызды еді. Бұл сахнаның мүмкіндіктері көп болып көрінді, авторлардың қиялында шек болмады, ашық аспан астындағы алаң ерекше айқындау құралдарын іздеуге итермеледі. Орхестрде тиімді орналасу үшін хор мол мүмкіндіктерге ие болды.

Мұндай архитектура мен драматургия бірлесе келіп, сахна мен залдың ерекше қарым-қатынасының түрін тудырды. Жалпы алғанда орындаушылар мен көрермендердің бірігуі айрықша көркем тәжірибе туғызатын, әр түрлі театр дәуірлерінде осы бірлікті қайта жандандыруға деген талпыныстар сан алуан «режиссерлік» және «көрермендік» партитуралардың ізденістеріне әкелді.

Ежелгі Рим театрында хор жойылды, орхестр қызметі өзгертілді. Онда көрермендер жайғасты. Қойылым проскенийге (сахнамаңдайша) ауыстырылды, мизансценалар фронтальды құрылды, көрермендерден декорацияны ауыстыру барысын жасырып, әрі оларды актерлардан бөліп тұратын шымылдың пайда болуы, сахна мен залдың байланыс сипатына әсер еткені сөзсіз.

Ортағасырлық дәуірде сахна мен залдың өзара қарым-қатынасы өзгерді. Антикалық театрда орындаушылар мен көрермендерді біріктірген үлкен кеңістік литургиялық драмада мінәжатқа арналған шағын алаңға дейін азайды. Кейіннен шіркеу келушілеріне уағыз айтуға арналған басқа ішкі бөлмелер қолданыла бастады.

Алаңға шыққаннан кейін, мистериялық театр бұрынғы жоғалған ауқымын қайтарды: мистерияның кеңістігі күллі қалаға созылып жатты да, ал негізгі қойылым орны – карнавалдар мен жәрмеңкелер өткізілген қалалық алаңдарға айналды.

Еуропада XV-XVI ғасырларда жабық ғимараттағы сахна-қорап – жабылатын шымылдың бар сахналық алаң қолданыла бастады. Театрлық қойылымдарды ұйымдастыру мен оны тамашалап көрудің мүмкіндігі тек ақсүйектердің ауқаты көтергендіктен сарайлық театрлар пайда болды. Сахна-қорап актерлер мен көпшілік арасындағы қатаң шектеуді байқатты. Қойылым мен көрермен арасындағы шеттету қорап-сахна жағдайындағы тұрақты шымылдың және уақыт өткен сайын сән-салтанаты келісе бастаған қозғалмалы декорацияның мен қойылым костюмдерінің пайда болуымен байланысты. Көрермен көркем картиналарды қабырғаға салынған кескіндемедей таңданыспен тамашалады.

Театртанушы А. А. Гвоздев «Театр жүйелерінің ауысуы туралы» бағдарламалық мақаласында былай деп жазды: «Театр алаңдарының екі түрі бар, олар: сарайлық (сахна-«қорап») және халықтық, жәрмеңкелік. Сахналық кеңістіктің осы екі түрі драматургияның, актерлік ойындардың және көрермендердің алуан түрлерінің шарттарын ұсынады» деген.

XIX ғасырда өзінің толықтай формасын тапқан кулисалық сахна-қорап тұтас бір жүзжылдық бойы еш өзгермей, тек XIX ғасырдың соңында Мәскеу Көркем театрында болған «кеңістіктік төңкеріске» дейін сақталды. Дәл сол кезде де «әртүрлі биіктікті алаңдар пайда болып, әртүрлі деңгейде мизансценалар құру мүмкіндігі туды.

«Вертикаль маңызды кеңістіктік координаттардың бірі ретінде игеріле бастады». Сахнаның тереңдігі толығымен қолданылып, жарық өз қызметін өзгертті. Кеңістік пен актердің арақатынасы өзгерді, бұл «атмосфера» ұғымының пайда болуына ықпал етті. Бұл сахна мен залдың, актер мен көрерменнің жаңа сападағы байланыстарының пайда болуына әкелді.

1960-1970 жылдары көрермендер мен оқырманның басымдылық етуші ролі идеясы кең таралды. Француз философы, структурализм және постструктурализм өкілі, Ролан Барт және британдық өнертанушы Эрнст Гомбрих өнер туындысының мән-мағынасын автор емес, көрермен немесе оқырман тудыратынын айтты. Осыған ұқсас көзқарастарды театртануда Германиядағы Констанца университетінен шыққан Вольфганг Изер мен Ханс Роберт Яусс ұстанды. Яусс әрбір оқырманның өз «күту көкжиегі» болады деді. Изер «имплицитті оқырман» ұғымын енгізді, ол арқылы нақты емес, реакциясы мәтін құрылымынан шығатын идеалды оқырманды меңзеді.

Яусс рецептивті эстетиканың, сондай-ақ Констанца мектебінің негізін салды. Рецептивті эстетиканың



негізіне философиялық герменевтиканың әдістері мен ережелері, мәтіндерді түсіндіру және интерпретация туралы ғылымдар енгізілді.

Рецептивті эстетика әдеби мәтінді қабылдауды зерттеумен айналысады. Яусс абстрактілі құрылымдармен емес, белгілі бір тарихи кезеңнің нақты оқырмандарымен жұмыс істейді. Мәтін, оның ойынша, бастапқыда-ақ оқырман реакциясын белгілі бір арнаға бағыттауға тырысады.

Рецептивті эстетиканың негізгі ұғымы «күту көкжиегі» болды. Оқырмандардың белгілі бір тобында, анықталған бір уақыт аралығында жекелеген жанрлардың шығармалары мен жалпы әдебиеттің қандай болуы керектігі туралы нақты түсінік бар. Бұл күту көкжиегі.

Ғалым кез келген жарияланған шығарма вакуумда тіршілік етпейді, оқырман мен аудиторияның өмірлік тәжірибесіне негізделеді. Мысалы, XIX ғасырдың басында еуропалықтар «роман» сөзін кітаптың тақырыпшасында көріп, кітаптан махаббат тарихын, шытырманды оқиғаны, сентиментальді және қорқынышты әңгімелерді табуға дәмеленді, өйткені романдар тарихи, готикалық, сентиментальді және шытырманды болатын. Жазушы оқырман ортасыда ғана емес, өзінің шығармашылығында да аудиторияның үміт-дәмелерін пайдаланады.

Шығарма оқырмандардың нені көргісі келетіндігімен толық сәйкес келуі мүмкін. Бұл жағдайда оқу өте ішпыстырарлық болады. Бұл әсіресе, детектив сияқты жанрға байланысты айтылса түсінікті: оқырман қылмаскердің кім екенін алдын ала біліп қойса, онда кітаптың соңы оны қызықтырмайды. Дегенмен, мүлдем басқаша болуы да мүмкін: оқырман детективті ашады, орнына «Розаның атын» (Умберто Эконың кітабының атауы) алады. Мұнда Яусс ұсынған басқа ұғым – эстетикалық қашықтық ұғымы енгізіледі. Ол оқырманның күту көкжиегі мен нақты шығарма арасындағы айырмашылықты білдіреді.

Егер бұл қашықтық тым үлкен болса, оқырман шығарманың не туралы екенін түсінбеуі мүмкін. Қазіргі уақытта арнайы түсіндірмесіз оқу мүмкін емес көне мәтіндер осының жарқын үлгісі бола алады. Одан бері күту көкжиектері танымастай өзгерді, оларды ғылыми әдістермен қалпына келтіруге тура келеді. Күту көкжиегі бұқаралық және «салмақты» әдебиет арасындағы шекараны тануға көмектеседі. Бұқаралық әдебиетке аз мөлшердегі эстетикалық қашықтық тән.

Ең үздік шығармалар, танымалдылықтың өсуіне қарай «классика» деңгейіне енеді, ол өз кезегінде оқырмандардың күту көкжиегін одан әрі қалыптастырады. Сондықтан постмодернист-авторларға салмақты әдебиетке деген халықтың қызығушылығын қайтару үшін жаңа нәрселерді ойлап табуға көп еңбектенуге тура келді. Бұл бағытта олар көп нәрсені байқап көрді: шығарманың бірнеше финалының болуы, жәндіктердің атынан баяндау, уақыт кеңістігінде еркін ауысу, тіпті іс-әрекет орнын абсолюттік бос кеңістікке ауыстыруды да қолданды. Және, әрине, оқырманның өзін баяндаудың барысына араластырды.

Яусс шығарманың эстетикалық құндылығын анықтау үшін – мәтін мен замандастардың күту көкжиегі арасындағы эстетикалық қашықтықтың өлшемін жасады. Оқырмандар және олардың реакциялары мен сындары әдеби үрдісті түсінудің негізгі көзі болып табылады.

Вольфганг Изер қабылдау мәселесіне сәл басқаша келеді. Ол өз еңбектерінде феноменологиялық әдісті, яғни оқырманның әдеби шығарманы қалай қабылдайтынын сипаттауды қолданды. Феноменология – философияның таным мәселелерін зерттейтін бағыты. Феноменология нәрселерді танып білуде тікелей тәжірибе бар дегенді алға тартады және тек соған назар аудару керек дейді.

1972 жылы жарыққа шыққан «Оқу процесі: феноменологиялық көзқарас» атты еңбегінде Изер оқу барысының тарихи аспектісін емес, маңыздылық аспектісін, нәтижесін емес, процестің өзін қарастырады. Изер үшін күту-дәмелердің жүзеге асуы немесе ақталмауы әдеби мәтіннен тыс емес, ішінде болады. Әрбір сөйлем оқырманды ойдың жалғасын тауып, әрі оның оқығаны туралы түсінігін түзетеді. Мұны шахмат ойынын бақылаумен салыстыруға болады. Ойыншылардың әрбір әрекеті бізді әрі қарай не істеу керектігі туралы ойлауға мәжбүр етеді, бұл ретте біз бұған дейін болжаған оқиғалардың даму нұсқалары кесіледі. Алайда, Изер үшін оқырманның ролі осымен аяқталмайды. Егер келесі сөйлем күткенді ақтаса, оқу жатық, үздіксіз болады.

Күткен нәтиженің орындалмай қалауы қызық әсерлер тудырады: ойдың жүйесі үзіліп, бос орындар пайда болады, ал оқырман оны өзі толықтырады. Шығарманы дәл осылай толықтырып аяқтаудан Изер туындының эстетикалық құндылығын көреді. Яусс сияқты, Изер әдебиетте оқырманның ол туралы түсініктерімен мәтіннің үзіліп қалуының арасындағы маңыздылығын атап көрсетеді. Изер сипаттаған бұл процесті кейіпкердің сырт тұлғасын қалай қалыптастырғанымен салыстыруға болады. Автор кейде бірден шығарманың кейіпкерлерін суреттемейді, ал туындының ортасында жеткен кезде оқырман көз алдына елестетіп алған «суретпен» оның шашының немесе көзінің түсі, тіпті, олардың жынысы да сәйкес келмеуі мүмкін. Бұл жағдайда барлық алдыңғы мәтінді «қайта құру» керек. Изер бойынша, дәл осы «қайта жасау»



оқу процесі болады.

Мәтін – бұл автор берген шарт, жүзеге асыруды күтетін мүмкіндік. Оның мәні мен мағынасы оқырман санасында пайда болады, соңғысы мәтінмен қалдырылған «бос жерлерді» толтырады – оны Изер нақтылау деп атайды. Аталмыш «бос жерлердің» арасында, оқырман мен мәтін қосылған кезде, шығарма пайда болады. Ол үнемі қайтадан пайда болады және әр жолы түрі өзгереді. Осыған мысал ретінде көруді алдауға арналған суреттерді айтуға болады, онда бір немесе бірнеше заттардың контурлары өзге бейнені жасау үшін қызмет етеді. Заттардың кескіндері мен олардың түстері изерлік мәтінге ұқсас, ол өз бойына әр түрлі түсіндірулердің әлеуетін сіңірген. Біз өз санамызда суретті талдаймыз, анықтағанымызға ұқсайтын бейнені жасаймыз. Бірақ әрбір нақты уақыт сәтінде бейнеге қарап, біз бір затты немесе басқа затты көреміз, және бұл жағдайда біздің қабылдауымыз шын мәнінде үнемі өзгереді, соның нәтижесінде шығарма дүниеге келеді.

Изер үшін оқу үрдісі нақты тәжірибе болып табылады, соның арқасында оқырман өзін және қоршаған адамдарды таниды. Ол тек туындыны жасауға ғана емес, сондай-ақ мәтінді өзінің сана-сезімі арқылы өткізіп, оны да, өзін де алмастыра алады.

Констанца мектебі оқырманды шығарманы талдаудың ажырамас бөлігі етіп қана қоймай, мәтіннің көркемдік маңыздылығын бағалауда оның бірінші дәрежелі ролін дәлелдеп берді. Яусс пен Изер күту көкжиегі арасындағы алшақтықты әдеби мәтіннің құндылығы ретінде, оның көркем қабілеттілігінің жалғыз өлшемі ретінде қабылдады. Шығармашылық әлеуеті бар, тең авторлыққа шақыратын әдебиет олар үшін өнерде идеал болды. Оқырман, осылайша, эмоциялар, фактілер мен идеялар жиынтығы берілетін енжар бақылаушы емес, мәтінді жасау процесінің белсенді қатысушысы болады. Рецептивті эстетикада автор шығарманың бастауында мықтап тұрды, бірақ оның «өліміне» дейін өте аз уақыт қалған еді.

Изер теориясына сүйене отырып, Патрис Пави «имплициттік (көмескі) көрермен» теориясын құрды. Оның пікірінше, рецептивті эстетика мәтінде оқырман ойын оятатын құрылымдардың бәрі шоғарланған, ал оқырманның өз білімі мен күтері бар. Көрермен сахнада жасалған белгілерге мәндерді телігенде, яғни белгіні жасау және оның рецепциясы сәйкес келгенде, нақтылау процесі орын алады.

Көрермен театр оқиғасына белсенді рецептивті кодтар әкеледі, оның ішінде **психологиялық кодтар:**

- бірінші, кеңістікті қабылдау және кеңістіктің интерактивті табиғаты мен рецепцияның әсері. Көрермен залындағы көрерменнің орны рецепция үшін маңызды.
- екінші, сахналық иллюзияны және ойдан шығарылған әлемді тану, бұл одан рахат алу деген сөз. Бұл үдеріске бейсаналықтың механизмдері үлкен әсер етеді.
- үшінші, көрерменнің алдыңғы тәжірибесі мен мәдени қорымен анықталатын «күту көкжиегі».

Идеологиялық кодтар:

- бейнеленетін шынайылықты және көрермендердің шынайылығын білу.
- білім беру және бұқаралық ақпарат құралдары сияқты идеологиялық қағидаларды қолдау тетіктері.

Эстетикалық-идеологиялық кодтар:

- белгілі бір дәуірдің театр кодтары, сахнаның түрлері, жанрлары, актерлік ойын стилі.
- нарративті кодтар.

Эстетика мен идеологияны қосатын кодтар:

- көрермендердің театрдан күтетіні.
- көрерменнің пьесада іздейтін әлеуметтік шындық аспектілері.
- заманауи көрерменге бұрынғы дәуірлерде жазылған пьесалардың идеологиялық кодын жеткізу үшін спектакльде пайдаланылуы мүмкін құралдар.
- белгілі бір кезеңдерде жеке жанрлардың (мысалы, трагедиялар, комедиялар немесе абсурдтік пьесалар, т.б.) басымдылық танытуы

Соңғы жылдары спектакльдердің семиотикалық талдауы көрермендер аудиториясының эмпирикалық зерттеулерімен үйлеседі. Мұндай зерттеулер әдетте екі сатылы: бірінші кезеңде, спектакльде семиотикалық белгілер мен кодтар анықталады, екінші кезеңде бұл нәтижелер сауалнама немесе талқылау нәтижесінде алынған көрермендердің реакцияларымен және пікірлерімен салыстырылады. Осылайша, зерттеушілер



Мартин мен Саутердің пікірінше, қойылымның көрермендер арасындағы «сәттілікпен» өту барысы анықталады.

Рецепциясы теориясының театр оқиғасын қабылдауға алдыңғы тәжірибе немесе көрерменнің білімі жиі әсер ететінін мәлімдейтін «үлгілеу» идеясымен толыққанына көп уақыт бола қойған жоқ. Марвин Карлсон өзінің «Дуаланған сахна: театр еске алу машинасы ретінде» атты беделді зерттеуінде көрермен спектакльді қабылдауға алдыңғы қойылымдар туралы, оларда ойнаған актерлер туралы естеліктерді, ал классикалық мәтіндер жағдайында – пьесаның мәтіні туралы естеліктерді ала келетіндіктерін айтады.

Рик Ноулз жеке көрерменнің күту көкжиегі «көпшілік дискурсымен» анықталады деп есептейді, «көпшілік дискурсы» арқылы театр және оның қойылымдарын жасайтындар туралы барлық ақпарат түсіндіріледі (оған әрбір шоуға арналған барлық жарнамалық материалдар да жатады). Белгілі бір театр белгілі эстетиканың ұстанушысы немесе белгілі бір идеологияның тасымалдаушысы ретінде қабылдануы (мысалы, Берлинер Ансамбль, ең алдымен, Брехт атымен және саяси театрмен байланысты) театрлардың маркетингтік және жарнамалық компанияларының арқасында жүзеге асады.

Театрдың эмоциялық әсерін зерттеу үшін 1960-шы жылдардан бастап семантикалық дифференциалды талдау қолданылады, оның мақсаты – спектакльді жасаушылар көрермендердің қандай реакциясын шақыруға тырысқанын, ал көрермендердің іс жүзінде қандай әсер алғаны арасындағы айырмашылықты анықтау болды. Ол үшін арнайы жеке белгісі бар «жақсы / жаман», «күлкілі / күлкілі емес», «жағымды / жағымсыз» және т. б. өлшемдерді қолдана отырып, көрермендерден спектакльді бағалауды сұрайды. Соның нәтижесінде алынған жиынтық бағалар көрермендердің не ұнататындықтарын көрсететін кестеде орналасады. Алайда, мұндай сандық деректер театр қойылымын талдау үшін үлкен құндылықты білдірмейді, оны қабылдау бірқатар факторлармен анықталады.

Дегенмен, семантикалық дифференциалды талдау маңызды қорытынды жасауға мүмкіндік берді: «көрермен» түсінігі қарапайым емес, себебі спектакльді қабылдау когнитивтік және эмоциялық реакциялардың, ойлау және интерпретациялық процестердің өзара әрекеттесуі кезінде жүзеге асырылады. Жеке көрерменнің реакциясы оның жасы, білім деңгейі және назарының шоғырлануы сияқты жеке ерекшеліктерімен ғана емес, сонымен қатар гендерлік, этникалық, таптық ерекшелігі қағидаты бойынша белгілі бір әлеуметтік топқа тиістілігімен де анықталады. Бұл фактіні түсіну адамдардың қайсыбір тұтастығын білдіретін «көрермендер аудиториясы» ұғымының өзектенуіне алып келді.

Көрермен аудиториясына келсек, Балм француз социологы Пьер Бурдьёнің «Айырмашылық: ой-пікірге әлеуметтік сын» атты кітабына қысқаша тоқталады. Ол мәдени тұтыну, яғни талғам мен көрерменнің әлеуметтік-экономикалық мәртебесі арасындағы өзара байланысты көрсетті. Бурдьё мәдениет пен өнерді жеке тұлғаның тұтынуы экономикалық және әлеуметтік-мәдени капиталдың жинақталуын білдіретін беделдің пайда болуындағы күрделі процестің нәтижесі екенін айтады.

Мәдени капитал дегеніміз қоғамда жоғары деңгейге бағаланатын жинақталған мәдени білімді білдіреді. Әлеуметтік капитал адамның әлеуметтік мәртебесін арттыру үшін қажетті байланыстарды алуды көздейді. Мәдени капитал уақыт өте келе алынады, театрға әр бару оның әлеуметтік өсуіне мүмкіндік береді. Нақты белгіленген эмпирикалық фактілерге сүйене отырып, Бурдьё байлықтың және үлкен мәдени капиталды иелену арасындағы тікелей өзара байланысты дәлелдейді. Мысалы, ол Еуропада опера театрдың зияткерлік түрі деп саналатындығын атап айтады, соның нәтижесінде опера театрлары қомақты субсидия ала алады. Бұл табысы төмен адамдардың, әдетте олар қарабайыр мәдениетті ғана қалайды, салықтарды төлеу арқылы мәдени элитаның сұраныстарын қаржыландыруға мәжбүр екенін көрсетеді.

Балм театр аудиториясын зерттеудің әлеуметтік әдістері әдетте тек ірі қалаларда (Нью-Йорк, Лондон, Париж) қолданылатынын атап өтеді, себебі олардан тыс жерлерде көрермендер аудиториялары үлкен болмағандықтан, олар сәйкесінше, дұрыс көрсеткіштерді бермеуі мүмкін.

Көрермендер қабылдауының сапалық және сандық әдістерін Джон Туллох өзінің «Шекспир және Чехов қойылыммен қабылдау: театр оқиғалары және олардың аудиториясы» атты зерттеуінде қолданылады. Осы екі авторлардың қойылымдарын көрермендік қабылдауды талдау үшін Туллох зерттеудің сапалық және сандық әдістерінің, атап айтқанда статистикалық есептеулер, сауалнамалар, сұхбаттар, фокус-топтардағы пікірталастар, ұзақ мерзімді әсерді анықтауға арналған қайталама зерттеулер және т.б.-дың бірқатар қатарын қолданады.

Көрермендер қабылдауын зерттеу өнердегі жаңалық туралы сұраққа нақты жауап алуға мүмкіндік береді: бұл жаңашылдықтың дәрежесі оқырмандардың немесе көрермендердің белгілі бір тобының күтуіне қатысты анықталады және көрермендердің әртүрлі топтары үшін сан алуан болуы мүмкін.