



# ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Заманауи тәсілдер. Мәтін және  
спектакль





Қазіргі заманауи тәсілдер туралы айтпас бұрын, біз 15 дәрісте қарастырған «Еуропалық театр тарихнамасын кезеңдеу» кестесіне қайта оралғымыз келеді. Бұл мәселені біздің театртану: ежелгі театр, ортағасырлық театр, Қайта өрлеу және т. б. дәуірлердің театры деп шартты түрде бөліп және стильдер мен бағыттар бойынша – классицизм, романтизм, реализм, натурализм және т. б. деп қарастырады.

Барша күрделілігіне қарамастан бұл кезеңдеу сценография, театр архитектурасы, технологиялар мен ұйымдастыру формаларының өлшемдерін қамтымайды.

Театр тарихын кезеңдеудің альтернативті түрі де кездеседі. Мысалы, 2006 жылы Зарилли редакциясымен жарыққа шыққан «Театр тарихы: кіріспе» кітабында еуропалық және еуропалық емес те театрлардың тарихына шолу беріледі, ал ең бастысы, кезеңдеуге көзқарас ретінде «адам коммуникациясының тәсілдері»: ауызша, жазбаша, кітап баспасының пайда болуы, қазіргі заманауи медиа мәдениеті және жаһандық коммуникация ғасыры, т.б. ұсынылады.

## Мәтін және спектакль

1980 жылдардың ортасына дейін театр өнерінің негізгі бағыттары театр тарихы және драматургияны талдау болды, тек бейнежазба технологиясының пайда болуы және семиотиканың дамуы спектакльді талдауға бірінші орынға шығуға мүмкіндік берді. Семиотиканың көмегімен режиссердің, сценографтың және актерлердің қойылымға қосқан үлесін сипаттау мүмкін болды. Спектакльді талдаудың міндеті сахналық белгілердің интерпретациясын түсіндіру болды.

## Мәтін мәртебесі

1914 жылы Макс Германн драма әдеби дерек көзі ретінде театр тарихшыларына аса қызықты деген пікір білдірді, себебі ол жазу барысында сахналық жағдайларды да көрсете алады. Бұл ретте пьесаның әдеби қасиеттері маңызды емес: пьеса көркемдік жағынан әлсіз болса да, ол драматургиялық шедеврге қарағанда көп пайдалы ақпаратты бере алады.

Драмалық мәтіндерді талдау кезінде спектакльге басымдылық беру тәсілін қолдануға тырысқан алғашқы зерттеушілердің бірі «Қойылымдағы драма» кітабының авторы Реймонд Уильямс болды. Мұндай тәсілде драмалық мәтін елизаветалық дәуірдегі театрдың қойылымдық тәжірибесі туралы анық және жасырын ақпараттан тұрады деп есептеледі. «Гамлетте» ешқандай ремаркалар жоқ, сондықтан барлық қажетті ақпарат кейіпкерлердің репликаларынан табылады.

Шекспир мәтіндерінде көптеген сахналық нұсқауларды кездестіруге болады, 1960-шы және 1970-ші жылдары театртануда пьесаларда бастапқыда-ақ «шынайы» спектакльдің бейнесі салынған деген сенім кең тараған. Алайда, мұндай тәсіл спектакльді жасауға қатысатын барлық шығармашылық ұжымды және қоюшы-режиссерді шығармашылық еркіндік құқығынан айырады.

## Басты және қосымша мәтін

Поляк философы Роман Ингарден қатысушы кейіпкерлердің репликаларын қамтитын негізгі мәтін мен ремаркаларға жататын екінші қосымша мәтін, яғни пьесаны қалай сахналау және спектакльді қалай қою керектігі туралы авторлық нұсқаулар арасын ажыратуды ұсынды. Ингарден терминологиясы барлық драмалық мәтіндерде көрсетілген функцияны орындайтын екінші қосымша мәтін жоқ деген негізде сынға ұшырады. «Екінші қосымша мәтіннің» орнына «дидаскалия» термині ұсынылған болатын, онда тек ремаркалар ғана емес, сонымен қатар қатысушы кейіпкерлердің аттары да бар, яғни кейіпкерлер сөйлемейтін бүкіл мәтінді түсіндірді. Нәтижесінде театртану барлық үш термин бекітті, яғни негізгі, екінші қосымша мәтін және дидаскалия. Дегенмен, оларды пайдалану проблемалары қала берді, өйткені екінші қосымша мәтіннің болуы немесе болмауы пьесалар мен кітап басып шығаруды рәсімдеудің тарихи ерекшеліктерімен анықталды. Бірінші фолиоға енген «Гамлет» пьесасының мәтінінде екінші қосымша мәтін жоқ. Кейіннен пьесаның мәтінін рәсімдеу оқырманның қабылдауына бағыт ала отырып, мүмкін болатын спектакльді оймен көрсетуге мүмкіндік береді. Ибсен пьесаларында ремаркалар кең көлемде тарқатылып, нақтыланып беріледі, себебі, драматург актерлерге ойынның белгілі бір мәнерін таңуға тырысқан жоқ, автор мәтінді оқырман қабылдауына бейімдеуді көздеді.

## Драмадан театрлық мәтінге дейін



Театрда орындалатын мәтіндердің көбі негізгі және екінші қосымша мәтінге бөлінбейді, демек, дәстүрлі мағынадағы пьесалар ретінде сипатталуы мүмкін емес. Сонымен қатар, көптеген заманауи қойылымдардың әдеби негізі жоқ және режиссерлік сценарий, опералық немесе хореографиялық партитура негізінде құрылады. Сондықтан спектакль қою үшін қолданылатын әр түрлі мәтіндерді сипаттау үшін «театр мәтіні» термині қолданыла бастады.

2006 жылы «Постдрамалық театр» кітабында Ханс-Тис Леман сюжет пен кейіпкерден бас тартқан театр тұжырымдамасын ұсынады және сол арқылы көрерменнің өзі түсіндіруші ретінде маңыздылығын арттыруды көздейді. Леман драмалық форма өзінің мәні бойынша телеологиялық, яғни мақсатқа бағытталған және қабылдаудың бір жазықтығында әрекет етеді деп санайды. Постдрамалық театр, керісінше, қабылдауды жиі қиындататын бірнеше түрлі жазықтықтарды пайдаланады. Леман постдрамалық театр 1970-ші жылдардағы эксперименталды театрдың логикалық тарихи жалғасы деп санайды. Негізінен ол драматургтер емес, режиссерлердің жұмысына сілтеме жасайды. Постдрамалық театр бейнелер, арнайы заттар немесе дене жаттығулары негізінде құрылуы мүмкін, мәтін мүлдем міндетті нәтиже болып табылмайды. Дегенмен, кейбір авторлардың мәтіндерін постдрамалық деп сипаттауға болады. Мысалы, Хайнер Мюллердің соңғы кездері жазған пьесаларын айтуға болады, солардың арасында ең танымалысы 1977 жылы жарық көрген «Гамлет-машина» спектаклі деуге болады.

Постдрамалық театрдың пайда болуы – театр практиктерінің, сыншылардың және теоретиктердің драмалық форманы қабылдаудағы дағдарысының нәтижесі. Постдрамалық театрды талдау үшін драмалық спектакльдерге (мысалы, «кейіпкер», «сюжет», «бірегейлену» сияқты категориялар) қолданылатын ұстанымдарды пайдалану жеткіліксіз. Оның орнына постдрамалық театрдың мәтіндері басқа да коммуникативтік және эстетикалық кодтарды күшейтуге ұмтылады. «Гамлет-машина» пьесасының драматургиялық мәтінге тән көптеген белгілері жоқ. Сонымен қатар, бұл жұмыстың құрылымында интертекстуалдылық маңызды роль атқарады.

Көркем мәтіндердің әр қилы түрлері герменевтиканың сан алуан бөлімдерінің зерттеу объектілері болып табылады. Мысалы, филологиялық герменевтика мәтінді әдеби немесе вербалды мәтін ретінде, сөйлеу туындысы деп қарастырады.

Театр өнері философия мен әдебиетке қарағанда, көрермендердің назарына ұсынылған кезде ғана объективті шындықта өмір сүретін туындылар жасайды. Театр қойылымы «сәттік өнер» екені белгілі, оны жазып алудың заманауи тәсілдері театрдың ерекше қасиетін тағы бір мәрте тек актер-көрермен арасындағы тірі байланыс орнаған сәтте ғана басталатынын дәлелдеп берді.

Спектакль – белгілі бір дәрежеде виртуалды шындық, өйткені әр жолы сахнада қайта қалпына келтірілетін, режиссер мен актерлердің санасында ұзақ уақыт өмір сүретін қандай да бір қиял шындығы. Спектакльді сахналаудың бастапқы кезеңінде шешуші роль атқаратын әдеби мәтін одан әрі өзге мағыналық құрылымның құрамдас бір бөлігіне айналады.

Театр өнерінің тұтас туындысы ретінде спектакль көрсетілгеннен кейін тек көрермен жадында ғана, көрермен оның мағыналық құрылымын түпкі рефлексия нәтижесінде қайта қалпына келтіру шартымен өмір сүруін жалғастырады және көрерменнің «қабылдау, түсіну, мағынаны қалыптастыру, мағынаны өсіру үдерісінде пайда болған өте үлкен тәжірибенің рефлексиясы, оның үстіне бұл тәжірибе көптеген сабақтас, әрі логикалық өзара келісілген микро контекстердің әрекеттесу үдерісінде қалыптасады».

Әр түрлі көркем мәтін сияқты спектакльдің жанры мен пішінін, күллі мазмұнын театр герменевтикасы зерттейді. Түйсіну – бұл театр болмысының тәсілі деп айтуға болады. Театр герменевтикасының зерттеу пәні театрлық мәтін болып табылады. Ол «аяқталған және анықталған күрделі тұтас театр белгілерінің жиынтығы, ол аудиторияға сахналық көрініс арқылы жеткізіледі және көрермен оны дешифрлайды, әрі бұл белгілер қайсыбір қиялдағы әлемді суреттеп, жеткізеді», оны әдеби мәтінді – пьесаны негізге ала отырып көптеген интерпретаторлар: актерлер, суретшілер мен режиссерлер бірлесе келіп жасайды.

Француз зерттеушісі, семиотик Анна Юберсфельд театрлық көріністі театр мәтіні немесе «табиғаты сан алуан белгілердің жүйесі ретінде коммуникациялық үдеріске егер толық болмаса да, кем дегенде ішінара қатысатындарын анықтауды орынды деп санады. Э. Розиктің пікірінше, «түсінуді бұл жағдайда жолдаудың мағынасына, кодтың мәндеріне және біріктіру ережелеріне сәйкес мәтінді «декодтау» ретінде қарастыруға болады.

Ал декодтау коммуникация саласынан ойлау саласына ұғыну ұстанымы арқылы ауысуды білдіреді». Көрерменді театр әрқашанда мәтінді түсінуге болатын немесе түсінуге болмайтын жағдайға қояды. Бірақ егер «театрлық мәтін» ұғымы қолданылса, онда бірден осы мәтінді талдаудың ең аз бірлігі – театр белгісі туралы сұрақ туындайды. Бұл мәселеде әртүрлі ғылымдардың, ең алдымен театр семиологиясының



мүдделері қиылысады. Ол лингвистика мен философияда болған маңызды модельдерді театр материалдарына таратады.

Театр мәтінін талдау және осы талдаудың бірлігін ажырату үдерісі оны қабылдау және түсіну процестерін талдаусыз мүмкін емес. «Белгі семиозистің, яғни корреляция және өзара шарттасу, жеткізу жоспары мен мазмұн жоспарының нәтижесі ретінде ой тастайды. Бұл арақатыстылық алдын ала берілмеген, ол режиссердің мәтінді өзінше оқуынан және көрерменнің спектакльді рецептивті оқуынан пайда болады. Театр көрінісінде іске қосылған мұндай маңызды функциялар мағынаның пайда болу динамикасын қалпына келтіруге мүмкіндік береді.» - деп Умерто Эко мәлімдеді.

Осылайша, жеке және жаппай қабылдау психологиясы театр белгісі мәселесін қозғамайды. Бірақ «белгіні қалыптастыру үдерісінің дамуы мен қалыптасуы динамикасын» тұтас кешенде: режиссер мен актерлердің бастапқы әдеби мәтінді талдауынан бастап, одан әрі театр мәтінін –театрдағы қойылымды қабылдаумен және түсінумен немесе түсінбеуімен аяқтай отырып қарастыру қажет.

### **Пьеса, қойылым, спектакль**

Мәтін сахнада орындалғанда, көрерменге үш түрлі семиотикалық таңбалық жүйені шешу керек:

1. Пьеса немесе театр мәтіні – тарих пен кейіпкерлерді басқаратын реттелген лингвистикалық белгілер. Егер бұл белгілі мәтін болса, көрермендерде оны қалай орындауға болады деген күту әсері пайда болады.
2. Қойылым (немесе мизансцена) – бұл тұрақтылықтың жоғары деңгейін көрсететін көркем ұйымдастыру мен мәтінді интерпретациялау. Ол сценография, жарықпен безендіру, көбінесе жаттығып үйренген әрекеттерді орындайтын актерлерден құралады. Мәтінді қысқарту, бір қойылымда актердің екі рольді орындауы қойылым мүмкіндіктеріне жатады.
3. Спектакль – кештен кешке ауысатын қойылымның қайталанбас формасы.

Кир Элам мәтін мен спектакль арасындағы қарым-қатынасты интертекстуалды көрініс ретінде қарастыруды ұсынды, бұл олардың арасындағы күрделі, біржақты емес қатынастардың болуын білдіреді.

Театр мәтіні, қойылым және спектакль арасындағы өзара байланысты схема түрінде бейнелеуге болады. Бұл ретте мәтін мен қойылым арасындағы өзара қарым-қатынасты өзгермейтін заңдылық ретінде қарастырмаған жөн. Керісінше, оларды тарихтың белгілі бір сәттерінде театр мәтіндерінде көрініс табатын бірқатар мүмкіндіктер ретінде қабылдау керек.

Сіздің алдыңызда «Мәтін мен қойылым арасындағы өзара байланыс» атты схема тұр. Осы схеманың негізінде мынадай қорытынды жасауға болады: егер мәтін мен спектакль арасындағы өзара қарым-қатынасты интертекстуалды форма ретінде анықталса, онда бұл оның дәстүрлі мағынасындағы «драма» ұғымының мәселесіне алып келеді. Бұл Хайнер Мюллердің «Гамлет-машинасы» дәлелдегендей, спектакльде кез келген мәтін қолданылуға болатынын көрсетеді. Егер мәтін орындалуға арналса немесе арналған болса, онда бұл театрлық мәтін.

Мәтінде берілген театрлық шындық зерттеу нысаны болуы мүмкін, бірақ спектакльді талдау үшін негізгі емес, әйтпесе бұл «эталондық» интерпретацияның пайда болуына әкеп соғады.