



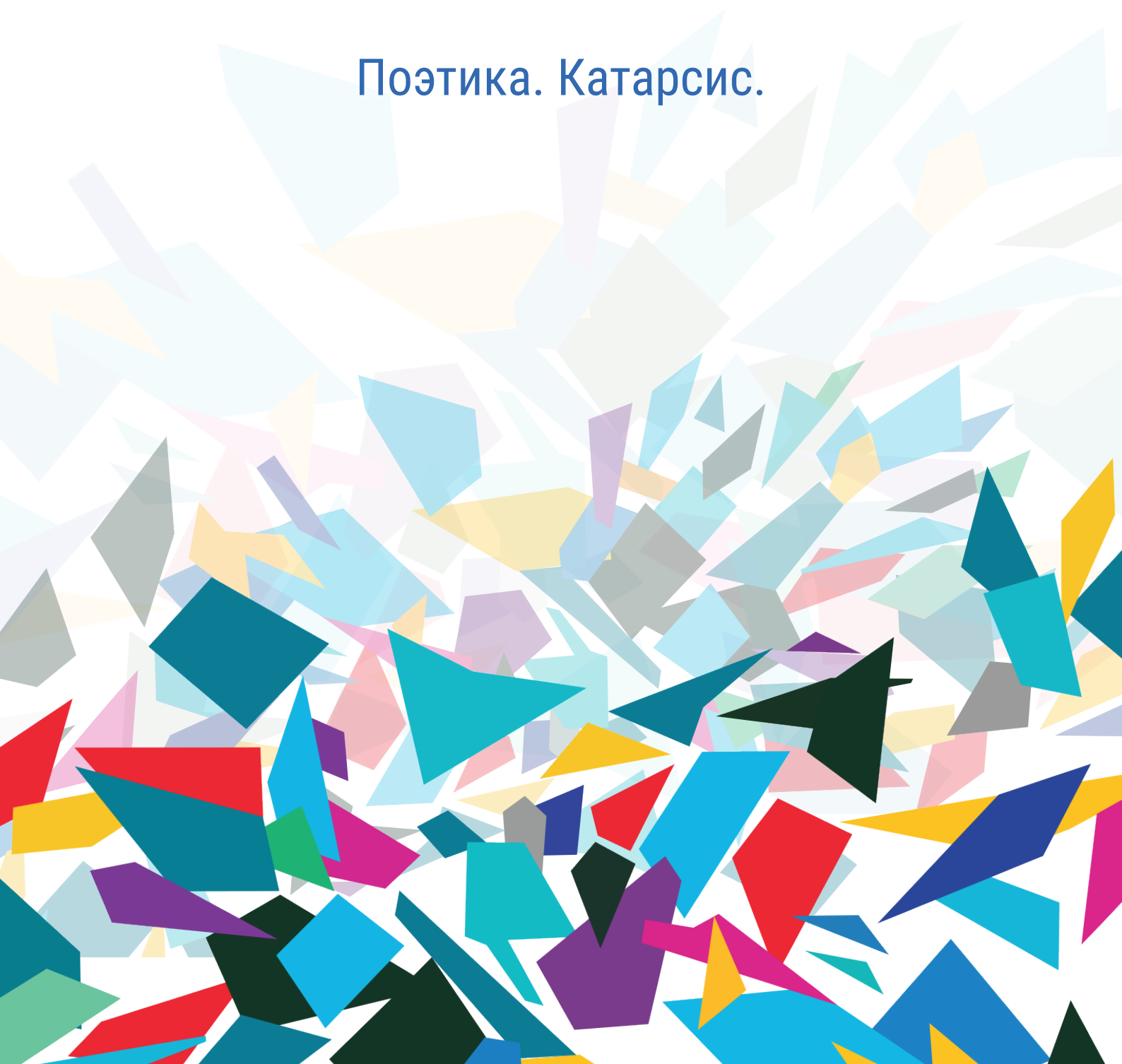
10-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ  
АШЫҚ  
УНИВЕРСИТЕТІ

# ТЕАТРАНУҒА КІРІСПЕ

Поэтика. Катарсис.





Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Поэтика. Катарсис.

Бұл тарауда Аристотельдің поэтикасы, Қайта өрлеу дәуірінің артистотельдік емес акындары, Б. Брехттің «эпикалық театр» теориясы және А. Артоның «қатыгездік театрының» тұжырымдамасы қарастырылады және салыстырылады. Соңғы екеуі – драматургиядағы Аристотель поэтикасының басты альтернативасы ретінде айтылады. Аристотель поэтикасын терістеу постдрамалық театрдың теоретигі Х. Т. Леманның бастау нүктесі болып табылады.

Брехт үшін негізгі мәселе – актер мен көрерменнің, сахна мен көрермендер залының өзара әрекеттесу механизмі. Драма көрерменді спектакльге сезімталдықпен енуді ұсынды. Көрермен артистің шынайы қайғы-қасіретін көріп, театрлық әрекеттің бір бөлігіндей сезініп, бөтен эмоцияларды, жарқын және тірі сезімдерді сезінді, себебі оларды елемей мүмкін емес. Сонымен қатар, көрермендер эмоциялар билігіне түсіп, сахнада болған жағдайды сыни тұрғыдан ойлай алмады, ол жай ғана сендірудің құрбаны болды. Қойылым кезінде көрермендердің сахналық оқиғадан алатын әсері алдын ала таңылып қойды.

Брехт мұндай тәсілді қате деп санады, және «жаңа театр» деп аталатын өзі теориялық негізін салған театрына жарамсыз деп есептеді. Ол оны Лир королінің мысалында түсіндірді: көрермендер оның шешімдері мен әрекеттерінің дұрыстығын немесе қателігін ойламай, оған жанашырлық танытады; оның қайғысы мен ашуын сезінгі соншалық, сезім толқыны сахна мен көрермен залының арасындағы төртінші қабырғаны бұзып кетті. Енді мәтінді қайта оқыңыз, осы пьесаның бірнеше рет көрсетілген қойылымынан кейін, біз сол жанашырлықтың әкесінен гөрі адал қызға лайықты екенін көреміз. Алайда, біздің көз алдымызда драма көрсетілгенде, біз оны елемейміз: басымызбен емес, жүрегімізбен ойлаймыз. Брехт ашуға булыққан Лирдің қызметшісін ұратын сахнадан мысал келтіреді. Көрермен кейіпкердің дөрекі іс-әрекетін ойламай, оның ашуын бөліседі. Адамгершілік өлшемдеріне мән берілмейді, аудитория сахнаның эмоциялық аспектісіне сіңіп кеткен. Брехт қандай жағдайда да көрерменнің эмпатиясын жоққа шығаруға шақырмады. Ол уақыт өте келе, егер жеткізуді өзгертсе, тепе-теңдікке қол жеткізе алады: көрермен жанашырлық таныта отырып, сонымен бірге ойлануға да мүмкіндік алады.

Брехттің пікірінше, көрерменнің қаһарманға «енуіне» актерде, режиссер де, тіпті пьесаның негізгі құрылымын, қаңқасын жасаған драматург те мәжбүрлемей тиіс. Осыдан келіп, не істеу керек деген қисынды сұрақ туындайды. Егер көрерменді сахнада болып жатқан әрекетке тартудың негізгі тәсілі адам эмпатиясы мен кейіпкерге деген қызығушылықты оята алмаса ше? Осылайша оқшаулану әсері туралы идея тұжырымдалды – бұл идея жаңа емес. Ол оған дейін халық комедиясында, Шығыс театрында болды. Бірақ Брехт бұл әдісті пьесалар мен спектакльдерді жасаудың мұқият әзірленген және негізделген әдісіне айналдырды. Ол оны «оқшаулану әсері» деп атады. Иеліктен бас тарту көрерменнен қашықтықтың болуына меңзейді. Оқшаулану ойламаған, күтпеген жолмен материалды жеткізу. Бұл ұғымды басқа тұжырымда «шеттеу әсері» деген атпен Шкловский қолданылған. Оның тұжырымында бұл әсер оқырманды өзінің өзгешелігі есебінен «қабылдау автоматизмінен» шығару үшін мүмкіндік беретін әдеби қабылдауды білдіреді. Оқырман да, көрермен де, жүздеген оқылған кітаптар мен көрген спектакльдерінің сюжеттері мен фабулалары бір сценарий бойынша дамидынығына үйренеді. Оқырман оны келесі бетте не күтетінін жақсы біледі және алдағы болатын перипетияларға дайын. Аудиторияны ескі соқпақтан, салынған жолдан шығару талап етілді.

«Оқшаулану әсері», «шеттеу әсері» сияқты, екеуі де қабылданатын сананы таптаурындықтан тазартуға бағытталған. Брехт өзі былай деп жазған: «Оқиғаның немесе кейіпкердің мінезін бұрыннан белгілілерден, үйреншіктілерден ада ету қажет, сөйтіп, таңырқану мен қызығушылықты тудыруы керек». Неге таңдандыру керек? Себебі, Аристотельден барлық шынайы таным басталады. Басқаша айтқанда, кейде адам түсіндім деп ойлайды, шындығында ол тек қана рекогнициялайды, шындықты ол туралы өзінің ойындағысымен салыстырады, ол өз түсінігінің шеңберінде ғана қалып, шындық деңгейіне жете алмайды.

Одан әрі: «бұдан былай көрермен кейіпкердің жан-дүниесіне қарапайым ену арқылы өз эмоционалдық толғаныстарын қандай да бір сынаусыз (және, демек, практикалық нәтижесіз) берілуге болмайды. Спектакльдің барлық тақырыптары мен оқиғалары оқшаулануға түседі. Ұғуға қажетті болатын оқшаулануға түсуі керек. Ал адамдар өзінен өзі ұғынықты болған кезде, олар жай ғана кез келген түсініктен бас тартады.

Техникалық жағынан драмалық әрекет эпикалық баяндаумен қосылуы орын алады, бірақ Брехт қойған көкейкесті мақсат дегенмен басқаша еді. Атап айтқанда: актердің көрерменнің сараптамалық қабілетіне жүгінуі, оның күмәнін тудыру, ойналып жатқан тарихи, қоғамдық қарым-қатынастарға негізделген тартыстарды ұғынуға итермелеу.

Егер Станиславскийдің «психологиялық театрының» мақсаты көрерменнің сахнада болып жатқан спектакль мен шындық арасындағы шекараны жоғалтып, ойналып жатқан оқиғамен бітеқайнасып кетуі үшін оның эмоцияларын өзіне бағындыру болса, онда Брехттің эпикалық театрының мақсаты



көрерменнің сыни ұстанымын қалыптастыру, оның өз санасыздығын түсініп, оқиға барысын өзгертуге деген ниетінің пайда болуы, бірақ тек сахнада ғана емес, шын өмірде.

Б. Брехт көрерменді одан босату керек, ал актерден өзі бейнеленген кейіпкеріне толықтай ену міндеттемесін алып тастау керек деп санайды. Керісінше, оның ойынына өзі бейнелейтін кейіпкерден алшақтататын бірнәрсені енгізу керек. Актер өз кейіпкерін сынауға, оған сырттан қарауға мүмкіндік алуы керек, сол арқылы көрермен оған театр таңған позициядан ғана емес, барлығын басқаша көруге мүмкіндік береді. Бұл таңдау мүмкіндігі, демек, сын. Б. Брехт режиссер ретінде актерлерді «көрсетілімді көрсетуге» шақырды, ал К. С. Станиславский олардан ештеңе ойнамауды талап етті және сомдап отырған мінезінен өздігінен қашықтауға жол бермеді. Алайда, тағы бір маңызды мәселе – сахна жұмысы процесінде ғана емес, сондай-ақ осы екі қайраткердің дайындық әдістемесінде де кейбір айырмашылықтар бар. К. С. Станиславский рольге ойнайтын актерге, егер ол кейіпкердің орнында болса не істер едің деген сұрақтың төңірегінде талдау жасауды ұсынды. Ал Б.Брехт болса, актерге кейіпкердің жүріс-тұрысын сыртынан бақылап тұрып, сыни тұрғыда салыстырып, оның не айтқаны мен жасағанын, актердің өзі қалай айтып және жасар еді деген оймен рольге кірісуді қолдады.

Өз мақсаты бойынша «эпикалық театр» саяси рефлексия қызметін жүзеге асырды. Көрермен, театрдан шыққан соң, оқшаулану әсерінен алған ықпалымен өз елінің барлық әлеуметтік-саяси жағдайында не болып жатқанын түсінуге, сыни көзбен барлауға бар назарын бағыттауы керек.

Оқшаулану әсеріне былайша қол жеткізілді:

1. Пьесаның формасы мен мазмұнының ымырасыз қақтығысы.
2. Заттың толыққанды бейнесінің орнына сол немесе басқа бір заттың схемалық көрінісін беру.
3. Қандай да бір эмоциялық интонациядан арылған актерлердің ырғақтық дикциясы.
4. Актердің өз кейіпкерін түрленуісіз қашықтықтан көрсете білуі.
5. Театр қойылымында киноәдістерді пайдалану: эпизодтарды монтаждау, әрекетке түсініктемелер (субтитрлер), титралар және т.б. жағдайдың шынайы еместігін көрсету мақсатындағы әдістер.
6. Төртінші қабырғаның бұзылуы: залмен тікелей байланысқа түсу, көрермендерді сахналық иллюзиядан босату мақсатында олардың көз алдарында декорацияларды өзгерту.

Брехт өз пьесаларында «оқшаулану әсеріне» зонгтар – әдейі қосылған әндер, яғни, автордың пікірлері, пьесаның жүрісін үзген хорларды қолдану арқылы қол жеткізді; әрекет орнын таңдауда, көбінесе шарттылық болды, демек шындыққа ұқсас, әрі ұқсас емес.

Актерлер үшін бұл әдісті меңгеру өте қиынға соқты. Егер Брехттің өз теориясын баяндайтын мақалалары бойынша айтатын болсақ, онда оны тәжірибе мен нақты театрда қалай жұмыс жасайтындығын елестету қиын еді. Көпшілік Брехтті рационализмді, эмоциялары жоқ, құрғақ деп айыптады. Кейде дәстүрлі театрға үйренген көрермендер Брехт спектакльдерін сәтсіз деп атады, ал актерлік жұмыстарды сәтсіз деп атады. Брехтқа «эпикалық театрдың» теориясын тағы да түсіндіретін мақалаларды жазуға тура келді. Уақыт өте келе ол теорияға түзетулер енгізеді. Ол рольге енуді үзілді-кесілді терістеудің орнына былай дейді: «пьесадағы әрекет етушіге толыққанды енбей, онымен бірге, оның жанында қалып және оны сыни бағалау қажет».

Брехттің риторикасы өзгереді: «Театрдың міндеті – тірі адамдардың бейнелерін жасау екенін біз оларды оқыта отырып минутқа ғана ұмытсақ, біздің актерлеріміздің ойыны формалистік, әрі мазмұнсыз, таяз және жансыз болады». Ол толықтай рольге енудің және түрленудің қажеттілігі жайында айтады, бірақ репетицияның кезеңінің басқа тұсында.

Көрнекті ағылшын режиссері Питер Брук былай деп түсіндіреді: «тартылу» (ену) дәл сол сәтке толық бағынуды білдіреді, ал қашықтық – бұл жалпы мағынаға бағыну («көкейкесті мақсатқа») және екі ипостаси (бір заттың әр түрлі қыры) өзара әрекеттеседі.

Қашықтық, өз кезегінде, «кейіпкердің рупорынан» актер автордың немесе режиссердің «рупорына» айналғанын, бірақ өз атынан де теңдей ойнай алатынын білдіреді: Брехт үшін теңдесіз серіктес – «актер-азамат», пікірлестер, сонымен қатар спектакль жасауға өз үлесін қоса алатындай өзбетінше жеке тұлға.

Ресейлік театртанушы Юрий Барбой айтқандай, Станиславский және оның ізбасарлары үшін сахналық бейне актердің сахнада белгілі бір дүниетанымның иесі ретінде, «этикалық адамның» болуын шектеді. Ал, Мейерхольдтің «әлеуметтік маска театрында» актердің жеке тұлғасы оның маскасымен тең өнер көрсетті, және бұл тұрғыда ол Станиславскийден аса алшақ кеткен жоқ. Брехтте актер, әдетте, масканы емес, актердің жеке тұлғасы кейіпкермен тікелей салыстырылады, және сондықтан да сахна бейнесінің бір бөлігіне, спектакльдің басты қосындыларының біріне айналады.



Брехт теориясында, Барбой бойынша, «бірінші және үшінші тұлғаның тұрақты дірілі және бейненің драматургиясын құрайды». Алайда, іс жүзінде, барлығы теорияға қарағанда қиын болады: брехттік қашықтық актер мен кейіпкерді салыстыруды болжайды, шамалары белгілі бір салада салыстырылуы тиіс. «Актер Буш (Брехт театрының жетекші актері - «Берлинер Ансамбль») және Галилей кейіпкері (Брехт «Галилейдің өмірі» пьесасынан), – деп жазады Барбой, – бұл жағдайға сәйкес келеді. Бұл екеуі де біздің көз алдымызда Галелейдің жағдайында әр қайсысына қалай әрекет ету керектігін шешеді (тек жалғыз Галелей ғана таңдау жасамайды, әрі өз мақсатынан бас тартады; Буш-азамат өзінің және өз замандастарының түбегейлі таңдауын «өлшеп көреді»). Егер бұл шарт болмаған кезде, қашықтық дұрыс әсер бермейді.

Бертольт Брехттың эпикалық театры қоғамдағы адамның нақты жағдайын ашуға және әлемде болып жатқан оқиғалар үшін жеке тұлғаның жауапкершілігін оятуға ұмтылды.

Антонен Арто. 20 ғасырдың театр жүйелерінің арасында Антоненнің Арто театрлық концепциясы күшті әсер ете отырып, XX ғасырдың екінші жартысындағы еуропалық және американдық театрдың дамуында ерекше орын алады.

Ресейлік жетекші театр теоретиктерінің бірі, А. Арто шығармашылық зерттеушісі В. Максимов, оның теориясын талдай отырып, Арто жүйесі кездейсоқ субъективті форманы жою арқылы адамның өмір сүруінің шынайы мәнін ашуға, «өмір сүрудің толыққанды әлемі» мен «тарихи шындық» арасындағы айырмашылықты алып тастауға өзіне міндетін қойғанын атап көрсетеді. Артоға дейін қойылған осы міндетті шешу үшін техника қажет болды, аппарат қажет болды. Арто үшін осындай «аппарат» театр болады.

Грузин философы Мераб Мамардашвили «Мен философияны қалай түсінемін» деген жұмысында Антонен Артоның философиялық театрын былай анықтайды: «Біз барлық уақытта бірдеңені бейнелейміз. Ал біз қандай екенімізді тек суреттің суреттімен, яғни, театрдың театрымен көрестуге болады. Тек сонда ғана катарис болады».

Қарапайым шындыққа еліктеудің орнына, бейнелеудің символикалық құрылымының орнына, ұйқының саналы бейнелерін сюрреалистік біріктірудің орнына Арто қандай да бір бейнеден бас тартуды немесе бейнемен бейнені жоюды ұсынды, яғни форма мен мазмұнның бір-біріне ұқсамайтын мәні ретінде, немесе – Аристотель бойынша – аяушылық пен қорқыныш әсерімен аяушылық пен қорқынышты тазарту.

Антонен Арто түрлі қызметінде қайраткерлікпен айналысса да, оның өмірінің орталық орында театр алды, ал оның негізгі театрға арналған шығармасы – «Театр және оның сыңары» мақалалар жинағы. Дегенмен, Арто театр жүйесінің пафосы – театрдың терістеуі.

В. Максимов атап өткендей: Арто жүйесін театр ретінде қабылдау үшін театрдан тыс шығу керек. Бірақ одан шығу үшін алдымен кіру керек. Арто театрына антиконтраст терминін қолдануға болады. Бұл сөзбен: театр және театр емес. Антиконтраст – тағы бір жазықтық: театрдан тыс жерде емес, театрға әлдебір қарсылықты нәрсе. Бұл – театр шекарасын бұзуға ұмтылатын театр.

XX ғасыр суретшілері мәдениеттің барлық саласындағы формалардың бұзуына ұмтылуымен ерекшеленді. Жаңа дәуір театрын дамытудың нәтижесі – театрдың формасын терістейтін және театрдың негізінде әлемнің жалпы көрінісін жасайтын Арто антиконтрасты тұрды.

Арто «Альфред Жарри» театрының манифестерінің бірінде сахнада ерекше шындықты жасау қажеттілігін айтады. «Театр бізге осы эфемерлі, бірақ шынайы әлем сыйлауы керек, – деп жазады ол, – немесе бізге мүлдем театрсыз жұмыс істеуге тура келеді». Тағы бір басқа манифестінде ол біздің асыл өміріміздің бөлшектерін театр әрекетіне енгізу міндетін қояды: «мұндай адамның үрейленуі жағдайында көрермен бізден кетуі тиіс. Ол өз көз алдында ойналған спектакльдің ішкі динамизмімен мазаланады». Сол жылдардағы Арто декларацияларында да, оның режиссурасында символдар әлемі шынайы мәнің Үстірт формасы ретінде қабылданатын әлемнің символикалық үлгісімен көркем және қарапайым арасындағы шекараның сюрреалистік өшуі өрілген. Бірақ мұнда Арто 1930-шы жылдары жасайтын өзге театрдың бейнесі көрінді.

1931 жылдың шілде айында Париждегі отаршылдық көрмесіндегі Бали аралынан келген фольклорлық театрдың қойылымын көрген режиссер рухани жаңарған еді. Бұл спектакльдерде салттық бірлікте музыка, би, театр өнері, кескіндеме, дыбыс өріліп жатты. Орындаушылар жай-күйі трансқа түсе отырып, адамның өмірлік мақасты мен міндеті жайында көрініс көрсетті. Нақты белгілік символикаға маңызды өмірлік актілер енгізілді. Арто өзі үшін бұл спектакльдерде көп нәрсені алды, бірақ ең бастысы, ол болашақ театрдың көрінісін көрді. Ол бірқатар мақалалар жазады (соның ішінде Бали театры туралы), лекциялар оқиды, жаңа спектакльдерді ойнады.



Ол 1932 жылдың 1 қазанында «Қатыгездік театры» манифестін жариялайды және біраз уақыттан кейін – сол атаумен екінші манифестті жариялайды. Бұл жұмыстарда Арто театрдың, оның әдеттегі түсінігіне қарсы шығады. Қазіргі заманғы театр оған жасанды, ауыр салмақты, дөрекі болып көрінеді. Шынайы театрдың міндеті, ол күнделікті хаосты еңсеру, саналық мәндік ойлау қабаттарын ашу және архетиптік бейнелер арқылы үйлесімді жоғары білім деңгейіне шығу туралы мәлімдейді. Өмірлік қайшылықтар мен күйреген сезімдерді жеңу арқылы – жалпыадамзаттық (адамнан тыс) бірлікке қол жеткізу.

Арто әдісін негіздеуде «сруaute» (крюоте) деген сөзбен белгіленген ерекше ұғым – қатыгездік пайда болады. Осы әдіс негізінде «қатыгездік театры» деп аталады. Алайда, «қатыгездік» деген ұғым осы сөздің тұрмыстық түсінігінен өте алыс. Осыған қарамастан, Францияда да «қатыгездік театры» сөзі зерттеушілермен тұрмыстық қатыгездік көрінісін қолданатын театр ретінде жиі түсіндіріледі. Бұл дұрыс емес және Арто театрын «крюотикалық театр» авторлық түсінігін сақтау үшін оны – крюоте деп атауға да болар еді.

Крюотикалық театрдағы қатыгездіктің негізгі аспектісі – оның жалпы әрекетін түсіну. Бұл аспект экзистенциалды, қайғылы. Кез келген іс-әрекет, соның ішінде шығармашылық акт қатыгездікпен байланысты.

Арто жүйесіндегі адам – ол шығармашылық адам. Ол өзін ерікті шығармашылық акт арқылы жүзеге асырады, өмір сүруін ақтайды. Бұл адам Құдайдың алдында емес, түпсіз тұңғыық алдында тұрады, бірақ ол өз бойына барлық таңғажайыптылықты қамтымайды. Оның жүзеге асуы – қабықтың органикалық жоғалуы, туған кезде берілген кездейсоқ тарихи формалардың барлығын жоғалту. Формалардың жоғалуы шығармашылық акт болып табылады.

Арто, ең алдымен, сахнадағы нақты мінезді көрсетеді. Бұл мағынада Артоның театры – өзінің бірегей бар болу шарты – театр шарттылығын жеңуге ұмтылады. Бұл ретте Арто сахнасында болып жатқан оқиғаның көркемдік табиғатын шынайы ішкі процестердің күллі көрермендерді қамтитын белгілерге айналғанынан көреді. Барлық зал бір күйге енеді.

Көрерменнің жол айырығына, адамның қатарсиске дейінгі жолы адамның өз мақсатын орындауға деген қозғалысы. Адамзаттың жер бетіндегі мақсаты мәселесін шеше отырып, Арто өз шығармашылығы арқылы театрдағы катарсистің толық жүзеге асқанын көрсетуге тырысты.

Қатыгездік театры сахнаға өмірдегі құштарлықтарды көрсету үшін, қатыгездікті шығару үшін жасалған барлық сахналық құралдардың сөзсіз қатаңдығы мен шектен тыс шоғырлануы деп түсіну керек.