

ТЕАТРТАНУҒА КІРІСПЕ

Театр және медиатехнология





Кітап: Театртануға кіріспе

Дәріс: Театр және медиатехнология

Кітаптың соңында алдыңғы тарауларда жазылған автордың маңызды ережелерінің қайталанатыны байқалады. Себебі кейбір сұрақтарды Балм әр түрлі аспектілерде қайталап қарастырады.

Театр 20 ғасырдың басынан бастап басқа медианың тарапынан үнемі бәсекелестік байқалғанына қарамастан, олардың театрға берген әсері тек 1960-70 жылдары ғана ғылыми зерттеу объектісі болды. Қазіргі уақытта бар зерттеулерді де толық деп айтуға болмайды.

Театр коммуникация тәсілі ретінде

«Медиа» термині ыңғайыз, себебі ол нақтылауға көне бермейді. Театр зерттеулерінің контекстінде бұл терминді былай деп қарастыруға болады:

1. Ақпаратты сақтау, беру және қабылдау процесі
2. Технология мен адам денесінің немесе адамның технологияларды қабылдауы арасындағы өзара қарым-қатынас
3. Медиалылық пен «тірі» театр арасындағы қарым-қатынасты зерттеу

Кибернетика пионерлері Клод Шеннон және Уоррен Уивер техникалық құрылғыларда ақпараттың алыс қашықтықтарға қалай берілгенін талдай отырып, кейіннен лингвистер мен семиологтар қолданатын жалпы модельді ұсынды. Алайда, театр коммуникациясын зерттеу үшін бұл модель салыстырмалы құндылық болып табылады, себебі театрда ақпаратты берудің вербалды арнасы жалғыз емес.

Театрдағы коммуникацияның қалай жұмыс істейтінін түсіну үшін үш факторды ескеру керек.

1. Театрдың медиалылығы – бұл негізгі элементтердің (технологиялық немесе өзге де) қорытынды қосындысы емес, ал қойылым мен қабылдауды байланыстыратын коммуникация ағынын құрылымдау нәтижесі. Бұл «ағын» техникалық құралдардың көмегімен де құрылуы мүмкін, алайда бұл процесті түсіну үшін кеңістіктің, орындаушы мен көрерменнің өзара әрекеттесуінің аспектісі маңызды.
2. Театрдың медиалық аспектісін зерттеу, әдетте, қойылымның эстетикалық мәселелерімен байланысты емес.
3. Театр коммуникациясы антропологиялық аспектіні қамтиды, себебі медиа адамның өнертабысы болып табылады.

Коммуникация құралдарын қазіргі заманауи зерттеулердің негізін қалаушы Маршалл Маклюэн медиатехнологияны «адамның жалғасы» ретінде, яғни адам жасаған кез келген құрылғы ретінде анықтады, оның көмегімен адам өзінің сезімдік қабылдау радиусын кеңейтеді, бұл оған психологиялық және әлеуметтік әсер береді. Осылайша, Маклюэнге, шаш және аяқ киім де коммуникация құралдары болып табылады. Өзінің атақты «Медиа түсіну. Адамның сыртқы кеңеюі» Маклюэн «коммуникация құралы – хабар болып табылады» деген атақты формуланы ұсынды. Бұл медиалылық тұжырымдамасы театрға қолданылады (және Маклюэн өзі Шекспирден Беккетке дейінгі диапазондағы драмалық шығармалардан мысалдар келтіреді).

Маклюэннің бұл тезисі спектакльге заманауи технологиялар қолданылған жағдайда ғана қажет емес. Жарық пен костюмдер театрдағы медианың үлгісі бола алады. Маклюэннің анықтамасын пайдалана отырып, театр өнердің жеке түрі емес, медиатехнологияларды зерттеудің тарихи маңызды бөлігі деп айтуға болады.

20 ғасырдың басындағы сияқты театрдағы медиатехнологиялар орындаушының «тірі өнеріне» жиі қарсы тұрады. 1999 жылы Фил Ауслендер «Шынайы болу. Медиамәдениеттегі көрініс» кітабында теледидар мен театрдың технологиялық және «тірі» екі өнер түрі ретінде қарама-қарсы тұруын дәлелдейді, себебі теледидар көрермендерде жаңалықтар мен спорттық матчтардың тікелей трансляциясымен жиі байланысты, ал театр спектакльдері күрделі медиатехнологиялардың көмегіне көбірек жүгінеді.

Фил Ауслендер (Auslender) ең алдымен өнердің әрбір түрі өзіне тән базалық қасиеттерге ие екендігі туралы эссенциалистік ұғымдарды ұстанатын зерттеушілермен пікір таласқа түседі. Театртанудағы эссенциализмнің жақтастары актерлер мен көрермендердің «жанды» қарым-қатынасының және медиатехнологияға сүйенбейтін актерлік ойынның принципті маңыздылығын атап өтуге бейім. Питер Брук пен Ежи Гротовскийдің театрдың табиғатына көзқарастары, олардың 1960-шы жылдардағы бағдарламалық еңбектерінде көрсетілген, сондай-ақ мәні бойынша эссенциалистік болып табылады.

Ресей зерттеушісі В. Защепкинаның «Театр коммуникацияның ерекше түрі ретінде» тақырыбын зерттеуге тоқталайық. Театрды коммуникативті жүйе ретінде қарастыру шамамен XX ғасырда қалыптасқан



семиотикалық тәсілдің әсерінен дамиды.

Театрдың белгі жүйесі ретінде танылуы семантикалық талдаудың ең аз бірлігін, «белгі» ұғымының көлемін анықтау туралы мәселені қойды. Бұл бағыттағы зерттеу нәтижелерінің бірқалыпты еместігі семиотикада спектакльдің әр маңызды элементін театр белгісінің бірлігі ретінде түсіндіретін аналитикалық (Р. Барт, А. Юберсфельд) және «интеграциялаушы» (И. Брах, Г. Ковзан, З. Осиньский) белгісін сипаттайтын екі негізгі тұжырымдаманың қалыптасуына алып келді.

Әмбебап театр белгісінің болмауы және оның әр түрлілігін талдау қиындығы «театр тілі» ұғымының орнына «күрделі тұтас театр белгілерінің түпкілікті және белгілі бір жиынтығы болып табылатын» театр мәтінінің «ұғымын қолдануды негіздейді.

А. Юберсфельд театр мәтінін, егер толық болмаса, онда кем дегенде ішінара «жөнелтушілердің күрделі сериясын (біреуімен тығыз байланыста), көбінесе, бірақ бір жерде орналасқан, реципиент хабарламалар сериясын (біреуімен тығыз байланыста, өте дәл кодтар бойынша)» қамтитын коммуникация үдерісіне жатқызуға болады деп есептейді.

Театрды коммуникативтік жүйе ретінде қарау театр процесін қарапайым коммуникативтік схема негізінде оған тән іргелі ерекшеліктерді бөлу арқылы қарастыру нәтижесінде анықталуы мүмкін. Бұл жағдайда театр коммуникациясы театр тілінің (кодының) көмегімен режиссерден (хабарлама көзінен) көрерменге (хабар алушыға) хабар беру процесін білдіреді. Көптеген өнерді біріктіре отырып, театр коды әртүрлі көркем тілдерді қамтиды, олар бірге біріктіре отырып, ерекше тілді, театрлықты құрайды.

Театр туындысы идеясын кодтау театр ұжымының қызметі арқылы жүргізіледі және театр коммуникациясын жүзеге асырудың бастапқы сатысы болып табылады. Театр қойылымы пайдаланылатын көркем тілдердің белгілі бір жиынтығымен шектелмейді, әрбір қойылым өзінің белгілік жүйелерінің жиынтығына ие.

Театр кодын түсінудің қиындығы театрда бір кодтың болмауы, сөз кодтар жүйесі (білім объектілері, теориялық, абстрактілі ұғымдар), сондай-ақ олардың типологияларының күрделілігі (Патрис Пави идеологиялық, ерекше, спецификалық емес, аралас кодтар деп атайды), кодты берудің тым материалдық арнасы (оптика, акустика және т. б.) және бір мағыналы схема шеңберінде спектакльді тұйықтау қаупі туралы болып табылады. П. Пави әрбір спектакльдің қалай жасалатынын, эксплицитті кодтар немесе эксплицитті конвенциялардан имплицитті кодтарға көшу қалай жүзеге асырылатынын» бақылауды ұсынады.

Спектакльді кодтау бір адамның емес, театр труппасы арқылы жүргізіледі, оған драматург (әдеби мәтін авторы), режиссер (драматургиялық шығарманың интерпретаторы), актер, дизайнер, композитор, декоратор, суретші, жарық беруші және т.б. кіреді. Көбінесе хабар жіберушінің және бірнеше белгі жүйелердің болуы оларды өзінің идеялық және көркемдік шешімі бойынша тұтас әрекетке біріктіру қажеттілігін негіздейді. «Театр қойылымдары үшін оның құрамына кіретін барлық элементтердің бірлескен әрекеті қажет: сөзбен (әңгімемен, монологпен), қатысушылардың іс-әрекеттері мен мимикасымен, музыкамен, сыртқы жағдайды бейнелейтін декорациямен және т.б. көрсетіледі. Бұл элементтердің әрқайсысы өзінен бірдеңені қосады – бұлардың ешқайсысында «бос орын», «қалып қойған» болмауы керек.

«Театр қойылымдары үшін оның құрамына кіретін барлық элементтердің бірлескен әрекеті қажет: сөзбен (әңгімемен, монологпен), қатысушылардың іс-әрекеттері мен мимикасымен, музыкамен, сыртқы жағдайды бейнелейтін декорациямен және т.б. көрсетіледі .

Әртүрлі семиотикалық тілдерді бірыңғай құрылымға біріктіретін тұлға бір тілден екінші тілге аударылатын семиотикалық жоспарды жүзеге асыратын режиссер болып табылады: «Режиссер, ең алдымен, автордың егжей-тегжейлі түсіндірушісі. Кітап мәтінін сахналайтын режиссері – қимыл және мимиканың тірі тіліне аударушы. Режиссер – декорацияның бастапқы нобайын түсіретін суретші, ол пьесаны суретшіге бермес бұрын өзі оны ойымен, қиялымен жасап алады; режиссерге жалпы әсем ой да тиесілі. Режиссер өзі композитор, сахналық әуенді, оның жалпы музыкасын, яғни ансамбль музыкасын, темп, нюанстар, үзіліс, т.б. шығарушы.

Театрдағы барлық элементтерді байланыстырушы режиссермен қатар, театр қойылымын салт – дәстүрмен салыстырған М. Бонч-Томашевскийдің пікірінше, – ол сахналық ырғақ. В. Э Мейерхольд: «сахна ырғағы, оның барлық мәні – нақты, күнделікті өмірдің мәнінің антиподы» деуі де осы ойларға дәлел болса керек-ті.

Бұл жағдайда театр өнерінің маңызды ерекшеліктерінің бірі – визуалды және аудио әсерлердің бір мезгілдігі, яғни көпарналы және хабар берудің бір мезгілділігі.

Театр тілінің (кодының) көмегімен кодталған хабарлама (спектакль) көрерменге (хабар алушыға)



хабарлаудың көптеген көзі (жөнелтуші) беріледі. Ол үшін театр ұжымы жасаған хабарды алушы ретінде сөйлеген кезде көрермен ақпаратты өзінің әлемді қабылдауы, өзінің кодтар жүйесі арқылы қабылдайды. Бұл жағдайда түсіндіруші (интерпретатор) кодының «жасау» процесі туралы айту орынды болар еді, өйткені спектакльді герменевт ретінде қабылдайтын сол немесе басқа еркін таңдалған кодқа сәйкес интерпретациялау, спектакльдің қандай да бір аспектісін «оқу» туралы мәселені шешеді. Осыдан «сөйлейтін» және «тыңдаушы» кодының арақатынасы туралы сұрақ туындайды.

Француз лингвисті Ж. Мунен (George Mounin) актер мен көрермен арасындағы байланысты коммуникативтік қатынас ретінде қарау мүмкіндігіне қарсы бола отырып, шынайы коммуникация, оның пікірінше, тек лингвистикалық болып табылады. Бір ыңғай кодты (мысалы, француз тілі) меңгерген коммунистер арасындағы екі бағытты ақпарат алмасу мүмкіндігіне байланысты. Ғалымның пікірінше, театрға ақпарат беру үдерісі бір бағытты болып табылады, ал ақпарат жіберушінің және алушының рөлі алдын ала бекітілген.

Коммуникативтік үдерісті түсінудің кең таралған тұжырымдамасы хабар алушы хабар көзі сияқты кодты иеленбеуі, соған қарамастан онымен таныс болуы мүмкін және оны шамамен шеше алатындай болуы мүмкін. Ю.М. Лотманға сәйкес, сөйлеуші мен тыңдаушы бірдей кодтар бола алмайды, сондай-ақ бірдей жады, яғни есте сақтау көлемі бола алмайды. Жасанды, арнайы жасалған құрылым бола отырып, «код тарихты білдірмейді, яғни психологиялық тұрғыдан ол бізді жасанды тілге бағыттайды».

Бірдей кодтық жүйелерге ие бола отырып, сөйлеуші мен тыңдаушы арасындағы коммуникацияның қажеттілігі мүлдем жойылар еді. Бұл жағдайда спектакльде хабарды барабар түсінуді қамтамасыз етуге ұқсас емес, дегенмен, «қиылысатындардың көп» болуы ықпал етеді. Көрерменге белгілі кодтар жүйесі белгілі бір жағдайларда нақты спектакльге тиесілі кодтарға қойылады, нәтижесінде, ең болмағанда, сахнада болып жатқан жағдайды шамамен түсінуді қалыптастырады. Театр, драматургиялық және мәдени кодтар призмасы арқылы бірыңғай мәтін ретінде ұсынылған хабарламалардың тұтас қатарын интерпретациялауға кіріскен көрермен М.Бонч-Томашевскийдің айтуынша: «өз шығармашылығының барлық негіздерін қайта қарайтын жаңа театр көрермен мен сахнаның өзара қарым-қатынасы туралы мәселені айналып өте алмайды, бұл жұмыстың оны қабылдайтындарға қатысты қандай жазықтықта жататынын ойламай жұмыс істей алмайды» деген екен. Зерттеушінің пікірінше, көп жағдайда театрдағы көрермен рөлінің өзгеруіне сахна рампасының, зал мен сахна арасындағы өзіндік қабырғаның бұзылуы себеп болды.

Оның пікірінше, италияндық комедия дель артемен қатар, кабаре де осы коммуникация түрін меңгерген: «Кабаредегі сахналық рампаның принципі барлық көрермен залында төгілген көрініс атмосферасының принципімен ауыстырылған бірінші орын болды...». Болып жатқан әрекетке араласқан көрермен оның қажетті қатысушысы болады, онсыз театр қойылымын жүзеге асыру мүмкін емес. Көрермен тек қана ойлауға емес, «жасау – «қайраткерлік» үшін келген жаратушының бірі болып табылады.

Көрерменнің белсенді ұстанымы театр коммуникациясы үшін негіз қалаушы сипат болып табылады: «тек театр сол уақытта қатысып отырған адресаттың болуын талап етеді және одан келе жатқан сигналдарды (үнсіздік, мақұлдау немесе соттау белгілері) қабылдайды, тиісінше мәтінді өзгертеді». Тек адресатты (көрерменді, тыңдаушыны) білдіретін басқа өнер түрлерінен айырмашылығы, театр қойылымы қазіргі уақытта, белгілі бір жерде, нақты байланыстардың қатысуы арқылы ашық диалог болып табылады.

Сахна мен көрермендер залының арасындағы қарым-қатынастарда көрермен хабарламаны (оқиғаны) қабылдау мен түсіндіруді бір мезгілде интерактивті түрде жүргізгенде «жанасу әсері» ерекше роль атқарады. Алайда, «көрерменнің қолына» өзіне берілген хабарды шеше алатын барлық қажетті материал берілгеніне қарамастан, оған «өз қиялымен осы емеуріннің сахнасын шығармашылықпен аяқтауға тура келеді», осылайша өзінің шығармашылық ерік-жігерін көрсете отырып, айтылмаған дүниені қосады.

Актер мен көрерменнің шығармашылығы театр үдерісіне қатысушылар арасындағы тірі байланыс кезінде объективті шындықтағы әрекет етуші кеңістікпен қатар орындалады. Олар өзінің мазмұны бойынша бірегей шығарма жасайды, бастапқы түрде қайта жаңғыртуға келмейтін, зал әр жолы жаңа адамдарға, кейде сахнада әр түрлі актерлерге (әр түрлі себептерге байланысты) толы болады.

Әр нақты спектакльдің қайталанбастығы театр коммуникациясының ерекшеліктерінің бірі болып табылады. Ю. М. Лотман театр мәтінінің «нұсқалығы» ұғымын енгізіп, спектакльді «кейбір инвариант, бірқатар нұсқаларда іске асырылатындығын» қарастыра отырып, әр көріністің осы сипаттамасы туралы айтады.

Актер мен көрерменнің шығармашылығымен қатар, көрермендер арасындағы қарым-қатынас туралы да айтуға болады. Бұл жағдайда театр коммуникациясының реципиенті ретінде әрбір көрермен жеке емес, аудитория біртұтас ағза ретінде қарастырылады. «Көрермен ешқашан жалғыз емес: оның көзқарасы басқа



да көрермендерді бір мезгілде қамтып, оған түседі. Психодрама және әлеуметтік қарым-қатынастардың көрінісі ретінде театр бір уақытта осы парадоксальды жіптерді өз қолында ұстайды».

Театр қойылымын орындаушылармен өзара іс-қимыл жасай отырып, көрермен өз кезегінде хабарламаны декодтай алушы ғана емес, оның жасаушысы, хабар таратушысы болады. Көрермендер мен сахнаның арасындағы екі жақты байланыс туралы мәселе бір мағыналы емес. Егер коммуникацияны ақпаратпен симметриялы алмасу ретінде қарастырсақ, тыңдаушының реципиент болуына және сол кодты қолдануына байланысты театр ойыны коммуникация болуды тоқтатады.

Екінші жағынан, егер коммуникация басқасына ықпал ету құралы ретінде қаралса және ол мойындалса (Л. Прието), онда коммуникация мақсатында алмасудың өзара қарым-қатынасы П. Павидің айтуынша: «біз театрда не болып жатқанын білеміз және спектакльге қатыссыз бола алмаймыз» дегенге саяды.

Мұндай жағдайда екі жақты коммуникация көрнекі және акустикалық арналар арқылы берілетін және көрермендермен де, орындаушылармен де мақұлдау, қуаттау арқылы және т. б. білдіру ретінде түсіндірілетін күлкі, қол шапалақтау, қолдау және т. б. арқылы жүзеге асырылуы мүмкін.

Театр коммуникациясының ерекшеліктерінің бірі болып, театр логикасы мен шынайылық логикасының сәйкес келмеуі болып табылады: «театр заттардың шынайылығына емес, тек олардың белгілеріне ие. Барлық өтпелі – тек белгі».

Осылайша, театрды коммуникативтік белгілік жүйе ретінде қарастыру, оның әмбебап және ең аз талдау бірлігін, сондай-ақ коммуникативтік актінің құрылымына кіретін элементтерді анықтау бір жағынан бірнеше хабарлама көздерін және олардың арасындағы өзара қарым-қатынасты, күрделі театр коды мен көптеген реципиентті бөліп алуға мүмкіндік береді.;

ал, екінші жағынан, театрға өнердің ерекше түрі ретінде тән бірқатар ерекше ерекшеліктер: көп арналы және бір мезгілде хабарды қабылдау, түсіндіру және беру, көрерменнің белсенді ролі, объективті шындықта әрекет жасау, театр көрінісінің «қайталанбастығы», болып жатқан оқиғаны қабылдаудың шартты сипаты.

Театрда көптеген белгілік жүйелердің болуы және олардың құрамына кіретін элементтердің күрделілігі театрлық коммуникативтік кеңістікті ұйымдастырушы ретінде режиссердің әсер етуінің басқарушылық қызметін одан әрі жалғастыруына пейілді.