



17-дәріс



ҚАЗАҚСТАННЫҢ
АШЫҚ
УНИВЕРСИТЕТІ

ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Театр мәтіні





Белгіні қалыптастыру үдерісінің дамуы мен қалыптасуы динамикасын тұтас кешенде: режиссер мен актерлердің бастапқы әдеби мәтінді талдауынан бастап, одан әрі театр мәтінін – театрдағы қойылымды көрерменнің қабылдаумен және түсінумен (немесе түсінбеумен) аяқтай отырып қарастыру қажет.

Театр мәтінін жасау мәселесіне байланысты бірқатар сұрақтар бар:

Театр мәтінінің туу процесі қалай жүзеге асырылады?

Режиссердің қиялында әдеби мәтінді қабылдау және түсіну процесінде пайда болған мағынаның көріністі-бейнелік баламасы сахнада вербалды және вербалды емес сигналдар түрінде қалай жүзеге асырылады?

Бұл процеске адамның қабылдау заңдары қалай әсер етеді?

Театр көрінісінің жаппай қабылдау заңдарын есепке алуи спектакльді жасаушыларға оны көпшілік үшін түсінікті етіп жасауға, көрермен түсетін герменевтикалық жағдайды жеңілдетуге қалай көмектесе алады?

Театрдың ойын табиғатын анықтау қалай театр мәтінін түсіну процесіне әсер етеді?

Егер театрлық ойынды орындаушылар мен көрермендерді біріктіретін коммуникативтік әрекет ретінде қарастырсақ, онда ойын коммуникациядағы қашықтықты еңсеруге, яғни түсінуге қалай көмектеседі?

Театр мәтінін жасау мәселесі – бір жағынан, бұл театр белгісінің, яғни оны анықтау және құрастыру мәселесі, екінші жағынан – оны театрға келетін көрерменнің психологиялық көпшілік ретінде қабылдауы мен түсіну мәселесі.

Егер театр мәтінін талдау ғылымилыққа үміткер болса, онда ең алдымен осындай талдаудың бірлігін дәл анықтау туралы мәселе туындайды. Бұл мәселені шешудегі негізгі қиындық театр мәтінін талдауға деген көзқарас ұстанымында жатыр. «Театрлық семиология – бұл мәтінді талдау немесе ұсыну әдісі, олардың формальды құрылымын ашатын, спектакль мен көрермендердің қатысуымен жасалатын белгілердің туындау үдерісінің дамуы мен қалыптасу динамикасын қарастырады».

Театр семиологиясы өзінің маңызды модельдерін жасамады, ол лингвистика мен философияда бұрын болған модель театр материалына таралады. Сонымен қатар, ол театр мәтінін біртұтас күрделі жүйе ретінде емес, өз арасындағы әлсіз байланысқан жүйелердің жиынтығы ретінде қарастырды. Бұл театр мәтінін тұтас көркем акт ретінде қабылдауды жеңілдетуге және бұрмалауға әкелді. Басқаша айтқанда, егер спектакльде дыбыс қатарларын (сөйлеу, шу, музыка, т.б.), көру қатарларын (қимыл, мизансцена, декорация және т.б.) бөліп, жеке қарауға болатын болса, онда бұл өнер туындысы емес, нашар спектакль. Онда түрлі шағын жүйелер белгілерінің механикалық қоспасы ғана қалыптасқандықтан, олтеатр мәтіні болмай қалды.

Әр түрлі өнер түрлерінің әдістері мен бейнелеу құралдарының синтезі жүзеге асырылатын толыққанды спектакльді сөздердің, ым-ишарттардың, ноталар мен шулардың, костюмдер мен құрылымдардың жиынтығы ретінде қарастыру – бұл шындықты сөзсіз қарабайырландыру және бұрмалау дегенді білдіреді.

Театр семиологиясының көптеген мәселелері зерттеу нысанына көзқарас білдірумен анықталады. Зерттеуші, өнертанушы, сыншы сырттан дайын театр мәтінін қарастырып, оны құрамдас бөліктерін талдаудың әртүрлі әдістерімен ыдыратып, сол арқылы тұтастықты бұзады.

Қазіргі заманауи өнертанудың дамуы өнер теориясының болашағы – көркем шығармашылық, ғылым және өнер құбылыстарын зерттеу әдістері мен тәсілдерінің синтезінде екенін көрсетеді. Егер өз шығармашылығы процесін талдаған режиссерлердің теориялық мұрасына жүгінсек, онда, әрине, К. Станиславский осы мәселелерге көп көңіл бөлгенін көруге болады. «Актердің рольмен жұмысы» кітабында ол «ішкі көру көріністерінің киноленталарын (бейнелі көріністер)» жасау туралы жазды. Одан әрі «физикалық іс-әрекеттер» әдісіне келе отырып, ол «физикалық іс-әрекеттер желісін бекітумен шектелмеуге» шақырды, сонымен бір мезгілде ой мен көзқарастың үздіксіз желілері құрылуы тиіс деді. Органикалық тұтастыққа, яғни физикалық және сөз әрекеттерінің желісіне қосылып, шығармашылықтың басты мақсаты – көкейкесті мақсатқа ұмтылатын әрекет арқауының жалпы желісін құрайды».

Пьесаның сыртқы, нақты қатары негізінде «ішкі жағдайлардың құрылуы және жандануы» жүреді. Станиславский бойынша бұл фактілерді бағалауды білдіреді. «Пьесаның сыртқы фактілерін және оның фабуласын ішкі мәніне, яғни перифериядан ортаға, формадан мазмұнына қарай ене отырып, пьесаның рухани өмірінің ішкі жағдайына еріксіз енесің» дейді.

«Тек ақылмен ғана емес, негізінен сезіммен бағаланған» пьесаның фактілері «тірі» болады. «Пьесаның фабуласы мен фактілерін жеткізе отырып, артистона айтылатын негізгі ойды да, рухани мазмұнды да, адам рухының өмірін, сыртқы фактілермен берілетін астарлы мағынасын ашып береді.

Станиславский үшін интерпретатор - режиссер, актер және суретшінің әдеби мәтінді қабылдау және эмоциялық бағалау үдерістері – пьесаны түсіну, мағынаны ұғыну процесімен тығыз байланысты. «Актер



мен режиссер үшін танып-білу – бұл сезіну». Басқа жұмыстарда Станиславский театр мәтінін құрудың өзге де негіздерін іздеді.

Пьесаны өнер туындысы ететін қоршаған ортаның шындығын бейнеге түсіруі, оның идеяны бейне арқылы жеткізе алуында. Бейне өнердің басты категориясы, оның принципіалды негізі. А. Дикий «Режиссерлік ой туралы» мақаласында идеяны бейнелі түрде түсінуі, ол режиссерлік ой-тұжырым болып табылады, оның сахналық формасын көрсететін концептуалды негізімен байланысқан көзқарас деп жазды. А. Н. Охлопков спектакльдің жалпы көркемдік бейнесі болады, ол идеядан, оның мазмұнынан, әрекет арқауынан, оның ішкі ырғақтары әлемінен шығады деп санады. Мұндай бейне спектакльдің философиялық және көркем формуласы болып табылады.

Пьесаның әрекет етуші кейіпкерлерінің бейнелері спектакльдің жалпы бейнесіне тікелей тәуелді. Алайда, бір-біріне өзара тәуелді және өзара байланыстырылған сахналық бейнелер спектакльдің негізгі бейнелік жүйесін құрады.

Осылайша, спектакльдің қандай да бір құрылымдық жобасын анықтауға болады және осының негізінде талдаудың бірлігін, театр мәтінінің белгісін анықтау үшін тырысуға болады. Спектакльдің макробелгі сияқты көркем бейнесі болады, пьесаның мағыналық (интеллектуалдық) сығындысы – «идея» және эмоциялық-әрекеттік дiңгегі - «көкейкесті мақсат». Сонымен қатар «идея көкейкесті мақсат» та, әрекет арқауы да, эмоционалдық аумақтан тыс көру, есту жиынтығында, уақытша қатардың күрделі көп компонентті тұтас жүйені - театр мәтінін оқығаннан кейінгі көрерменнің қабылдау кезінде пайда болатын көркем бейнені жасай алмайды.

Бұл жағдай өнер туындысының өзін семиотикалық бірлік ретінде анықтаған Я.Мукаржовскийдің ұстанымына өте жақын. Осы тұрғыдан алғанда, қойылымның мәтіні макробелгі болды, оның мәні оның барлық құрамдас бөліктерінің жиынтық әсері арқылы белгіленді. Мұндай тәсіл қатысушы элементтердің тұтас мәтінге бағынуын анықтайды және мәндердің негізгі құрушысы ретінде көпшіліктің мәнін көрсетеді. Бірақ макробелгі ұғымы негізінде талдауды Мукаржовский одан әрі жүзеге асырған жоқ.

Режиссерде пьесаны оқығаннан кейін болашақ спектакльдің - театр мәтінінің алғашқы макробейнесі пайда болады. Содан кейін, пьесаны бірқатар негізгі сыртқы фактілерге бөле отырып, режиссер спектакльдің алғашқы макробейнесін негізге алады да, қатысушы кейіпкерлердің рухани өмірінің жәйін (Станиславскийше айтқанда, «пьесаның рухани өмірінің ішкі мән-жәйіне») фактілеріне баға береді. Мұндай «рухани мазмұнды фактілер» барлық әрекет етуші кейіпкерлердің мінез-құлқын, жүріс-тұрысын өзгертетін оқиғаларға жатады. Бұл «жан дүниедегі оқиғалар» өз кезегінде барлық спектакльдің көркемдік бейнесінің өзгеруіне әсер етеді, «оқиғалар – бейнелер» болып табылады. Кейбір қатарлар түзіліп, ерекше құрылым қалыптасады.

Базистік, құрылым жасаушы элемент оқиғалар легі болып табылады. Актерлік міндеттердің барлық жиынтығы қосқанда көкейкесті мақсатқа әкеледі. Барлық әрекеттердің бірзділігін әрекет арқауы анықтайды. Алғашқы оқиғалар легі пьеса – режиссер интерпретатордың қиялында қалыптасады. Одан әрі бұл қатар басқа интерпретаторлармен: актерлермен, суретшілермен, композиторлармен, музыканттармен, бутафорлармен, костюмерлермен және т. б. кездеседі.

Спектакль жасайтын тағы бір басты интерпретатор – көрермен. Көрермен өзіне ұсынылған театр мәтінін оқып, оқиғалы-бейнелі қатарды анықтап, оның негізінде өзі спектакльдің көркемдік бейнесін жасауы тиіс. Бейнелі құрылымдарға сәйкес театр мәтіндерін түсінудің көптеген мәселелері шешіліп жатуы мүмкін. Театр мәтінін талдау мәселесін қарастырудың мүлдем басқа тәсілі болуы мүмкін.

Егер ойын құрылымы туралы айтатын болсақ, онда Йохан Хейзинга үшін «ойнайтын адам» ойын «ойын/ойын емес-ойын» аралығындағы ойын ретінде, дәл осы реалды шынайылыққа қатысты ол өзін анықтайды. Ойын ойын болу үшін, оның ойынға, ең алдымен күрделі қызметке деген қарым-қатынасының сана-сезімі қажет.

Гадамердің ойынды басқаша түсінуіне келсек, философиялық герменевтика контекстінде оның тәсілі – принципіалды философиялық, «антипсихологиялық» болып көрінеді. Ол үшін «ойын... - өнер туындысы болмысының тәсілі». Ойыншы емес, ойын өзі ойнайды.

Ойын өзінің мағынасын көрініске айнала отырып анықтайды. Ойын өзінің мәніне ие болатын спектакльде, «өзінің идеалдылығына дейін көтеріліп», ойыншаушылар «кез келген ойындағы сияқты жай ғана өз ролдерін орындай салмайтындығымен ерекшеленеді; көбінесе олар көрермендердің елестете алуы үшін көрсетеді» деп жазды.

Ойынды қарастырудың философиялық және психологиялық тәсілдері бір-бірін толықтырады, ойынды сананың тұтас феномені ретінде қарастыруға мүмкіндік береді. Психолог Берлянд өзінің «Ойын сана



феномені ретінде» атты кітабында бейне түсінігін талдайды. Ол Д. Элькониннің «Ойын психологиясы» кітабына жүгінеді, онда ойынды талдауда тұтас қасиеттерге ие бұдан әрі бөлінбейтін бірлікті бөліп көрсету ұсынылады. (Ал, психологиялық талдауда бұл әдіснамалық жолды Л. Выготский алғаш рет қолданғаны белгілі.) Мұндай бірлікке Эльконин рольді жатқызуды ұсынды. Берляндтің пікірінше, ойын бірлігі болу үшін роль өте үлкен. Бұл «макроқұрылым» сияқты. Роль мен жасанды жағдайды талдау бірлігі деп қабылдай отырып, Эльконин ойын әрекеттерін, орнын ауыстыруды және т.б. рольдің сәттері ретінде талдайды. Берлянд егжей-тегжейлі зерттеу арқылы оның «микроқұрылымын» қарастыруды ұсынады. Ол үшін «сурет ретінде түсінікті ойын әрекеті» деген талдаудың басқа бірлігін табады. Бұл ойын әрекеттері – әрекет бейнесін суреттеп жеткізетін әрекеттер.

Бахтин ойынның эстетикалық әрекеттен айырмашылығы туралы жазды, «ойын ойыншылардың өз көзқарасында ойыннан тыс жерде тұрған көрерменді ескермейді, ол үшін өмірдің оқиғаларын тұтас ойынмен бейнелейтін; ойын ештеңе бейнелемейді, тек қиялдайды...

Ойын шын мәнінде өнерге, драмалық әрекетке жаңа, қатыспай қалған қатысушы - көрермен пайда болған кезде, оны эстетикалық тұрғыдан белсенділігін жетілдіріп, кейде жасау арқылы біртабан жақындай бастайды. Осы арқылы бастапқы оқиға түбегейлі жаңа сәтпен – көрермен-автормен байытыла отырып, өзгереді, сол арқылы оқиғаның қалған сәттері де жаңа тұтастыққа енеді».

Ойнаушылар кейіпкерлер болады, яғни ойын оқиғасы драманың көркем оқиғасына айналады. Ал Бахтиннің «драманың көркемдік оқиғасы» деген не, «оқиға бейнесі» емес, яғни драматургтің іріктеуден және эмоциялық бағалауынан өткен, сол арқылы оқиға болып пьесаға айналған, содан кейін іріктеу, бағалау, ақтау арқылы өтіп, режиссердің және актерлердің түсіндіруі – бұл оқиғаны көрермендер үшін сахнада қайта жасау.

Осылайша, тұтас қасиеттерге ие театр мәтінін талдаудың бірлігі драматург пьесасының фабуласы мен сюжетінің негізіне салынған, автордың эмоциялық бағалауының негізінде рухани мазмұнды оқиғаға айналған және спектакльдің (театр мәтінінің) оқиғалар легінің бір бөлігінің шындық фактісі болып табылады. Оны режиссер мен актерлер сахнада бейнелер арқылы тірілтіп, суреттейді. Осылайша, өзінің түпкілікті мағынасын иеленетін және бірегей көп компонентті көп деңгейлі тұтас құрылымды түзетін - спектакльдің көркемдік бейнесі оны көрерменменнің қабылдауы, түсінуі мен бағалауы процесінде ғана тіршілік етеді. Бұл бірлік – оқиға бейнесі, яғни спектакльдің көркемдік бейнесінің микроқұрылымын, театр мәтінінің макробелгісін құрайды.

Зерттеуші И. Цунский театрлық спектакльді өзен суымен салыстырса келіп, бейнелі-оқиғалар легі – бұл бұрылыстардың реті мен саны, арнаның тереңдігі, биіктіктердің немесе сарқырамалардың және тереңдіктің болуы. Егер өзенді (спектакльді) зерттеуші ортаның сапалық сипаттамаларын (актерлік шеберлікті) және арна құрылысының ерекшеліктерін (режиссердің шеберлігін) білсе, ол белгілі бір дәлдік дәрежесімен ағымның нақты динамикасын көрсете алады. Спектакльдің бастапқы оқиғасын өзеннің қайнар көзі ретінде елестетуге болады: өйткені ол өз бастауын қай жерден алатындығына байланысты – тауларда немесе жазықта, батпақта немесе таза бұлақтан алатындығынан оның мінез-құлқы, жүріс-тұрысы қалыптасады. Ал көкейкесті мақсатты – өзен қай жерден, теңізден немесе батпақтан ағып жатыр ма, ол жерге сіңіп бара ма немесе кеуіп кете ме деген сияқты теңеулер арқылы түсіндіруге болады. Оқиға өзеннің тік бұрылуы, дауылды құйын, сарқырама немесе жасырын иірім болуы мүмкін, олардың сипаты мен реттілігі «өзенді құрады, өзеннің бейнесін», яғни спектакльдің көркемдік бейнесін анықтайды.

Сәйкестік мәселесі

Осылайша театр мәтінін талдаудың бірлігін – «оқиға бейнесін» таба отырып, осы бірлікті семиотикалық белгіге сәйкес деп санаудың қаншалықты мүмкін екендігін анықтау қажет. Ф. де Соссюрдің теориялық моделіне сәйкес, кез келген семиологиялық жүйе белгілерінің қасиеттеріне мыналар жатады деп жазды:

- екіжақтылық: «білінетін» және «білдіретін», немесе «ұғым» және «акустикалық бейне»;
- еркінділік (білдіретініне қатысты білдіретін мотивацияланбағандығы);
- дифференциалданған сипат;
- белгінің оны іске асыру тәсіліне немқұрайлылығы;
- белгілердің шектеулі саны және мәндердің оппозитивті сипаты.

Таңдалған театр мәтінін талдаудың бірлігі оған Соссюр қойған талаптардың өресінен алғанда қанағаттандырады деп ойлаймыз.



И. Цунский А.Пушкиннің «Моцарт және Сальери» пьесасын мысал ретінде алады. Ол былай деп талдайды: егер пьесаның негізгі оқиғасын (улану актісі) «құрбандық шалу» деп анықталса, онда бұл бейненің аты сахнада бірінші кезекте актерлік ойын арқылы жүзеге асырылатын нақты бейнені өзіне алады. Сальери - «біртұтас әдемі» өнердің абызы, Моцарт – агнец (құрбан), жоғары өнердің мінажатына шалынған құрбандық. Одан кейін

- көру қатарының басқа элементтерінің көмегімен: декорациялар, олар трактир бөлмесіндегі кельмен немесе қасиетті жермен байланысты болуы тиіс, оған қандай қол жеткізуді суретші өз міндетіне алуы қажет;
- бутафория, мұнда бокал – құрбандық тостағаны, шарап – қан деген ұғымға жетелейді;
- музыкалық безендірудің сипаты: «Реквием» дыбыстары ысылдайды, Моцарттан қан сияқты ағады, Моцарт музыкамен бірге әлсіз бола бастайды. Осылайша, біз белгілерді оқуға мүмкіндік аламыз.

Бірыңғай бейнелі жүйеде барлық элементтер өзара байланысты. Белгіге сыйғызылған ұғым мен заттай материал олардың төңірегіндегі басқа нәрселердегі белгілерге қарағанда аз мәнге ие. Бірақ, дәл сол уақытта «мағынасы білінетін» мен «мағынаны білдіретіннің» еріктілігі, себепсіздігі сақталады. Режиссер «оқиға бейнесі» - «құрбандық шалу» дегенді білдіретін кез келген құралдарды таңдауға мүмкіндігі бар. Би мен пантомимадан бастап мүсіндік статикасына дейін оның көркемдік құралына айналса болады. Өйткені, Соссюр бойынша белгі оны іске асыру тәсіліне немқұрайлы. Басқа тұсында тұрмыстық дәлдікті сақтай отырып, бір жарқын қимылмен немесе киім бөлшектерімен қажетті бейнені жасауға болады. Ақырында, бейнелер-оқиғалар белгісіз, таңбасыз да болуы мүмкін емес. Олардың саны нақты шектелуі керек және олардың әрқайсысы нақты белгіленіп, екіншісінен ажыратылған болуы тиіс. Бұны Соссюр семиологиялық жүйенің белгілерінен талап етеді, бірақ осыны театр қойылымын тамашалаған көрермендер де қабылдау заңы ретінде спектакль қоюшылардан талап етеді.

Әрқашан режиссер оқиғалар легін қаншалықты дәл және нақты құрастырғаны, қоюшы кәсібилігінің және спектакль сапасының өлшемдерінің бірі болды. Ч.Пирс «белгі» ұғымына адамның қабылдауы мен оны интерпретациялауы кіреді деп санайды.

Құрбандыққа шалу көрінісі сияқты оқиға көрерменнің қабылдау процесінде ғана жүзеге асырылуы мүмкін. Көрермен залы бұл бейнені актерлер мен режиссермен бірге жасайды. Көрерменсіз ол редуцияланған, толықтай жүзеге асырылмай қалған, мағынасы анықталмаған болып қалады. Пирс бойынша, керемет белгі, mental icon - «ойлы сурет» - сананың бейнелеріне сәйкес келетін иконаның, индекстің және символдың қасиеттерін өзіне алып келуі тиіс;

Пушкин мәтінінің негізінде жүзеге асырылған «құрбандық шалу», сахнада, әрине, Моцарттың улануы («өлтірілуі») құрбандық шалудың тиісті актісінің нақты көрінісі ретінде «иконаның» қасиеттерін алып жүреді. Бірақ бұл оқиғада салт-дәстүрдің, әдет-ғұрыптың өшпес белгісі бар. Актерлердің іс-әрекеттері, олардың қимыл-қозғалыстары, мизансценасы осы салтпен динамикалық байланысты көрсетуі тиіс, сол арқылы салтанатты рәсімнің эмоциялық ахуалын қалыптастыра отырып, сол кезде оқиға «индекстің» қасиеттеріне де ие болады. Бірқатар нақты заттар (шам, «достық тостағандары»), сондай - ақ, атау кересін ішу көрінісі, құрбанның соңғы сөзі – «Реквиемнің» естілуі сияқты сәттер көрерменге құрбандыққа шалудың фактісіне шартты нұсқау бере отырып, символдық роль атқарады.

Осылайша, егер «оқиға бейнесі» театр мәтінін талдаудың бірлігі ретінде «белгі» ұғымының барлық семиотикалық талаптарын қанағаттандыра алмағанына қарамастан, онда белгінің көптеген маңызды қасиеттері бар. Бұл семиотика, психология және герменевтика тұрғысынан театр мәтінін қабылдау, түсіну және бағалау үдерістеріне одан әрі талдау жүргізуге мүмкіндік береді, – бұл талдау режиссерлік тәжірибеге сенеді.