

**ТЕАТР СЕМИОТИКАСЫ:
ҚАЗАҚ ДРАМА
ТЕАТРЫНДА
СЦЕНОГРАФИЯЛЫҚ
МӘН ТУҒЫЗУ**

Театр өндірісінің көпқырлылығы мен оның көркемүдерістегі ұжымдық ерекшеліктері мамандармен өзіндік тұрғыдан зерттелуіне қарамастан, театр мәдениетінің вербалды емес семиотикасын зерттеу мәселесі өзекті. Театр семиотикасы әлемдік және Ресей мамандарымен ұзақ уақыттан бері зерттеліп келеді. Дегенмен, оның көп қырлары мән туғызу процесінің шексіздігіне байланысты әр кезеңде философия-мәдениет-өнер тізбегінде зерттеу әдіс-тәсілдерінің толықтырылуы, дамуы және қолданылуымен өзектеніп келеді деуге болады. «Бұл көптүрлі үдерістің сәйкес қабылдануы мен берілуі театрдағы вербалды емес белгілердің әлеуметтік шартталуында. Әрдайым оның ар жағында ерекше ойлау жүйесі мен ұлттық мәдениеттің тұратындығын» ғалым П.Н. Киев атап көрсеткен [1, 27 б.]. Театртану саласын алсақ, филология ғылымының бір саласы бола отырып осы пәннің әдістемесін, теориясы мен идеяларын бойына сіңіре дамыған. 1913 жылы Фердинанд Соссюр тілдің жүйелік белгілерін жариялағанда, ол лингвистика семиологиялық талдау принциптерін қабылдағандықтан ғылым деңгейіне көтеріледі [2, 99-100 бб.]. 1930-40 жылдары ең алғаш театр белгілік жүйе ретінде Праждық лингвистикалық үйірмеде жарияланып, осыдан семиология театртануда ғылыми әдіс болып қолданылады. 1987 жылы Патрис Павимен «Театр сөздігінде» мынадай анықтама берілген: «Семиология – бұл белгілер жайлы ғылым. Театрлық семиология – мәтінді талдау мен көріністің формалды құрылымын ашып беретін, спектакльді жасаушылар мен көрерменнің қатысуымен бірлесе жасалатын белгілердің даму мен қалыптасуындағы белсенділігін қарастыратын ғылым» [3, 376 б.].

Сахна шығармасының авторы мен көрермендер міндетті түрде әлеуметтік, мәдени және психологиялық кодпен байланыста болады. Бұл спектакль құрамындағы вербалды емес белгілерді ашуға мүмкіндік береді. Сонымен қатар, театр басқа өнер түрлері тәрізді қандай болмасын театрлық реформаларды бойынан өткізуде өзінің уақытпен қалыптасқан тұрақты және әмбебапты айқындылық құралдарын қалыптастыра білгендігімен маңызды. Егер театр мәдениетіндегі вербалды емес белгілердің пайымдалуына мән берсек, бұл үдеріс екі деңгейлік сипатқа ие: бұлар актер тұрғысынан пайымдау мен көрермен тұрғысынан пайымдау. Бұл екі түрлі айырмашылықты Ю.М.

Лотман «Сахна семиотикасы» атты еңбегінде «сахнадағы адамдар үшін оқиға болып жатса, ал залдағы көрермендер үшін оқиғаның өзі белгі болып табылады» қағидасын атауға болады [4, 380 б.].

Белгілеуші және білдіруші мәндерінің «белгі-барлық=ештеңе еместік», «театрлық белгі», «театр және кеңістік», «театр көрінісіндегі белгі ұғымы» А.Юберсфельд еңбектерінде зерттелгендігін айту керек. Поляк семиологы Тадеуш Ковзанмен театр белгісінің дамуы мен құралдарының синтагматикалық принциптері жақсы талданған. Театр саласында белгіні тікелей мағынасында режиссура, драматургия, сценография семиотикалық тұрғыдан ғылыми әдістеме ретінде толық қолданыста бар деп айту қиын. Дегенмен, эмпирикалық материалдардың көптігі оның салаларалық маңызын жоққа шығара алмайды. Біз мақаламызда семиология немесе семиотика ғылымы зерттеулерінің бүгінгі күнде тұрақты ұғымдық-категориялық аппараттарының жеткілікті деңгейде екенін ескере, оған көп тоқталмаймыз. Ал, жалпы бүгінгі театр көркем үдерісіндегі мәндерді қазақ драма театрының мәселелерімен, семиотикалық байланыста қарастырамыз.

Қазақ театры шығармашылықтық даму кезеңдерінде жаһандық жаңару тенденцияларын қабылдап, ұлттық мәдениеттің қазіргі заман талаптарына сәйкес бейімделу тенденцияларын бойынан өткізуде. Бұл салада жалпы адам болмысы қазіргі заманғы мәдени-философиялық теориялар тұрғысынан ұлт болмысы ретінде тану оның қарама-қайшылықты жақтарымен көрермендерін, зерттеушілерін алаңдатуы сөзсіз. Дегенмен, осы мәселелерде уақыт талабын ескерсек, қазақ театрының мәдениетіне, қазақ ұлтына тән өзіндік ерекшеліктері бар. Сондықтан осы негіздердің көркем шығармашылықта болашақпен үйлесуі, не үйлеспедің мәндік қырларын ажырата зерттеу тарихи-мәдени-философиялық мәселе.

«Театр» әлемді көрерменнің алдында актер арқылы көркемдік драмалық әрекетпен таниды деген ұғым қалыптасқан. Бұл өз кезегінде әрқилы көркемдік тарихи-мәдени бетбұрыстармен, сондай-ақ жеке тұлғалардың көзқарастарымен өзгеріп отырғандығын көреміз. Мысалы, В.Мейерхольд оны: «Театр – тірі адамдар өнері», «дәуірдің ішкі синтезі» деп бағалаудың ар жағында театрдағы адамның жанды болмысы бар екені көрінеді [5, 49 б.]. Шындығында, театр – тұлға өнерін және драматург, режиссер, суретші, композитор, актер жігерін біріктіретін

ұжымдық шығармашылықтың ерекше түрі деуге болады. Өз уақытында сахна өнеріне қатысты екі түрлі көзқарастың қалыптасқандығын атауға болады: «театр – «аралас өнер» (Р.Вагнер) және театр – сигнатурті-экспрессивті «аласталған (отрешенный) болмыс» қызметі ретінде, ал екіншісі «белгілік-семиотикалық, эмоционалды-әрекетті» болмыс ретінде (Г.Шпет), театрда ойынның тікелей қатысуымен «жаңа шынайылықтың» пайда болуы (П.Флоренский) тәрізді ұстанымдар қалыптасқан [5, 55 б.]. Сондай-ақ, театр – «тұйықталған әлем, шоғырланған Ғалам» деген теңеулер де оның ұғымдық аясын кеңейтеді. Спектакль («орындаушылар – көрермен» жүйесі) – театр өнерінің көркемдік (жаһандық) шығармасы болып табылады. Ол шынайы әлемнен рампамен, порталмен бөлектеліп, тұйықталған. Рампа – көркемдік-шынайылық әлеміне ену белгісі.

Театр образын жасаушы – өмірден байқағанын, тәжірибені бойына жинақтаушы тірі адам, яғни актер «құрылыс материалы» іспетті. Осы актер арқылы спектакльдің ой-орамы жүзеге асады. Сахнада бар нәрсенің барлығын әрекетке қосушы, әрі театрлық рең беруші де актер. Декорациялар сахнада бөлме интерьерлерін, пейзажды, көше көрінісін бейнелегенмен, егер актер сахнадағы заттарға өз әрекетімен жан бітірмесе, олар өлі бутафорияға айналады. Немесе, керісінше, қоршаған ортаның ең бір шартты белгілері (Шекспир театрындағыдай ағаш тақтайшалардағы «бақша», «орман», «сарай» делінген жазуларға дейін), егер актер пьеса кейіпкері образына енсе және сахнада бақша немесе орманға қатысты адам болып әрекет етсе, көркем өмірмен өмір сүре бастайды. Актер шеберлігі ерекше дарындылықты – бақылай білуді, зейінділікті, өмірлік материалдарды талғай және талдай білуді, бай қиялдылықты, темпераментті, айқындылық құралдарының (дикция, интонациялық әртүрлілікті, мимика, пластика мен ишарат) болуын талап етеді.

Театрда шығармашылық акт (актердің образды жасауы) көрерменнің алдында өтеді және ол көременге рухани әсерді тереңдетеді. Кинода көрермен шығармашылық процесінің нәтижесін көретін болса, театрда – процестің өзін бақылайды. Спектакльдің ерекше бірегейлігі де осында. Актер әрбір келесі ролінің ойынын жаңаша өмірлік бақылауларымен, ой-толғамдарымен байытып, көрерменмен сұқбаттасу тәжірибесін ескере отырып, дамытады. Театр – киноға қарағанда тобырлық сипаты бәсеңдеу өнер түрі, өз спектакльдерін көркемдік сапаларының шығы-

нынсыз оларды үлкен таратылымға ұсына алмайды (себебі бейне таспаға спектакльді түсіру барысында актердің көрерменмен тірі сұқбатты әсерлесуі, көз алдындағы шығармашылықты сапа жойылады).

Театрлық – сахнаның арнайы қасиеті, арнайы мінез-құлықтылық жүйесі, көркем ойлаудың ерекше тәсілі. Театрлық спектакльге мейрамдылық көңіл-күй береді, мейрамдылық – театр табиғатына тән нәрсе. Театрлықтың өзінде нақты адамның (актер) көркем образға (кейіпкер) көркем құпия түрде ауысу ойынды әрекетін қамтиды. Шығармашылыққа жатпайтын құлықтық еліктеу еркін шығармашылықтағы өмірлік стратегия ретіндегі ойынға қарсы келеді. Ойын барлық өнердің түріне тән болғанмен, ол театрда көркемдік әлемге қатынас және шығарманы құру принципіне айналады. Театрда ойын сахна кеңістігінің шарттылығына сәйкес келеді. Сахналық ойынмен қатар, театрда көрермен мен сахна арасында ойындық диалог жүреді. Сахна кеңістігінде өтетін үдеріс ойын күйінде көрермен залына ағылып беріледі (сахна кеңістігінің кеңеюі). Сахна театр жүйелерінің бірінде – «терезе», бірінде «айна», келесінде – «экран», «киноқоз» болып аталады.

«Менон құлы» атты еңбекте театрдың ұдайы өзгеріп отыратындығы және нақты зейінге алынбайтыны, тіпті кескіндеме, мүсін, әдебиет тәрізді бейнелерге тоқталмайтындығы атап көрсетілген [6, 15 б.]. Демек, К.станиславскийдің драма театры табиғатын әрекет ретінде анықтауында мән бар. Осыған сәйкес «театр – бұл әрекет барысында көрінегін, сөз арқылы жүзеге асатын қуат көзі (энергия)» деген қағида өзекті [6, 19 б.]. Театр диалогті. Диалог – жанданған сөздер қатынасы. Театрлық образды өмірге шақыру үшін – актер оны өзінен жасауы қажет немесе оны ғарыш кеңістігінен алады.

Театр тануды онтопсихология тұрғысынан қазіргі заманғы философ, театр зерттеушісі Антонио Менегетти бейсаналылық тұрғысынан былай деп түсіндіреді: «Театр – бұл зерделі субъектідегі табиғи интенционалдылықтың ұйымдастырылып қойылған үдеріс көрінісі. Түс көру – режиссура, актерлер, декорация, бұл барлық адам өміріндегі спектакльдер сценариіне арқау болатынның бәрінен мүлде басқа нәрсе», – деп атап көрсеткен (құдай – онтикалық интенционалдылық ретінде түсінілген) [7, 8 б.].

Шындығында, «Театр – индивидтің биологиялық табиғаты туындатқан түс көру құрылымы негізінде пайда болған. Басқаша айтқанда, әр қайсысымызда ойналатын ең алғашқы театр, ол

– түс көруден басталады» [7, 9 б.]. Театр әлемін сүйетіндігіміз адам болмысын белгілеудің әдістері мен мүмкіндіктерін береді. Грекияда пайда болып, кейіннен әлемге Рим өркениетімен таралған амфитеатрлар тек спектакльдерді өткізу үшін салынды. Театр әрекеті психологияны, мифологияны, ұлттың ұжданын көрсететін болған: театрда белгілі бір оқиғалар мен адамдар қылығы мотив ретінде ашылып баяндалған. Театр әрекетін ұйымдастыру мен орындауға қатысу мәдениеттің жоғары көрінісі ретінде қарастырылып, жоғары саналылық пен болашақты болжау мүмкіндігі деп түсінілді. «Театр» (грек тілінде *құдай* және *ағыс* деген сөздер) – «Құдай қалай ағылады және көрінеді», «Құдайдың халық алдында қандай болып көрінетіндігі» дейтін ұғымдармен тәркіндес. Бұл сөздердің түбірінде құраушы және болжау, орнату түсінігінен – «орнатушы кім екендігі» шығады [8, 18 б.]. Сондай-ақ, «театр» сөзі – «құдай адамы», «құдайдың адамға әсер етуін» білдіреді. Бұл термин адам және құдай сөзі түбірлерімен астасып – барлық театр әрекетіне қатысушылар, құдайи психологияның көрінісіне араласушылар, яғни Құдайдың адам жүрегіне құйылуына қатынасушылар – неліктен мұндай көріністердің барлығы театр болып аталуында. Театрлық көріністер түйініне өмірлік адами жағдайлар қызмет жасап, кейін ол ескіре Құдайи сотқа шығарылуы – театрдың адамды катарсис пен жаңаруға үйреткендігін көрсетеді, яғни адам әрекет жасайды, Құдай осы әрекетті бағалауға араласады.

Театрда әлеуметтік әрекет әсемдікпен әртүрлі ауқымда көрсетілді. Эсхилдің күшті эмоцияларға толы пафостық ұлы трагедиялары адамның өзін-өзі мүқият оқуына шақырады. Өйткені индивидтің «мұнда» және «қазір» болуы Құдаймен беріліп қойған, өз табиғатының тереңдігін аңғармаған адамды Құдайдың өзі шеттетіп отырған. Шын мәнінде, ұлы трагедияны жасаушылар адамды театрдың көмегімен тәрбиелей білген. Ежелгі римдіктер театры да осындай керемет болса, дана Плавтың пьесаларындағы мән бүгінде өзектілігімен табысты болар еді.

Театр адам бойындағы әрекет ететін динамикалық үдерістерді, оның өзінің қатысуынсыз-ақ ашады, ал көрініс анықталған (тіл, сахна, ишарат, актер қимылдары) код арқылы өрістейді. Сондықтан, әлде кімдер түсіне және оның астарын ұғына алатын болса, қойылымдағы үндеу интенционалдық жайында нақты ақпаратты әкеледі. Театр көрінісі ритуал, мистерия ретінде туындап, кейіннен трагедия, драма формасына қол жеткізеді. «Алғашында мистериялар

пластикалық түрде күнәні өтеу актісінде құдайдың көрінісін бейнелейді («жалбарыну» (итал. «esorcismo»сөзі латынның «exorcere») – «мұқтаж болудан, зарығудан азат ету» дегенді білдіреді): ғұрыптарда адам жалбарынып, зұлымдықты қуып шығуға ұмтылды. Мистериялды ғұрыптар катарсистік қызмет атқарып, зұлымдық атаулыны жоя отырып, қатысушылардың өзін Құдайға жақындатуға тырысады» [8, 20 б.]. Ұлы Грекия трагедиясы бақытсыздық туралы әңгімелейді, бірақ бұл бақытсыздық адамның өзінің онто Инсе іргелі мәніндегі жобаға сәйкес келмеушіліктен туындайтын мән деп түсіндіреді.

Катарсис, ең алдымен – тазару, күнәнің салдарынан пайда болғандардан тазарту дегенді білдіреді. Мұнда адам өзінің тоталды мүмкіндіктерінің таза деңгейіне жетуі қажет. Грек трагедиясы: «Құдай адамға әділ жаза – катарсис болып жүргенін қалайды» деп оқытады [8, 21 б.]. Антонио Манегетти театр бейсаналылығын түсіндірудегі Онто Артта әңгімені одан да жоғары өрбітеді, оның ойынша тек катарсис қана емес, сондай-ақ, атараксия жетістігі барлық заттар мен эмоциялардан жоғары мәнде, тәуелсіз «Меннің» еркін логикалық функционалдылығы онто-Ин-се қатынасында – индивид болмысында көрінеді. Ин-седан шабыт туындайды. Олай болмаған жағдайда барлық көркем шығарма деп аталатынның қандайы болмасын суретші ауруына, тұтасымен қоғамдағы комплекстер кескініне айналады. Шекспир, Расин, Алфьери, еуропалық театрдың негізін қалаушылардың барлығының мақсаты метафизикалық өлшемнен туындаған. Ұлы суретшілер шабытты адамдардан, саясат немесе мәдениеттен емес, онтокоруден, Құдайдың трансценденттілігінен, немесе, керісінше Құдайдың көрініс табуынан, көмектесуі немесе жойқындығынан алады. Шығыс театрларының шығу тегінде қасиеттілік адамилықтан жоғары қойылады. Сонымен, классикалық театр көбінесе ауытқу мониторымен құпталғанды және әлеуметтік «Жоғары-Менге» тиімдіні бейнелейді.

Бейсаналылықтың ішкі логикасына сай және комплекстердің дәйекті тақырыпты іріктеу әрекеті мен таптаурындарына байланысты барлық театр тақырыптары «Жоғары Мен» сценарийіне оралуға мәжбүр. Комплекстер мен психикалық патологиялар феноменологиясы өзгермейтіндей стандартталған, оны индивидтің өмір сүруінің әрбір кезеңінен табуға болады және оның болашақта қалай көрінетіндігі жөнінде айтуға болады. Театр тілімен айтқанда, комплекстер – бұл адамдар өмір сүретін сценарий. «Адамдар өзін оның авторымын деп есептейді, ал шындығында

олар ешнәрсені көрмейтін актер-орындаушылар. Бұл өзгеріссіз адамның жеңілісімен аяқталатын трагикалық сценарийлер; сол сияқты барлық өмірлік сәтсіз сценарийлер театрда да көрініс тапқан» деп көрсетеді [8, 28 б.].

Театрымыздағы спектакльдердің көпшілігі әлемдік театр-мәдени үрдістеріне қатынаста. Мысалы, «Көшкін» спектаклінің сценографиясында режиссермен табылған мизансценалар, ішкі форма сценографияда пластикалық шешім, материалдармен бірізді, өзара бірінбірі толықтырып, ойнатылып отырады. Басты қабылданатын ой иірімдері әртүрлі контекстерде сценографиямен тереңдетіліп, болмыстың басқа қабаттарынан ой сәулеленеді. Сценографияны зерттеуші ғалымдарымыз (Қаржаубаева С.К.) М.Әуезов театрының сценографиядағы беталысын былай суреттейді:

«Сценографияның толыққанды көркем-образды әсер етуі үшін сценографиялық шешімнің маңыздылығы ұлғаюда. Сценография ролін қабылдауды театрлық әрекетте тек қана фон деп қабылдау түсінігі әдеттегіден мүлде өзгерген. Сонымен қатар, қойылымның бөліп алуға болмайтын мәні – құрылымдық органикалық бөлігі, көркем-бейне түрінде қарастыруда күмән туғызбайды (бірақ, өкінішке орай көп жағдайда ол орындала бермейді). Сценография өзінің әдіс-тәсілдері, құралдары арқылы тек драматургиялық конфликт пен перипетияларды, нақты ортадағы кейіпкердің әрекет мотивтерін ғана түсіндіріп қоймайды, сондай-ақ, іргелі адам болмысы мәселелерін оның жүрек соғысына сай түсінуге, оны жаңа мәндер мен құндылықтармен байыта күнделікті күйкі тірліктен ажыратуға тырысады» [9, 76 б.]. Бұл тұрғыда күрделі көпқабатты спектакльдің жасау процесі оның бейнелік-көрнекілік аспектісінде екендігі «Сұлу мен суретші» спектакліне қатысты айтылған.

М.Әуезовтың «Қарагөз» шығармасы неше ондаған жылдар араға салып қайтадан режиссер Б.Атабаевпен (сценограф Ерлан Тұяқов) қойылып отыр. Спектакльдің басты желісі – адам сезімінің күдіретті күшіне қарсы келу мүмкін емес. Бұл Нарша, Қарагөз бен Сырым арасындағы махаббат дастаны болып көрініс табады. Сценография оқиға орнын киіз үйде, өзен жағасында, тағы сол сияқты оқиғаларға сәйкес өзгеріске түсіп отырады. Сән-салтанатты қазақ ауылы мен киіз үй қазақы өмірдегіге жақын суреттеледі. Бірақ режиссердің пайымдауында бұл қойылым, бұрынғы нұсқаға қарағанда қазіргі уақытта болмысы өзгерген адамдардың қаралы үйдің қайғысына да басқаша көзқарас та-

нытатындығымен байқалады. Бұл адамдардың дәстүрді орындаудағы формалдылықты, кейде сорақылықты байқалтады. Дегенмен, бұл терең режиссерлік астарға ие көзқарастан туындаған мән. Атап айтқанда, қайтыс болған кісінің жаназасы шығар-шықпастан өлікті аттап-пұттап өткен тобырдың бұл контексте көрерменге ой салуы ғана емес, провокация. Бұл тек режиссер тұрғысынан ғана батыл шешімдер. Ал, сценография осы құндылықтардың өзгертілген қақтығысын, немесе жаңа заманауи форма ретінде ішкі өзгертілген мазмұнды сыртқы формада көрсете алмайды. Ішкі ұшыққан әрекет сырттай қолдау таппағандай көрінеді. Әрине, ол уақытта жас сценографтың бұл студенттік дипломдық жұмысы. Премьерадан соң неміс сценографы Э.Ральф Хаббен сахнада ұлттық киімдер декорацияның басым бөлігін костюмде жинап тұр. Демек декорация жеңілдеп, сахна декорациямен оранбауы керек. Осылардың арасында талас бар дейді. Спектакльде Нарша бейнесі үлкен орын алады. Қарагөз бен Сырым бейнелері сияқты, ол да трагедиялық бейне. Нарша, болмысында өте нәзік, адамгершілігі зор, түсінігі мол жан. Оның Қарагөзге деген сезімі басында өте күшті, өзімшіл болғанымен, Қарагөздің шынайы қайғысы бұл сезімді өзгертіп, тереңдете түседі.

Көрерменнің бір пікірінде: «Тендерге түскен келіншек» спектаклінің сценографиясы сахнадағы интерьері бос, керісінше хаос тақырыбының басымдығымен есте қалады. М.Әуезов театрының спектакльдерінің басым көп декорациялары ауыр, тым рабайсыз дейді. «Қас қағым» спектаклінде қатыгездік, «жестокость» көп дейді. Театрдың белді суретшісі Е.Тұяқов: «Көшкін» спектаклінде кейіпкерлер образы жұмбақ, тіпті басқа дүниедегі қайтыс болғандар өмірін елестетеді. Басқа бір көрермен: «Сұлу мен суретші» спектаклін 5 рет көрдім, спектакль пластикасы керемет романтикаға құрылған. Қазіргі эстетикалық талғамы жағынан ең жоғары спектакль деген. Бұл жеке пікірлерге қарамастан, жалпы М.Әуезов театры қойылымдарындағы сценографиялық дискурс мәселесі маңызды екеніне мән береміз.

«Таңсұлу» қойылымы өзінің ұлттық этнос-сценографиялық элементтерімен, режиссерлық қойылым формасымен, актерлердің пластикалық ойынымен, Тәңірілік сарынды этномызыкамен қазақ театр сахнасында трансцендентті танымның үлгісін көрсете алды. Бұл, әрине, «Таңсұлу» тақырыбына ой-толғау, басты кейіпкер Таңсұлу бейнесінің батылдығы мен мәрттігі адам жанын тебіренерлік тарихи оқиға бұл қойылымдағы ұжым үшін шығармашылық қарқын, ышқыныс

әкелді. Себебі қазақ халқының тарихынан алынған бұл сюжет көптеген қойылым құрамына сценографиясы үшін де, режиссура, музыкасы үшін де жаңаша кеңістік, стиль, пластика беріп қана қойған жоқ, оның трансцендентті болмыстық, танымдық қырлары «едәуір мағлұмат беретін бейнелерді» әкелді. Әрине бұл көрерменге жақсы әсер қалдырған этнографиялық үлгілер, иррационалды қабылданатын дәстүрлі мен авангардты стильдерінің тоғысындағы сазды музыка, кейіпкерлер костюмі екені анық. Дегенмен, бұл «Таңсұлу» қойылымының өзегін, құрылымын жасап отырған драматургиялық желінің тың, соны өрнектелуі. Автормен ұтымды табылған оқиға құрылымдарының байланысы өз алдына керемет композиция. Сондықтан қойылымда драматургиялық көркем-ойлауда, идеяда олқылық жоқ, керісінше, сахналық шығармашылыққа еркіндік пен шабыт берді.

«Таңсұлу» сценографиясы жайлы ақпарат құралдары «үш өлшемді голография, сахна техникасын қолдануы бұл театрдың басқа спектакльдеріне ұқсамайтын, жаңаша үрдіс» екенін жиі тілге тиек етеді [10,11]. Шындығында, бейне сюжеттердің, бейне анимациялары мен проекциялар, спектакльдің жарық партитурасы өте шебер сахна әрекеті мен атмосферасына сәйкес жасалған. Суретшінің жалпы шығармашылық ізденісі мен әлемдік театрларындағы сахна құбылыстарын, технологияларды зерттеуі заңды құбылыс. Актерлер ойынындағы органика, қоюшылардың өзара түсіністігі, ансамбль театрымыздың бүгінгі бір жетістігі. Өкінішке орай, театртанушылар, театр сыншылары тұрғысынан кәсіби терең қарастырылған рецензиялар жазылған жоқ. Спектакльде дәуір мәтіні мәдени мәтін ретінде қолданылып, онда ғылыми семиотикалық әдістер нәтижесі ұлттың генетикалық кодын іздеуде үлкен мәнге ие болады.

«Қас қағым» спектаклінің сценографиясы театрдың кіші сахна кеңістігін диагоналды құрылуымен ерекшеленеді және декорацияларын ақ пен қара графикалық тік төртбұрыштармен, темір тор шарбақтарымен осы диагоналда қара порталмен жинақтайды. Тік төрт бұрыш формалардың ішінен осыған ұқсас формалар шығып отырады. Мұның бәрі спектакльдің атмосферасына тотальды қақтығыс орнатумен қатар, сахналық әрекет те осыған сәйкес өрбитіндігінен үміттендіреді. Бірақ оқиға барысында спектакльдің ішкі мазмұны мен сценография арасында ажырау пайда болады. Кейіпкер қыздың нәзік әлеміне бұл құрсауланған төртбұрыштарда орын жоқ. Үмітсіздік хаос, бәрі қара түнекпен аяқта-

латын оқиға іспетті бір сарында. Осы тұста біз драматургтың алғашқы нұсқасын еске түсіретін болсақ, режиссер таңдаған форма автор ұстанымынан өзге «режиссерлық ой өрбіту» қолданылды. Мәтін дамып, басқаша контекстерге ауысады, шантаж, арандатушылық жағдайлары орын алады. Бірақ, бұдан спектакль ұтылмаған тәрізді. Себебі мұнда постмодерндік эстетика қарқынды деконструкция тәсілдеріне сүйенген. Бұл спектакльде авторда жоқ қолданылған эстетикалық категориялардың бірі – шизофрения бар. Ол өнер мен мәдениетте қазіргі заманғы өнер концепцияларын қалыптастырған авторлардың біртобы француз мәдениеттанушылары еңбектерінде осындай мәнде қарастырылады (М.Фуко, Ж.Деррида, Ж.Делез, Ф.Гваттари) [12].

Ал, осы құбылыстар (шизофрения) қойылымда басты орында тұрғанымен оның декорациялары осыны көрсететіндей, ескеретіндей мәнде қадам жасаған ба? «Қас-қағым» сценографиясы бір қарағанда тек аурухананы ассоциациялайды. Адам санасы мен болмысына бұл жасалған түсініксіз, бірақ тағдыры зілді шаршы кубтың ауқымы кейіпкерлер Сәбит пен Жазираның бір-біріне деген нәзік сезімдерінің сағым екенін суретші мөлдір шыны арқылы жақсы көрсеткендей (олар кездеспек болғанда шыныны сипалайды). Бостандық мәселелері де арыстанды темір торда ұстағандай күрес пен оны бұзуға деген ұмтылысты білдіреді. Бұл, бірінші жағынан, ұтымды деп қарасақ, екінші жағынан келесі актіде сценографияның дамуында бірқатар нәрселер ойға алынбаған. Атап айтсақ, Жазираның өз-өзіне кеткен шағында бұл жалғыз еркіндік, оның қиял әлемі болса, ол сценографияда енді осыған сәйкес әлемді көрсетуі керек. Өкінішке орай, осы еркіндікті сезіну үшін сахнадағы декорациялар спектакльге қатаң стиль беріп тұрғанмен, «құрсаулы тор» көзден ғайып болмай, біздің ойымызша кедергі жасайтын тәрізді. Қыздың темір тордың үстінде билеуі аздап қолайсыздау. Оқиғаға қатысушы кейіпкер де дегбірсіз жүйке ауруына шалдыққан, ол музыка тыңдауда ғана жаны жай табады. Бұл тәрізді символдар мәні өзін-өзі көрсету тізбегіндегі әлі де мақсат ретінде көрінгенмен, көркем процесте шизопотенциалы айқындалмаған жай ғана символдар болып табылады.

Ж.Делез бен Ф.Гваттари ессіздік ретінде психоаналитикалық дәстүрдегі классикалық идеяны дамытуда әртүрлі өнер түрлерінің шизопотенциалын айқындай отырып, оған жаңа элементтер енгізуге ұмтылады. Бұл тұрғыдан салыстырғанда, театр өнерінің келешегін олар зор

деп табады. «Таңсұлу» спектаклінде де бейсаналылық қарқыны оның тақырыптық, мазмұндық қатарына форма береді, оның болмыстық санасын кеңейтеді. «Қас қағым» спектаклімен салыстырғанда «Таңсұлу» қойылымында классикалық идеяны дамыту басымырақ. Ал, тылсым әлем, драманың тысқары алатын аумағын бақсы ойыны, санадағы бұлдыр елестер қатарында «Таңсұлу» Делез тұрғысынан алғанда өзіндік шизопотенциалға ие. Жалпы, шығармашылық көзін архитектуралық пластика мәні (этнографиялық элементтер), әлем моделін қазақ халқының байырғы тарихынан іздеу – эстетика ғылымында «Топос заманына лайық мәдениеттер көзі» деген бірегей кезенді аталған теория бар. Бұл мән адамның табиғатпен тұтасқан, әлемі үйлескен заман мәдениеті. Бұл теория тұрғысынан авангардтық ағымдар «ХроноТопос» дәуір мәдениетіне келеді. Лек-легімен туындаған –измдер адамзаттың «үмітінің үзіліп», жаттанған, адамды «бақытсыз» деп табатын теориялар [13]. Нақтырақ айтсақ, XX ғасыр мәдениетінің мәні осылай қалыптасты.

Ж.Делез, бұл шығармашылық үрдіс пен оның психологиялық қабылдануына ерекше мән бере отырып, театр әлемінен тұрақты бағыттарды көре және оны итальяндық драматург, режиссер әрі актер Кармело Бенеман байланыстырады. Тіпті олардың бірлесіп жазған «Қиылысу» (Переплетение) деп аталатын кітаптары қазіргі заманғы театр өнерінің шизоанализіне арналған. Жалпы, Бене шығармашылығының тұғыры – альтернативті дәстүрлі емес «спектакльсіз театр» атты айдармен анықталатын миноритарлы театр. Оның ерекшелігі, автормен классикалық пьесалар тақырыбына парафраздар жасалып, одан басты әрекет етуші кейіпкерлерін «алып тастайды» (мысалы, Гамлет), сөйтіп маңызды емес кейіпкерлерге (мысалға, Меркуционы Ромео есебінен) керісінше дамуына мүмкіндік береді. Бұл театрдың критикалық қызметін білдіреді. Бұл позицияны Делез баяндай отырып, оның артықшылығын театр қайраткерлерінің ролін қайта қарауда деп түсінеді. Сонымен, театр адамы оның ойынша драматург те, актер де, режиссер де емес. Ол хирург, операция жасайтын оператор, ампутор.

Мәселе, аталған ұстанымдардың «Қас қағым» спектаклінде теориялық басшылыққа алынып, не алынбағандығында емес. Режиссердің қойылымды көркем формалды (тұрмыстық) мәселелерден азат етуінде, жалпы заманауи сарын беруінде. Ж.Делез «Әдебиет – ол мақсат, өндіріс, өзін көрсету емес, ол процесс, тіпті шизофре-

ния» деп көрсеткеніндей [14, 119 б.]. Шизоэдебиеттің көрінісі ретінде жазушы-шизофрениктің идеалды моделіне мысал А.Арто шығармашылығы шығады, «Арто-Шизо». Кескіндемеде осындай модельдің болғанын В.Ван-Гогте де көреміз. Осындай эксперименттер көрерменге әсер ететін мәтін мен дәстүрлі әрекеттен басқа – тек хирургиялық нақтылық, театрлық қалау машинасының тиімділігі, оператордың біліктілігі мән ретінде дәлел бола алады. Бұл мәдениеттанушылар пікірін келтірудегі мақсат қазіргі көркемшығармашылық психологиясы мен эстетикасының біздің театрдың бағыттарына, кейбір қойылымдар мәніне тікелей не жанама қатынастылығында. Себебі, біздің өмір сүріп отырған уақыттың өзіндік ерекшелік мәні, талғамдық бедері бар, ол міндетті түрде біздің қалауымыз не қаламауымыздан тыс дәуір мәтіні, мәнді үдерісі болуы мүмкін.

Бірақ осы құбылыстардың реті, жөні, қай қырымен сәйкес, қай кезде сәйкес емес? Осы тұрғыда тағы да аталған авторлардың пікірлерімен салыстырып көрейік. Жалпы өнердің жасалуы бар болғанда, оның мәндерінің құлдырауы бар. Бәріне емші уақыт өзімен оған сәйкес құралдарын, ережесін әкеледі. Әрбір кезеңнің өзіндік көркем тәжірибесі өнерде тұрақтылықтан таптаурынға, үкіметке, үстемдікке айналуы заңдылық. Ал, демистификация мақсаты – театрдағы үкімет пен театр үкіметін тәжсіздендіру, театрлық көріністі демистификациялау. Бұл ретте солшыл радикалдар рухындағы эстетикалық бағдарламаларды Делез «мәтін деспотиясынан, режиссура авторитаризмінен, актерлердің нарциссизмінен» бас тартуға шақырып, жаңа театрлық форма — көрерменнен эмоционалды, дыбыстық, семантикалық барьерден ада «көрініссіз театр», «бейнесіз театрды» ұсынады. Оның прообразы болып А.Арто, Б.Вилсон, Е.Гротовский, «Ливинг театрлары» көрсетіледі. Әдебиеттегі миноритарлық театр мысалына — Ф.Кафка шығармашылығы бола алатындығын атап айтамыз Еркін шығармашылықтың бір көрінісі бола алатын бұл театрымыздың кіші залында қойылған «Қас-қағым» спектакльдің өзіндік орны бар. Бірақ театрдағы бұл бастамалардың концептуалдық, теориялық негізде басшылыққа алатын әдіснамасы, түйіні жеткіліксіз. Себебі көркем ойлар мен өмір арасындағы қатынас мәні спектакльде өнердің бір формасы, бірегей пластикалық шешім – көрермен жадысында эстетикалық тағылым болып қалуы керек. Өнердегі «өмір шындығы» өмірдегідей мәнде болуы міндетті емес [15].

Жалпы, театр тарихын көз алдымыздан өткізетін болсақ, театр адамның драмалық әрекет арқылы әлемді игеруінің жаңа мәнді формаларын Қайта өркендеу заманынан бері елестетуге болады. Осында дәуірдің озық философиялық идеялары театрда белгілі бір бағытта жүзеге асқандығын көре аламыз. Қайта өркендеу заманында театр өнеріне халықтық өнер формаларының енгендігі белгілі (италиялық маскалар комедиясы), театр философиялық рең ала отырып, әлем күйін талдау құралына қол жеткізсе, Шекспир, Лопе де Вегада театр әлеуметтік күрес құралы ретінде көрінеді.

Классицизм театры (XVIIIғ.) нормативті эстетика (Буаль) мен рационалистік философия (Декарт) негізіндегі мәнге құрылды. Оның негізіндегі Ұлы трагедия (Расин, Корнель) мен комедиялық (Мольер) драматургия – жалпыадамзаттық кемшіліктерді әжуалайды, идеалды қаһармандарын дәріптеп, оны көрсетуге тырысты. Актерлер кейіпкерлерде жалпы адамзаттық сипаттарды ашуда олардың нақты – тарихи және ұлттық ерекшеліктеріне сай қарастырды.

XVIIIғ. театрын ағартушылық идеялар (Дидро, Лессинг) қанаттандырды. Ол үшінші сословиенің феодализмге әлеуметтік қарсы тұру құралы мән деп танылады. Актерлер кейіпкерлерде әлеуметтік жағдайын көрсетуге ұмтылуы өнерге реалистік нақыштар қалыптастырды.

Ал XIX ғ. бірінші жартысында романтикалық театр белең алады. Мұндағы мәндердің ерекшелігі жоғары эмоционалдылық, лиризм, ереуілдік пафос, кейіпкерлер бейнесінің сипаттылығы. XIXғ. 30-жылдары театрдағы үстемдігі мол бағыт критикалық реализм – Гоголь, Островский, Чехов, Ибсен, Шоу драматургиясының негізінде дамиды. Театр терең тұрғыда ұлттық бола түседі. Театр демократияланып, оның бұқаралық, халықтық формалары дамыды, театрдың тек халыққа есептеліп, арналған «бульварлық» (Париж), кіші (Нью-Йорк), предместье театрлары (Вена) пайда болады. XIXғ. орыс сахна өнері – бұл реализм театры, өткір әлеуметтік проблематика оның сатиралық бейнесіне дейін жетеді, дүниеге критикалық көзқарас – бұл өмірдің типтенуі, тұлғаны психологиялық талдау.

XXғ. бірінші жартысында театрда Ұлы реформа жүреді. К.станиславский, Вс.Мейерхольд, М.Чехов, М.Рейнхардт, А.Аппиа, Г.Крэг, Л.Курбас сахна өнерінің жаңа ғылыми теориясын жасады. «Театр дамуының алғашқы кезеңдерінде драматург пен орындаушы бір адамның бойында тұғырланса, жаңаша заманда спектакльдің басты принципі болып – ансамбль саналады.

Ұжымның басында – спектакльді жасаушы – режиссер ерекшеленеді. Ол труппаға жетекшілік жасаумен қатар, драматургтың ойын қорыта отырып, пьесаны спектакльде мән туғыза отырып, оған бағыт беруші» [15, 38 б.].

Қорыта айтқанда, біздің театрдың жанрына сай репертуардың басым бөлігінде тарихи, әлеуметтік, адам проблемалары арқылы мәндерді пайымдауға арналғандықтан жоғарыда аталған барлық реформаларды қамти алады. Ал, сценография эстетикасы бұл жағдайда осыған лайықты мәндерді түрлендіруші, анықтаушы, кенейтуші

қызмет атқарады. Дегенмен, біз мақаламызға арқау еткен Ж.Делез, Ф.Гваттари және т.б. мәдениеттанушылар мен философтардың теориялары – «постмодернизм» эстетикасы ретінде әлі күнге дейін мәндерді пайымдауда заманауи ұстанымдар легінің басында. Ол сценографияда, перформанстарда, «актуалды» өнерде, дизайнда кең етек алғаны шындық [16, 88 б.]. Оның туғызған мәндерінің көркемдік практикадағы болашағының жарқын не қысқа болатындығы уақыттың еншісінде, бірақ бүгінгі күннің мәдени мәтіндерін жасаушы болып келеді.

Әдебиеттер

- 1 Киев П.Н. Невербальная семиотика в театральной культуре // КУЛЬТУРА. КУЛЬТУРОЛОГИЯ «Человек в мире культуры». Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – № 14. – 2011. С. 22-28.
- 2 Соссюр, Ф. Труды по языкознанию. – М., 1977. – 210 с.
- 3 Пави П. Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. – С. 376-378.
- 4 Лотман Ю.М. Семиотика сцены // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проспект», 2002. – 415 с.
- 5 Поляков М. Теория театра // Российская академия театрального искусства. – М.: 1993.
- 6 Бобылева А.Л. Хозяин спектакля. Режиссерское искусство на рубеже XIX-XX веков.– М.: Эдиториал УРСС, 2000, 2003. – 166 с.
- 7 Менегетти Антонио. Кино, театр, бессознательное: пер. с итальянского ННБФ «Онтопсихология», Том 2. – М., 2003.
- 8 Давыдова М. Что такое современный театр? // Театральная жизнь. – №2. – 2006.
- 9 Каржаубаева С.К. Сценография казахского театра: критерии и проблемы аксиологизации // Materialy VII Mezinarodni Vedesko –practicka konference. – Praha, 2011. С 75-80.
- 10 Есали А. «Таңсулу». 3D пошымында бейнеленген алғашқы қойылым // «Егемен Қазақстан» газеті. 23 ақпан 2014 ж.
- 11 Мустафина М. «Любовь. Весна. Тансулу» // Газета «Литер». – 31 января 2014 г.
- 12 Deleuze G. Proust et les signes. – P., 1970.
- 13 Боров, Ю.Б. Эстетика: учебник. – М.: Высш. шк., 2002. – 511с.
- 14 Халыков К.З. Антропологическая проблема в современном искусстве // Антропотопос: теоретический журнал в области философских наук. – Вып. 5-6. – Омск, 2009. – С. 5-16. http://sociokosmos.ru/anthropotopos/Article/5_6_June_Sept/Antropotopos%20full.pdf
- 15 Халыков К.З. Приемы освоения пространства сцены в композиции сценографии // BULLETIN d'EUROTALENT-FIDJIP 2013, Volume 1c Editions du JIPTO. – P., 2013. – 104 p. <http://academie-concorde.blogspotcom>.
- 16 Chalykov K. Aspecte des menschlichen Seines in der modernen Kasachstans/ «Forschung, Innovationen und gesellschaftliche Probleme im Rahmen der Modernisierung Kasachstans». –Berlin, 2013. – 197 p.

References

- 1 Kiev P.N. Neverbal'naja semiotika v teatral'noj kul'ture // KUL' TURА. KUL' TUROLOGIJа «Chelovek v mire kul'tury». Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. – № 14. – 2011. S. 22-28.
- 2 Sossjur, F. Trudy po jazykoznaniju. – M., 1977. – 210 с.
- 3 Pavi P. Slovar' teatra. – M.: Progress, 1991. – S. 376-378.
- 4 Lotman Ju.M. Semiotika sceny // Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva. – SPb.: Gumanitarnoe agentstvo «Akademicheskij prospekt», 2002. – 415 s.
- 5 Poljakov M. Teorija teatra // Rossijskaja akademija teatral'nogo iskusstva. – M.: 1993.
- 6 Bobyleva A.L. Hozjain spektaklja. Rezhisserskoe iskusstvo na rubezhe XIX-XX vekov.– M.: Jeditorial URSS, 2000, 2003. – 166 s.
- 7 Menegetti Antonio. Kino, teatr, bessoznatel'noe: per. s ital'janskogo NNBF «Ontopsihologija», Tom 2. – M., 2003.
- 8 Davydova M. Chto takoe sovremennyj teatr? // Teatral'naja zhizn'. – №2. – 2006.
- 9 Karzhaubaeva S.K. Scenografija kazahskogo teatra: kriterii i problemy aksiologizacii // Materialy VII Mezinarodni Vedesko –practicka konference. – Praha, 2011. S 75-80.
- 10 Esali A. «Таңсылу». 3D poshymynda bejnеленген алғашқы койылым // «Егемен Қазақстан» газеті. 23 ақпан 2014 ж.
- 11 Mustafina M. «Ljubov'. Vesna. Tansulu» // Gazeta «Liter». – 31 janvarja 2014 g.

- 12 Deleuze G. Proust et les signes. – P., 1970.
- 13 Borev, Ju.B. Jestetika: uchebnik. – M.: Vyssh. shk., 2002. – 511s.
- 14 Halykov K.Z. Antropologicheskaja problema v sovremennom iskusstve // Antropotopos: teoreticheskij zhurnal v oblasti filosofskih nauk. – Vyp. 5-6. – Omsk, 2009. – S. 5-16. http://sociokosmos.ru/anthropotopos/Article/5_6_June_Sept/Antropotopos%20full.pdf
- 15 Halykov K.Z. Priemy osvoenija prostranstva sceny v kompozicii scenografii // BULLETIN d'EUROTALENT-FIDJIP 2013, Volume 1c Editions du JIPTO. – P., 2013. – 104 p. <http://academie-concorde.blogspotcom>.
- 16 Shalykov K. Aspecte des menschlichen Seines in der modernen Kasachstans/ «Forschung, Innovationen und gesellschaftliche Probleme im Rahmen der Modernisierung Kasachstans». –Berlin, 2013. – 197 p.