Л.Н. Гумилев атындағы Еуразия ұлттық университеті

ӘОЖ 130.2(574)(043) Қолжазба құқығында

**МАҚҰЛБЕКОВ АЙДОС ТӨЛЕБЕКҰЛЫ**

**Қазақ өнер аудиториясы: мәдениеттанулық талдау**

6D020400 - Мәдениеттану

Философия докторы (PhD)

дәрежесін алу үшін дайындалған диссертация

Отандық ғылыми кеңесші

философия ғылымдарының докторы,

профессор,

ҚР ҰҒА академигі

Есім Ғарифолла

Шетелдік ғылыми кеңесші

саяси ғылымдарының докторы,

профессор

Дронзина Т.А.

София университетінің

Қазақстан Республикасы

Астана, 2025

**МАЗМҰНЫ**

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| **АНЫҚТАМАЛАР** | | 2 |
| **БЕЛГІЛЕУЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР** | | 4 |
| **КІРІСПЕ** | | 5 |
| **1** | **АУДИТОРИЯНЫҢ ҰҒЫМЫНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ** | 13 |
| 1.1 | «Аудитория» ұғымының мәдени-теориялық аспектілері мен әдіснамалық тұғырлары | 13 |
| 1.2 | Аудитория әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде | 25 |
| **2** | **ҚАЗАҚ ӨНЕРІ ТАРИХЫНДАҒЫ АУДИТОРИЯ ҚҰБЫЛЫСЫ** | 39 |
| 2.1 | Қазақ дәстүрлі қоғамындағы өнер аудиториясының қалыптасуы | 39 |
| 2.2 | ХХ ғасырдағы қазақ сахна өнерінің репертуарлық саясаты көрермен контексінде | 59 |
| 3 | **ТӘУЕЛСІЗДІК КЕЗЕҢІНДЕГІ ҚАЗАҚ АУДИТОРИЯСЫНЫҢ ТРАНСФОРМАЦИЯСЫ** | 81 |
| 3.1 | Қазақстандағы сахна өнерінің репертуарлық саясаты көрермен контексінде | 81 |
| 3.2 | Бүгінгі сахна өнеріндегі көрермен аудиториясының рухани-мәдени бағдары | 96 |
| **ҚОРЫТЫНДЫ** | | 113 |
| **ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ** | | 118 |

**АНЫҚТАМАЛАР**

Диссертациялық жұмыста келесідей мемлекеттік үлгіқалыптарға сілтемелер жасалды:

**Аудитория –** ортақ қызығушылығы бартыңдаушы топ,

**Мәдени кеңістік** - адамзат қызметі мен қабілетінің, мәдени тәжірибелердің жүзеге асырылатын, тіл мен дәстүрде, сенім мен нормаларда кездесетін белгілік-нышанды мазмұндағы кеңістік.

**Мәдени код** – ғасырлар тарихымен ұрпақтан ұрпаққа берілетін тандамалы мәдениет бейнелері мен рухани және материалды мұралар жүйесі.

**Құндылықтар сабақтастығы** – адамзат тарихында ұрпақтан-үрпаққа жетістіктер мен құндылықтарды мұрагерлікпен қалдырып, тәжірибе мен дағдыны жалғастырып отыратынқоғам дамуының барлық сатыларында кездесетін занды құбылыс.

**Тектілік мәдениет** – адам бойындағы асыл қасиеттердін парасаттылықтын үлгісі ретінде ұрпақтан-ұрпаққа рухани сабақтастықпен берілетін қасиет жүйесі.

**Тұлға** – пенделіктен биік тұратын, саналы өмірін маңызды мәселелерді шешуге арнаған, ел мен жердің жанашыр қорғаны болатын адам.

**Мәдени ресурс** (ағылш. «culture resource») – материалды және материалды емес заттын жасырын құндылығы, адамдардың пайдаланатын байлық көзі.

**Эпистолярлық** – (лат. «epistola») – аузша хат, жолдау дегенді білдіреді, яғни ауызша немесе жазбаша мәтіндерге, жолдауға талдау жасау әдісі.

**Интроспетивті** (интроспекциялық) талдау әдісі – біздің зерттеу жұмысымызда қазақ өнер аудитория мәдениет контекісіндегі мәселелерді өздерінің көзбен көрген, араласқан тұлға ретінде олардың ақыл жүйесіне сіңген, ой елегінен өткізілген толғаныс құбылысы ретінде қарастыру әдіс-амалы.

**Коррелятивтік әдіс** – сәйкестендіру, өзара байланыстылық анықтау әдісі.

**Ұлттық бірегейлік** – белгілі бір халықтың ұқсас тарихи, діни, тілдік, әлеуметтік құндылықтар, т.б. біріктіретін ортақ құбылыс.

**БЕЛГІЛЕУЛЕР МЕН ҚЫСҚАРТУЛАР**

|  |  |
| --- | --- |
| ҚР | – Қазақстан Республикасы |
| ҚР ҒЖБМ | – Қазақстан Республикасының ғылым және жоғары білім министрлігі |
| ТМД | – Тәуелсіз мемлекеттер достастығы |
| АҚШ | – Америка Құрама Штаттары |
| БАҚ | – Бұқаралық ақпарат құралдары |
| ҒЗО | – Ғылыми зерттеу орталығы |
| ҒСК | – Ғылыми сарапшылық кеңесі |
| ҒЗИ | – Ғылыми зерттеу институты |
| ЕҰУ | – Еуразия ұлттық университеті |

**КІРІСПЕ**

**Ғылыми жұмыстың жалпы сипаттамасы.** Ғылыми зерттеу жұмысында тақырыптың мәдениеттану аспектісіндегі аудиторияның теориялық-әдіснамалық негіздері: «Аудитория» концептісінің мәдени-теориялық аспектілері мен әдіснамалық көздері, өнер аудиториясының тарихи қалыптасу эволюциясы, аудитория әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде қарастыруға мәдени аспектіде қадам жасалады. Сонымен бірге, қазақтың мәдени тарихындағы сахналық өнер аудиториясы феномені генезисі және қазақ аудиториясының дәстүрлі көріністері ғылыми сараптамалық нысанға алынып, қазақ мәдени кеңістіктегі аудиторияның орны мен рөлі мәселесі сарапталады. Ғылыми жұмыста тәуелсіздік дәуіріндегі қазақ аудиториясы трансформациясы қазіргі жаһандану жағдайындағыұлттық өнердегі полифония және аудиториядағы детермдоминаттар модерн-өзектілігі тәуелсіз Қазақстан сахна өнерінің көрермен контесіндегі репертуарлық саясаты ерекшеліктері мен тенденциялары тұрғысында пайымдалады. Сондай-ақ, қазіргі сахна өнерінің көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық қалыптасу бағдарына ықпалдық мәселесі эстетикалық және моральдық құндылықтар бүгінгі рухани жаңару аясындағы қазақ аудиториясының мәдени-болмыстық келбетін қалыптастыру тұрғысынан талданады.

**Диссертациялық зерттеу тақырыбының өзектілігі.** Қазақ даласының бай мәдени тарихын зерттеуде дәстүрлі қоғамдағы сахналық өнердің көрермен аудиториясын айрықша бөліп зерттеудің ғылыми теориялық әрі тәжірибелік маңызы зор. Қазақ халқы дархан даланы сан түрлі, бай мазмұнды, өзіндік ерекше стилі, ұзақ тарихымен иелік еткені мәлім. Ұлтты өлтірмейтін оның төлтума мәдениеті ғана. Ұлт атаулыны адамзат мәдениетіне қосқан үлесімен ғана анықтау қажет болса, онда қазақ халқының рухани мұрасының бетке ұстары ең алдымен ұлттық өнері болуы тиіс.

Бүгінгі өнер индустриясының қарқынды дамуына байланысты өзектілікке айналған мәселенің бірі – сахна өнерінің көрерменге ықпал ету мазмұны мен ерекшелігі. Сахна өнерін көрермен аудиториясынсыз түсіну мүмкін болмайды. Бұл туралы поляк режиссері Ежи Гротовский: «көрерменсіз театр өмір сүре алар ма еді? Спектакль спектакль болу үшін кем дегенде бір көрермен қажет» [1] – деген болатын. Көрермен институтының мәдени-біліктілік деңгейі, сахна өнерінің шығармашылық өсуінің индикаторы болатыны хақ. Яғни, көрермен, тыңдарман аудиториясы – сахна өнерінің айнасы, даму индикаторы.

Жалпы ғылыми қолданыста «аудитория» ұғымы кең және тар мағынада қолданылады. Кең мағынада «аудитория» ұғымы кез келген көрермен мен тыңдарманның белгілі бір орынға топтасқан жиын-тобын, әрекет-қауымын белгілейді. Демек, «аудитория» – жиын, мінберсөз, оқылатын дәріс, сахналық өнер, бүгінгі күнгі өмір шындығына қарай айтар болсақ, медиа, әлеуметтік желі және т.б. коммуникация алаңының көрермендері мен тыңдармандарын қамтитын ұғым деп айтуға негіз бар.

Зерттеу тақырыбының өзектілігі қазіргі ғылыми зерттеулерге сыни көзқарастардың қалыптасу тенденциясымен байланыстырылады. Алдымен, жалпы сахналық өнер ұғымының терминологиялық шығу тегінің полифониялық табиғаты, оның көпжақты күрделі болмысын құрайды. Бұны мынадай құрылымдық категориялардың тоғысы ретінде қарастыруға болады: тарихи, теориялық, әлеуметтік, мәдени. Осының өзі сахна өнерін әлеуметтік мәдени құбылыс ретінде қарастыру қажеттілігін туғызады. Американдық театртанушы Кристофер Балмның айтуынша, «... театр тәжірибесін іске асырудағы көрерменнің белсенді рөлін сипаттау аса маңызды» [2]. Сондықтан, сахна өнерін әлеуметтік-көрермендік феномен деп қарастырып, оны мәдени-философиялық зерттеу нысанына алу мәселенің өзектілігін айшықтай түспек.

Сонымен қатар, тақырыптыңөзектілігі бүгінгі тәуелсіз елдегі ұлттық өнердің даму жолын, оның негізгі элементі – көрермен аудиториясының қалыптасуы мен даму үдерісін зерттеудегі өзіндік түйткіл мәселелермен байланыстырамыз.

Өнердің әлеуметтік-мәдени қызметі халықтық көрермен аудиториясы арқылы іске асып, өмір сүретіні белгілі құбылыс. Олай болса, көрермен өнерді қолдану қажеттігіне ие болатын қоғамның ажырамас бөлігі және өнердің әлеуметтік өміршеңдігін қамтамасыз ететін орта деген ой түюге негіз бар. Демек, өнердің, нақты айтқанда сахналық өнердің әлеуметтік-мәдени қозғалысын көрермен аудиториясымен тікелей байланыста қарастыру қажеттігі туындайды.

**Тақырыптың зерттелу деңгейі.** Зерттеу тақырыбына тарихи-теориялық және әдіснамалық талдау алыс және жақын шетелдік, отандық ғалымдардың еңбектерін зерделеу негізінде жасалынды. Қарастырылып отырған зерттеу тақырыбы пәнаралық болғандықтан, мәдениеттану, әлеуметтану, өнертану және театртану салалары аясындағы ғылыми еңбектер қарастырылды.

Жалпы сахналық өнер аудиториясы концептісі теориялық тұрғыда Е.Гротовский «Театр және ритуал» [1], В.Я. Нейгольдберг «Әсер ету аймақтары және театр аудиториясы» [3], Р. Элдридж «Өнер философиясы» [4], К. Балм «Театртану» [2], К. Энтони «Батыс философиясының жаңа тарихы» [5], Л.Коган «Театр көрермендері» [6], Э. Гомбрих «Өнер тарихы» [7], С. Беннет «Театр аудиториясы» [8] және т.б. авторлардың еңбектерінде тікелей немесе жанама түрде көрініс тапқан.

Мәселеге қатысты сахналық өнер мен оның аудиториясын өнер философиясы, театр әлеуметтенулық қырынан, аудиториятану әдіснамасына байланысты көзқарастар Ресей ғалымдарының еңбектерінде де қарастырылған. Мәселені әлеуметтанулық тұрғыдан зерделеген авторлардың қатарында А.Алексеев, О. Божков [9], А. Ушкарев [10], К. Станиславкий [11], А. Брянцев [12], А. Янушкевич [13] сияқты зерттеушілерді атауға болады.

Сахна өнері аудиториясының қалыптасу эволюциясын тарихи-мәдени үдеріс ретінде әрі оны сахна өнерінің ең көне формасы театр өнерінің шығу тарихымен байланыстыра қарастырған зерттеушілер: Ю. Калашников, М. Князева, В. Климов, В. Головня [14] және т.б. сахна өнері тарихын көрермен аудиториясы тәжірибесімен тығыз байланыста болатын бірыңғай процесс ретінде қарастырады.

Отандық ғалымдардың зерттеулеріне зер салатын болсақ, жалпы сахна өнері мен аудитория, сонымен бірге қазақ сахна өнері мен аудиториясының арақатынасы туралы көзқарастарға ерекше назар аударған жөн. Олардың қатарына М. Әуезов [15], Ж. Аймауытов [16], Қ. Жұбанов [17], Б.Құндақбайұлы [18], Т. Ғабитов [19], Б. Нуржанов [20], А. Сейдімбек [21], Н. Мыңжан [22], Ә. Сығай [23], Б. Атабаев [24], А. Мұқан [25] сияқты зерттеушілерді жатқызуға болады.

М. Әуезов қазақ дәстүрлі қоғамындағы ұлттық сахналық өнері (театры) мен көрермен аудиториясының қалыптасуының алғышарттарын дала өркениетіндегі айтыс өнерінің халықтық театр белгілерінің әрі оның өз тыңдарман қауымының болуымен байланыстырса, Н. Мыңжан айтыс өнері жалпыхалықтық театр қызметін атқарғанын мақұлдайды. А. Янушкевич қазақ айтыс өнерінің топтық-тыңдармандық аясын сүреттей отырып, тыңдаушы аудиторияның қабылдау әлеуетіне назар аударады. Яғни, қазақтың дәстүрлі айтыс өнерінің көпшіліктік-аудиториялық табиғаты мойындалады. Б.Құндақбайұлы театр өнерінің дүниеге келуін халық өнерінен бөліп қарауға болмайтынын және бұл құбылысты әлем театрының тарихынан да аңғаруға болатынын алға тартады.

Профессор Т. Ғабитов өнерді адам өмір тіршілігінің ең көне формасы ретінде тани келіп, сахналық өнер әлемді драмалық әрекеттер арқылы көркем игеретін, көрермендердің көз алдында актерлермен іске асырылатын өнер ретінде мойындайды. Ал, профессор Б. Нуржанов жалпы театртанулық зерттеулердегі оның көрермен аудиториясымен егіз құбылыс ретінде қарастырылу ұстанымын ескере келіп, театрдың жаңа әлеуметтік-мәдени кеңістік болатынын таныды.

Диссертация жазу барысында басқа да зерттеуші-ғалымдардың жекелеген еңбектері мен зерттеу жұмыстары қолданылып, жұмыстың пайдаланылған әдебиеттер тізіміне енгізілді.

**Диссертациялық жұмыстың зерттеу обьектісі** – қазақ өнер аудиториясы мәдени кеңістік ретінде.

**Диссертациялық жұмыстың зерттеу пәні** – қазақ аудиториясына өнердің әсері және оның трансформациясы.

**Диссертациялық зерттеу жұмысының мақсаты** – қазақ өнер аудиториясын ұлттық өнер контексінде мәдениеттанулық тұрғыдан талдау.

Аталған мақсатқа жету үшін келесі **міндеттер** қойылады:

* «аудитория» концептісінің мәдени-теориялық аспектілері мен әдіснамалық негіздерін анықтау;
* аудитория феноменін әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде талдау жасау;
* қазақ дәстүрлі қоғамындағы өнер аудиториясының қалыптасуын зерттеу;
* ХХ ғасырдағы қазақ өнері аудиториясына дискурстық талдау;
* қазақ өнері көрермендерінің эстетикалық және құндылықтық маңызы мен ерекшеліктерін зерделеу.
* бүгінгі қазақ өнеріндегі көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық бағдарын анықтау.

**Зерттеу тақырыбының ғылыми жаңалығы.**

* аудитория концептісінің мәдени-теориялық аспектілері мен әдіснамалық негіздері жүйеленіп, оны тек қабылдаушы орта ретінде емес, мәдени мағына тудырушы субъект ретінде қарастырудың ғылыми негіздері айқындалды. Қазақ ұлттық өнері контексінде аудитория феноменінің мәдени жүйедегі орны мен қызметі анықталды.
* аудитория феномені әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде талданып, оның ұлттық өнермен өзара байланысындағы рөлі айқындалды, мәдени мағына тудырушы субъект ретіндегі қызметі анықталды.
* қазақ дәстүрлі қоғамындағы өнер аудиториясының қалыптасу үдерісі мәдениеттанулық тұрғыдан талданып, оның мәдени ерекшеліктері айқындалды. Дәстүрлі өнер мен көрермен арасындағы өзара ықпалдастық сипаты анықталып, аудиторияның әлеуметтік статусы мен рөлі нақтыланды. Бұл өз кезегінде қазақ қоғамындағы көрермен мәдениетінің ұлттық болмыспен тығыз байланысты қалыптасқанын көрсетіп берді.
* ХХ ғасырдағы қазақ өнері аудиториясының дискурстық сипаттары мәдениеттанулық талдау негізінде қарастырылып, тарихи кезеңдерге сай көрермен санасының трансформациялану үдерісі айқындалды. Кеңестік және посткеңестік кезеңдердегі идеологиялық, эстетикалық және мәдени факторлардың аудиторияға ықпалы анықталып, көрерменнің өнерді қабылдауындағы рухани-мәдени бағдарларының өзгерісі нақтыланды.
* қазақ өнері көрермендерінің эстетикалық және құндылықтық бағдарлары мәдениеттанулық тұрғыда талданып, олардың өнерді қабылдау үрдісіндегі рөлі мен маңыздылығы айқындалды. Көрерменнің эстетикалық талғамы мен құндылықтық ұстанымдарына әсер ететін тарихи-мәдени факторлар анықталып, ұлттық өнермен өзара байланысындағы ерекшеліктері нақтыланды. Бұл көрермен феноменін ұлттық мәдениеттің белсенді құрамдас бөлігі ретінде қарастыру қажеттігін көрсетіп берді.
* бүгінгі қазақ көрерменінің рухани-мәдени құндылықтық бағдарлары ұлттық дәстүрге негізделген мазмұнға бейімділік, заманауи көркемдік тілге қызығушылық, сондай-ақ ойын-сауықтық сипаттағы қойылымдарға сұраныс сынды бағыттар бойынша анықталды. Қазіргі көрерменнің ұлттық өнермен өзара байланысындағы мағыналық бағдарлар мен олардың заманауи сахналық үдерістерге ықпалының артқаны дәлелденді.

**Қорғауға ұсынылатын ғылыми тұжырымдар мен ізденушінің қосқан жеке үлесі.**

* 1. Аудитория ұғымын мәдени-теориялық аспектіде қарастыру барысында оның сахна өнеріндегі орны мен рөлі ерекше маңызға ие. Атап айтқанда, аудитория – сахна өнерінің, соның ішінде театр мен эстраданың априорлық, яғни бастауыш құрамдас бөлігі ретінде көрініс табады. Көрерменсіз өнер өз мәнін жоғалтады, сондықтан аудиторияны бұл салада объективті мәдени құбылыс ретінде қарастыру орынды әрі ғылыми негізделген. Аудитория болмысы – сахна өнерінің мағыналық құрылымында белсенді рөлге ие. Ол тек ақпарат қабылдаушы пассивті элемент емес, мағына тудырушы және мәдени процестің толыққанды субъектісі ретінде әрекет етеді. Демек, аудитория өнер туындысының мазмұнын қабылдап қана қоймай, оны интерпретациялап, мәдени дискурстың бір бөлігіне айналдырады. Театртану мен аудиториятанудың өзара байланысын біртұтас мәдени-теориялық кеңістік ретінде қарастыру – сахна өнерінің терең мазмұнын ашуға мүмкіндік береді.
  2. Ғылыми ізденіс нәтижесі көрермен аудиториясы әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде бірнеше: 1) сахналық өнермен бірге аудитория әрекеттестікте болатын әлеуметтік агенке айналып, тербелуші әлеуметтік-мәдени матрия; 2) аудитория мәдени сұқбат әрі өзара ықпал орта; 3) келешекте ықпал жасайтын жаңа әлеуметтік-мәдени қатынас кешенін қалыптастыра алатын социум; 4) эвристикалық жағдайда болатын мәдени «экология» жүйесі қызметін атқарады деген ой түюге әкеледі. Сонымен бірге, сахналық өнер аудиториясы қойылымдық көріністер туралы мағлұматтық жүйені қалыптастырушы әлеуметтік-мәдени институтционалдық кеңістік болғандығын көрсетеді. Көрермен аудиториясы қоғамда жиі-жиі өз заманының заманауи өзекті мәселелерін көтере отырып, халықтың қоғамдық мәдени санасының дамуына өз ықпалын тигізіп отырғанын дәлелдей түседі. Қоғамдық ортада әлеуметтік-мәдени сананың жаңа әлеуетінің қалыптасуына негіз қаланады. Сахна өнері аудиториясы қоғамда белгілі бір әлеуметтік, мәдени, саяси көзқарстар ланшафтын қалыптастыруда зор рөл атқарды деген тұжырым жасалады.

3. Бұл реттегі біздің ғылыми тұжырымымыз, қазақ дала өркениетіндегі дәстүрлі қоғамдағы сахна өнері аудиториясының қалыптасау эволюциясы ұлтымыздың көне тарихи-мәдени-рәсімдік үдерістерімен байланысты болды дегенге саяды. Қазақтың дәстүрлі қоғамындағы аудиториялық кеңістік қазақ халқының тұрмыс-салттық, шаруашылық икеміне, діни наным-сенімдеріне үйлестірілген рәсім-қағидалық мерекелерді атап өту дәстүрі аясында қалыптасып, дамып отырғандығын аңғарамыз. Ұлтымыздың дәстүрлі ойын-сауықтары, мерекелік шаралары: айтыс өнері, күй өнері, әншілік өнер аясындағы халықтық іс-шаралар сахналық өнердің және көрерменаудиториясының алғы бастаукөздері, субстанциялық негіздері болғандығы ғылыми негізде дәйектелді. Сондай-ақ, қазақ өнері аудиториясының қалыптасуында трансферттік кезеңнің орын алып, білімді жастар мен интеллигенция көрермен аудиториясының базистік негізін қалағаны дәлелденді.

4. ХХ ғасырдағы қазақ сахналық өнерінің даму эволюциясын мәдениеттанулық тұрғыдан қарастырғанда, көрермен аудиториясының рөлі мен сипаты тарихи-идеологиялық кезеңдерге тікелей тәуелді болғанын байқаймыз. 1917-1950 жылдар аралығында кеңестік идеологияның ықпалымен қалыптасқан сахна мәдениеті көрерменнің рухани болмысына терең еніп, аудитория социалистік реализмнің басты тасымалдаушысы әрі қабылдаушысы қызметін атқарды. Бұл кезеңде сахна мен көрермен арасындағы қарым-қатынас белгілі бір идеологиялық мақсатты көздеген, мәдени дипломатияның құралына айналды. 1950-1980 жылдары көрермен аудиториясы сахналық әрекетке белсенді араласып, эстетикалық талғамының күрделенуі мен мәдени сана деңгейінің өсуі арқылы сахна өнерінің мағыналық құрылымына әсер етуші күшке айналды. Бұл өз кезегінде орындаушы мен көрермен арасындағы тұтастану үдерісін туындатып, сахна мен аудиторияның мәдени симбиозын қалыптастырды. 1990 жылдарда, елдегі әлеуметтік-мәдени өзгерістерге байланысты, ұлттық сахна тоқырау кезеңін бастан өткеріп, көрермен мен театр арасындағы алшақтық күшейе түсті; бұл жағдай репертуарлық саясаттың консерватизмі, режиссуралық ізденістердің әлсіздігі және халықтың өнерге деген сұранысының төмендеуімен түсіндіріледі. Ал бүгінгі сахна кеңістігінің өміршеңдігі мен мәдени маңыздылығы тікелей жаңа, мазмұнды әрі көрерменге тартымды қойылымдардың жасалуымен байланысты. Осыған орай, заманауи сахна тек өнер туындысын ұсынушы емес, сонымен қатар өз аудиториясын мәдени тұрғыдан қалыптастырушы белсенді институт ретінде қарастырылуы қажет деген мәдениеттанулық тұжырым жасауға негіз бар.

5. Қазақстандағы сахна өнерінің репертуарлық саясаты көрермен аудиториясының мәдени сұранысы мен қабылдау ерекшеліктерімен тығыз байланысты екені анықталды. ХХ ғасырдағы әр тарихи кезеңде көрермен мен сахна арасындағы қарым-қатынас өзгеріп, идеологиялық мақсаттардан бастап эстетикалық талғамға дейінгі факторлар репертуар мазмұнына тікелей әсер етті. Кеңестік кезеңде репертуар социалистік идеологияны насихаттауға бағытталса, тоқырау жылдары көрермен мен театр арасында алшақтық пайда болды. Тәуелсіздік жылдарынан бастап сахнаның репертуарлық саясаты жаңаша сипат алып, заманауи көрерменнің рухани қажеттіліктеріне сай жаңа бағыттарды іздеу қажеттігі туындады. Осыған орай, қазіргі сахна тек көркемдік мазмұн ұсынып қана қоймай, өз аудиториясын қалыптастыратын мәдени коммуникация алаңына айналуда. Бұл жағдай репертуарлық саясатты көрермен контексінде қарастырудың мәдениеттанулық маңыздылығын айқындайды.

6. Бүгінгі сахна өнеріндегі көрермен аудиториясының рухани-мәдени бағдары қоғамның әлеуметтік-мәдени трансформацияларымен тікелей байланысты екені анықталды. Қазіргі көрермен тек қабылдаушы емес, сахналық үдерістің белсенді қатысушысы және мағыналық интерпретаторы ретінде әрекет етеді. Аудиторияның талғамы мен рухани сұранысы сахнадағы репертуарлық, режиссуралық және көркемдік шешімдерге тікелей ықпал етуде. Осыған орай, заманауи сахна өнері көрерменнің мәдени бағдарын қалыптастыратын әрі соған жауап беретін интерактивті мәдени орта ретінде зерттелуі тиіс.

**Диссертацияның әдіснамалық негізі.**

Диссертациялық жұмыстың теориялық негізі ретінде отандық және шетелдік ғалымдардың іргелі еңбектері алынды. Жұмыстың базалық категорияларын анықтау үшін энциклопедиялық материалдар және жекелеген заманауи дереккөздер жұмыстың теориялық-концептуалдық базасын құрады.

Зерттеу жұмысының әдіснамалық негізін мәселені концептуалдау, ретроспективтік тәсілдермен бірге герменевтикалық, салыстырмалы талдау сияқты әдістер құрады.

**Зерттеудің теориялық және практикалық маңыздылығы.**

Зерттеуді теориялық маңыздылығы – Қазақ аудиториясын мәдени-философиялық тұрғыдан талдау мәдениет пен өнер философиясы жүйесінде өзіндік теориялық маңыздылыққа ие болады. Ең алдымен, зерттеу барысында алынған ғылыми тұжырымдар мен нәтижелер жалпы өнер философиясының, оның ішінде сахналық өнер, театр өнері, көрермен аудиториясын зерттеудің танымдық көкжиегін кеңейте түседі. Тақырыпты теориялық зерттеу барысында алынған ғылыми нәтижелер қазақ аудиториясының әлеуметтік құрылымын, оның мәдени әлеуеті мен компоненттерін, сахна өнерінің көрерменге ықпал ету механизмдері мен рухани-құндылықтық бағдарын жан-жақты ашуға септігін тигізеді. Диссертацияда алынған мәліметтер сахналық өнер мен көрермен аудиториясын әлеуметтік-мәдени тұтас құбылыс ретіндегі, өнер мен тұлға қалыптастырудың ғылыми таным үдерісін тереңдете түседі. Теориялық тұжырымдардың қазіргі заманауи мәдениаралық қатынастар жүйесін дамытуда маңызы жоғары деп есептейміз. Қол жеткізілген терориялық тұжырымдар сахналық өнер аудиториясын зерттеулерде қолданыс табады.

Практикалық маңыздылығы – диссертацияда алынған тұжырымдар мен нәтижелер, ұсынымдар сахналық өнердің көрермен аудиториясы контексіндегі репертуарлық саясатын және өнер аудиториясының рухани-мәдени құндылықтарын қалыптастыру бағдарын қалыптастыру мен реформалау, модельдеу саясаты мен амалдарын өзгерту, түрлендіру барысында ұсыныстық бағдар ретінде қолданас табуы мүмкін. Сонымен қатар, диссертант ғылыми ізденіс барысында қол жеткізген нәтижелер философия, саясаттану, әлеуметтану, мәдениеттану, мәдениет пен өнер тарихы салалары бойынша студент, магистрант, докторанттар дайындау ісінде лециялар мен арнайы курстарды дайындауда, жас көрермен ұрпақты тәрбиелеу барысында да кеңінен пайдалануға болады.

**Зерттеу нәтижелерінің сыннан өтуі және жариялануы.** Диссертациялық зерттеу жұмысының нәтижелері 7 ғылыми мақалада көрініс тапты: соның ішінде ҚР ҒжЖБМ Ғылым және жоғары білім саласындағы сапаны қамтамасыз ету комитеті ғылыми зерттеулердің негізгі нәтижелерін жариялауға ұсынған отандық ғылыми басылымдарда – 4 мақала; халықаралық ғылыми конференция жинағында – 1 мақала; Web of Science және Scopus базасында индекстелетін ғылыми басылымдарда – 2 мақала.

**Диссертация жұмысының құрылымы мен көлемі.** Диссертация құрылымы зерттеу жұмысын жүргізу мақсаты мен міндеттеріне сәйкес кіріспеден, үш негізгі бөлімнен, қорытынды және пайдаланылған әдебиеттер тізімінен тұрады.

Диссертациялық жұмыстың жалпы көлемі – 124 бет, пайдаланылған әдебиеттер тізімі – 146.

1. **АУДИТОРИЯНЫҢ ҰҒЫМЫНЫҢ ТЕОРИЯЛЫҚ ЖӘНЕ ӘДІСНАМАЛЫҚ НЕГІЗДЕРІ**
   1. **«Аудитория» ұғымының мәдени-теориялық аспектілері мен әдіснамалық тұғырлары**

Бұл параграфта отандық мәдениеттану ғылымында «аудитория» ұғымын мәдени құбылыс ретіндегі теориялық аспектілерін дискурстық тұрғыда зерделеуге қадам жасалады. Біз бұл тұста Поляк режиссері Е. Гротовский: «Көрерменсіз театр өмір сүре алар ма еді? Спектакль спекталь болу үшін кем дегенде бір көрермен қажет» [1, 32 p.] деген парадигмалық тұжырымына сүйенгенді жөн санаймыз. Сондықтан жалпы тұрғыдан келгенде, өнер оның ішінде сахналық өнер мәдени қисында қоғамның құрамдас бөлігі болатыны белгілі жайт. Ал өнердің мәдени-әлеуметтік қызметі халықтық көрермен аудиториясы арқылы іске асып, өмір сүретіні тағы белгілі құбылыс. Олай болса, көрермен өнерді қолдану қажеттігіне ие болатын қоғамның ажырамас бөлігі және өнердің әлеуметтік өміршеңдігін қамтамасыз ететін орта деген ой түйуге негіз бар. Демек, жалпы алғанда өнердің, нақты айтқанда сахналық өнердің мәдени-әлеуметтік қозғалысын көрермен аудиториясымен тікелей тәуелді байланыста қарастыру қажеттігі туындайды деп айта аламыз. Өйткені өнердің әлеуметтік-мәдени ұйымдасқан үдеріс ретіндегі қызметтік жүйесі қоғамның әр даму кезеңіне тән көрермен аудиториясы құрылымын жаңғыртып отыратыны объективті құбылыс. Сонымен бірге, көрермен аудиториясы құрылымы да өз тарапынан өнердің қызметтік жүйесін анықтап, әр кезеңнің өзіндік ерекшеліктерін айқындап отыратыны хақ. Оған В. Нейгольдбергтің театрдың төрт деңгейдегі (қоғам, халық, аудитория, және көрермен) рөлін талдай келіп, өзінің «Зоны влияния и аудитории театра» деген мақаласында аудиторияны ол «өздерінің сапалық және сандық сипатына көп жағдайда театрдың қызмет әрі тіпті театрдың өзінің өмір сүру тағдыры тәуелді халық тобы» [3, 267 б.]ретінде анықтағаны дәлел.

Мұнда біз «аудитория» ұғымы жалпы сахна өнерінің элементі болатын заңдылығына негізделеміз. Бұл заңдылық кез келген өнер туындысы, тумысынан тыңдарманға, көрерменге бағытталу ұстанымынан келіп туындайды, бұл объективті аксиома дер едік. Жаңа өнерсіз жаңа адам болмайды [26] деген пікірмен келісе отырып,өнер мен көрерменнен тыс өнер болмысы туындамай алмайды. Олай болса, К.Маркстың айтуынша, «өнер пәні публиканы қалыптастыру» [27] болатыны шындық. Өнер табиғаты тумысынан тыңдарман мен көрерменді бірге дүниеге әкеледі. Ал ресейлік әлеуметтанушылардың «театр-көрермен» жүйесін зерттеу барысынад театр согиологиясын театр көрермендеріне талдаусыз зерттеу мүмкін емес деген тұжырымға келеді [9, 128 б.]. Л.Н. Коганның: «Өнер мен публиканың біртұтастығын біз біріңғай жүйе ретінде қарастырамыз» [6, 33б.] дегені сондықтан болар. Осы ретте, бірі-бірімен іштей байланысты үш түрлі мәселеге назар аударылады: өнердің мәдениеттанудағы мәні; аудитория және театр теориясы; аудиториятану әдіснамасы. Ең алдымен, мәселенің ғылыми теориялық аспектілеріне талдау жасауды жөн санасақ, онда өнерге мәдениеттанулық пайыммен келуді ұйғарамыз. Егер жалпы сахналық өнерге Р. Элдридждің көзқараспен келетін болсақ,: «...Біз өнердің түрлі тұжырымдамасын болмыстың сәтті жеке артикуляциясы және тәжірибенің кейбір түрлерінің мәні мен құндылығы ретінде қабылдаған болар едік» [4, 17 б.] деген тұжырымына негізделе отырып, өнердің мәдениеттанулық болмысын ашуға мүмкіндік аламыз. Өнер адамзатының бұл дүниеде бар болуының белгілі бір формасы, тіршілік көрінісі мен тынысы, рухани құндылықтар әлемі. Өнер – адамзатының мәдени-әлеуметтік тынысы, әлеуметтік тәжірибесі, әлеуметтік мәдени уақыты мен кеңістігі. Сондықтан, «аудитория» феномені біздің ғылыми зерттеуімізде нақты қоғамның әлеуметтік болмысының, мәдени тіршілігінің құрамдас бөлігі, оның ішінде қоғамның сахна өнерінің құраушысы болу ұстанымына негізделіп қарастырылады. Өнер аудиториясының сыны, жұртшылықтың үні [28]. Қоғамның тіршіліктік, әрекеттік ғұмырнамасы жалпы алғанда адамзатының мәдени өмірінің аясында қозғалысқа түсіретін бұлтартпайтын заңдылық.

Театр әлеуметтануы ғылымында «театр аудиториясы» ұғымын анықтай түсу мәселесін көтере отырып, оны «кездейсоқ» және «тұрақты» көрермен мәселесімен өлшеу тенденциясын байқаймыз. Әлеуметтанушылардың пікірінше, театрға біршама тұрақты келетіндер оның аудиториясын құрайды. Сонымен бірге, олар «көрермен» ұғымы өзінің мазмұны жағынан театр «аудиториясы» ұғымына сәйкес келеді деген пікірге келеді. Ал «публика» - ол реалды аудиторияның тұрақты ядросы деп көрсетіледі [9 67 б.]. Олай болса, енді өнер құбылысна жалпы шолу жасауды жөн санаймыз. Жалпы алғанда, өнердің өзі – мәдени қозғалыстың, мәдениеттің өнімі. Мәселен, өнер жөнінде М. Хайдеггер, «өзін әрекетке келтіретін болмыс ақиқаты» [4, 16 б.] деген философиялық тұжырымды ұсынады. Демек, мәдениеттанулық тұрғыда өнер адамзаты өркениетінің бар болуының белгілі бір бітімі мен кеңістігі. Ол бүкіл қоғамдық болмыстың бейнелі көріну. Тек аудитория арқылы ғана өнер көркемдік хабарламасын таратып, өзінің әлеуметтік функцияларыніске асырады [29].

Профессор Б.Ғ. Нуржанов өзінің кітабында «өнер» термині екі: тар және кең мағынада қолданылатынын жазады. Кең мағынада өнер адамның кез келген жасампаз шығармашылық әрекеті ретінде танылады, және осы мағынада өндіріс, тіпті дін өнер формасы болып табылады. Ежелгі гректер басым жағдайда өнерді «білім», «туынды», «сана» деп түсінген. Адам әрекетімен байланыстының бәрі өнер болып саналған» [19, 310-311 бб.] деп жазады.

Энциклопедиялық басылымдарда, «өнер ұғымына технологиялық және эстетикалық жағынан асқан, шеберлікпен орындалатын адамның практикалық қызметінің барлық түрлері жатады» [30] деген де анықтаманы жоққа шығаруға болмайды. Өнер өзінің көркемдік образдар құрылымын бейнелеу ерекшеліктеріне қарай түрлерге бөлнетіні айтылып, оның ішінде өмір құбылыстарын тікелей бейнелейтін өнер түріне: кескіндеме, мүсін, графика, көркем әдебиет, театр және кино өнері жататыны көрсетіледі [30, 554 б.]. Сондай-ақ, энциклопедиялық жазбаларда музыка, би, сәулет өнері өмір шындығын «суреткердің ішкі идеялық-сезімдік толғаныстары арқылы берілетіні» [30, 554 б.] айтылады.

Өнер ұғымына кең мағынада «өнер – өмір шындығын көркем образдар жүйеіс арқылы бейнелейтін қоғамдық сана мен адам іс-әрекеттерінің өзіне тән ерекшеліктерімен дараланатын формасы» [30, 554 б.] кең мағынада анықтама берілсе, тар мағынада өнер «шындық өмірді шығармашылық жолмен, көркем образдар арқылы суреттейтін көркем өнердегі жанр» [31] деген анықтаманы байқаймыз.

Т.Х. Ғабитов: «Өнерді адам өмір тіршілігінің ең көне формасы ретінде қабылдайды. Алайда, өнерге деген дәстүрлі түсінік қайта қарауды қажет етеді. Өйткені, өнер адам әректінен де кең, ол еңбек, дін, мораль қызметін қамтамасыз етеді. Сондықтан, ең алдымен, өнер ұғымынан біз нені түсінетінімізді анықтап алуымыз қажет» [19, 310-311 бб.], -дейді. Осымен келісе отырып, біз өз ғылыми ізденісімізде, нақтырақ айтқанда, сахналық өнер, оның ішінде театр және эстрада өнерінің құрамдас элементі саналатын аудитория феноменінің өзіндік табиғаты мен аталмыш өнердегі орны мен рөліне, өзіндік мәдени құндылықтық болмысына талдау жасауды көздейміз.

Осы ретте, тақырыптың аталымына орай оған мәдениеттанулық талдауға талпыныс жасаймыз. Өйткені мәдениеттану қай дәуірде болмасын жалпы адамзатының өз уақыты мен кеңістігіне қатысты негізгі сезімдер кешенін өзара үйлестіре отырып, бүкіл адамзат атаулыны бір ізге салатыны мойындалады. [32]. Міне, бұл мәдениеттанудың абсолютті әмбебап теориялық ілім мүмкіндігін көрсетпек.

Ал енді өнердің мәдени астарына көз жіберетін болсақ, өнердің болмыстық ұстанымдары, когнитивтік, құндылық тұғырлары мен семиотикасы өз маңыздылығын көрсетпек. Жоғарыда келтірілген Р.Элдридждің, өнерді «болмыстың сәтті жеке артикуляциясы» деген ұстанымында өнер құбылысының онтологиялық мәні жатқандығы анық байқалады. Ал Александр Готлиб Баумгартен: «...Өнердің мақсаты – бүтіннің бөліктері арасындағы реттелген қатынастардың терминдерінде анықталатын сұлулықты қалыптастыру...» [5, 317 б.] деп өнердің мақсатын онтогенездік тұрғыда анықтағанына көз жеткіземіз. Сонымен бірге, ол: «сұлулықтың мәні – ләззатқа бөлеу және құштарлықты тудыру», -дей келіп, «Ең әсем сұлулық табиғаттан табылады, сол себепті өнердің ең жоғарғы мақсаты – табиғатқа еліктеу» [5, 317 б.] деп айта отырып, өнердің негізінен табиғат болмысынан іздейді. Объективті болмыс өнер үшін дәйеккөз қызметін атқарып, өнер шынай болмыс артикуляциясына айналмақ Бұл ең алғаш ХҮІІІ ғасырда Х.Вольф субъектіге тәуелсіз ілімді сипаттау үшін қолданған «онтология» терминін Базенннің қолдану ұстанымен сәйкес келеді [33]. Бүтін болмысты «тотальды ойлау» [33, 328 б.] шеңберінде өнер «редукциясы арқылы затты шындыққа айналдырады» [33, 329 б.]. Осының өзі өнердің «ирроционалдық күші» [33,329 б.], -деуге болады. Бұдан түпсана тереңдігін, объективтіліктің уақыттық және кеңістіктік өлшемін, кеңістіктің уақыттық өлшемі, тотальды идеяны, тотальды өнерді, сайып келгенде, өнердің образ онтологиясын көруге болады. Онтологиялық философия тұрғысынан келгенде, өнер «адамның осы өмірде қалуына» мүмкіндік беретін ғажайып тылсым күш» [33, 331 б.]. Сахна өнерінің «астарында «осы әлемде болу» идеясы жатыр және ол, түптің түбінде, тарихи жадымен байланысты» [33, 331 б.], -деген пікірмен келіспеуге болмайды. Мәселен, сахналық шарттылық, жасырын заңдылық, эпизодтық құрылым, сахналық әрекет уақыты мен кеңістігі және т.б. полифондық әлемді онтогенездік тұрғыда бейнелеу этосы өнер болмақ. Басқаша айтқанда, бұл белгілі дәрежеде өнерді жасау және оған адам реакциясы мен позициясын бідірудегі көпқырлы онтгенездік мәселерді анықтауға мүмкіндік беретіні хақ. С.И. Фрейлихтің сөзімен айтқанда, өнер «адамның алдында қашып құтыла алмайтын ғайып, кері қозғалыс оны бастапқы ғайыпқа алып келеді. Адам ештеңе жоғалтпайтын тәрізді, ғайыптан ғайыпқа келеді, бірақ екі шексіз «болмаудың» арасында «болу», яғни мағынасы енді философиялық айқындықпен түсінілетін өмірдің өзі бар» [33, 333 б.)], -дегенге саяды. Юмның пайымынша, өнер «жанарға ләззат, жанға рақат сыйлауға арналған табиғатымыздың бастапқы болмысы, салты не назыбойынша қалыптасқан бөліктердің тәртібі немесе құрылымы» [5, 317 б.]. Бұл тіпті де өнердің онтостық табиғатын дәл айшықтайтын философиялық тұжырым. Оған Ф.Ницшенің: «адамдар өмірдің баянсыздығын өздерінен жасырса, өнердің нағыз бастауы сол деп біледі» [5, 330 б.], -дегені дәлел. Ф. Ницше: «Ежелгі гректер өмір қиындығына төзу үшін өздері мен тіршілік сұмдықтары арасына нұрлы арманды – Олимп құдайларының пайда болуын кіріктіруге мәжбүр болды», -дей келіп, «шындыққа көз жұма қараудың екі амалы бар: қиялдау және масайрау», -дей отырып, Ницше грек мифологиясында осы екі амал екі құдайдың – жарық құдайы Апполон мен шарап құдайы Дионистің бейнесімен беріледі дейді» [5, 330 б.]. Оның айтуынша, «...өнердің дамуы мен ілгерілеуі де Апполон мен Дионистің дуализмінен туындайды» [5, 330 б.].

Ендігі бір мәселе өнердің танымдық эпистемасы. ХХ ғасырдың ықпалды италяндық философы Б.Кроче «өнер де ...ғылым секілді, әмбебап ақиқаттарды анықтайды»,-дей отырып, өнерді танымдық материя ретінде мойындайды

[5, 336 б.]. А. Шопенгауэрдің пікірінше, адамның өнерді танып, тамашалуы екі формада болуы мүмкін. Егер тамашалап отырған көрініс ада зейінін еріксіз өзіне баурап алса, онда көрерменнің сұлулықты сезіну қабілеті оянып жатыр деген сөз. Ал егер өнер көрінісі одан қорқыныш сезімін тудырып, адам іштей өзімен-өзі күресіп жатса, ол – асқақ дүние [5, 323 б.]. Бұдан туындайтын гносеологиялық ойларды төмендегілерге тоғыстыруға болады. Біріншіден, мұнда, алдымен, өнердің сенсорлық таным кезеңінің алғашқы кезеңі ерекшелігін атаса, екіншіден, өнердің эстетикалық таным эпистемасын анықтай түседі. Үшіншіден, егер өнер адамның өзін-өзі тануының ішікі дихотомиясын алға тартады. Төртіншіден, А. Шопенгауэр концепциясынан субъетінің таным үдерісіндегі жаңа сапалық деңгейге көтерілу сәтін айшықтай түседі. Міне, бұл өнердің танымдық парадигма өрісін білдірмек.

А. Шопенгауэр өнер көрерменінің екі түрлі танымдық болмысқа ие болу жағдайын көрсете келіп: «...Көрерменнің бойында оның санасының екіұшты табиғаты айқындықтың ең жоғары деңгейіне жетеді. Ол өзін, бір жағынан, жеке тұлға ретінде, ...еріктің нәзік бір болмысы ретінде, қуатты табиғаттың алдында дәрменсіз, оған тәуелді, оның орасан зор құдіретінің ықпалымен жоқ болуы ықтималының ...құрбаны ретінде қабылдайды; екінші жағынан, мәңгі, ...әрбір объектінің күйін білуші осы бүтін әлемнің негізі болатын субъект ретінде, ...және бөлек бір болмыс екенін ұғынады» [56 323-324 бб.], -дейді. Мұнда А. Шопенгауэр өнер адамды таным субъектісі ретіндегі шектілігі мен шексіздік мүмкіндіктер арасындағы диалогиялық антиномиясын анықтай түседі.

С. Кьеркогор өзінің музыка туралы ойларында:«...Музыка – бүкіл өнер атаулының айрықша сезімталдықты мейлінше айқын білдіретін түрі. Мұндай тұжырым жасаумыздың тосын себебі – музыка өнердің ең абстарктілі түрі болуында. Ол тіл сияқты құлаққа жүгінеді; ауызша сөз сияқты уақытқа емес, кеңістік өлшемінде көрініс табады. Алайда тіл дегеніміз – рух құралы болса, музыка – әсерлену құралы» [5, 327 б.]. С. Кьеркогор бұл ретте, біріншіден, өнер адамның сенсорлық танымын әсерлендіріп, машықтандыратын рухани мәдени феномен болатынынан хабар береді. Екіншіден, өнер таным процесіндегі абстрактілі ойлаудыңын орнын нақтылай түседі. Қорыта келгенде, «Тақырып та, форма да өнер туындысы үшін аса маңызды» [5, 329 б.], -дейді С. Кьеркогор. Демек, өнер таным жүйесіндегі тақырып таңдау мен оның көрініс табу формасының доминат тұғырын ерекше бағалайды.

Батыс эксперименталист зерттеушілері, мәселен, Дж. Дьюи өнердің танымдық қызметіне бас назар аудара келіп, өнер туындылары ақыл мен сананы танымға ұмтылдыру – өнер фунцияларының бірі ретінде мойындаса [34], Р. Рорти өнердің танымдық қуатын қабылдап, адам өзінің шығармашылықты қабылдауға деген «шектеулерін артта қалдырып», өнердің танымдық жігерге жол ашатынын мақұлдайды [35]. Ал Джон Рескин: «Сұлулық дегеніміз – дәстүрдің қалыпты өнімі емес, объективті дүние», -дей келіп, «Сұлулық тәжірибесі табиғатты шынайы қабылдаудан туындап, құдіретті болмысты тануға жетелейді» [5, 333 б.], -деп түйіндейді.

Ендігі мәселе өнердің құндылықтық сипатында дер едік. Р. Элдриджді тыңдасақ, өнердің құндылық пәрменін өнер туындыларының перформациялық сәттері адамның когнитивті қызығушылығын моральдық қызығушылығымен байланыстыру заңдылығымен куәгер етеді [4, 17 б.]. Мәселен, А. Шопенгауэр өнерді өмірдің зұлымдығынан құтқаратын ең қолайлы дүние деп санайды [5, 330 б.]. Бұл өнер деген әлемнің құндылықтық матрицасынан хабар береді. Нақтырақ айтқанда, өнер адамзаты ғұмырының ізгілік пен зұлымдық күресі алаңында түзілім заңдылығын көрсетеді. Бұны бүгінгі метамодернизм заңдылығымен айтқанда, адамзат қазіргі прагматистік фанатизм мен рухани иллюзия арасында тұрақты ауытқу тербелісінде, ізгілік пен зұлымдық арасында рухани құндылықтық сергелдең орындаушысына айналудың көрінісі деуге болады. Мысалы, Айрис Мердок: «Біз «аралық» әлемде өмір сүріп жатырмыз... Біз өзімізді кемелдіктен алшақтатып тұрған қашықтықты сезінеміз...» [4, 17 б.], -дегені соның кепілі болса керек. Сократ нақылы: «Ізгілік дегеніміз – білім, барлық күналар надандықтан туындайды, ізгі адам – бақытты адам» [5, 331 б.], -дегенге саяды. Ф. Ницше үшін өнер – тек дербес сала ғана емес, тіпті моральдан басым дүние. Бұлардан жалпы өнердің моральдық құндылықтарының метафизикалық болмысынан, яғни өнердің құндылықтық мәнінің өте терең болатынын аңғару қиын емес.

Дж. Рескин (1819-1900) мен Л. Толстой (1828-1910) өнерді моральмен ажырамас байланыста қарастыра келіп, «...Өнердің талаптары тек оның алға қойған моральдық мақсаттарының күрделілігімен, атап айтқанда, ғаламның ең негізгі сипаттарын ашып көрсету арқылы ғана түсіндірілуі мүмкін» [5, 333 б.], -дейді. Демек оның пікірінше, «өнер дегеніміз – кейбіреулер айтқандай, тынығу емес; онымен қол бос кезде айналысып немесе басқа істейтін шаруа болмағанда шұғылдануға болмайды. ...Оны барынша байыппен ұғынған жөн... Өнер өміріне ену үшін адам оны жүрегімен қабылдауға тиіс» [5, 333 б.]. Ол өнердің тереңдігін оның рухани-мәдени болмысын түсіндіріп, дәріптеуге талпынады. Дж. Рескиннің пікірінше, өнердің «құндылығы оның білдіретін ойларының құндылығына тәуелді» [5, 333 б.].

Дж. Рескиннің айтуына қарағанда, өнер адамның ментальды дүниесіне, күшіне және ләззат алуына жағымды болатындай қалыптағы шығармашылық, әлемді көріктендіру. Ал ментальды күйдің «ең маңызды құрамдас бөлігі – белгілі бір реттілікке бағындырылған ғаламдағы адамның лайықты орынын дұрыс ұғыну» [5, 334 б.]. Мұнда да автор, өнер туындысының адамның құндылық жүйесін шыңдай отырып, тұлғаның өзінің әлемдегі құндылықтық метальды әлемін орнықтыруға ұмтылысы үдерісінің шексіздігін баян етеді. Л. Толстойдың айтуынша өнер өзінің алуан түрлі «туындыларымен біздің өмірімізді жан-жақты толықтырып отыратын» [5, 335 б.], болса, Р. Эльдридждің пікірі: «Өнердің табиғаты мен құндылығын сипаттау біздің өнерді нақтылау, түсіну және бағалауымыз үшін қолдана алатын сын принциптерін қамтамасыз етеді деп үміттенуге болады» [4, 16 б.], -дегенге саяды. Сондай-ақ ол өнер туындыларына мәдени құндылықтық сын артқан жереде өнердің құндылықтық мәртебесі мен маңыздылығы нақтылана түседі деген идеяны көтереді. Мұнда өнердің құндылықтық қызметінің өрісі жатыр деуге болады. Қорыта айтқанда, өнердің рухани мәдени құндылықтық қызметін түсіну – құндылық формуласын құрастыру, нақты моральдық ұстанымдарды белгілеу, нақты қажетті модельдерді түсіну мен құрастыру деп қабылдауға болады. Жоғарыда айтылған өнердің сахналық сипаттағы бағыттары біздің зерттеу нысанымыз пәнінің теориялық астарын ашуға көмектеседі. Оның теориялық негіздерін ғылыми тұрғыда айқындауға мұрындық болады. Олай болса, теория ұғымына біршама қысқаша тоқталып кетудің қажеттілігі туады.

Жоғарыда келтірілген анықтамалық мәліметтерді қорытындылай келіп, жалпы теория туралы, жинақтық көзқарасымызды төмендегідей тұжырымдарға тоғыстыруға болады. Біріншіден, бұл барлық ғылымдар теориясына қатысты дегене тұжырым жасауға болады. Екіншіден, бұл теория, сахна өнерінің қалыптасуы мен даму заңдылықтарын да сипаттай алады деуге негіз бар. Үшіншіден, театртану мен аудиториятануды біртұтас бүтін құбылыс деген ұстанымға сүйене отырып, аталмыш анықтама аудиториятану теориясының ішкі логикасын ашуға мүмкіндік аламыз деп есептейміз. Төртіншіден, жалпы «аудитория» құбылысы тек тарих атмосферасында ғана қалыптасатын болмыс және оның мәндік табиғатын аша алатын өлшем бірлігі болатынын білдіреді. Бесіншіден, аудитория әлеуметтік тарихи мәдени жаратылыс болмысы. Алтыншыдан, тарихтың өзі әлеуметтік аудитория шеңберінде айналымда болатын болмыстық феномен деп айта аламыз.

Осыдан өнер теориясының қажеттілігін анықтауға қадам жасайтын болсақ, оның маңыздылығын С. Фрейлихтің: «...Теория ...өнерді ...қабілетті байрығы қасиеттерін оятуға жұмылдырылады. ...Теорияның қарастыратыны – өнердің идеясы» [33, 12 б.], -деп айтқан және Р. Эльдридждің өнер теориясын, кем дегенде, «көркем перформанстар мен қойылымдардың табиғаты мен құндылығын түсіндіруге ұмтылыс...» [4, 15 б.] ретінде мойындайтын көзқарасына сүйене отырып аңғаруға болады.

Бұл ретте, өнерге теориялық көзқарастың қажеттігі қандай фактрорларға байланысты болды деген сұрақ туындайды. Осы сауалды мәселенің түйінін тарқатып көрелік. Оған себеп болған жағдайларды тізбелесек, алдымен, өнер деген дүниенің метафизикалық болмысымен тікелей байланысты болатынына көз жеткізуге болады. Мысалы, Р. Вагнер өнердің метафизикалық болмысына таңдана келіп, оның тылсым бітімін: «Мен... Ұлы өнердің шынай жақтастары күн нұрына шомылған жұпар мен тәтті дыбыстың аспан шымылдығына айналып, Үйлесім атаулының таңғажайып қайнарымен мәңгілік жымдасып кететініне сенемін» [4, 14 б.], -деп сипаттайды. Мұнда автордың өнердің құдіретті энергетикасының көрермен аудиториясына әсерлі қуатын перцепциялық иірімдермен жеткізу моделі айқын көрінеді. Екіншіден, сахналық өнердің үстем құдіретінің аудиторияға әсерінің әр кезде жұмбақ болып қала беретін тылсым табиғаты оны теориялық көзқарасқа тәуелді ете бермек. Р. Вагнердің пікірінше, өнер Сократ айтқандай, көп жағдайда «шеберлікпен емес, таңғажайыптың ықпалымен дүниеге келеді» [4, 14 б.]. Р. Вагнер өнердің жасалуы барысында туындыгер «өз сезіміне ие бола алмайды», «ақыл да олардың еркіне бағындайды» [4, 15 б.], -деген Сократтың көзқарасын қолдайды. Сондықтан өнерді дүниеге әкелуге қандай маңызды идея кіріктірілсе де ол мәселені шешудің дәл өзі бола бармейтіні ескеріліп, негізге алынады [4, 15 б.]. Үшіншіден, сахналық өнерге теорияның қажеттігі Р. Эльдридждың көзқарасы бойынша, өнер туындысының әрқайсысы түрлі «медиаларда, түрлі аудиторияға арналып, түрлі мәдени ортада жасалатыны» [4, 15 б.] себеп болады. Сондықтан өнер туындыларын көрермен аудиториясы әртүрлі қабылдайды. Теоретик оларды ауқымды аудиториялар бірдей ұстаныммен, бәрі бірдей әдіспен қабылдай бермеуі және бәріне бірдей маңызды бола бермеуі мүмкін деген ұстанымға жүгінеді. Төртіншіден, теорияның сахна өнеріне қажеттіліг өнердің аудиторияны қызықтыру, қабылдау сезімін ояту әрі қозғау амал-тәсілдерін жаусау жолдарымен, оның рухани құндылықтар туралы ой қозғау сұранысымен байланыстырылады. Р. Эльдридждың сөзімен айтқанда, өнер үшін теорияның қажетігі «көркем перформанстар мен қойылымдардың табиғаты мен құндылығын жүйелі түсіндіруге ұмтылысынан» [4, 15 б.] туындаған деп айтуға негіз бар. Бесіншіден, өнерге теориялық көзқарастың қажеттігін айқындайтын факторлардың қатарына өнерді нақтылау, бағалау үшін қолданатын принциптерді айқындау диллемасын жатқызуға болады. Өнертану принциптері аудитория реакциясын анықтауда, оның себептерін нақтылауға, өнер шығармашылығының адамның басқа да қызығушылықтармен байланысын анықтауға мүмкіндік туғызады әрі оған негіз қызметін атқарады.

Жоғарыдағы өнер ұғымына берілген анықтамалардан біз өз зерттеуіміздегі аудитория мәселенің сахналық өнер, оның ішінде театр өнері теориясымен байланысты болатынына көз жеткіземіз. Осыдан театртану ғылымы келіп шығады.

Сахналық өнер аудиториясын теориялық тұрғыда зерттеу театртану теориясымен үндесіп келетіндіктен біз соңғысын көрерментану немесе аудиториятану контексінде көрермен адамдардың мәдени әлеуметтік болмыстық табиғатын, эмоциялық реакцияларын, когнитивті қырларын зерттеуге қарай ойыстырып, кіріктіре қарастырамыз.

Себебі бұған біріншіден, «Жалпы өнердің дамуын қай заманда, қай елде болмасын халқы бұқарасы зор үлес қосып отырған. Сондықтан да ғылымда кез келген өнер туындыларының қайнар көзін халықтан іздеу керектігіне баса назар аударылады» [30, 554 б.], -деген тезис негіз болса, екіншіден, Р. Вагнердің: «Мен Киелі Рухқа және біртұтас, бөлінбес өнердің ақиқатына сенемін... Мен... Ұлы өнердің шынайы жақтастары... Үйлесім атаулының таңғажайып қайнарымен мәңгілік жымдасып кететініне сенемін» [4, 14 б.], -деген пікірі түптірек болатыны анық.

Америкалық театртанушы ғалым Б. Кристофердың айтуынша, театр халыққа қызмет көрсету өнердің күрделі түрі ретінде оның «...теориялық пікірлерді көптеп туындатқан өлшем екені де сөзсіз» [2, 12 б.], -деген ойтолғамы театртануда аудитория өзіндік маңызды критерий болады деген ойға жетелейді. Ал Р. Вагнер өнердің аудиторияға ықпалына қатысты өз ойын: «Дегенмен осындай перформанстар және олардың аудиторияға әсерінің жұмбағы көп. Олар Сократ айтқандай, көп жағдайда «шеберлікпен емес, таңғажайыптың ықпалымен» дүниеге келеді» [4, 14 б.], -деген Сократ көзқарасымен білдіреді. Бұл көрермен аудиториясының теориялық аспектілерінің өзіндік тылсым сырынан хабар береді.

«...Көрермендер де театр сахнасында өтіп жатқан оқиға әрекет пен оған қатысушы-қаһармандардың ой-арманына, шат күлкісі мен сезім діріліне, күйінішіне, жалпы тіршілік-тынысына бейжай, немқұрайды емес, қайта бар ынта-зейінімен, ынтызар көңілімен қарайды, яғни олар осы сәтте сахналық өмір көріністерінің жай бейтарап, салқынқанды бақылаушысынан гөрі тікелей қатысушысы ретінде бой көрсетеді» [36] Бұл түптеп келгенде көрермен аудиториясының қоғамдық-әлеуметтік белсендігі, сахна қойылымдарына, жалпы өнерге деген сезімдік эмоционалдық, танымдық эпистемалық, идеялық, көркемдік-эстетикалық ықпал ету қуаты осыған саяды деуге болады.

Аудитория ұғымының феноменконцептуалдық әдіснамамасы туралы айтар тұста, алдымен, адамның іс-әрекет схемасын анықтау, құрастыру және оның түрлендіру әдіснама міндетіне жатқызылады. Сонымен бірге, әдіснама жоғарыда айтылғандай теориялық көзқарас шеңберінде таным ұстанымдарын анықтайды.

Осыған сәйкес, қазіргі мәдени-әлеуметтік саласындағы ғылымдарға тән нәрсе – көп парадигмалдық тенденция екенін айтып кеткен жөн. Демек, көрермен-аудитория пәнаралық зерттеулер нысаны болып есептелетін де естен шығармауымыз керек. Онымен мәдениеттану, әлеуметтану, әлеуметтік психология, әлеуметтік философия, этика, эстетика, өнертану, өнер тарихы, театртану, және тағы басқа ғылым салалары айналысады. Мәдениеттану ғылымы көрермен аудиториясын қоғам құрылымындағы әлеуметтік-мәдени қауымдастық, мәдени орта ретінде қарастырады.

Жалпы ғылымда аудитория ұғымы кең және тар мағынада қолданылатыны байқалады. Кең мағынада «аудитория» сөзі кез келген көрермен мен тыңдарманның белігі бір орынға топтасқан жиын-тобын әрект-қауымын белгілейтін ғылыми ұғым болатыны байқалады. Демек, «аудитория» ұғымы кез келген (жиын, мінберсөз, оқылатын дәріс, сахналық өнер); бүінгі күнгі өмір шындығына қарай айтар болсақ, (медиа: әлеуметтік желі, интернет және т.б.) коммуникация алаңы оқырмандары мен тыңдармандарын қамтитын әлеуметтік терминді белгілейтін ұғым деп айтуға негіз бар. Біздің зерттеуімізде бұл термин ғылыми категория мәртебесінде қолданылады.

Енде бұл сөздердің ішкі логикалық байланысына үңілетін болсақ, олардың өзіндік ішкі интенциялық-семиотикалық байланыс жүйесін көруге болады. Енді осы байланыс жүйесінің ішкі логикасына әдіснамалық ұстанымдар тұрғысынан талдау жасауға қадам жасайтын болсақ, «с**өз** – белгілі бір мағынаға ие, заттар мен құбылыстардың атауын білдіретін тілдің негізгі бірлігі» [31, 739 б.], -ретінде анықталатынына куә боламыз. Біздің зерттеуміз контексінде «аудитория» сөзі адамзаты қоғамының әлеуметтік болмысы табиғатындағы белгілі бір шекті мағынаға иелік ететін ұйымдасу формасын білдіріп, әрі қандайда бір қызмет түрін білдіретін әлеумет құрылымы болатыны анық. Осыдан әдіснамалық ұстанымға сәйкес «аудитория» сөзінің ғылыми ұғымдық табиғаты қалыптасады. «Аудитория» адамдардың белігілі бір мақсат бойынша топтасуы туралы мағынаға ие болатын әлеуметтік таным-түсінік болатыны заңдылық. Яғни «аудиторияны» ғылыми тұрғыда қандайда бір нақты мағынаны білдіретін қоғамдық эпистемалық концепт ретінде тануға ғылыми негіз жоқ емес. Классикалық таным тұрғысында «аудитория» ұғымын жалпы ойлаудың немесе ой әлемінің бір формасы, заттар мен құбылыстардың маңызды қасиеттері мен байланыстары туралы түсінігінің белгілі бір ұғым арқылы бейнелі белгіленуі, қоғамдық сана формасы ретінде мойындауға негіз бар. Қорыта айтқанда, ғылымның семиотикалық-синонимдік заңдылығына сүйене отырып, «аудитория» сөзін ғылыми ұғым ретінде мойындауға негі қаланады.

Енді«аудитория» ұғымының ғылыми терминдік мәртебесіне талдау жасайтын болсақ, сөздіктерде:Қазақ тілінің түсіндірме сөздігінде: «термин **– б**елгілі бір ғылым мен техника, өнер саласындағы нақтылы ұғымды білдіретін атау сөз бен сөз тіркесі» [31, 801 б.], -дейтін анықтама беріледі. Жоғарыда берілген анықтамалар бойынша, «аудитория» ұғымының, біріншіден, қандайда бір түсінік шегі болатын құбылысты белгілеу үшін қолданатыны шекті ұғым болатыны анықталса, екіншіден, «аудитория» қоғамдық қозғалыс жүйесіндегі нақты таным-түсінікті белгілейтін ұғым ретінде, үшіншіден, «аудитория» ұғымы белгілі бір ғылым, техника және өнер саласында нақты түсінікті білдіретін термин болатыны мойындалады.

Бұл мәселенің ендігі бір қыры – ол «аудитория» терминінің ғылыми категория болу мәртебесі. «Аудитория» терминінің ғылыми категориялық мәртебесін анықтауға негіз болатын факторларды аңғаруға болады. Біріншіден, «аудитория» термині әлеуметтік құбылыстың біршама іргелі белгісі мен маңызды қасиетіні мойындалады. Екіншіден, құбылыстың өзге шындықпен қатынастық шамасы және таным үдерісіне жанасу қатыстығы негізге алынады. Үшіншіден, бірінде категория объективті әлем құбылыстарын бейнелудің формасы десе, екіншісінде, категория қоғамдық тәжірибе мен таным тарихын қорытындылаудың нәтижесі ретінде мойындалады. Жоғарыда келтірілген әдіснамалық талдауларды қорытындылай келе, біз «аудитория» сөзінің ғылыми ұғымдық, ғылыми терминдік мәртебесіне сүйене отырып, оның ғылыми категория болу мәртебесін анықтауға мүмкіндік алдық деуге болады.

Енді «аудитория» ұғымының ғылыми категория ретіндегі анықтамаларын талдау жасауға қадам жасаймыз. Аталмыш термин С.И. Ожеговтың Орыс тілінің түсіндірмелі сөздігінде: «Аудитория – дәріс, баяндама, мінберсөз тыңдаушылары» [37] деп анықталса, шетелсөздері сөздігінде: «Аудитория (лат. тіл. auditorium) – дәріс, баяндама және т.б. тыңдаушылары, сондай-ақ, радио мен телебағдарламалар тыңдаушылары мен көрермендері» [38] деген анықтама ұсынылады. Ал Орыс-қазақ сөздігінде: «Аудитория – ... тыңдаушы қауым» [39] деген анықтамалық тоқтам жасалады. Жоғарыда берілген анықтамаларға сүйене отырып, біз «аудитория» ұғымының ғылыми категория ретіндегі мәртебесін дәлелдеуге жеткілікті дәйектер бар деген тұжырымға келеміз. Өйткені, «аудитория» ұғымы жалпы алғанда қандайда бір кез келген мінберлік шекті әрекеттің: сөздің, баяндаудың, дәрістің, қойылымның, радио-теле бағдарламалардың тыңдарман, көрермен қауымын белгілейтін ғылыми категория болатынына көз жеткіземіз. Біздің зерттеуімізде «аудитория» ұғымы тар мағынада сахна өнері: театр және эстрада өнері мысалдарындағы қойылымдардың көрермен, тыңдарман қауымын білдіретін ғылыми категория ретінде алынады. Біздің паймдауымызша, аудитория, ең алдымен, әлеуметтік құбылыс. Екіншіден, аудитория бүтін қоғамдық әрекет жүйесінің құрамдас бөлігі. Үшіншіден, аудитория – динамикалық тарихи әлеуметтік орта. Төртіншіден, аудитория – кез келген сахна өнерін құраушы негізгі элемент. Бесіншіден, аудитория – қоғамдық сананың көріну формасы. Алтыншыдан, аудитория – әлеуметтік мәдени институт. Жетіншіден, аудитория – ұлттық мәдени құндылықтардың бірі.

Ендігі тұста біз «аудитория – кез келген сахна өнерін құраушы негізгі элемент» деген ұстанымға сүйене отырып, оны театр өнерінің басты элементі ретінде қарастыруды жөн санаймыз. Өйткені, біздің ғылыми зерттеу контексімізде сахна өнерін аудиториясыз түсіндіру схоластикаға ұрындырып, сыңаржақты дүниетаным негізін қалыптастыруы мүмкін деп есептейміз.

Осы ретте, алдымен, «театр және аудитория» деген концептке талдау жасап, бұл терминдердің ішкі байланыс логикасын ашуға отандық мәдениеттану ғылымында алғаш рет ғылыми әдіснамалық тұрғыда талдау жасауға қадам жасаймыз. Америкалық театртанушы ғалым Б. Кристофердің айтуынша, «Театр термині» гректің theatron – «көруге арналған орын» деген мағына беретін сөзінен шыққан», деп айта келіп: «Осылайша театр әуелгі кезде орын ретінде де, сезім арқылы қабылдаудың белгілі бір формасы ретінде де қабылданды» [2, 12 б.)], -деп жазады. Сонымен бірге, ол: «Бүгінде «театр» ұғымына: (1) ғимарат; (2) іс-әрекет («бару» немесе театрды «жасау»); (3) мекеме; (4) тар мағынада өнер түрі кіреді» [2, 12 б.)], -деген көзқарасты баяндайды.

Америкалық театртанушы ғалым Б. Кристофер: «Театр қызмет көрсету саласының күрделі қыры болып саналады...», -деген тұжырым жасай отырып: «Көрермендерге арналған қызмет түрі ретінде театрға бару, айқын тұтынушылықтан... жартылай діни салттарға дейінгі әлеуметтік және эстетикалық процестерді қамтиды. Театрды жасаушылардың басым бөлігі (актерлер, режиссерлер, суретшілер, жазушылар) өз кәсібін, ең алдымен, эстетикалық қызмет деп қарастырады, дегенмен оның аса тығыз ынтымақтастық ерекшелігі әлеуметтанушы немесе антропологты да қызықтыра алады» [2, 12 б.], -деп жазады. Біздің пікірімізше, бұл көзқарас театрды аудиториялық құбылыс ретінде мойындата отырып, оны мәдениеттанулық зерттеу объектісі болатынына күмән туғызбайды.

Енді «театр аудитория» концептісіне әдіснамалық талдауда біз басты назарды оларды етене байланыстыратына негіз және оның өзегі болып табылатын ұстанымдарға тоқталамыз. Өйткені, біріншіден, ғылыми ұстаным – мәдени тұрғыда ғылыми теориялық білімді құрастырудың бөлінбес саласы, сондықтан жоғарыда айтылғандай, егер теория – қандай да болсын құбылысты түсіндіруге бағытталған ұғымның, идея мен ...көзқарастың тұжырымдалған қорытындысы болса, ал принцип оған ықпал ететін ғылыми ұстанымдар туралы ілімдер жүйесі. Екіншіден, егер теория қандайда бір білім саласындағы негізгі идеялар жүйесі болатын болса, ал принцип – сол идеялардың туындауына тірек болатын түпнегіз қызметін атқаратын тұғыр. Үшіншіден, егер теория шындықтың мәнді өзара байланыстары заңдылықтары туралы тұтастай түсінікті қалыптастыратын ғылыми білім формасы боласа, ал принцип – сол өзара тәуелді тумысы байланыстардың заңдылық болуын айқындайтын анықтауыш өлшем бірлігі. Төртіншіден, егер теория, сахна өнерінің қалыптасуы мен даму заңдылықтарын сипаттайды дейтін болсақ, онда принцип өнертану ғылымында аудитория реакциясын анықтауда, оның себептерін нақтылауға, өнер шығармашылығының адамның басқа да қызығушылықтармен байланысын анықтауға мүмкіндік туғызады әрі оған негізгі тұғыр қызметін атқарады. Бесіншіден, егер сахна өнерінің мақсаты – бүтіннің бөліктері арасындағы заңды қатынастардың анықтау және оларды қалыптастыру дейтін болсақ, онда принцип театртану мен аудиториятануды біртұтас бүтін құбылыс ретіндегі, аудиториятану теориясының ішкі логикасын ашудағы мүмкіндік жүйесі. Алтыншыдан, егер жалпы «аудитория» құбылысы тек тарих атмосферасында ғана қалыптасатын болмыс болса, онда принцип оның мәндік табиғатын аша алатын өлшем бірлігі болатынын білдіреді. Жетіншіден, егер аудитория мәдени әлеуметтік тарихи жаратылыс болатын болса, онда принцип оның тарихи әлеуметтік мәнін анықтаудың бастаукөзі. Сегізіншіден, егер тарихтың өзін әлеуметтік аудитория шеңберінде айналымда болатын болмыстық феномен десек, онда принцип оның әлеуметтік аудиториялық табиғатын ашуға тұғыр қызметін атқармақ.

Сондықтан енді аудитория категориясының сахна өнерінің, оның ішінде, біз нысанаға алған сахна өнерінің тумысы құрамдас бөлігі болып есептелетін объективті заңдылығына негіз болған принциптік тіректерді анықтауға қадам жасаймыз. Ол принциптерді біз төмендегілерге тоғыстырамыз:

1. Жалпы сахна өнері – адамзатының өмір сүруінің бір формасы болуында, өнер «адамның осы өмірде қалуына» мүмкіндік беретін ғажайып тылсым күш» [33, 331 б.], -деген тезис соның дәлелі.
2. Театр мен эстрада өнерінің құраушы элементтері: сахна және көрермен залының болу шарты.
3. Сахна өнерінің визуалды оқырманы – көрермен аудиториясы болу заңдылығы.
4. Сахна өнерінің «қойылым және пікірден» тұру заңдылығы.

Біз аталмыш кіші тараудағы мәселелерді сараптай келіп, төмендегідей ғылыми тұжырымдар жасауға мүмкіндік аламыз.

1. Жалпы алғанда, өнердің өзі – адамзатының мәдени қозғалысының, мәдениеттің өнімі.
2. Мәселенің зерттелінің теориялық негіздеріне қатысты теория сахна өнерінің қалыптасуы мен даму заңдылықтарын сипаттайды дегене тұжырым жасауға болады.
3. Өнер теориясы, театртану мен аудиториятануды біртұтас бүтін құбылыс ретінде қарастырады деген тұжырымға келеміз. Осыған сүйене отырып, аталмыш анықтама аудиториятану теориясының ішкі логикасын ашуға мүмкіндік аламыз деп есептейміз.
4. Жалпы «аудитория» құбылысы тек тарих атмосферасында ғана қалыптасатын болмыс және оның мәндік табиғатын аша алатын өлшем бірлігі болатынын білдіреді. Аудитория әлеуметтік тарихи мәдени жаратылыс болмысы деген тұжырым жасалады. Тарихтың өзі әлеуметтік аудитория шеңберінде айналымда болатын болмыстық феномен деген қорытындыға келеміз.
5. «Аудитория» феномені қоғамның әлеуметтік болмысының, мәдени тіршілігінің, өнер кеңістігінің құрамдас бөлігі болатыны хақ.
6. «Аудитория» оның ішінде қоғамның сахна өнерінің кеңістігі болуы бұлтартпайтын заңдылық.
7. «Театр және аудитория» концептісіне әдіснамалық талдау барысында олардың байланысына негіз болатын принциптік себептер – мәдениеттанулық тұрғыда ғылыми теориялық білімді құрастырудың бөлінбес саласы деген ой түйіндей отырып, тұжырым жасалады.

**1.2. Аудитория әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде**

Жалпы театртанулық зерттеулердегі оның көрермен аудиториясымен егіз құбылыс ретінде қарастырылу ұстанымын ескерсек және театрдың «жаңа әлеуметті кеңістік» әрі «дербес мәдени институт» [20, 95 б.] ретінде қалыптасу үдерісін мойындайтын болақ, онда қойылымдық өнер аудиториясын мәдени-әлеуметтік кеңістік ретінде мойындауға және оның мәдениеттанулық зерттеу нысанының бірі ретінде қарастыруға құқымыз бар деп есептейміз. Осы ретте ғалымның: «...олай болмаған жағдайда, «Эсхид революциясы», «театр грекиялық мәдениеттің аса көрнекті жетістігі» және басқалар тек лепірме сөз, бірақ түсініксіздеу метафоралар болып қалар еді» [20, 95 б.], -деген тұжырымымен келісеміз. Ресейлік өнертанушы В.Н. Топоров театр мен аудиторияның генетикалық байланысын жақтай келе, театр мен аудитория мәдени кеңістігін теңестірген [40]. Бұдан да нақтырақ айтылған көзқарасқа зер салатын болсақ, ағылшын жазушысы, театр аудиториясынтанушы С. Беннет өзінің «Театр аудиториясы» деп аталатын еңбегінде көрермендердің қабылдау теориясын және сонымен бірге театр мен көрерменнің диалектикалық тәжірибесін зерттей отырып, «кез келген театр аудиториясының жемісті рөліне үнемі біздің көзімізді жеткізе береді», -дей келіп, «бұл текст театр аудиториясын мәдени феномен ретінде зерттеуге ұмтылады» [8, 19 бб.], -деп түйіндейді. Демек, С. Беннет театр көрермен аудиториясын бірінші планға шығаратын теорияны ұсынады. Мұнда автор аудиторияның сахналық өнер қойылымына шығармашылық қатынасына баса назар аудара отырып, көрермендердің сахналық қойылымға қосатын зор үлесін меңзейді.

«Өнер аудиториясы – мағынасы институтционалдық ғылыми мүддеден де жоғары тұратын күрделі мәдени феномен. Қоғамдық дамудың заманауи парадигмасы шеңберінде ол пассивті қабылдаушы жақ немесе ықпал объекті бола алмайды. Ол көркем шығармашылық өмірдің белсенді қатысушысы: дәл осы аудитория түптеп келгенде өнердің әлеуметтік қызметінің жағдайын және оның қоғамға ықпалы дәрежесін анықтайды» [10, 364 б.], -деп көрсетеді ресейлік зерттеуші А.А. Ушкаревтің көзқарасы да біздің зерттеу нысанымыздың ыңғайын мақұлдай түседі. Демек, қойылымдық сахналық өнер аудиториясының әлеуметтік болмыстық тұрғыда өз ғұмырындағы экзистенциялық-мәдени рөлін мойындап, оның жаңа бір әлеуметтік әрі мәдени институтционалдық модель кеңістігін жасағанын түсіну қажеттігі туындайды. Бұл бір.

Екіншіден, жоғарыда келтірілген көзқарастармен келісе отырып, осы бір сахналық өнер мен көрермен-публика қатынасы көнеден келе жатқан мәселе екенін тағы бір дәлелдей түседі. Оған «Аристотельдің «катарсис» тұжырымдамасы ... театр перформансының драма және театр теориясының «жүрегіне» ықпалы мәселесін көтерді. Осылайша, теориялық ...тұжырымдама, яғни көрермендер мен сахнаға шыққан кейіпкерлер арасында «нақтылауды» жүргізу үшін қойылым мен пікір бірге жұмыс істейді деген жорамалға соңғы екі ғасыр бойы мүлде күмән келтірілген жоқ» [2, 47 б.], -деген ғылыми көзқарас дәлел. Демек, қойылымдық өнер аудиториясына жаңа мәдени-әлеуметтік көзқарас адам болмысындағы жаңа этостың, адамзат экзистенциясындағы жаңа мәдени-әлеуметтік рөлдің және қоғамның тың болмыстық тәнінің қалыптасқанын білдірсе керек.

Кей деректерге қарағанда, тарихи-ғылыми тұрғыда театр аудиториясы ресми түрде ХХ ғасырдың екінші жартысында тұрақты зерттеу нысанына айналғаны байқалады [2, 58 б.]. Алайда, қойылымдық өнер жанрының аудиториясының мәдени кеңістіктік, мәдени субъектілік белсенді рөлі жөніндегі ғылыми зерттеулер жоқтың қасы деуге негіз бар. Сондықтан «...Театр әуелгі кезде ...сезім арқылы қабылдаудың белгілі бір формасы ретінде қабылданды», -деген және оны «мәдени-қоғамдық» сияқты ауқымды ұғымдар аясында топтастыруға болады» [2, 12 б.], -деген ғылыми танымдық тұжырымдармен әбден келісуге болады. Олай болса, көремен аудиториясы сахналық өнермен егіз құбылыс ретінде ірі саяси мәселерден бастап, мәдени қарсылықтардың астарлы әрекеттеріне дейінгі түрлі формадағы әлеуметтік-мәдени фунциялар атқаратын кеңістік болатыны дау туғызбайды.

Өнер аудиториясы, тіпті бүгінгі текетірестердің жаһандық жағдайында ол жаңаша бояаумен көпқырлылық тұрғыдан көрініске ие бола отырып, қоғамның әртүрлі аспектілерінің, өнердің әлеуметтік қызметінің және мәдениет жағдайының қаншалықты өзара тығыз байланысты болатынын айқын көрсетуде. Осыдан туындайтын мәселе, бір жағынан, дәл бүгін бүкіл қоғамның, бір сөзбен айтқанда, публикаға айналуы, екінші жағынан, дәстүрлі көркемшығармашылық мәдениетті қорғау және оны сақтап қалу қажеттілігі күнен-күнге өткір қойылуы парадокстық жағдайға әкеліп жатқаны шындық. Бұл аудитория, өнер және қоғамның өзара тәуелді ықпалды байланысы мәселесін әртүрлі гуманитарлық ғылым нысаны аясында қазіргі заманауи мәдениеттің маңызды құрамдас бөлігі ретінде әлеуметтік-мәдени тұрғыда зерттеуді жалғастырудың мақсаттылығын әрі қажеттілігін анықтамақ. Демек, жалпы сахналық өнердің прагматикалық тәжірибесін іске асыруда, өнер тағдырын өрістетуде көрерменнің мәдени рөлін сипаттау аса маңызды бола беретінің заңды құбылыс және ол мәдениеттанулық зерттеудің нысаны бола алатыны анық [2, 13 б.].

Эрнст Гомбрих Б.з.д. ҮІ-Ү ғасыр аларылығында Ежелгі Грекиядағы өнердің дамуын және халқтың рухани-мәдени өсуін жоғары бағалай келіп, «өнер туындысының діни және қоғамдық мазмұнын ғана емес, көркемдік сапасын бағалайтын адамдар саны арта түсті», -деп айта отырып, «Көрермендер әртүрлі көркемөнер «мектептерінің» жетістіктерін, әр қалаға тән түрлі мәнер мен стильдік дәстүрлерді салыстырып қарастыра бастады»

[7, 99 б.], -дейді. Сонымен ол: «Білімді гректер енді ...поэзия мен театр пьесаларын талқылағандай пікір айта бастады: бірі шығарманың көркемдігін айтып мақтаса, екінші бірі шығарманы пішініне немесе суретші ойына қатысты сынап жатты» [7, 103 б.], -дей келіп, «Мектептердің артықшылығы туралы пікірталастар, олардың бір-бірімен бәсекеге түсуі суретшілердің өз-өзін жетілдіруге түрткі болып, бізді әлі күнге дейін тамсандырып келе жатқан грек өнерінің саналуандығын дамытуға мүмікдік туғызды» [7, 99 б.], -деп жазады.

Сахналық өнер үдерісі көрермен аудиториясын ерекше мәдени кеңістік ретінде қалыптастырды, сонымен бірге рухани-мәдени пікірлес әлеумет қауымын жасақтап, өнердің диалогиялық моделін орықтырып, қоғамның рухани тіршілігінің эпицентрне айналдырды. В.Н.Дмитриевский: «Публика сахнада бейнелген кейіпкерлерімен бірге ыстық толғаныста болып, олардың тұрмыстық қиындықтары мен күйзелістеріне бірге еніп, режиссерлік, сценеграфиялық шешімдерге үн қатады және актерлік ашылымдар мен импровизацияларды бағалайды», -дей келіп, «...көрермен реакциясы, зал резонансы қойылым маңыздылығының бағалық шешуші факторы болып отырады» [41] деп жазады. Осы ойдың әдіснамалық іргетасын қалаған көзқарасты жалпы әлемдік сахналық өнертану аясының кеңеюімен байланыстыруға болады. Осы ретте, 1960-1970 жылдырдағы театртанудың өркендеуін және осыған орай әлеуметтік-мәдени ғылымдардың басым жағдайын ескере келе: «Көрермендерді басты рөлге шығару» идеясы кең қолдауға ие болды» [2, 50 б.], -деген көзқарастың біздің зерттеуімізге арқау болатыны сөзсіз.

1960-1970-жылдары Кеңес дәуірінің театртанушылары театр мен көрермен аудиториясы қатынасын кешенді зерттей отырып, көрермендердің көркемдік мәдени белсенділігі театртану мен қойылымдық өнерде белгілі бір өзекті мәселелерді туғызғандығын, көрерменнің мәдени идеялық деңгейі артып, ол азаматтық белсенділігі мен рухан-мәдени өзіндік санасының артып отырғанын жасырмайды [28, 39-40 бб.]. Бұл тенденция сахналық өнер аудиториясының театр қойылымдарына тікелей ықпал етуі ретінде мойындалады. Мәселен, батыс театртанушылары Бертольт Брехт: «Театрда көрермен қойылымды реттеп отырады», -десе, Балм Кристофер: «Көрермен театрдағы оқиғалардың бел ортасында, демек, театрдың өзінде отырады» деген пікір театртануда қалыпты жайтқа айналды. Бір жағынан, бұлай кесіп айтудың мәні жоқ емес: көрерменсіз театр перформансы асып кетсе – дайындық, болмаса – гипотетикалық құрылым ғана. Бұл анықтамамен қазір дауласа қояр ғалымдар да кем де кем» [2, 46 б.], -деген тұжырымға келеді. Демек, аудитория театр тағдырымен тікелей байланыстырылып, театрдың сахналық қойылым формалары мен оның көріністік құралдарына да ықпалы бар екені тілге тиек етіледі.

Зерттеушілердің айтуына қарағанда, «Көрерменнің негізгі рөлге ие екені жайлы пікірлер театр зерттеулерінің басым бөлігінде кең таралған: олар қойылым талдауларында, сондай-ақ, театр мен тарих теориясында да бой көрсетеді» [2, 46 б.)]. Тіпті, көрермен аудиториясы «театр – тіргі» дейтін немесе көрермен «спектакль жасаушысы (творцом)» (К.Станиславкий) дейтін мәденисофиялылық концептер айтыла бастады [28, 42 б.]. Бұл ғылыми концептуалдық тенденция аудиторияны әлеуметтік-мәдени кеңістік ретіндегі мәдени эмоционалдық әрі когнитивті субъект ретінде тануға бет бұрудың субнегіздік атрибуты деп айтуға болады. Аудиторияның мәдени белснді мотивтері театр қойылымдарына шығармашылық импульс беріп отырғаны анық байқалады. Осы ретте зерттеушілер көрерменнің әр тарихи кезеңдегі немесе заманауи жағдайда сахналық қойылымдарға қосатын үлесін зерттеудің маңыздылығы мәселесін көтереді [2, 47 б.]. Бұл мәселе театр зерттеушілерінің назарын аудиторияның сахналық қойылымдардың көркемдік шығырамашылығына тікелей ықпалын зерттеуге ұмтылдырғаны аңғарылады. Оған «...Көрермен пікірін табанды түрде талап ету теорияда да, тәжірибеде де үнемі мойындалды» [2, 47 б.], -деген ғылыми тұжырым дәлел.

Осы ретте ғалымдар өнер аудиториясын көрсетілімді дербес бағалай алатын қабілетке ие мәдени «ұжымдық» тұлға санаты тұрғысынан тануға бет алды. Мәселен А. Брянцев көрерменді «шығармашылық еркіндіктің резерві» -дей отырып, «көрермен аудиториясының шығармашылық пайымынсыз өнер өзінің құпиялық кереметін жоғалтады» [12, 11 б.], -деген идеяны көтереді. Осыған ұқсас көзқарасты Вс. Мейерхольд да айтады. «Театрға келген көрерменнің, -деп жазады ол, 1913 жылы, - өз пайымымен айтылмағанды айту қабілеті бар. Міне сол құпияны ашуға құмарлық адамдарды театрға әкеледі. Театр аяқталған затты білмеуі керек. Театрдың табиғаты сондай, ол әр кезде аяқталмағанды көрсетуі тиіс. Ол театр мен көрерменнің кездесуінде ашылады» [42]. Вс. Мейерхольдтың пайымдауынша, көрермен театрға келгенде өзінің ассоциативтік қабілетінің көмегімен әлемді қайта қалпына келтіріп отырады [43]. Олай болса, театрдағы прогесс көрермен аудиториясының көркемөнерлік санасының динамикасымен байланыстыруға болады. Мұнда аудитория субъектілерінің мәдени интеллекті, мәдени сана мен мәдени ойлау деңгейі синтездік тұрғыда көрініс табатыны анық.

Қазіргі кезеңдегі театрды қоғамның рухани-мәдени даму контексінде қарастырудың өзі «көрермен – театр» қатынасы аудиторияны тіпті ауқымды деңгейде: «көрермен – көркем мәдениет», одан да кеңірек оны «көрермен – мәдениет» контексте қарастыруға мүмкіндік береді. Бұл көрермен аудиториясын және оны әлеуметтік-мәдени кеңістік ретінде қарастырудың іргелі әдіснамалық ұстанымы бола отырып, оны зерттеудің негізгі сұрақтарын түзудің протосаласы бола алады деп есептейміз. Осы ретте сахналық қойылымдарға аудиторияның ықпалы мен үлесі туралы көзқарастар мен толғаныстар сахналық өнермен көнеден бірге келе жатқан құбылыс болғаны анық. Мәселен, «V Генрих (1599) прологында Шекспирдің көпшілікке «біздің кемшілігімізді ойыңызбен жойыңыз» деп үндеуі, қойылымның жұмыс істеуіне қажетті танымдық қызметті көздейді», -деген немесе 1572-1637 жылдары өмір сүрген ағылшын ақын-драматургы, актері, драма теоретигі Бен Джонсонның «Варфоломей жәрмеңкесінің» (1614) кіріспесінде өзінің драматургиялық шығармасына көрермендердің сын айтуына келісім беруі туралы көзқарасы жоғарыдағыларға кепілдік бермек [2, 47 б.].

Аудиторияны әлеуметтік-мәдени кеңістік-феномен контексінде қарастыру кезінде оны біз неміс театртанушысы Б. Кристофердің жіктемелік жүйесіне негізделе отырып, көрермендерді «ұжымдық топ ретінде аудиторияның макроаспектісінде шоғырландырылған» [2, 48 б.] жіктемесіне сүйенуді жөн санаймыз. Біздің зерттеуімізде аудитория сахналық өнер кеңістігіндегі «мәдени-әлеуметтік топ» ретінде қарастылылады. Қойылымдық өнердің аудиториясының «әлеуметтілігі» оны философиядағы адамдарды ұжымдық саналы өмірінің ерекше «бөлігі», немесе «сигменті» [44] ретінде қарастыратын негіздемеге иек артамыз. Демек, біздің зерттеуімізде көрермен аудиториясы қоғамның мәдени-әлеуметтік «кеңістігі» мағынасында қолданылып, оның сахналық өнердегі мәдени қызметі сарапқа салынады.

Мұндай көзқарас аясында, біз аудиторияның «мәдени-әлеуметтілік» әлеуетін, ең алдымен, көрермендердің ұйымдасқан іс-әрекетінің ұжымдық формасы әрі әлеуметтілікті қайта өндіру тәсілі ретінде, екіншіден, әлеуметтік-мәдени кеңістіктегі аудитория адамның мәдени өмірдегі бар болуының әмбебап әдісі ретінде мойындалады. Аудиторияны мұндай ұстаным контексінде мойындау арқылы біз оны қоғамның мәдени саласы ретінде мәдениеттанулық рефлексия алаңына айналдыруға жол ашамыз, тіпіт оның құрылымындағы әр адам индивидін белсенді мәдениет субъекті ретінде талдамалық нысанына алуға әрі түптеп келгенде аудиторияны креативті адамдар ұжымы тұрғысында қарастыруға мүмкіндік туады. Өйткені, бұл тұста әр жеке адам әлеуметтілік өнімі және әлеуметтену туындысы деген әдіснамалық ұстаным алға шығады да жалпы адам әлеуметтіліктен тыс адам бола алмайды деген мәдени аксиомалық матрица қалыптасады. Бұл дәйектемемізді тұжырымдай келе, біз сахналық өнер **аудиториясын «мәдени әлем» немесе «мәдени кеңістік» деген ғылыми тұжырымға келеміз.**

Енді аудиторияның әлеуметтілігі субстанциясын анықтауды жөн санаймыз. Біздің пікірімізше, сахналық өнер аудиториясын зерттеу үдерісі ғалымдар мен ғылыми танымды оны ерекше мәдени жүйе саласына жатқызуға, оны жәй фунционалдық әрекет кеңістігі ғана емес, өзіндік мәдени «әрекетшіл», өзін-өзі дербес жасай алатын, өзінің мәдени сапалық анықтылығын қайта өндіріп, оны қолдап отыратын мәдени әлеуметтік институционалды ортаға дейін әкелді деп айтуға болады.

Жүйелеудің мұндай түрін біз субстанционалдық таным деп атай аламыз. Бұған екі түрлі басты белгі тән. Біріншісі – өзін-өзі жасай алу қабілеті, яғни өзінің барлық жасалуы мен қалыптасу себептерін «өз ішінде» сақтай алу қасиеті, белгілі бір функция атқару үшін дүниеге келген қандайда бір нақты жүйелік бүтін ретінде өмір сүруі. Екінші белгісі – сапалы өзіндік жеткіліктілік, яғни аудиторияның әлеуметтік мәдени жүйе ретінде өз заңдылығы бойынша әрекет ету және өмір сүру қабілеті. Бұлар, әрине, аудиторияның сыртқы ортадан тыс өмірін білдірмейді. Өзіндік жеткіліктілік сапасы оның мәндік сырын анықтайды, демек ол өз импульстары арқылы қозғалып, өзгеріп отырады. Аудиторияны басқалардан ерекшелеп отыратын қасиеті оның сол бір субстанционалдық мәні дер едік. Аудиторияға дәл осы субстанционалдық амалмен келу оның құрылымдық, функционалдық және динамикалық ұйымдасу үдерісін түсінуге жол ашады.

Міне, осындай ерекше қасиетіне негізделіп және аудиторияны мәдени-әлеуметтік кеңістік ретінде көзге көріне бермейтін өте киелі әрі сокральды рухани-мәдени антеценденттік ([лат.](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%8F%D0%B7%D1%8B%D0%BA" \o "Латинский язык) *antecedens* — «бұдан бұрынғы, осыдан ілгері, өткен» деп аударылып, бүгінгіні түсінуге негіз болатын бұрынғы жағдай деген мағынада қолданылады) ұстанымға негізделіп, әлеуметтік кеңістікті сахна және көрермен залы деп екіге бөлінді. Алайда, ежелгі Грекияда сахнадағы қойылым басты айқындаушы құбылыс болып, мәдени білімде доминантты фактор болғаны, ал көрермен аудиториясындағы қабылдау үдерісі мен эмоционалдық танымдық үдерістердің қосалқы жағдай болып, аса маңызға ие болмағаны тарихтан белгілі. Б.Ғ. Нұржановтың бікірінше, антикалық дәуірде, «Сахна десокральды мәдениеттің орталық киелі мекені болды, тек сондағы персонаждар ғана «мәдениеттің нағыз қаһармандары болып есептелді». Тек сахнадағы болған әрекет қана мәдени акт болып есептелді» [20, 96 б.].

Осы тұста біз сахна өнері аудиториясының мәдени белсенділігін жақтаушы ретінде германиялық театртанушы Балм Кристофердің көрермен мен аудитория теория мен әдіс мәселесі дей келіп: «Жалпы алғанда, қазірге дейінгі зерттеулердің басым бөлігі: а) дараланған, шынайы қабылдаушыға; ә) ықтимал қабылдаушыға; б) ұжымдық топ ретінде аудиторияның макроаспектісіне шоғырландырылған» [2, 48 б.], -деген көзқарасын жақтай келе көрермен аудиториясы реакциясы мәселесін мәдени креатив кеңістігі деп танып, кең ауқымда алғанда, танымдық және эмоциялық этика-эстетикалық кеңістікке бөлуге болатынына келісеміз. Жалпы таным теориясындағы диалектикалық принципке сүйенер болсақ, бұл екі эпистемалық шешімнің өзара тығыз байланыстылығын мойындаймыз. Олардың әрқайсысының көріну деңгейлеріндегі ерекшеліктерді мойындай келе, алайда олар бір ғана эпистемалық жүйенің екі қыры дейтін принципке сүйене отырып, оларды эвристикалық құбылыстың тұтастығы ретінде қабылдауды жөн санаймыз. Біздің зерттеу тақырыбымыздың контексі тұрғысынан алғанда э*вристика* көрермен аудиториясының өз ішкі мәдени интенциялық қуаты арқылы өзіндік пайымдау рефлекциясы дәрежесінің өсуін, сол арқылы ақиқатқа жету жолын таба білуі, тапқырлық ойды өндіру мен белсенділікт жетілдіру әдісі ретінде мойындалады.

Б. Кристофердің пікірінше, «Театр перформансын қадағалап, оған реакция білдіруге қажетті ақыл-ой қызметі танымдық болып саналады. Театрдың көрермен бойында туғыза алатын (көзіне жас алдыратындай) эмоциялық эффектілері эмоциялық бағыт делінеді» [2, 48 б.].

Егер перформанс сахналық қойылым мен көрермен аудиториясының өзара қатынасын сипаттайтын дәнекер континуум болатынын мойындайтын болсақ, онда осы тұста «фреймдер» теориясына жүгінуге тура келеді. Біздің пікірімізше, мұнда жағдайды түсіну үшін негізгі екі ұғымды бөліп алған дұрыс. Олар: «фреймдер» және «субуниверсум». Фреймдер театр аудидориясының әлеуметтік кеңістік ретіндегі мәдени танымдық әрі эмоционалдық қызметінің негіздерін анықтап, сахналық өнердің бағасын беріп, қойылымдық өнерге ықпалын анықтау өлшеміне айналғанын байқауға болады. Ал аудитория – субәлеуметтік орта әрі мәдени субуниверсум.

Мәселен, ХХ ғасырдың көрнекті америкалық әлеуметтанушысы, Чикаго социологиялық мектебінің өкілі, әлеуметтік драматургия мен фрейм-анализ концепциясының авторы Эвринг Гоффман өзінің «Фрейм анализі: тәжірибені ұйымдастыру жайындағы эссе» (1974) атты еңбегінде адамдардың әртүрлі эмоционалдық-танымдық мінез-құлқын көрсету формаларын **«**фреймдер» деген ұғым-концептпен белгілегені байқалады. Блам Кристофердің айтуына қарағанда, Эвринг Гоффман фреймдерге – «әлеуметтік жағдайларды және оған біздің жеке қатысуымызды басқаратын ұйым принциптері» [2, 49 б.], -деп анықтама берген. Г.С.Батыгиннің айтуынша, Э. Гоффман жағдайларды және қызықтыруды ұйымдастыру прициптеріне негізделген ситуацияларды анықтауды фреймдер деп атайды [45]. Демек, Г.С.Батыгиннің пікірінше, фреймдер көрермен аудиториясын сахна қойылымына қызықтыруы, тіпті көрерменді еліктірілген жағдайға әкелуі тиіс. Жалпы алғанда, Э. Гофманның фрейм-анализі адамның күнделікті өмірінде болсын және қойылымдық өнерде болсын, тіпті кез келген әлеуметтік шындықты қабылдаудың белгілі бір эмоционалдық танымдық қағидаттарының аналитикалық схемасын жасау болғаны анық. Міне сол талпыныс өз жемісін фреймдер теориясынада бергені байқалады. Бұл теория адамзатының әлеуметтік өміріндегі айналаны танудағы, соның ішінде сахналық өнер қойылымдары мен көрермен аудиториясының өзара қатынасы формасы, шеңбері және байланысқа түсу архитектоникасын сипаттау мақсатын көздеді. Фрейм адамдардың қоршаған ортада бағыт-бағдар алуы үшін, оған икемделуі үшін бір мезгілде әрі әлеуметтік жағдайлар матрицасы, әрі сол әлеуметтік әрекетті айырып тану, түсініп білу схемасы ретінде ұғынылып, мойындалды. Біздің зерттеуіміз үшін фреймнің маңыздылығын біз, сахналық қойылым мен көрермен аудиториясы арасындағы қарым-қатынас, өзара әректтестік ықпал формасын және оған негіз болатын ұстанымдар жүйесінің қалыптасуынан көреміз. Мәселен, Б. Кристофердің фрейм туралы айта келіп: «Олар көптеген нақты ережелер мен шарттардан тұрады», -дегені және голландиялық театртанушысы Анри Шонмейкерстің: «театр фреймі көрермендердің танымдық және эмоциялық реакциясын анықтайды» [2, 49 б.], -деп айтқаны соның дәлелі.

Бұдан біз көрермен аудиториясының когнитивтік санасы мен когнитивтік әрекеті тоғысынан жаңа саяси когнитивтік құрылым қалыптасып, көрерменнің мәдени-әлеуметтік ресурстары қуатының өрлеуін байқаймыз. Аудиторияның эмоционалды танымы сыни ойлау үрдісін оятуы ықтмалдығы да арта түсуіне осы негіз болуы мүмкін. Бұны аудиторияның сахналық қойылымды ұтымды қабылдап, пайдалануы**н** және мінез-құлық прагматизмінің көрінісі деуге болады[46] Бұл аудиторияның мәдени әлеуметтік болмысы әрі көрермендердің мәденистратегиялық саясаты деп айтарлық құбылыс. Осы ретте, біз «әлемнің өзі болмысынан мәдени-әлеуметтік әлем» [45, 67 б.], -деген ұстанымды қолдай отырып, сахналық қойылым мен көрермен аудиториясы арасындағы қатынастан туындайтын мәдени танымдық мәселер интерсубъектілікпен байланысты болып, сол аудитория әлеуметі әлемінің ішінде пайда болады және соның аясында ғана өз түсінігін көрсете алады әрі оны ұғындыра алады. Б. Кристофер айтуына қарағанда, «...Актер ойыны басқаша қатынас пен мінез-құлық жиынтығын талап етеді. Мұндай мінез-құлық пен қатынас немесе «фреймдер» әлеуметтік жағдайда қол жеткізілген танымдық қабілет және білік болып саналады» [2, 49 б.]. Өйткені, біріншіден, сахналық қойылым аудиторияны құраушы адамдардың бір-біріне, сахналық көрініске, актерлерге, образға және орындаушыларға қатынасын зерттейтін эмоциялық қабылдауы мен мінез-құлқтың көпжақты формалары арқылы анықталатыны табиғи заңдылық. Екіншіден, мұндай реакция мен мінез-құлық формалары әлемдік деңгейде белгілі бір дәрежеде мәдениет пен ментальдық түптекке байланысты болатыны да заңдылық санатына жатады. Үшіншіден, фреймдердің әр кезде бірдей болмайтыны, яғни оның эвристикалық (өзгермелі) сипатта болатын құбылыс екені анықталған. Мысалы, Б. Кристофер фреймдердің «сынатынын», бұзылатынын және қайта қарастырылып отыратынын көрсетеді және «әлеуметтік-функционалдық міңез-құлық жағдайға қарай фреймдерді өзгертіп тұруымызды талап етеді» [2, 49 б.], -деп жазады. Бұл көзқарасты қолдай отырып, оның ғылыми танымдық әрі әдіснамалық тиянағы бекем екенін мойындауымыз керек.

Америкалық актриса, театр және кинотанушы, аудиторияны мәдени феномен ретінде зерттеушінің бірі, өзінің «Театр аудиториясы» (1990) атты еңбегінде театр фреймдерін ішкі және сыртқы деп екіге бөлгені айтылады әдебиеттерде [2, 50 б.]. Балм Кристофердың айтуында, С. Беннет «Сыртқы фреймді «мәдени құрылым» ретінде көрсетеді, оған театр қойылымы оқиғалары – орындаушылыр жұмысы мен аудиторияның қойылымнан не күтетіні кіреді. Сыртқы фрейм – театр перформансының өзі, «ойдан шығарылған сахна әлемі көрерменнің тәжірибесі» [2, 50 б.], -деп айтқаны алға тартылады. Бламның пікірінше, Беннет қолданған «фрейм» термині Гоффман терминіне сәйкесе бермейді. Енді осы сәйкессіздікке үңіліп көретін болсақ, шындығында да Эвинг Гоффманның театр фрейміне қатысты мынадай кереғар көзқарасты аңғару қиын емес. Э. Гоффман театр тіліне негізделе отырып, біріншіден, театр сахнасына қатысты әлі түсініксіз және түйіні шешілмеген мәселелердің бар екенін негізге алады. Екіншіден, ол бүкіл әлемді сахнаға ұқсатады және сондықтан бұл саханада біз бүкіл ғұмырымызды өткіземіз, ол – бізге тағдырдың жазуы деген қорытындығы келеді. Бірақта, бұл қандай сахна, оны қандай персонаждар қоныстанады деген сұрақты көтере отырып, мұндағы кез келген ойналған рөл индивидті ойыншыға айналдырады, онда «көрермен рөлі» қалай болады, ол қайда қалады деген диллеманы ұсынады. Үшіншіден, осы өз парадоксына негізделе келіп, бұл жағдай театр қойылымы сахнасы мен көрермен бетпе-бет келетін фреймге қайшы келеді деп есептейді. Сол себепті қойылым жүріп жатқан сахна мен көрермен аудиториясы арасында шекара бар деген пікірге келеді. Сол себепті, көрермендердің сахнадағы қойылымға қатысуға құқы жоқ және ол олардың міндетіне мүлдем жатпайтынын түсіну принципті түрде өте маңызды деп санайды [45, 186 б.].

Б. Кристофердің пікірінше, дегенмен ол әлі күнге театр қойылымының әртүрлі екі деңгейі арасында айырмашылық болуға тиіс екенін нақтылайды. Бұл айырмашылық көрермен мен аудиторияны зерттеуде шешуші рөлге ие болатыны мойындалады [2, 50 б.]. Соңғы зерттеулерге қарағанда, бұл тенденцияның бастауында 1960 жылдардың соңына қарай әдебиеттануда оқырманды басты субъектіге айналдырып, оның пікір білдірудегі әлеуметтік-мәдени рөлі туынды авторынан кем емес дейтін танымдық ұстанымның қалыптасуы болғандығы байқалады. Мәселен, Блам Кристофер: «Францияда Ролан Барттың автор өлімі туралы мәлімдемесі пікірді зерттеудің біріктіруші идеясы болды» [2, 50 б.], -деп көрсетеді. Р. Барттың пайымдауынша, мәтінге мағынаны автор емес, оқырман береді. Ұлыбританиялық өнертанушысы Э. Гомбрих туындыға «көрерменнің үлесінің» семантикалық маңызының зор болатынын мойындайды [7, 45 б.]. Демек, бұл көрермен аудиториясын басты фактор мәртебесіне көтеру идеясы басымдыққа ие болып, кең қолданысқа енгенін білдіреді деуге негіз бар.

Жоғарыдағы театр фреймдерінің екіге (ішкі және сыртқы) болып бөлінуі туралы пікірді қолдай отырып, енді ішкі фремдердің зерттелу амалдарына және оның көрермен аудиториясы аясында көрініс табу мәдени сипатына тоқталуды жөн санаймыз. Бұл ретте біздің зерттеуіміздің бағыты бойынша біз үшін көрермен аудиториясының қабылдауы және реакциясы әлеуметтік-мәдени құзырға ие болады. Демек, біз үшін көрермен аудиториясының жасампаздық мәдени саясаты маңызды деп санаймыз. Осы тұрғыдан келгенде аудиторияның интеллектуалдық мәдениеті мен көрермен субъектісінің жеке индивидуалистік көзқарасы, интеллектуалдық стандарттары, өзіндік интроспекциясы, яғни көрерменнің – өз-өзін, өз тәжірибесін бақылау ақылы тану мәдениеті мен пікір айтуындағы мәдени әлеует құндылық болмақ. Э. Гомбрихтың туындыға деген көрермен қабылдауын Б. Кристофер: «Э. Гомбрихтың ойынша, образ қашанда жалғыз, ал тамашалушы өзінің өмірлік тәжірибесі, ақыл-ойы және пайым-түсінігі арқылы қабылдаған образды көрнекті түрде өңдейді немесе «аяқтайды» [2, 50 б.], -деп сипаттайды. Осы бір теориялық ұстанымның өзі сахналық өнер аудиториясын тануда көрерменнің қойылымды пайым-білікпен образды аяқтау идеясы қойылымның мазмұндық эпистемасын қалыптастырудағы көрерменнің мәдни деңгейін көтеретін пікіртануға жол ашатыны анық. Осыдан көрермен арқылы мәдени-әлеуметтік коммуникация субъектісінің қалыптасу квалификациясын көруге болады.

Сонымен бірге мәдени коммуникациядағы әлеуметтік институттық және субәлеуметпен үйлескен мәдени ментальдық бірегейлену үрдісін аңғару қиын емес. Осының өзі сахналқы өнер саласындағы ғылыми танымның аудитория теориясын зерттеуге деген көзқарасты түбірлі өзгертуге негіз болмақ. Мәселен, ағылшын театртанушысы С. Беннеттің аудитория теориясына ойыстыра қарастырған нақты ғылыми тұжырымы театрлық өндірім және оны көрермен аудиториясының қабылдауы қашанда мәдени тәжірибе болған және бола да береді дегенге саяды [ 8, 9 б.]. Бұл аудиториятанудың мәдени-әлеуметтік танымдық әдіснаманы жасауға септігін тигізеді. Отандық театртанудағы әлеуметтік коммуникация теориясы тұғырнамасын қалыптастыруға мұрындық болады. Сонымен қоса, бұл ментальды мағлұматтық ресурсты да қалыптастыратыны анық. Қойылымға әлеуметтің сыни құрметпен қарау мәдениетін дамытып, қойлымды қанаттаса демеп, қоғамдық жауапкершілікті үстемелей түседі деген үмітті оятады. Осы тұста ескеретін бір жәйт – ол көрермен аудиториясының сахналық қойылымды қабылдауы мен бағалауы тарихи уақыт пен кеңістік ағымы динамикасына қарай өзгеріп отыратыны. Өйткені, көрерменнің әр ұрпағы мен буыны өз дәуіріне сай классикалық форматтағы мәтіндік, әрі мағына-мәндік өз моделін жасап отырады.

Батыс ғалымдарының ХХ ғасырдың 80-жылдардың соңына қарайғы көзқарастарына қарағанда сыни теория саласында оқырман реакциясы теориясы театртануда өз ізін қалдырғаны байқалады. Б. Кристофердің айтып өткеніндей, мысалы, ағылшын театртанушысы П. Изер «ойдағы көрермен» концепциясын жасаған. Оның айтысында театр көсетілімдерінде аудиторияның реакциясына себеп болатын құрылымдық факторлар спекторы орын алады [2, 51 б.]. Бұл жүйе көрермен аудиториясының қабылдауы фреймдік ұстанымдары бойынша сахна қойылымының реакция шақыратын факторлары мен көрерменнің талғам білігінің бірігуі арқылы жүріп отырады. П. Павидің пікірінше, көрермен аудиторияға өзімен бірге белсенділікті тудыратын әртүрлі сезімдік кодтарды ала келеді. П. Пави оларды: айқындаушы психологиялық, идеологиялық, эстетикалық кодтарға жіктейді [2, 52 б.]. Бұлардың әрқайсысы аудиторияның әлеуметтік-мәдени әлеуетін көрсететін субөлшемдерден құралатыны назарға алынады. Мәселен, біздің зерттеуіміз жұмыс істейтін субкодтардың қатарына мәдени-әлеуметтік кеңістікті түсінуге ықпал ететін креативті өлшемдерді, елестерді тұлғаландыру, ойдан мәдени-рухани әлем туындату мәдениетін, аудиторияның рухани-мәдени шынайылығын сезіну, білім мен медиа сияқты идеологиялық шарттылық механизмдерін анықтай алу, сахналық қойылымның жанрлық кодтарын, көрерменнің қойылымнан іздейтін мәдени-әлеуметтік шынайылық аспектілерін жатқызуға болады.

ХХ ғасырдың соңы мен ХХІ ғасырдың басында сахналық қойылым аудиториясын зерттеушілер көрермен реакциясы мен пікірін зерделеуде театр тәжірибесіндегі бұрынғы білім мен тәжірибеге байланысты болу заңдылығына негізделе отырып, пікір теориясын жаңаша қарастыру мақсатында «елес» моделін алға тартады. Осы ретте, Америкалық театртанушы М. Карлсон өзінің «Елеске толы сахна: театр естелік машинасы сипатында» (2003 ж.) деп аталатын зерттеу еңбегінде қойылымды қабылдау деңгейін естелік арқылы анықталатынын байқай келіп, «Қазіргі тәжірибе үнемі бұрынғы тәжірибе мен танымға тәуелді, ал бұл елестер қайта қорыту және еске түсіру үдерістерімен бір мезетте араласады және өзгеріп отырады» [47] деп көрсетеді. Зерттеушінің мұндағы көздеген мақсаты көрермен қойылымға қандай тарихи жады естелігімен келді және сол бұрынғы көңіл күй қабылдау үдерісінде көрерменге естелік арқылы пікір білдіруде қаншалықты шешуші рөлге ие болатынын әрі оның деңгейін білу болғаны анық. Біздің пікірімізше, мұнда тарихи елестер аудиторияның әлеуметтік-мәдени жадыдағы қайта жаңғыруы арқылы осы шақтағы қойылымды қабылдауына апостриорлық негіз болған. Сонымен бірге, аудиторияның қабылдау динамикасының жандануына ықпал етіп, эстетикалық әрі эмоционалдық эффектіні жаңғырта түседі десек болады. Осыған байланысты, тағы бір нәрсе, ол бұл тұста әлеуметтік-мәдени генерация, проблемалық принцип, бейімді шамалау, постперформанстық детерминизм, ойымен өзектесу, мобильді ойлау, мобильді әрекет, оппозициялық парадигмальды ойлау принсиптері іске қосылады деп айтуға негіз бар. Бұл аудиторияның бейнекоммуникациялық мәдени-әлеуметтік танымдық әлеуетін білдірудің бір қыры деуге келеді.

Сахналық қойылымдар аудиториясын зерттеушілердің соңғы көзқарасы басым жағдайда қабылдау мен көрермен реакциясы теориясына негізделе отырып, аудиторияның қойылымды қабылдауының танымдық қырына баса назар аударатыны байқалады. Мәселен, Б. Кристофердің пікірі: «Қойылымды тамашалап отырған кезде іске қосылатын көптеген когнитивті және эмоциялық реакцияларға, саналы әрекеттерге және талдау интервенциясына кез келген даралаушы факторлар ықпал етеді», -дей келіп, оған «жасы, білімі деңгейі, тіпті назар аудару диапазоны сияқты жеке ерекшеліктерден бөлек, жыныс, тап, ұлт, сондай-ақ әрекет орны арқылы анықталатын ұжымдық тәжірибе де көрермендердің қойылымды түсінуіне әсерін тигізеді» [2, 54 б.], -дегенге саяды. Біздің пікірімізше, бұдан туындайтын ой жоғарыда аталған әлеуметтік топтар мен әлеуметтік қабаттардың мәдени коммуникациялық универсумы мәдени ашықтық пен қабылдау сезімдік куәлігі сахналық қойылым жанрлары мен көрсету модельдеріне қатысты қажеттілік қалаулар мен талғамы жөнінде нақты мәлімет алуға жол ашады. Тамырын тапқырлықтан тарттатын танымдық білікті көрсетіп, қойылым тарихының ресми мәдени интерпретациясына айналып, рухани мәдени тезаурустың мағыналы мағлұмат жүйесін қалыптастыра алады деп есептейміз.

Осы ретте, біздің зерттеу алаңымызға орай жоғарыдағы «түсіну» ұғым-концептісіне қысқаша жеке тоқталып кетуді жөн санаймыз. Неміс философы Ханс-Георг Га́дамер қазіргі мәдениеттануда «тұлғалық түсінуші тәжірибесін» герменевтикамен байланыстырады. Осыдан бастап, герменевтика рухани ғылымдардың жалпыға бірдей әдіснамасы болып орнығады. Әдіснамалық тұрғыда айтқанда, Ханс-Георг Га́дамердің айтысында, герменевтика басқа мәдениеттегі мағыналық байланысты өз мәдени әлеміне әкелуді, тасымалдауды білдіреді. Мұнда әлем бөгде мәдени және тарихи дәстүр ретінде ұғынылады. Сөйтіп, гуманитарлық ғылымдар әдіснамасындағы орталық мәселе – түсіну мәселесі болып мойындалады. Га́дамер үшін түсінік қойылым контентіндегі әмбебаптылықпен және интерпритациямен байланысты көрініс табады. Түсінудегі герменевтикалық дәстүр мыналарға бағытталған: мәтіндерді және мәдени құбылыстарды түсіндіруге; шындықты рухани игерудегі жалпымәдени контекстерді анықтауға; адамды адамның түсінудегі ішкі қыр-сырын айқындауға; сондай-ақ, бөгде мәдениеттің басқалығын түсінуге немесе басқа дәуір адамының өзіндік ерекшелігін түсінуге бағытталған. Ал өзара түсіністік – ол қарсы айтылымдар интерпритация алаңында бір-біріне кездесуге ұмтылытан қозғалыс. Өйткен, мәдени болмыстың тілдегі болу тәсілі интерпретатордың өмір сүріп отырған түсіну қойнауына келіп енеді. Алайда, бұл, бір жағынан, «мәдени горизонттар тоғысы» және пікірлесуді іске асрыу әдісі болса, екінші жағынан, ол олардың арасынан өздерін табудағы олардың ортақ ісі. Түсіну тәжірибесі – ол негізінен, мәдени рухының тілдік және дауыстық айтылымы ғана емес, ол мәдениеттің тілдік болмысы тереңіне бойлап дендеу тәжірибесі. Өйткені мәдениет – ол әңгіме барысында айтушының бірсәттілік психологизмінен еркін болатын мәтін.

Алайда, интерпретация не тілдік көрінісі бойынша, не мағына тудыру бойынша да мәтін орнын баса алмайды. Кез келген интерпретация мәтінге ене отырып, тіл мен мәдениет мағынасын түсіну. Ал түсіну – ол жаңа мағыналық әлемді игеру. Гадамер бойынша түсіну бірегейлендіру емес, ең алдымен, өзіңді басқаның орнына қоя білу, өзіңді өзің көре білу қабілеті дегенді білдіреді. Мұнда әңгіме жекешелік пен көптің диалектикасында болып отыр. В. Дильтейдің көзқарасында, түсінудің диалектикалық табиғаты «өзіңді басқа арқылы түсіну» формуласынан көрініс табады. Оның түсінігінде, түсіну герменевтикалық әдіс арқылы жүріп отырады. Түсіну – ол теңгермелік түсіндіру емес, оның басты ерекшелігі – эмпатиялық сипат алуы. Эмпатия – Басқаның болмысындағыны «сезіну» әдісі болады.

Осыған орай, нидерландық театртанушы П. Еверсманн аудиторияны эмпирикалық зерттеуде: «Театрға кім барады? Олар онда неге барады? Олар бұл әрекетті қалай бағалайды?» [48] деген сұрақтар арқылы сауалнама жүргізген. Блам Кристофердің айтуынша, «Бірінші және екінші сұрақтар театрды қолдайтын ұйымдар үшін өте маңызды» [2, 54 б.]. Өйткені, біздің пайымдауымызша, бұл сұрақтар көрермен аудиториясының мәдени қажеттігі мен талғам деңгейін, қабылдау мен пікір білдірудегі интеллектуалдық құзырын байыптауға, түптеп келгенде, аудиторияның әлеуметтік-мәдени белсенділігін анықтауға септігін тигізбек. Аудитория субъектілерінің социоментальды-тұлғалық позициясын көрсету өлшем бірлігін құрамақ деген тұжырым жасауға болады. Мәселен, жоғарыдағы үш сұраққа жауап іздеген америкалық экономистер Уильям Баумол мен Уильям Боуеннің сахнадағы орындаушылық өнер экономикасын анықтауға арналған зерттеулері сахналық өнер аудиториясының мәдени жаңа бағыттарын ашуға жол салғаны ғылымда белгілі. Олар қойылымдық сахна аудиториясының әлеуметтік-страттық құрылымына сауалнама жүргізе келе, төмендегідей тұжырымдар жасаған. Біріншіден, сахана аудиториясы әлеуметтік құрамы көрерменнің қойылым жанрын таңдаудағы және сахна локациясын ауыстырып отыруда оңды жүйелілік желісін көрсете алғанын атайды. Екіншіден, аудитория құрамының мәдени интеллектуалдық шеңберінің шектілігін демографиялық шек шкаласын және материалдық әлеуетдеңгейін анықтауға мүмкіндік алады. Яғни сахналық өнер аудиториясы: білімді, белгілі бір мамандық иесі, материалдық кірісі жоғары, демографиялық тұрғыда орат жастағы немесе орта жастан асқан адамдар әлеуметі деген қорытынды жасалады [49].

Жоғарыда айтылғандарды мазмұндай келе, бұл жағдаят объективті үдеріс ретінде мойындала отырып, біздің ойымызша, ол біріншіден, сахналық өнер көрермен аудиториясы субъектіліренің өмір сүру жағдайларының іргелі түрде жақсаруының мақсатты қажеттілігін көрсетсе, екіншіден, көрермен аудиториясының жаңа гуманитарлық дүниетанымын қалыптастырып, инворианттық интеллектуалдық және әлеуметтік-мәдени өсуіндегі динамикалық қозғалысты білдірмек. Үшіншіден, ол трансгуманизм үрдісін көрсе отырып, көрерменнің мәдени эволюциялық ауысу қажеттілігін бекіте түседі, сондай-ақ, қойылым аудиториясы мәдениеті және қоғамның өнерді қабылдауы мен түсіну мәдениеті жаңа сапалы деңгейге көтеріледі деген көзқараспен келісеміз [50].

Нидерландық ғалымдар Я. Блумендал, П. Эверсман және Э. Стрит ерте модерн дәуіріндегі театр тәжірибесін пайымдай келе қоғамдық пікірдің қалыптасуына көрермен аудиториясына ықпал еткен бірнеше шешуші факторларды тілге тиек етеді. Бұл ретте ғалымдар көрермендердің төмендегідеі бірнеше қабылдау және реакциялық сәттерін атап өтеді.

Біріншіден, аудитория интерактивтілігі: көрерменнің гипербелсенділігінің орын алуы, ол ду қолшапалақ ұруы, ашық күлкінің орын алуы, кейбір блағат сөздердің айтылуы, зат лақтыруы. Осының өзі тікелей кері байланыс ретінде драматургтардың халық көңіл күйін бағалауға мүмкіндік туғызды әрі осыған сәйкес олардың өз қойылымдарына коррекция жасауға негіз болды. Сонымен бірге, көрермен арасындағы пікірталас тәжірибесінің жалпы сиаптын ұғынуға септігін тизіді.

Екіншіден, эмоционалдық ықпал: сахна көріністерінің жанды әрекеті тікелей және қойылымға, оның орындаушыларына көрерменнің интуитивті тереңдеуі оған негіз болды. Сахна шеберлерінің, актерлерінің эмоциясы көрермен тарапынан айқын қабылдауға ие болып, сахна қойылымы аудиторияны образдар әлеміне енгізе отырып, оларды нақты уақыт режіміне ауыстырып отырды. Мұндай эмоционалды коммуникативтік байланыс көрерменді терең толғанысқа жетелеп, қойылымда көтерілген мәселелерді талқылауға деген белсенділік пен ынталылықты жандандыра түсті. [51].

Үшіншіден, сенсорлы (әсерлі) қабылдау (түсіну, ұғыну). Бұл қабылдауды ғалымдар көрермен аудиториясының бір мезгілде дыбыс, көрініс және сахна қимылын бірі-біріне байланыстыра, кіріктіре қабылдау эффектісін белгілеу үшін қолданып отыр және осы үштік қабылдау театр көременінде өте қуатты сенсорлық қабылдауды қалыптастырады деген тұжырымға келеді. Музыка, сахна костюмі, сахна декорациясы, сахналық реквизиттер көрермен қабылдауы үшін жалпы мәдени атмосфера қалыптастырып, олардың қойылымның ішкі мағына әлеміне бойлауға мүмкіндік туғызады. Көрермен аудиториясының қойылымға мұндай мультисенсорлы амалмен келуі көрерменнің өзін бірнеше деңгейге көтеріп, пікір тәжірибесі иерахиясын жасақтайды және олардың пкірінің ноогендік (ақлдық) деңгейін өрістете түседі.

Төртіншіден, әлеуметтік контекст. Театр аудиториясы әртүрлі әлеуметтік топтар мен әлеуметтік қабаттар өкілдерінің орталық кеңістігіне айналды. Осының өзі әртүрлі әрі көпжақты көзқарастарды тудырып, пікір және идея алмасуға негіз қалыптастырады. Демек, көрермен аудиториясы әлеуметтік субъективтлік орта ретінде үнемі мәдени қайтабейімдік жағдайда болып отырады. Аудитория субъект-орта ретінде өзін үнемі өзгеру үдерісінде болатын және сол ортаға дағдыланып отыратын *реляциялық мән* [38, 863 б.] тұрғыда көрсетеді. Ол орта өзара ықпал алаңына айналады. Бұл ғалымдардың пікірінше, көп жағдайда белгілі бір қойылым туралы пікірталас театр шеңберінен шығып, 51, 92 б.].

Реляциялық мәнге ие болған көрермен аудиториясы біздің пікірімізше бірнеше әлеуметтік-мәдени қызмет атқарады: 1) сахналық өнер «тербелуші әлеуметтік материяға» [50, 828 б.] айналып, аудиторияның әр субъектісі өзара әрекеттестік желіге кіріктірілген бірлесе әрекет етуші агент, өзіндік әрекеттестікте болатын дискурсивті күш ретінде ұғынылады; 2) реляциялық мән аудиторияны интербелсенділікке әкеле отырып, сахналық өнер туындылары көрермендері мінезін өзгертеді, оларды сұқбат әрі өзараықпал ортасына айналдырады; 3) көтеріңкі эмоциялық күйдегі көрермен аудиториясы кезекті қойылымдардың өз ортасына ықпал жасайтын жаңа келешекті әлеуметтік-мәдени қатынас кешенін қалыптастыра алады; 4) реляцияланған аудитория әлеуметтік-мәдени коммуникацияның жаңа байланыс ортасының пайда болуына негіз болады, ал ол коммуникация мақсаттары мен міндеттерін түсінуде жаңа қадамдарға алып еледі; 5) яғни сахналық өнер туындылары қандайда бір статикалық емес, эвристикалық жағдайда болатын мәдени «экология» ретінде, демек, бір көріністің салдары екінші жағдайдың себепкері болатындай үдерістерді қалыптастыруы мүмкін.

Қорытындылай айтқанда, сахналық өнер аудиториясы қойылымдық көріністер туралы мағлұматтық жүйені қалыптастырушы әлеуметтік-мәдени институтционалдық кеңістік болғандығын көрсетеді. Көрермен аудиториясы қоғамда жиі-жиі өз заманының заманауи өзекті мәселелерін көтере отырып, халықтың қоғамдық мәдени санасының дамуына өз ықпалын тигізіп отырғанын жоғарыдағы айтылғандар дәлелдей түседі. Қоғамдық ортада әлеуметтік-мәдени сананың жаңа әлеуетінің қалыптасуына негіз қаланады. Сонымен бірге, сахна өнері аудиториясы қоғамда белгілі бір әлеуметтік, мәдени, саяси көзқарстар ланшафтын қалыптастыруда зор рөл атқарды деуге ғылыми негіз бар.

1. **Қазақтың мәдени тарихындағы аудиторя құбылысы**

**2.1. Қазақ дәстүрлі қоғамындағы сахна өнері аудиториясы**

Бұл параграфта біз қазақ дала өркениетіндегі дәстүрлі қоғамдағы сахна өнері аудиториясының қалыптасу эволюциясын ұлтымыздың көне мәдени- тарихи-рәсімдік үдерістерімен әрі оны сахна өнерінің ең көне формасы тұрғысындағы шығу тарихымен байланыстыра қарастыруды жөн санаймыз. Осы ретте, біз бүгінгі көрермен аудиториясының өнерлік мәдениетін арттырудың болашағын қазақ даласы көрермені мен тыңдарманы арасындағы мәден-рухани сабақтастықтың үзілмеуі ұстанымын негізге аламыз [52]. Ғылыми зерттеулерге қарағанда бұл ұстаным әлемдік өнер тарихына тән құбылыс екені байқалады. Мәселен, ХХ ғасырдың 50-ші жылдардағы зерттеушілер: «Орыс халқы мен Батыс Европадағы елдердің театрлары халықтың әдет-ғұрпы салтындағы ойын-сауықтың негізінен туғандығы, ғылыми зерттеуде анықталғандығы мәлім» [53] десе, Б. Құндақбайұлы: «Театр өнерінің дүниеге келуін халық өнерінен бөліп қарауға болмайды. Бұл екеуі бір-бірімен ажырамайтын тығыз байланыста, бір-бірінсіз дамуы да мүмкін емес. Бұл құбылысты әлем театрының тарихынан да аңғаруға болады» [54] деп жазады. Бұл ұстаным өнер аудиториясының тарихына да қатысты болады деген ғылыми тұжырым келуге негіз бар. Өйткені, зерттеушілерге қарағанда қазақ халқының көшпелі тұрмысындағы шаруашылықтың негізінде туындаған, оны бейнелеп келген елдің әдет-ғұрып жораларына сүйеніп өрбіп отырған әртүрлі көңіл көтеру ойын-сауық халықтық ойындары, мерекелік қойылымдары қазақтың дәстүрлі өркениетіндегі өнері көрермені мен тыңдарманын қалыптастырудың бастаунда болған деуге әбден болады.

Қазақ халқы дала өлкесінің сан түрлі, бай мазмұнды, өзіндік ерекше стилі, ұзақ тарихы бар иелік еткені тарихтан мәшһұр. Егер «Ұлтты өлтірмейтін оның төлтума мәдениеті ғана. ...Этнос атаулыны адамзат мәдениетіне қосқан үлесімен ғана парықтау қажет болса, онда қазақ халқының мағұрлана бетке ұстары ең алдымен музыкасы болуға тиіс» [21] дегенді ескеретін болсақ, қазақтың өзіндік қасиет-меніне базистік тұғыр болатыны осы дер едік. Осы бір Ұлы Даланың бай мәдениеті тарихын зерттеуде қазақ дәстүлі қоғамындағы сахналық өнердің көрермен аудиториясын айрықша бөліп зерттеудің ғылыми теориялық әрі тәжірибелік тұрғыдағы маңызы зор деп есептейміз. Бұл мәселе әлі де болса отандық мәдениеттану ғылыми зерттеу алаңында қарастырылмаған тақырыптардың санатында болып тұр. Осы ретте, белгілі қытайтанушы тарихшы, тарих ғылымдарының кандидаты, жазушы

Т. Зәкенұлының: «...Түрлі тарихи себептерге байланысты қазақ мәдениеті туралы түсінігіміз бір жақты, таяздау болып, былайша айтқанда, қазақ мәдениетінің орны жалпы ғылым саласында олқы соғып келді. ...Іс жүзінде бұның өзі қайта бастан қарауды қажет ететін салдарлы да, салмақты мәселе» [55], -деген, сондай-ақ, Т. Зәкенұлының Қазақстанның егемендік алуы «болашаққа сеніммен қарауға», ол «тарих, әдебиет пен өнер, ғылым-білім т.б. салалардан көрініс табуы керек» [55, 8 б.], -деген көзқарасымен толық келісе отырып, отандық мәдениеттанулық тұрғыда алғаш рет қадам жасауға талпынып отырмыз.

Қытайдағы қазақтанушы ғалым, Шыңжан университетінің профессоры Су Бихай: «...Шығысы Алтай тауларынан, батысы Каспий қыраттарына дейінгі 3 миллион шаршы шақырымнан астам байтақ жерді түгелімен Қазақ даласына жатқызады» [55, 5-11 бб.)], -десе, енді бірде, «Қыдым замандарда қазақ халқы мекендеген аймақ шығыста Шилансан тауының батысы мен Еренқабырға тауының терістік баурайы, Алтай тауы сілемінен бастап, батыста Каспий теңізі мен Еділ бойына, солтүстікте Сырдария, Арал теңізі, Ыстықкөл, Амудария сағаларына, солтүстікте Есіл, Тобыл, Ертіс өзендерінің алқаптарына дейінгі жерді алып жатты. Осынау ұлан-ғайыр өлке ғылымда Қазақ даласы деп аталып кетті» [55, 32 б.], -деп нақтылай түседі. Қазақтанушы ғалымның айтысында, қазақ даласын «адамзат мәдениетінің таралған ошақтарының бірі ретінде» бағалап, «олар ...дала өлкесіне тән көшпелілер мәдениетін жаратты» [55, 11 б.], -деп жазады. Осы ретте, қазақ өркениеті мәдениетін танушы ғалым: «Қазақ даласында дала табиғатымен, адам жанымен үйлесіп, үндесіп келетін сырлы саз» өнерінің өмірге келгенін тілге тие етеді [55, 12 б.]. Демек, бұл қазақтың Ұла Дала өркениеті дәстүрлі қоғамындағы ұлттық сахналық өнердің бастаукөзіне және қазақ сахналық өнер көрермендері аудиториясының қалыптасу тарихы дәстүрінен хабар берсе керек.

Ғылыми зерттеулерге сүйенсек, «Ежелгі әуендердің алтын қоры болып табылатын музыкалық фольклор ежелгі мифтік, діни наным-сенімдерден бастау алып, ғұрыптық, тұрмыс-салттық, кәсіптік рәсімдерді өрнектеп, эпикалық жанрларды сүйемелдейтін сарындарға ұласады. Сонымен қатар, кейінгі халықтық әуендерге тиянақ болып, лирикалық әндердің, айтыстың, аспапты музыканың өзектерін құрап, халық композиторларының – сал-серілердің, әншілердің, күйшілердің шығармаларына елеулі ықпалын тигізді» [56] дегенге сеніміміз зор. Көне наным-сенімдерге қатысты «Бақсы сарындары», ғұрыптық әндерге жататын үйлену ғұрпының сарындары – «Жар-жар», «Сыңсу», «Көріс», «Беташар», азалау ғұрпына байланысты «Жоқтау», «Жұбату», «Дауыс», «Көңіл айту», «Көрісу» үлгілері, тұрмыстық әндерге жататын, балалар фольклорына байланысты «Бесік жыры», «Тұсау кесу жыры», «Жұмақ өлең», кәсіптік өлең-жырлар «Төйгелеу», «Шөрелеу» үлгідегі сарындардардың жалпы қазақ өнерінің бастауында болғаны сендіреді. [56, 10-11 бб.]. Демек, қазақ халқының музыкалық жанрында бақсылық сарындағы орындаушылықтың өнерлік және көрермендік-аудиториялық сипаттағы көне наным-сенімдер ғұрпына жататын, өз орны бар музыкалық сала болған. Оның «ежелгі дәуірлерден бастау алып, орта ғасырларда, исламға дейінгі және одан кейінгі кезеңдерде де жалғасып..» [56, 43 б.], -қазақ даласына кең тарағаны айтылады.

Мәдени зерттеулерге қарағанда, б.д.д. ІІ ғ. – б.д. ҮІ ғасырлар аларығындағы үйсін, қаңлы мәдениеті «тұтас қазақ мәдениетінің алғашқы сатысы» болғаны байқалады [55, 144 б.]. Ғылыми әдебиеттерде, «үйсіндер мен қаңлылар Қытайдың екі Хан патшалығы тұсында құлдық қоғамға, ал б.д. ІІ ғасырында феодалдық қоғам сатысына аяқ басқаны» [55, 170 б.] айтылады. Олардың қыпшақ жұртымен араласы, онда қазақ мәдениетінің толысқаны айтылып, «қазақтардың арғы ата-бабалары үйсін, қаңлы, қыпшақ жұрттары» [55, 165-183 бб.], -делінген. Қазақтың аспаптық музыкалық өнерін жіті зерттеген этнограф ғалым А.Сейдімбек дала өркениетіндегі аспаптық өнер тарихына зер сала келіп: «Кешпелілердің өмip салты, дуниетанымы, мәдениеті, соның ішінде музыкалық мәдениет1 туралы деректер сол өзара ықпалдастықта болган елдердің жазба мұраларында мол ұшырасады. Әсіресе, Еуропа жұртының жазба мұраларында, байырғы Грекия мен Рим тарихшыларының енбектерінде, сондай-ақ немістің «Нибелунгтер туралы жыр», исландтың «Әуелгі Әдда» сияқты эпикалық туындыларында скифтердің, хүндердің (гунны) музыкалық мәдениетіне қатысты қызықты мағлұматтардың молдығы ден қойдырады. [21, 26 б.], -деп жазады. Міне бұл, біздің дәстүрлі музыкалық орындаушылық өнеріміздің өз тектамырын көнеден тартатының айғағы болса керек.

Сахналық өнер тыңдармандары мен көрермендері аудитория кеңістігінің қалыптасуының ең алғашқы бастауында тұрған тұрмыстық, діни-рәсімдік қарапайым мерекелік іс-шаралардың өнер формасындағы нұсқалардың болғандығына көз жеткізген болатынбыз. Бұл көріністік мерекелер сахналық өнердің алғы бастау көздері, субстанциялық негіздері болғандығын әлімдік сахна өнерінтанушылары тарапынан жан-жақты ғылыми-теориялық тұрғыда дәйектелгеніне куә болдық. Олай болса, қазақ даласы дәстүрлі қоғамындағы аудиториялық кеңістік те дәл сол сияқты қазақ халқының тұрмыс-салттық, шаруашылық икеміне, діни наным-сенімдеріне үйлестірілген рәсім-қағидалық мерекелерді атап өту дәстүрі аясында қалыптасып, дамып отырғандығын аңғарамыз. Мәселен, діни-рәсімдік жиындар – ата-баба рухына тәу ету, тасаттық ас беру, бақсы-балгерлік рәсімдер, нәзір асы мерекелері; тұрмыстық-дәстүрлік мерекелер – құрсақ тойы, шілдеқана, нәрестеге ат қою, бесікке салу, нәрестені қырқынан шығару, тұс кесер, құда түсу, қыз ұзату, келін түсіру, «асар салу», қоныс тойы және т.б.; шаруашылық салт-рәсімдеріне қатысты мерекелер – жайлаудағы төл тойы, егін жиынына байланысты «сабан» тойы, «қымыз мұрын» беру рәсімдік мерекеден басталып, наурыз мерексі, өңірлік және халықаралық жәрмеңкелік өнер жиындары деңгейіне көтерілген қазақ даласындағы мерекелер солардың дәлелдік дәйектері бола алады.

Жоғарыдағы аталғандардың кейбіреуіне мысал келтірсек, деректерде «Көкек айында тайпа басшылары тәңірқұрт ордасына жиналып тасаттық береді. Ерентұз айында Аждаһа қаласына жиналып, ата-баба рухына, аспан мен жерге, аруақтарға сыйынады. Күзде мал семіргенде Түменбайлыққа жиналып, мал-жанның санағын алады» және мал күтіміне байланысты «нәзір-шырақ мерекесін өткізетін болған» [55, 162,-164 бб.], -деп көрсетіледі. Қазақ даласындағы шамандық зікір ойындар әдетте ел көп жиналатын алаңқай орындар болғаны да сахналық қойылымдар көрермендері далалық аудиторияның қалыптасу ұстынын білдірсе керек. Сонмен бірге, ғылыми-архиологиялық зерттеулер сол дәуірдегі қазақ қоғамындағы діни рәсімдік іс-шаралар халықтың тұрмыс-тіршілігі, әлеуметтік тұтастығы, салт-дәстүрі, моральдық қалпы, ауыз әдебиетімен қоса, қазақ даласындағы би өнерінің қалыптасуына ықпалының зор болғандығын дәлелдейді [55, 165 б.].

Қазақ даласындағы орындаушылық өнер аудиториясын тоғыстырған өнердің ерекше түрі – музыкалық-аспаптық өнері болды. Музыкалық-аспаптық өнерді қарастырған зерттеулерде: «Қазақ халқы көшпелі тұрмыста өздерінің табиғатқа деген бай сезімін, махаббатын бейнелеу үшін әр түрлі музыка аспаптарын жасап, сол арқылы табиғатпен тіл табысып отырды» [55, 404 б.] деген дәйектер соның дәлелі болса керек. Демек, қазақ халқының ұлттық сахналық өнердің ертерек әрі кең тараған түріне музыкалық-аспаптық ән-күй өнері баға жетпес мәдени мұрасы болғаны анық.

Ұлы дала өркениетіндегі дәстүрлі қоғамында тыңдарман алдында әуезді-орындаушылық өнерінің көнеден келе жатқан қазаққа ғана тән алғашқы өзіндік мәдени универсум жүйесі болғаны белгілі. Олар қазақ ұлтының әуезді салт өлеңдері екені анық. М. Әуезов осы жөнінде айта келіп: «Қазақтағы салт өлеңдерінің тобы төрт түрге бөлінеді. Бірінші – мал шаруашылығы туралы өлеңдер, екінші – дін, салт өлеңдері, үшінші – үйлену салт өлеңдері, төртінші – мұң-шер өлеңдері» [57] деп жазады. Мұндағы біздің ғылыми зерттеуімізге қатысты айтылатын ой-түйін – ол бұлардың бәрінде өз тыңдаушы-көрермен аудиториясының болу шарттылығы. Екінші сөзбен айтқанда, біріншіден, қазақтың салт өлеңдерінің бәрі әуенді-сазды сипатта болуы, екіншіден, олардың әрі жеке, әрі топтық орындау формасында болуы, үшіншіден, олар шаршы қауымның алдында айтылуы табиғи дәстүр заңдылығы аясында өтуі деп айтуға ғылыми негіз бар. Мәселен, «шаруа жөніндегі жырлардың барлығын еңбек елі өзі шығарады ...мал жөніндегі ойларын, сезімдерін жандандырып,, көріктеп сол халықтың өзі» [57, 37 б.] деген ой-тұжырымдар соның кепілі болса керек. Ғылыми тұрғыдан келгенде, қазақ салт өлеңдері өз объектісі, субъектісі бар және әлеуметтік жағдаймен орайласқан мәдени-философиялық эпистема.

Қазақ даласындағы орындаушылық өнер көрермені мен тыңдарман аудиториясының қалыптасу көздерінің бірі – қазақтың айтыс өнері болғаны ұлтымыздың музыкалық мәдениеті тарихынан белгілі. Алайда қазақ даласындағы айтыс өнерінің қалптасу генезисінің тарихи хронологиялық жүйесінің әлі де болса анықталмағандығы байқалады. Осы ретте, бұған «айтыстың қай заманда шыққанын дөп басып айту қиын» [58] десе, М.Әуезов: «Қазақ фольклорында айтыс жанры, есте жоқ ескі замандардан бері қарай созылып келген. Халық сүйген жанр болғандықтан, көпшілік мол қолданғандықтан, бұл жанр Октябрь рефолюциясынан кейін де, Советтік Қазақстанда да кең өріс алып, мол жайылумен келеді» [57, 229 б.] деген көзқарасты айтады. Қазақстан тарихы энциклопедиясында: «Дегенмен, жар-жар, бәдік көшіру, өлі мен тірінің айтыс тәрізді айтыстың тұрмыс-салт түрлері ерте дәуірден бастау алып, ауыздан-ауызға тарап, елдің рухани қазынасына айналған деуге болады» [58, 78 б.] деп көрсетіледі. Жазба деректерге жүгінсек, демек, «Айтыс – синкретті жанр, ол тұрмыс-салт жырларынан бастау алып, келе-келе ақындар айтысына ұласқан» [59] нақтырақ айтқанда М. Жармұхамедұлының айтуындағы: «Айтыс, ең алғаш тұрмыс-салт жырлары – «Жар-жар» мен «Бәдік» өлеңдерінен бастау алып, өз дамуында сан алуан асу-кезеңдерден өтіп кемелдене жетілді. Оның алғашқы үлгілері көпке ортақ жаттанды өлеңдерден тұрса, кейінірек өз жанынан шығарып айтылатын суырыпсалмалық сипаты басым болып отырды» [60] деген көзқарас шындыққа жанасады.

Тарихы мәліметтерге сүйенсек, М. Әуезов айтыс ұғымына: «Айтыс» деген атауы – айтысу, тартысу, дауласу, немесе жарысу, сынасу мағынасында қолданылады» [57, 229 б.] деп анықтама берсе, мәдени энциклопедиялық анықтамада: «Айтыс – ауыз әдебиетінде ежелден қалыптасқан поэзиялық жанр, топ алдында қолма-қол суырып салып айтылатын сөз сайысы, жыр жарысы» [59, 25 б.], -деген анықтама берсе, әдебиеттанушы Мұхамедрахым Жармұхамедұлы: «Айтыс – уәж, дәлелге құрылған екі қарсыластың ақындық сөз сайысы, өнер бәсекесі» [59, 5 б.] деген анықтама береді. М. Әуезов: «Ақындар айтысы, өлеңмен айтыс. Анығында өлең жарысы, өнер жарысы есебінде қолданылады. ...Әнмен, не әр ақынның арнаулы сарынымен: қобызға, домбыраға, гармонға қосылып айтылады» [57, 229 б.] дей келіп, «бұдан айтыс сөз қазақ ескілігінде өте жанды, өте қызулы, бағалы сөз болатындығында дау жоқ» [15, 155 б.] -дегенді нақты көрсетеді. Сонымен қатар, айтыс өнері қазақ даласында негізінен ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап айрықша кең өріс алып, мол серпінмен дамығаны, оған сол тұстағы қазақтың көшпелі өмірі мен әдет-ғұрып, салт-дәстүрі басты себеп болғаны айтылады [60, 4 б.]. Осы тұста ескеретін бір жәйт, ол одан бұрынғы тарихи дәуірлердегі (ХҮ-ХҮІІІ ғғ.) айтыстар бізге жетпеді, оның себептері беймәлім дейтін көзқарастың бар екені [60, 12 б.].

Бұл көзқарас, айтыстың қазақ даласындағы сазды да, әуенді орындаушылық өнер болатынын дәйектей түседі. Осы ыңғайдағы тарихи-мәдени мәліметтерге талдау жасап көретін болсақ, айтыс – қазақ халқының ежелден келе жатқан, ауызекі сөз өнерінің әуенді-өлең түріндегі айрықша бір саласы болғандығына көз жеткіземіз. Осы тұста, біздің ғылыми зерттеуіміздің ыңғайына ойысатын қазақ айтыс өнерінің әлеуметтік болмысына, оның мәдени-әлеуметтік табиғатын, орындаушылық-аудиториялық, сахналық қойылымдық-театрлық бітіміне қатысты тұжырымдар жасауға негіз бар екенін атқан жөн деп есептейміз.

Ең алдымен, айтыс өнерінің өзі әлеуметтік құбылыс болатыны туралы айтар болсақ, оған көз жеткізерлік көзқарастар баршылық. Мәселен, энциклопедиялық материалдарда: «Айтыс өнерін ...әлеуметтік институт деуге болады. Өйткені айтыс ...қоғамдағы әлеуметтік мәселелерді шешуге айрықша ықпал еткен» [58, 78 б.] деген мәлімет соның айқын дәлелі болса керек. Сондай-ақ, айтыс өнерінің даму динамикасында ол өз бұрынғы «...белгілі бір салт-дәстүрлі орындау талабынан біртіндеп арылып, саяси-әлеуметтік, қоғамдық өмірдің көріністерін бейнелеу дәрежесіне көтеріледі» [60, 3 б.] деген көзқарас және «Қазақтың ақындар айтысы – қазақ халқының өлең өнері мен ақындық шабыт шалымының салтанатты көрінісі. ...Айтыста айтысушы екі жақтың әдетте бір жағы ер, бір жағы әйел болады. Кейде еркек пен еркек айтысады. ...Айтыс – сөз барымтасы» [22, 355 б.], -деген көзқарастар айтыс өнерінің өзі әлеуметтік құбылыс екенін мойындатады.

Осы ретте, айтыстың априорлық әлеуметтік табиғатын анықтауда ғылымдағы жалпы білім туралы теориядағы әлеуметтілік дегеніміз не? деген орталық мәселе төңірегіндегі ғылыми тұжырымдамаларға назар аударуға болады. Мұндағы басты міндет – білімді мәдениеттанулық талдау контексінде әңгіме қандай әлеуметтілік туралы болатынын түсіну. Екінші сөзбен айтқанда, айтыс-білімінің әлеуметтілігінің жалпы түсінігін нақтылау – айтыс білімнің әлеуметтілікке қатысын және әлеуеттіліктің айтыс біліміне қатысын нақтылау деген сөз. Осы тұста біздің ойымыз білім әлеуметтілігінің төмендегідей екі типологиясына сәйкес келетіндігіне көз жеткіземіз. Біріншісі, айтыстың «ішкі әлеуметтілігі» – ол адамның когнитивтік белсенділігіне тән білімдік таным, қасиет. Әрекет пен қарым-қатынас формалары арқылы білімнің өзектен өткізілуі, сіңірілуі. Білімді игеру, сіңіру және олардың құрылымын бейнелеу арқылы өз даралығы мен болмысы тұрғысынан көрсете білу қабілет. Субъекттің өз әлеуметтік-мәдени тәжірибелік актілерін қорыта отырып, ойлай алу, айтып жеткізе алу қабілеті десек болады. Оған Нығмет Мыңжанның: «Ақындар айтысының мазмұны сан-салалы, онда: салт жырлары, махаббат лирикасы, әсірелеуі мен апшыту алма-кезек сайысқан..., ойнақы әзіл-қалжың, жұмбақ өлең, балық өлең, ата өлең, тау өлең, қара өлең, қайым өлең сияқты өлең түрлерінің бәрі айтылады» [22, 355 б.] деген көзқарасы айтыстың ішкі әлеуметтілігі болмысындағы сарындарды айғақтаса керек. Олай болса, айтыс өнерінің ішкі әлеуметтілік болмысы мен шығармашылығында, ішкі рухани ізденісінде қазақ өнері өзінің ұлттық ішкі дүниетанымы мен түсінік негізін жоғалтпаған өнер жанры болғаны анық. Эпико-романтикалық поэтикасы мен шығармашылық сана ырғағының ерекшелігін, образ жасау жүйесін, қабылдау, сұрыптау және қорытындылау принциптерін анықтайтын дүниетанымның көптеген тұрақты шарттары байқалатыны ақиқат.

Екіншісі, «сыртқы әлеуметтілік» – білімнің кеңістіктік-уақыттық сипатының қоғамдық жүйе жағдайына тәуелді құбылыс ретінде көрініс табуын білдіреді (жылдамдық, кеңдігі, тереңдігі, ашықтығы, жабықтығы). Атыс өнерінде әлеуметтік жүйе білімге қойылатын талапты және оның жарамдылығына қатысты өлшемдерді қалыптастырады. Таным субъекті өзі өмір сүріп отырған қоғамға сай образдар мен аналогияларды қолданып және діни, идеологиялық және моральдық ұстанымдар ескеріліп отырады. Бұған қазақ қоғамының әр дәуіріндегі айтыскерлік білім жүесінің қалыптасу тарихы ондағы нормалар мен ұстанымдар иерархиясы мысал бола алады. Мәселен, айтыс өнерінің шеберлерімен жүзеге асқан әдепті, икемді де оралымды тілдің ерекшеліктері қазақ даласындағы қойылымдық өнердің әрі қарай дамуына іргелі негіз болғаны дау туғызбайды. Дала төсінде қалыптасқан сөз шеберлерінің ұстанымдары мен моральдық нормалары ұлттық стиль ізденісіне деген ұмтылыстарында сипатталды.

Екінші бір ерекше тоқталатын мәселе, қазақтың дәстүрлі айтыс өнерінің орындаушылық, көпшіліктік-аудиториялық табиғатына қатысты пайым жүйесі. Осыған орй айтыс ақындардың кәдімгі үйреншікті жырларындай емес, алқалы топ ортасында, бетпе-бет келіп ру атынан кезектесе айтылатын қызуқанды, талас-тартысы, сөз бәсекесі аса тартымды жалынды жырға ұласады» [60, 3 б.], -деген көзқарас біздің ғылыми болжамыздың дұрыстығына көз жеткізуге дәлел болмақ. «Ақындар айтысы – көпшілік алдында, тыңдаушы, сыншы жұрттың көз алдында туып, орындалады» [57, 229 б.] деген, «Ақындар айтысының бәрі де жұрт бас қосқан ойын-сауық, үлкен жиын, ас-тойларда қолма-қол суырып салып айтылып, халық алдында орындалады» [60, 13 б.] деген және «Суырып салма ақындар мен төкпе жыраулардың көп алдындағы нақ майданда өнер көрсететін сахнасы» [22, 355 б.] деп келетін пайымдар айтыс өнері қандайда бір әлеуметтік топ алаңында, яғни белгілі бір аудитория аясында болатын табиғи құбылыс болатынын растай түседі. Оған тағы бір классикалық деректердігі: «Айтыста жеңген немесе жеңілген жаққа төреші көбіне айтыс адамдардан тамашаға жиналған жұртшылық болады» [58, 79 б.] делінген, және «...Тыңдаушысы да, бағасын беріп төрелік айтушысы да халық немесе қадірлі ақсақалдары болды» [58, 25 б.] деген әрі ғылыми зерттеудегі: «Шаршы топта бәсеке сайысына түскен екі ақынның сөзін сарапқа салып, әділ төрелік айтушы да халық, бұқара өкілдері» [60, 13 б.)] деге тұжырымдар дәлел.

Үшінші бір айтылатын мәселе, ол айтыс өнері апиорлық тұрғыда мәдени және оның аудиториясының өзінің әлеуметтік-мәдени құбылыс болатынын айтуға болады. Мысалы, оны энциклопедиялық материалдардағы: «Айтыс өнерін эстетикалық шығарма ...деуге болады. Өйткені айтыс өзінің өнерге тән эстетикалық болмысынан басқа қоғамдағы әлеуметтік мәселелерді шешуге айрықша ықпал еткен» [58, 78 б.], -деген жазбалар растап тұр дер едік. Сондай-ақ, айтыстың бағасын беріп, жақтап та, сын пікір айтушысы қалықтың өзі болатыны бұл өнер тыңдармен-көрермен аудиториясының әлеуметтік-мәдени сипаты ме мәртебесін айғақдаса керек. Олай болса, «Көпшілік ақындарды айтыс үстінде бағалайды» [22, 355 б.] деген және «Шындығында, айтыскерлерге қошемет көрсетіп, өздерінің де делебесі қозып отыратын шаршы топ болмаса, ақындық айтыстың да ерекше өзіндік дискурсивтік шешендік өнер ретінде этностың мәдени руһани өмірінде ерекше орын алуы неғайбыл болар еді» [58, 79 б.] дегн көзқарас соның кепілі болса керек. Алайда, осы тұста айта кетер бір нәрсе – қазақ қауымының бағалық өлшеміндегі әділдік ұстанымы. Қазақ әділқазылық жасауда «Сөз тапқанға қолқа жоқ», «Аталы сөзге арсыз таласады» деген мәдени қағиданы берік ұстанған. Сонымен бірге, айтыс өнері туралы: «Жарысқа түсуші ақындар тапқырлықпен, өнерпаздықпен кезек шабуыл жасап, қақтығысулары арқылы, тыңдаушыларын әр алуан дәрежеде қызықтырып, еліктіріп, неше түрлі құбылыс күйлерге салып отырады» [57, 229 б.] деген сияқты сипаттамалық ерекшеліктерге негізделе келіп, қазақтың дәстүрлі айтыс өнері өз аудиториясының мәдени болмысын айқындай алатын мәденисофиялық уникум өнер деген тұжырымға келуге болады.

Ендігі, төртінші кезекте зер салатын нәрсе, қазақ айтыс өнерін қазақ даласындағы сахналық өнердің алғашқы формаларының бірі болды деп айтуға негіз пайда болатындығын көреміз. Осы ойымыз М.Жармұхамедұлы «Рас, жазба әдеби дәстүрі мен театр өнері туып қалыптаса қоймаған елде айтыстың қалың жұртшылық бас қосып ден қоя тыңдап, одан эстетикалық ләззат алатын сауықшылдық сипаты да ерекше еді» [60, 4 б.] деген сахналық қойылымға бейімді тұспалды көзқараспен, «Айтыс халқымыздың сан алуан ойын-той, дәстүрлі думандарында қызықтайтын театры іспеттес болған» [59, 25 б.] деген жазба дерекпен растала түседі. Сонадай-ақ, осы бір тұжырым М. Әуезовтың ақындар айтысы: «...тыңдаушы көпшілік үшін әр кезде театрлық, драмалық аса қызу әсері бар, өнер түріне айналдырады», -дей келіп, «Анығында ақындар айтысының негізінде, өзгеше жанрлық бітім мазмұнында, қолдану дәстүрінде, қазақтың халықтық театрлық өнерінің мол белгілері бар. Халық театрының анық, дәл ұрығы бар деуге болады» [57, 229 б.] деген және Н. Мыңжанның: «Айтыс – қазақ халқының ақындық өнерінің тамаша дәстүрі және ақындаққа баулып шыңдайтын мектеп, ақындар айтысы және бір жақтан жалпыхалықтық театр қызметін атқарады» [22, 355 б.] деп келетін тұжырымды көзқарастарымен негізделсе керек.

ХVІІІ ғасырдағы жазба деректер де қазақ даласындағы айтыс өнерінің әлеуметтік-мәдени әрі аудиториялық сипаты жайлы мағлұматтар береді. Ресей Императорлық академиясының мүшесі, ғалым-дәрігер И. Сивере 1792-93 жылдары Ciбipгe саяхат жасау барысында Қазакстанның шығыс өңірінде болған. Осы сапарында хатқа түскен И.Сиверстің «Ciбірден хат» атты қолжазба еңбегінде мынандай деректер бар: «Әйелдер ошақ айналасына иін тipece отырып алып, салттық әнді шырқауда. Оларға жауап қайтару үшін 15 ер адам сыртка шорырланған. Екі жақтың ән «сайысы» бірте-бірте қызып, әйелдер күйеу баланы мадақтаса, ерлер жағы келін мен оның ұшқан ұясын дәріптеумен болды. Ән бастаушы өлең сөзбен жас отаудың бакытты болашағын марапаттауға тырысып-ақ жур. Eкi жақтың да хор айтушыларының өз бастаушылары бар, олар өздерінше күйеу мен қалыңдық кейпіне түскен. Бұл топ айтқан әнімен, көрсеткен ойынымен ғана ерекшеленіп қоймайды, сонымен бірге, келіскен сән-салтанаты да назар аудартады» [61] Бұл дерек қазақтың айтыс өнерінің, біріншіден, топтық-әлеуметтік болмысын сипаттаса, екіншіден, айтыс қазақ айтыс өнерінің тыңдарман-аудиториляқ кеңістігінің орныққан дәстүр болғанын дәлелдей түседі.

ХІХ ғасырдағы қазақ айтыс өнеріндегі жаңа белесті танымдық өзгерістер осы ғасырдың басындағы халықтың қоғами және рухани өмірінде дәстүрлі музыка өнері одан әрі жалғасын тауып, жан-жақты даму үдерісімен ұштастырылып, оған ықпал еткен қазақ жеріндегі терең де күрделі тарихи саяси-әлеуметтік өзгерістер, яғни патриархалды-феодалдық қоғам алғашқы капиталистік қарым-қатынасқа ауыса бастаған қадамдар болғаны аталады [62]. Осы кезеңдегі айтыс өнері мен оның тыңдаушы аудиториясының тұрақты орта болғаны туралы да тарихи деректердің назарды болғанын байқау қиын емес. Мәселен, бұл мәселенің хат түсіп жазба дерекке енуі осы ғасырдың бас кезінде қазақ жеріне әртүрлі саяси себептермен жер аударылған немес қазақ арасында тұтқында болған шетжұрттық азаматтарының жазбалары арқылы тарихқа енгені байқалады [21, 46-47 бб.]. Осындай деректің бірін Польшадан жер аударылған поляк жазушысы А. Янушкевичтің (1803-1857) жазбаларында нақты айтыс өнері мен тыңдаушыларының көңіл күйін сипаттайтын көзқарас желісі айтылады. Қазақ ақындарының жұптасып айтқан айтысқан өнерін өнерін тікелей тыңдаған А. Янушкевич: «Айтыс басталды. Тылсым тыныштық қайтадан орнады. Олимп ойындарындағыдай-ақ екі ақын бір-бірімен сайысқа түсті. Бipi шумақпен атқылай бастаса, екіншісі дереу жауап қайтарады: біріншісі батыл шабуылдайды, екіншісі шебер қорғанады. Eкeyi де қыза-қыза айтысты қатты шиеленістірді», -дей келіп, қазақ айтыс өнерінің мәдени табиғатындағы әлеуметтік орталықтық бағадарын, топтық-тыңдармандық аясын сүреттей отырып, тыңдаушы аудиторияның қабылдау эмоциясын да тілге тиек етеді [13, 82-85 бб.]. Сонымен бірге, айтыс өнері қазақтың әуенге құрылатын әуезді өнерінің бір жанры дейтін болсақ, айтысты «концерттілік» ұғыммен байланыстырып, оның қалың бұқараға арналатын болмысымен берік байлыныстығы айтылады [62, 56 б.]. Бұл патшалық Ресей империясының шығысты игеруді XIX ғасырдың бас кезінен бастап ғылыми жолға қоя бастағанының дәлелі болмақ [21, 48 б.].

Сонымен, қазақ даласындағы айтыс өнерінің әлеуметтік аудиториялық болмысын мәдени тұрғыдан түйіндеуге негіз қалыптасады. Біріншіден, айтыс өнерінің априорлық түрғыда әлеуметтілік мәндік табиғаты, оның тыңдармандық аудиториялық құбылыс болатынын мойындатады. Екіншіден, айтыс өнері жоғарыда айтылғандай әлеуметтік институт ретінде танылуының өзі оның тумысынан аудитория кеңістігінде жүріп отыратын феномен болатынын дәйектейді. Үшіншіден, айтыс қазақтың тұрмыс-салттық, рәсімдік заңдылықтарына сай екі жаққа бөлініп, бинарлық оппозициялық болуы, алма-кезек ұстанымымен сөз жарыста болуының өзі бұл өнердің аудиториялық топтасу тылсымын айқындай түседі. Төртіншіден, айтыстың әуездік-әуендік тумыстық табиғаты оның тыңдарман аудиториясының болуын талап ететін заңдылығынан хабар береді. Бесіншіден, айтыс жоғарыдағы негіздерге байланысыт, сахналық орындаушылық, музыкалық театрлық, драмалық өнері мен халықтық театрдың алғашқы образы бола алды деген тұжырымға келеміз. Алтыншыдан, айтыстың өлеңмен, көпшілік болып орындалуында эстетикалық-ғұрыптық амал басымдылығын көре аламыз. Өйткені, топтасып әуенмен айту, қайталау амалдары сөздің магиялық қызметін күшейте түседі деген ықылым замандағы наным-сеніммен байланысты. Бұл айтыс өнерінің мәдени-әлеуметтік философиясын білдірмек.

Осы ретте айтыс аудиториясының қабылдауы мен реакциясы туралы да кейбір ой түйіндерді айтуға болады. Біріншіден, айтыс өнерінің тыңдарманы да, төрешісі де халықтың өзі деген ұстанымға сүйене отырып, айтыс аудиториясының мәдени белсенділігін мойындауға болады. Оған «айтыстыты тамашалаушы шаршы топтың назары айтыскерлердің тапқыр сөзіне, табан асты тауып айтқан жауабына назары ауады, өнерпаздарға қызу қошемет көрсетіп отырады» [58, 79 б.] дегендер дәлел. Екіншіден, айтыс сөз, әуезді ән, әуен ырғағы тыңдаушы аудиторияның эмоциялық күйін көтеріңкі деңгейде ұстап, аудиторияның мәдени танымдық бесенділігін үстемелейтінін айтуға болады. Айтыс «тамашалаушылардың да делебесін қоздыра түседі. А-кер екі жақ та, А-ты тамашалаушы үшінші жақ та «бір өрлеп, бір қайтып отыратын дыбыстар толқынының» құшағында болады» [58, 78 б.], -дегн көзқарас соның кепілі. Үшіншіден, «ақындар айтысы – поэтикалық түйсігі мен танымы аса жоғары, айтыс өнерінің майталмандары атанған, халықтың өзі танып-біліп, бағасын берген ақындардың айтысы» және «Айтыста жеңген немесе жеңілген жаққа төреші көбіне... тамашаға жиналған жұртшылық болады. [58, 79 б.] деген көзқараспен келісеміз. Төртіншіден, тыңдарман аудиториясының музыкалық интонациялық болмысы мен эстетикалық талғамының үйлесімділі заңдылығын көре аламыз және оны мойындауға тура келеді. Бесіншіден, айтыс өнерінде үш субъектінің: орындаушы, тыңдаушы және төрешінің болуы, айты өнерінің дискурсивтік табиғи ерекшелігін мойындатады.

Енді қазақтың дәстүрлі аспапты музыкасы, оның ішінде күй өнерінің әлеуметтік-мәдени және тыңдармандық аудиториялық табиғатына тоқталып өтуді жөн санаймыз. «Күй – қазақтың ежелден келе жатқан аспаптық музыка жанры....Күй аңызы ғұндар дәуіріне саяды. Ол негізінен домбыра күйлері, қобыз күйлері болып бөлінеді. ...Күй 14 ғ-да жеке жанр болып қалыптасты» [62, 302 б.], -деген сипаттама беріледі энциклопетиялық материалда. Ал қазақтың күй өнерін зерттеуші ғалым А. Сейдімбект: «Қазақ даласында ән және күй жанрларының музыкалық тін (средство) ретінде салалануы қазақ ұлтының қазақ этнонимін иемденіп тарих сахнасына шығуынан көп бұрын қалыптасып үлгерген», -дегенді ескерте келіп, «бүгінгі күнге жеткен авторлы күйлердің өзі соңғы мың жылдан астам уақыт аясын қамтиды» [21, 9 б.] деп көрсетеді. Бұл жазбалардан біз, біріншіден, күй өнерінің қазақ ұлтының ежелгі ғұндар дәуірінен өзіне тән болған этнотектік аспаптық орындаушылық өнер жанры болғандығына көз жеткіземіз. Екіншіден, бұл айтылғандарда күй өнері қазақ ұлтының тіндік (біз бұл ұғымды қазақтың этноқұрылымдық қасиеті ретінде қолданамыз) қасиеті дейтін, яғни күй өнері қазақты қазақ ретінде бейнелейтін онтотектік белгі болады дейтін идеяның жатқандығын аңғарамыз. Үшіншіден, мұнда күйдің аспаптық түрлерге қарай: домбыра және қобыз күйлеріне жіктелу үдерісін байқаймыз.

Сонымен бірге, «қaзipгi түркі халықтарының біразына ортақ Қорқыт (IX ғ.), Кетбұға (XII-X ғғ.), Сары Салтық (XIII-XIY ғғ.), Асанқайғы (XY ғ.), Қазтуған (XY ғ.) сияқты тарихи тұлғалардың музыкалық мұрасын бүгінгі күнге дейін жеткізе алған бірден-бір халық - қазақтар болып отыр. ...Өйткені, Ұлы Дала көшпелілірінің мыңдаған жылдар аясында шыңдалған ғажайып мәдениетінің кіндік жұрттағы мұрагері қазақтар болды (тек қазақтар ғана өз төңірегінде бірыңғай түркі тілдес халықтармен шекараласады) және олар сол ұлы мәдениеттің арқауын үзіп алмай бүгінгі күнге дейін жеткізе алды. ...Музыка зерттеушілері бүгінгі таңда қазақтың 5 мыңдай күй және 5 мыңдай ән мұрасын тіркеуге алып отыр»» [21, 9-14 бб.] делінген жазба деректерде. Сондай-ақ, «Күй – музыкалық жанр, қазақ халқының аспаптық пьесасы. Домбыра, қобыз, сыбызғыда шығарылып, тартылып келген. ...Күй – қазақ, қырғыз, өзбек халықтарының аспаптық музыкасына тән атау» [59, 223 б.] деген де анықтама беріледі. Бұдан біз күй өнерінің авторлық шығармашылқ түріне жатаныдығын, оның аспаптық пьесалық мазмұнда танылғанын және күйдің түркі тілдес халықтардың аспаптық музыкалық жанры болатын болмысын мойындауға негізді көреміз.

Сонымен бірге, «Қазақтың ұлттық күйлерінің мазмұны аңыз-ертегілерге, нақтылы тарихи оқиғаларға («Ақсақ құлан – Жошыхан», «Әмір Ақсақ», «Ескендір» т.б.) құрылып, көбіне программалы түрінде дамыды. Оларда халықтың басынан кешкен тауқіметі мен әділетсіздікке қарсы күресі, азат өмірді аңсаған асыл арманы мен қуаныш сезімі терең толғаныспен өрнек-бояуын тапты» [62, 302 б.] деген мазмұндағы классикалық көзқараста күй өнерінің жасаушысы да, тыңдаушысы да әлеумет болатын табиғи болмысы анықталады. Жоғарыда айтыс өнері тыңдаушысы, өз аудиториясы болмаса өнер болудан қалатыны сияқты априорлық заңдылықтың күй өнеріне де қатысты болатынын мойындауға болады. Мәселен, С. Бихайдың: «Добырашы-күйші кісілер белгілі бір күйді тартудан бұрын сол күйге қатысты аңыз-әңгімелерді қысқаша баяндап шығады, кейде орындалар күйдің бір жерін қысқа қайырып жіберіп, шаршы топтың назарын күйге аударады» немесе қобыз күйлерінің (нақтысы «Мұңлы қыз» күйі) әлеуметтік табиғатын назарда ұстай отырып, «Күй сазы тыңдаушысын жаны жаралы аруға деген теңдессіз аяушылық және сүйіспеншілік сезіміне тоғысады» [55, , 412-413 бб.] деген ой-тұжырымдары соның дәлелі.

А. Сейдімбек қазақтың көне өнеріне талдау жасай отырып, Ұлы Октябрь революциясына дейінгі қазақ халқында кең тарап, зор рухани тірек болған өнер түрінің бір – күй өнері болғанын мойындай келіп, «ұлы дала тұрғындарының туғаннан өлгенге дейінгі ажырамас серігі ...ән-күй» [63] болғаны айтылады. Ал қазақ музыка өнеріні танушы ХХ ғасырдың көрнекті білгір ғалымы Қ. Жұбанов өзінің 1936 жылы жарық көрген мақаласында: «...Күйлерді қазақ музыкасының ең жоғары дамыған түрінің үлгілері деп білуіміз керек» [52, 115 б.] деп жазса, М. Әуезов: «Барлық Орталық, Шығыс Қазақстан, Алтай, Алатау, Сыр аясындағы қалың қазақ елі тартқан сыбызғыдағы салқын саз, қобыздағы қоңыр күй, домбыраның да екі шекті ғана емес, әдейі күйге арналған үш шекті тіліне оралған көп күйлердің ескі-жаңасы тегіс – тарих үшін елеулі бұйым» [64] деген екен.

Күй өнерінің шығу тарихы туралы жазба деректер: «Ен далада күн кешкен елдің аузынан шыққан «күй» деген сөздің аспаптық музыкаға тән атау екні, оның түп тамыры одан да арғы замандарда жатқаны он төртінші ғасырдан бері белгілі» [65] дегенді Қ. Жұбановтың: «Күйдің өзінің музыка жанрының бір түрі болушылығы жағынан қарағанда бұл жөніндегі ең алғашқы мағлұмат ХІҮ ғасырда жазылған кітаптардан табылады» [52, 116 б.] деген көзқарасына сүйеніп айтқаны байқалады. «...Күй қазақ халқының өмip салтында, тіршілік-тынысында елеулі орын алған. Оның мысалы мың сан. Мәселен, қазақ күйлері туу себептеріне қарай «арнау күйлері», «сый күйлері», «тілек күйлері», «хабаршы күйлер», «естірту куйлері», «бәсеке күйлері», «емеурін күйлері», «құлақ күйлері», «еліктеу күйлері» деп, саралап танитын дәстүр бар. [21, 75 б.] деп жазады А. Сейдімбек.

Сонымен бірге, А. Сейдімбек: «Ән-күйдің... халықтың өмір шежіресімен сабақтастығын, сол халықтың болмысынан шалқи көтерілген сұлулық атты тәңірі екенін бажайлай зерттеуді қажет етеді» [65, 146 б.] деген тұжырымға келе отырып, оның «сонымен бірге әлеуметтік-тарихи өмірмен бітеқайнасып жатқан шынайылығымен де тәнті ететінін» [21, 10 б.] атайды. Демек қазақтың күй өнері де ұлтымыздың басқа өнері сияқты қоғамдық өмірдің барлық қырларыменмен астарласып, қазақ тарихының әр кезеңін барынша айқын бейнелей алған дәлірек айтқанда, қазақ елінің әлеуметтік-мәдени өмір салты, дүниетанымы, кісілік қалыптары, наным-сенімдері, сезімтүйсіктері күй музыкасы тілінде көрініс тапқан деген тұжырым жасауға негіз бар.

Қазақ жұртының орта ғасырдағы музыкалық мәдениетін сөз еткен тұста, ең алдымен сол заманнан бүгінге дейін жеткен музыкалық мұраларға зер салғанда айырықша назар аудартанын нысан – ол бүкіл түркі халқына мәшһұр болған атақты қобызшы ретінде мойындалған Қорқыт атаның (ҮІІІ –ІХ ғғ.) күйлерін сақтап қалған бірден-бір халық қазақтар екені ерекше аталады [21, 39 б.]. Қорқыт ата дәуіріндегі қазақ даласындағы дәстүрлі өнердің орны мен оны ұйымдастыру мәселелеріне көз жіберуге болады. Жазба деректерді тыңдайтын болсақ, «ҮІІІ ғасырда Сыр бойында ұлы ойшыл, философ жырау-күйші Қорқыт ата өмір сүрді. Ол Алтай, Ертіс, Жетісу өлкесінде билік құрған Инал, Көлеркін, Қаңлықожа сынды үш қағанның уәзірі болған... алқалы ас, аламан тойларды қалай өткізу т.б. мәселелер төңірегінде заң-жарлықтар шығарған» [55, 80-82 бб.] десе, Су Бихай: «ҮІІІ-ІХ ғасырларда қыпшақ тайпасынан Оғұз қаған билік құрған кезде қазақтың Қорқыт деген атақты сазгері өмір сүрген» [55, 411 б.] деп көрсетеді. «Қобыз күйлері Қорқыт Атадан бастау алған. Оның шығармаларын бізге жеткізген Ықылас болатын» [59, 323 б.] делінген энциклопедиялық материалда. Ал А. Сейдімбек: «Бүгінгі күнге дейін Қорқыттың оннан астам күй жетіп, олар нотаға түсіп, үнтаспаларға жазылып, қобызшылардың репертуарларынан берік орнын алған. ... Қорқыт күйлерінің бүгінгі күнге жетуінің ең тегеурінді себепшіci – қазақ даласында күйшілік дәстүрдің кең тарағандығы деп пайымдау қажет. Бұған Қорқыт заманынан бергі ғасырларда да күйшілік өнердің үзілмей жалғасқаны айқын айғақ. Кетбұғ (ХІІ-ХІІІ ғғ.), Сыпыра жырау (ХІҮ ғ.), Асанғайғы (ХҮ ғ.), Қазтуған (ХҮ ғ.), Қойлыбай бақсы (ХҮІ ғ.), Марқасқа жырау (ХҮІІ ғ.), Байжігіт (ХҮІІ ғ.), Абылай хан (ХҮІІ ғ.), Құрманғазы (ХІХ ғ.), Дина (ХХ ғ.) сияқты ондаған- жүздеген тарихи тұлғалардың дәулескер күйші болғаны, олар шығарған күйлердің бүгінгі күнге музыкалық мол қазына болып жетіп отырғаны – бұл да көз көріп, құлақ естіп отырған ақиқат» [21, 39 б.] деп жазады.

Осы іспеттес аспаптық музыкалық дәстүр орта ғасырдағы түркі тілдес халықтардың жазба тарихи, ғылыми деректерінде және әдеби жазбаларында да кеңінен көрініс тапқаны белгілі. Бұл ретте Әл-Фарабидің (ІХ-Х ғғ.) өз дәуірінің талантты сазгері болғаны белгілі. Оның сазгерлік ретіндегі әлемге танымал еңбегі «Музыканың үлкен кітабы» деп аталды. Сонымен бірге бұл қатарға, Ибн Синаның (980-1037) «Айығу кітабы», «Арылу кітабы», Әл Хорезмидің (787-850) «Ғылымдар кілті», М. Кашқаридің (XI ғ.) «Диуани лурат-ит-турк», Ж. Баласағұнның (1021 -?) «Құтты білік», Абдулқадыр ибн Гаиби Марагидің (XIY-XY ғғ.) «Музыка ғылымындағы әуенднр жинағы», Ахмадидің (XY ғ.) «Музыкалық аспаптар айтысы», Дәрүіш Әлидің (XVII ғ.) «Музыкалық трактаты» атты еңбектерді атауға болады. Бұл рухани жәдігерлерде түркі халықтарына тән музыкалық мәдениеттің қоғамдағы орны мен әлеуметтік мәні жөншде, эстетикалық мүмкіндіктеріне қатысты ғылыми әлеуметтік-мәдени жүйелі танымның орныққанын байқауға болады.

Осы сияқты қазақтың төл аспаптық орындаушылық күй өнерінің де қалық алдында орындалатын қасиеті мойындалып, оның зор әлеуметтік-мәдени құбылыс болатыны ғылыми дәлелденгені байқалады. А.Сейдімбекті тыңдасақ: «Ақын болсын, әнші болсын немесе жыршы болсын өз өнерін жұртшылыққаа тыңдатар сәтте қолтығының астынан қобызының, қолынын басынан домбырасының табылып отыратыны қазақ арасында ертеден орныққан дәстүр» [21, 41 б.] десе, осы ойды күй өнерінің өз аудиториясы болатынын «яғни, қазақтың біліктi тыңдаушысы үшін күй тек қана әуен-саз емес, ең алдымен өмip құбылыстары туралы дерек беруші» [21, 78 б.] деген жолдармен дәйектей түседі.

Енді ХVІІІ-ХІХ ғасырлардағы қазақ даласындағы орындаушылық өнердің тыңдарман-көрермен аудиториясы мәселесіне тоқталуды жөн санаймыз. Өйткені, бұл кезең өнерінің өзіндік ерекшелігін, біріншіден, осы кезеңде қазақтың орындаушылық музыка өнері өзінің түркілік шекпенінен шығып, өзінің даралығын айқындағаны белгілі. Екіншіден, қазақтың орындаушылық музыка өнері үшін, әсіресе, ХІХ ғасыр болғаны мойындалады. «Бұл кезеңнің мейлінше мол әрі мазмұнды музыкасы жалпы эстетикалық мәдениеттің төлтумалығын орнықтыруда тегеурінді рөл атқарды» [21, 42 б.] дейді А.Сейдімбек.

Сонымен бірге бұл тарихи кезеңдегі қазақтың аспаптық орындаушылық күй өнерінің әлеуметтік аудиториялық сипатының сақталып отырғаны байқалады. Оны мына жазба деректегі көзқарас: «Қазақ музыкасының ханның да, қараның да ортасында ойналатын демократиялык сыйпаты оның белгілі бір бас қосуда.. көрінісі табатыны, сондай-ақ, әрбір тартылатын күйдің ел өмірімен қойындасқан шежірешіл сипаты...» [21, 44 б.] деген тұстар дәйектесе керек.

Қазақтың аспаптық музыкалык орындаушылық мәдениеті туралы XVIII ғасырдан келген мағлұматтардың арасында И.И.Георги мен И.Г.Андреевтің жазбалары зер салуға тұрарлық. Мәселен, И.И.Георги жазбаларында қазақ даласындағы өмір орындаушылық музыка өнерімен байланыстылығы соншалық олардың музыканы серік етпейтін саланың тіпті жоққа тән екенін [66] суреттесе, И.Г. Андреев (1743-1801) орыс патшасының инженері, Семей, Өскемен, Бұқтырма, Омбы өңірлерінің этнографиялық тарихи деректерін жинап, негізінен Орта жүз қазақтарының өміріндегі қобыз бен сыбызғы аспабының көбірек қолданылатыны, сондай-ак ән-күйлерінің суырыпсалмалық сипатының басым болатыны деректеледі [67].

ХІХғасырдағы қазақ даласындағы күй өнерінің дамуы мен оның әлеуметтік-мәдени болмысы мен аудиториялық табиғатының өзіндік ерекшеліктерін қарастыру ғылыми тұрғыда маңызды деп есептейміз. Бұл тарихи кезеңдегі күй жанрының дамуы мен ерекшеліктері бірі – оның жаңа динамизмі мен күшілік дәстүрдің персонификациялануымен және әлеуметтілік-мәдени мәртебесінің өсуімен көрініс тапқанын айтқан ләзім. Осы ретте, отандық зерттеушілердің: «Халықтың мәдени болмысында ән мен күй жанрлары кеңінен қарқындауымен қатар, жеке әншілік пен жеке аспапты орындаушылық (күйшілік) концерттік түрде, биік көркемдік және шеберлік деңгейіне жоғарылады» [62, 130 б.] деген көзқарасымен келісеміз. Екіншіден, мәселені күй өнерінің тыңдаушы аудиториясы тұрғыдан сөз етер болсақ, оның тыңдаушы көпшіліктің де өнер аудиториясы мәртебесінің де өсу үдерісін байқаймыз Оған тыңдаушының эстетикалық және музыканы қабылдау қабілеттер мен көзқарастар жаңашыл жолдармен қалыптасып, осы арқылы өнер саңлақтарының бағалануы өсіп, олардың статусы көтеріліп, орындаушының жырау, ақын, әнші, күйші, сал, серілер кәсіби (авторлық) институт сатысына ауысуы десек болады [62, 130 б.]. Демек, Ұлт мәдениетінің тарихында ХІХ ғасыр ренессанстық мағынаға ие болып, «алтын ғасыр» аталғаны мәлім. Бұл дәуірде қазақ жерінде музыка дәстүрлі ауызекі түрде қалыптасып, дамыған. Мысалы, эпикалық өнермен қатар, жігерлі батыс ән, күйлері, кең тынысты арқа ән, күйлері, жүрекке жылы Жетісу ән, күйлері осы стильдік бағыттарда кеңінен орын алды. Батыс, Арқа, Шығыс, Жетісу ән мен күй мектептері өздерінің аймақтық сипаттарымен қазақ музыкасын одан әрі байытты. Аталмыш творчестволық және орындаушылық ерекшеліктер біртұтас ұлт музыкасының өзегін құрап, көрнекті өкілдерімен танылғаны белгілі [62, 131 б.].

Қарастырылып отырған тарихи **кезеңдегі қазақтың орындаушылық өнеріне тән белгі – «...ол кәсіби авторлардың өзі** шығарған туындыларды өзі ел арасында асқан шеберлікпен орындап, ...өнердің ең бір керемет туындыларын танытқаны, ...музыка өнерінде тақырыптық жағы кең ракурстарды қамтиды: махаббат, сағыныш пен арман, мұң мен шердің тұңғиығы, табиғат құбылысы, туған жерге деген сүйіспеншілік асқан шеберлікпен ашылды», -дейтін және «халық композиторларының шығармашылығында қоғамның көкейтесті проблемасы – ұлт мәселелері – үлкен саяси-әлеуметтік деңгейде үнделді (халық тағдыры, бас бостандығы, өмір қайшылықтары, теңсіздік, жалғыздық пен жоқтық және т.б. мотивтер)» [62, 132 б.] деген көзқарастармен келісеміз. Бұл ХІХ ғасырдағы қазақ даласындағы аспаптық орындаушылық өнерінің «ішкі» және «сыртқы» әлеуметтілік болмысын сипаттаса керек. Оған академик А. Жұбановтың айтуындағы, «ХІХ ғасырдың композиторлары <...> өз заманының түбегейлі мәселелеріне, ең басты қоғамдық құбылыстарға <...> көбірек көңіл аударады» [17, 21] деген тұжырымы дәлел болады. Демек, қазақтың орындаушылық өнері қай ғасырда болмасын өзінің түптектік тумысынан іштейгі пайда болуымен де, орындалушылық қырымен де әлеуметтік-мәдени сипат алып, өз тыңдаушы-көрермен аудиториясына бағытталатын табиғатны осыдан көре аламыз.

Қазақ даласындағы ұлттық орындаушылық өнердің ең іргелі әрі күрделі саласының бірі – аспаптық әуездік күй өнер болғаны тарихтан белгілі. Оған негізінен домбыра, қобыз, сырнай жатқызылады, олар формасы мен композициясы жағынан өте көлемді өнер түріне жатады. «Мақамы ұлттық колоритке бай, нақтылы және тартымды, суреттілігі жағынан айқын болып келеді, мұнда кәсіби симфония жанрының өзегі де мол» [62132 б.] болып келетіні рас. Күйлердің мелодиялық-формалық құрылысы, ырғақтық-орынтаушылық әдістері саналуан. Күйлер мазмұнына, характеріне қарай тарихи, лирикалық, аңыз күйлер, қаралы күйлер, арнау, толғау сияқты тақырыптарға бөлінетіні байқалады [30, 302 б.].

«Күйлердің халық арасына кең тараған түрі – домбыра күйлері» [30, 302 б.] деген көзқараспен келісе отырып, осы орындаушылық өнердің әлеуметтік-мәдени әрі аудиториялық табиғатына тоқталуды жөн санаймыз. «Күй – адамның ішкі дүниесінің сыры» деге тезиске негізделе отырып, «қазақ күйінің ұшан теңіз ішкі дүниесі ұлт тарихының әр кезеңінде халықтың рухани сұранысына тереңінен жауап беріп, оның өзінше найза-ұранына айналған... Жүздеген жылдар бойы қазақ даласында әртүрлі қоғами-саяси өзгерістер, дана бабалар, ер жүрек аналар, абыз-нысандар, атақты хандар, ақылды билер өтсе де, халықтың жан серігі – әні мен күйі оның күш жігері, наным-сенімі, рухтық тірегі болды» [62, 132 б.] дегендер шындық сөз.

Күй мәдениетінің тарихи түрде даму жолдарында, мысалға, айтыс күйлерін айта кетуге болады. Маңғыстау өңірінде кең тараған өнердің бұл түрі фольклорист-ғалым Қ.Сыдықұлының ойынша, қолма-қол тұтқиылдан күй шығарып, өнер сайысына түсу, жарысудан тұрады. Нақтылы дерек ретінде ол күйші Өскенбайдың түрікмен дутаршысы Құлбаймен күй тартысына шыққанын келтіреді. Ғалым «күй айтысы, күймен өнер жарыстыру – халық композиторларының ерте кезден келе жатқан импровизаторлық дәстүрінің бір үрдісі» [21, 303 б.] деп тұжырымдайды. Оған «аталған стильдік бағыттарда көптеген классикалық деңгейде шығарылған күйлердің саны бірталай» [62, 135 б.] деген көзқарас кепілдік бермек.

Казак музыкасы туралы шын жанашырлықпен жазылған деректер XIX расырдың eкінші жартысы мен XX ғасырдың бас кезнде жарық көрген баспасөз беттерінде мол болғаны. Оларды «Түркістан уалаятының газеті» (Ташкент, 1870-1822), «Дала уалаятының газеті» (Омбы, 1888-1893), «Қазақ ғазиті» (Троицк, 1907), «Қазақстан» (Орда, 1911-1915), «Eшім даласы» (Кызылжар, 1913), «Қазақ» (Орынбор, 1913-1918) сиякты газет-журналдардың беттерінде қазақтың музыкалық мәдениетіне қатысты білікті адамдардың материалдары жиі ұшырасатыны айтылады [21, 58 б.].

Жоғарыдағы айтылғандарға көзқарастарға сүйене отырып, қазақ күй өнерінің әлеуметтік тарихи болмысын пайымдау барысында оның әлеуметтік-мәдени табиғатын, орындаушылық өнер туындысы болатын заңдылық бітіміне көз жеткіземіз. Қазақ күй өнерінің мәдени-әлеуметтік табиғатын дәйектей түсетін ойды біз А. Сейдімбектің айтуынша, аспаптық күй өнері Ұлы Дала көшпелілерінің наным-сенімімен ғана байланысты болып қоймайды, сонымен бірге қосылып ән айтып, күй тарту дәстүрінің күнделікті өмір-тіршіліктеріне де тән екенін аңғаруға болады десек, ол б.з.д. 135-86 жылдардағы тарихи жазбаларға сүйене отырып, осы музыка өнерінің әлеуметтік табиғатына қатысты ойлардың жалпы түркі халықтарына да тән екнін ескертеді [21, 29-36 бб.].

Сонымен бірге, күй өнері өз тыңдаушы-көрермен аудиториясына ие болатын өнер түріне жататынын байқау қиын емес. «Еуразия көшпелілерінің арасында күйдің ерте кезден-ақ тартылатыны жөнінде, оның өзі тәңірлік наным-сеніммен байланысты екені туралы аса мәнді тарихи-этнографиялық деректер бар. Түркі халықтарының қағандық заманында әрбip атар таңды жаңа күймен қарсы алатын дәстүр болған. Яғни, бip жылда 365 күн болса, сонша жаңа күй туындап отырған. Жыл бойы туындаған бұл күйлер Ұлыстың ұлы күнгі (наурыздың 22-23 күндері ұлан-асыр тойда тартылып, соның ішінен ұрпаққа мұра eтіп қалдырарлық 9 күй таңдалатын болған» [21, 30 б.], -деп жазады А. Сейдімбек.

Осы ретте күй өнері өзінің тыңдаушы аудиториясы тұрғысынан да ғылыми тұрғыда зерттелу шарты негізделетіні анық. А. Сейдімбектің сөзімен айтқанда, «түптеп келгенде, бұл мәселе қазақ музыкасының тарихын парықтау барысында ұстанатын ең өзекті талғам-талаптың бipi», -дей келіп, «соның аясында күй өнерінің тарихы мен қадыр қасиeтi туралы зерттеудің өзекті мақсаты ұлттың текті де төлтума мәдениеті туралы ғылыми тұрғыда парықталған жүйелі мағлұмат беру, сол арқылы бүгінгі және болашақ ұрпактың жадында мәдени-рухани сабақтастықтың сақталуына және музыкалық мәдениеттің әpi қарай шыңдала дамуына ықпал ету». [21, 10 б.] болатыны рас.

Сонымен бірге, жоғарыда айтыс өнерінің әлеуметтілігне, оның ішінде «ішкі әлеуметтілігіне» қатысты айтылған пайымдар күй өнеріне де қатысты болатыны анық көрінеді. Мәселен, А. Сейдімбектің айтуында, музыкалық мұраның дуниеге келген қалпында дыбысталуы оны туындатушылардың ұғым-түсінігі мен эмоциялық-эстетикалық әcepi де түпнұскалык жору болып табылады. Сондықтан да, халық музыкасының қадыр-қасиетін саралауда сол музыкалық мұраны туындатушы халықтың талғам-танымы эстетикалық түпнұсқа критерии ретінде қабылдануға тиіс [21, 15 б.].

Енді қазақ даласындағы театр өнері және оның көрермен аудиториясы тарихын біздің зерттеуіміз тұрғысынан қарастыруға қадам жасаймыз. Осы ретте, қазақ халқының театр өнерінің көне образдарына зер салуға тура келеді. Мәселен қазақы музыка жанрында бақсылық сарындағы орындаушылықтың сахналық және көрермендік-аудиториялық сипаттағы көне наным-сенімдер ғұрпына жататын сахналық орындаушылықтың белгісі сала болғаны байқалады [56, 43 б.]. Тіпті «бақсы» концептісінің ұғымдық тұрғыдағы генезисі ол түсініктің семантикасы сахналық театрлық көрініспен жанасатын байқаймыз. «Терминологиялық сөздікте «бақсы» сөзінің этимологиясын көне түркі тіліндегі «бақ», яғни «көру», «қарау» сөзінен шыққан деп түсіндіреді. «Бақ» - ежелгі түркі сөзі, қазақ тілінде «бақылау», «кесел бағу» (емдеу) т.б. сөздерінде сақталған» [56, 43 б.] деген дифиниция беріледі. Сонымен бірге, бақсылықтың театрлық болмысы: «Бақсылық көптеген өнердің белгілерін қамтиды: бір актердің театры (моноспектакль) іспеттес, би, музыка, поэзия, проза және орындаушылық (ойындық, бецнелеушілік, вокалдық түрлері). Осылайша, бақсы ойындарында ғұрып пен сөз, музыка мен би тұтасып синкреттік құрылым түзеді» [56, 43 б.] деген көзқарас та зер саларлық деп ойлаймыз. Мәселен, С.А.Қасқабасовтың пікірінше, «бақсы сарыны – тыңдаушысын үрейлендіріп, өзіне табындыру үшін айтылатын арнайы мәтіні бар әуен. Ол негізінен, қобыз сүйемелдеуімен айтылады. Бақсы сарынның нұсқаларын көбінесе, бақсылардың өздері шығарған» [56, 50 б.].

Сонымен бірге, қазақ театр өнерінің тууына негіз болған, театрландырылған көріністерге шендесіп келетін қазақтың айтыс өнерін де мойындайтын ғылыми көзқарас бар. Мысалы, оны орыс өнертанушысы

Н.И. Львов: «Наиболее интересной, близкой к театру формой выступления акынов было их творчекое состязание между собой, так назыаемый «айтыс» (от глагола «айту» – разговаривать), своеобразный песенный диалог, участники которого стремились переспорить или превзойти один другого меткими образами, острой шуткой, красотой напева. В айтысах несомненно были элементы театральности» [68] десе, осы айтыс өнерінің театрлық болмысын сипаттаған Л.Богатенкованың айтуында, айтыс өнерінен театрлық қойылымдардың эеленттерінің көрінуы даусыз дегенді айта келіп, қазақтың тұрмыстық рәсім-салттық әндерінде салтанатты театрлық көріністер болғаны және оның қазақ даласындағы тұрмыс-салттық әндер мен жырларда ұлттық театрдың нұсқаларының болғандығы мойындалады [68]. Бұл көзқарасқа ғылыми тұрғыда зер салу орынды деп есептейміз.

Сондай-ақ, театрлық атрибуттарды қазақтың тұрмыстық салт-дәстүрлеріне де көре білген көзқарастар да назарға ілігеді. Мәселен қазақтың құдаласу, қыз ұзату, үйлну тойын жасау, сүндет той, бесік той, тұсау кеср той, басқа да ұлттық мерекелік іс-шараларды театралды қойылымдық көрініс контексінде қарастыру идеялары көтеріледі. Жоғарыда келтірілгендерді сараптай келіп, біз жалпы алғанда қазақ даласындағы ұлтымыздың бүклі өмір сүру салт-дәстүріне байланысты қалыптасқан іс-шаралардың бәрі ұлттық театр өнерінің қалыптасып, оның кәсіби деңгейге көтерілуіне негіз болған деген тұжырымға жасауға болады. Оған «Театр – ...халық өміріне табиғи түрде енген, өзімен бірге өсіп, бірге қалыптасып келе жатқан ұлттық мақтаныш» [70] деген көзқарас дәлел болсак керек.

Қазақ даласындағы сахналық өнердің, нақтырақ айтқанда, театр өнерінің қалыптасуына базалық негіз болған атрибуттар ХІХ ғасырдың бірінші және екінші жартысы мен ХХ ғасырдың бас кезіндегі (1917 жылғы қазан революциясына дейінгі) театрлық ойын-сауықтарда көрініс тапқанын ғылыми зерттеулер мен энциклопедиялық материалдар куәландырады [71].

Осы ретте, ең алдымен, ХІХ ғасырдың бірінші және екінші жартысында қазақ даласында ірі сауда орталықтарында жыл сайын ұйымдастырылып отырған халықаралық жәрмеңкелер бір жағынан, революцияға дейінгі қазақ ауылының әлеуметтік-экономикалық өміріне, екінші жағынан, қазақ даласындағы рухани-мәдени өсуіне де зор ықпал жасады деп айтуға негіз бар [72]. Нақтырақ айтқанда, осы жәрмеңкелерде сахналық ойын-сауық қойылымдарының көрсетіліп, шағын театрлық өнер болғандығын және оның өзіне сай мерзімді көрермен аудиториясының болғанын сөз ету біздің ғылыми зерттеуіміздің аясына қатысы бар екенін есекруді орынды санаймыз. Жәрмеңкелер туралы тарихи мәліметтер: «Қазақстандағы жыл сайын жұмыс істеп тұрған алғашқы сауда орталықтары 1833 ж. Петербург сарайымен бекітілген Бөкей Ордасындағы жәрмеңке болды. ...1900 ж. Далалық өңірлерде ...106 жәрмеңке болды. Сол кезде Қазақстандағы маңызы бар жәрмеңкелер қатарында: Ақмоладағы Константин (1827), Қарқаралы уезінде Ботов (Қоянды) (1849), Ақмола олблысы Петропавл уезінде Тайынша немесе Тайыншакөл (1852), Ойыл (1867), Орал облысы Темір (1870), Атбасардағы Петр (1872), Семей уезінде Шар (1876), Сырдариядағы Әулиеата (1889), Жетісу облысындағы Қарқара (1893) және т.б.» [58, 22 б.], -болғанын баяндайды.

Бұл реттегі тарихи деректерге көз жүгіртсек, мысалы, Қарқаралы–Қызылжар жолындағы Қоянды бекетінде 1848–1930 ж. әр жылдың 25 мамыр–25 маусым аралығында жылына бір рет жәрмеңке ұйымдастырылып тұрғаны, оның **«Қоянды жәрмеңкесі»** деген атпен тарихтан орын алғаны белгілі. Жәрмеңкеге Ресейден, Орталық Азиядан көптеген тұрмыстық заттар әкелініп, саудаға салынып отырғаны тарихи шындық десек [58, 708 б.] және жәрмеңке, сондай-ақ, ойын-сауық қойлымдар алаңы болғанын ескерсек, қазақ сауықшылдарының сахналық өнері де орын тапқанына кәміл сенеміз. Жазба әдебиетттерде Қ. Қуанышбаевтың (1893-1968) халықтық әзілқой өткірсөзді талантиесі ретінде Қоянды жәрмеңкесінде ұтымды өнер көрсетіп, көрерменін таң қалдырды, осыдан кейін оның атағы бүкіл Қазақстанға жайылғаны Л.Богатенкованың шағын еңбегінде айтылса [73], театр зерттеулерінде Қ.Қуанышбаев өз талантын алғашында жәрмеңке мен өнер жиындарында көрсеткені атап өтіледі [74]. Әрине, бұл дерек 1922-24 жылдарды көрсетеді. Біздің пікірімізше, бұл жәрмеңкелі ойын-сауық қойылымдарының алғашқысы және соңғысы болмаса керек.

Ал 1897 жылғы мәліметтер бойынша Жетісу облысында ірі төрт жәрмеңке болғаны, олардың қатарына: Нарын-Сергиопол, Атбашы, Алмалы және Қарқара жәрмеңкелері енгені және олардың ішінде Лепсі уезіндегі Нарын-Сергиопол жәрмеңкесі ресми түрде 1885 ж. 1 мамырында ашылып, 1 мамыр мен 15 маусым аралығында жұмыс істегені көрсетіледі [75]. Ал Қарқара жәрмеңкесі ресми түрде 1893 ж. 29 наурызда ашылып, жұмыс жасау мезгілі 15 мамыр мен 15 маусым аралығы болғаны, кейін 15 маусым – 15 тамыз аралығына ауысқаны деректелген [76]. ХІХ ғасырдың соңына қарай Жетісу облысы арқылы Қытай мемлекетімен сауда қатынасы қарқынды өсу жолында болғаны және Қытаймен сауда Жаркент, Бақты, Ыстықкөл (Пржевальскі), Нарын кеден және Қорғас кеден пункттері арқылы жүргены энциклопедиялық деректерде айтылад. [58, 610 б.]. Мәліметтерге сүйенетін боласқа, осы Қарқара жәрмеңкесінде 1926 ж. шілде айының ортасында мемлекет қайраткерлері О.Жандосов, Ы.Көшкінов, Ә.Жүнісов, т.б. ұйымдастыруымен Қарқара (Албан) көтерілісінің 10 жылдығы аталып өтіп, Қызылорда қаласынан келген өнер қайраткерлері жәрмеңкеде өз өнерлерін көрсеткені айтылады [58, 611 б.]. Осы тұсты нақтылай кетсек, Р. Оразов жәрмеңкеге жалпы саны 30-ға жуық өнер қайраткерлері, оның қатарында Ә.Қашаубаев, И.Байзақов, Қ.Қуанышбаев, С.Қожамқұлов, Е.Өмірзақов, Қ.Жандарбеков, З.Атабаева, М.Дәулетбаев және т.б. өнер көрсеткенін айтады [76, 73 б.].

Қарқара жәрмеңкесіндегі ойын-сауық қойылымдары мен көрермен аудиториясы болмысына қатысы бар дәйек көздеріне зер салар болсақ та нақты дәлел айтуға болады. Осы туралы Иса Байзақовтың мына бір естелігін келтіруге болады: «Қарқараға келгенімізге үшінші күн. Жәрмеңке бастығының жәрдемімен ойын үйімізді тақтайдан шегелеп қалтитып, жарнамамызды таратып, ертең бастаймыз деп, бір дем алдық. ...Сауыққа халық жақсы жиылды. Көбінесе елдің ұнатқаны ән, өлең, күлдіргі болды. Театр үйінің беті ашық, тақтайдан қоршап істеген еді. Ішіне сыймаған жұрт аттың үстінен сыртта тұрып қарады. Ойын түстен кейін болып отырды. Әміренің кешке қарай әні жәрмеңкенің алабын басына көтерді. Әміре дауысын көтеріп әкетіп, қайта қалықтатып, үзілтіп қайтарғанда, отырған тамашашылардың арасында қызып кетіп, көтеріп жібергендері де болды. ...Ертеңіне сәскеде жұрт лек-легімен келе бастады. ...Екі мыңнан аса ел қазағы болды» [77]. Тағы бір тарихи дерекке зер салсақ, Омбы уйезіндегі 1892 ж. Тайыншыкөл жәрмеңкесі өзіне көңіл аудартады [58, 168 б.]. Қазақ даласындағы сауда орталықтарында ұйымдастырылған мерзімді жәрмеңкелер тарихындағы өнер көрсетілімдер үдерісіндегі қалыптасқан дәстүрге негізделе отырып, бұл жәрмеңкенің де ойын-сауық қойылымдар болып, өз көрермендері кеңістігінің түзілгеніне күмән тумайды.

Жәрмеңкелердегі ойын-сауық қойылымдары аудиториясына өз көзқарасымызды білдіретін болсақ, оларды төмендегідей тұжырымдарға тоғыстыруға болады. Біріншіден, жәрмеңкелік ойын-сауық қойылымдардың көрермен аудиториясы мерзімділік сипат алған деуге болады. Екіншіден, қойылымдар ашық аспан аясында өткендіктен И.Байзақовтың айтқанындай, көрермен саны мыңнан екі мыңға дейін болғанына көз жеткіземіз. Үшіншіден, сауда жәрмеңкелерінің халықаралық сипат алғанына негізделе отырып, өнер көрермені аудиториясын шетелдік адамдар құрап отырған деген тұжырымға келеміз. Төртіншіден, тыңдарман аудиториясының әлеуметтік құрамы да полифониялық сипат алып, тарихи деректерге қарағанда, оған: қызметкерлер, саудагерлер, губернаторлар, әкімшілік-полицецлер, сатып алушылар, ұсақ саудагерлер, сауда орталығының қызметшілері, қарапайым шаруалар, жәрмеңке өтіп отырған мекенжай тұрғындары тағы сол сияқты көптеген әлеуметтік топтар өкілдері көрермен аудиториясын құрағаны анық. Бесіншіден, жәрмеңкедегі айтыстық қойылымдардың ру-тайпалық сипат алып, көрермен аудиториясының рулық-тайпалық жіктелуі де болғаны шындыққа жанасады. Алтыншыдан, мұндай жәрмеңкелерде айтыс өнерінің көріністік формада болып отырған тәжірибесінде қайым айтысы, қызбен жігіт айтыстар болғанына негізделе отырып, жас қыздар мен бозбалалрдың да болғаны анықталып, қазақ өнері көрермендері қатысты демократиялық ұстанымның үстем болғанын байқаймыз. Жетіншіден, көрермен аудиториясының креативтік белсенділігі де көрініс тауып, көрермен өзінің сыни әрі оң пікірлерін бірден білдіріп отырған дәстүрі көрініс тапқан.

Қазақ өнерінің тарихын зерттеулеге қарағанда, ұлттық театр өнерінің пайда болуына ықпал ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастау алып, орыс мәдениетінің ықпалы еткені байқалады. Мәселен, ХІХ ғасырда қазақ интеллигенциясының ортасында театр өнеріне қызығушылық туындағаны және Ресей империясына шендес қазақ жерлерінде – Орынборда, Оралда, Омбыда, Петропаволда, Семейде орыс театрларының ашылғаны, кейінірек 1905-1907 жылдардан кейін көшпелі татар труппаларының келгені, татар әуесқой кружоктарының ашылғаны тарихи мәліметтерде айтылады [68, 7 б.]. Ал «...Қазақстан жеріндегі тұңғыш орыс театры Орал қаласында 1860 жылы ұйымдастырылды» [70,37 б.] делінсе, Бағыбек Құндақбайұл: «...Омбыда 1865 жылы қалалық театрдың ашылуы...» туралы және «...Қазақстанның біраз жерлерінде орыс труппасының жұмыстары жанданып, кәсіби театрлар ұйымдастырыла бастады. Қазақстанда Орынбордың қалалық орыс драма театры 1869 жылы 14 қаңтарда тұңғыш рет сахнасын ашты» [78] деп көрсетілген. Семейде тұңғыш сахналық өнердің тууына 1890 жылы ұйымдастырылған «Музыка және драмалық өнер әуесқойларының қоғамы» себеп болғаны тілге тиек етіле келіп, «Бұл – отызға тарта тұрақты әуесқойлардың басын қосып, арнайы уставпен жұмыс істеген ұйым» [18, 6 б.] екені айтылады.

Қазақ даласында сахна өнерінің пайда болып қалыптасуына себеп болған саяси-мәден фаторлардың біріна, отандық зерттеушілер 1905 жылғы төңкерістен кейінгі жер аударлған орыс прогресшіл-демократ интеллигенцияның келуімен байланыстырып, осы кезеңдерде Қазақстанда жылжымалы татар труппаларының гастрольдерінің басталғаны және олардың Қызылжар, Семей, Орал қалаларында ұзақ аялдап, өнер көрсеткені, бұл жергілікті қазақ жастарына сахналық үлгі болғаны, қазақтың беделді жастары ұлттық сахна өнерін құруға талпынғаны тілге тиек етіліп, татар тіліндегі алғашқы спектакль 1905 жылы Орынбор қаласында қойылғаны айтылады [78, 13-15 бб.].

1914-1915 жылдары Омбы қаласындағы орыс театрының сахнасына орыс актерлерінің көмегімен қазақ жастарының ұйымдастырылуымен дайындалған ән-күй өнерін енгізген. Бағыбек Құндақбайұлының айтуынша, «сахнаға киіз үй тігіліп, «Кім жазықты» деген шағын спектакль қойылған» [78, 15 б.]. Осы кезеңдегі жоғарыда айтылған қазақ жеріндегі өнер қойылымдары қазақ кәсіби өнерінің тұрақты әрдеңгейлі көрермен аудиториясы жүйесінің қалыптасуына мұрындық болған дегенге ғылыми негіз қалыптасады.

Әуесқойлардың күшімен ұйымдастырылған қазақ тіліндегі алғашқы спектакельдер Орынбор, Омбы, Семей, Ташкентте көрсетілген [68, 7 б.].

Н. Львов бірінші дүниежүзілік соғысқа дейін қазақ зиялыларының ортасында, (әсіресе, шетаймақтағы қалаларда) орыс театрларына (Орынбор, Орал, Семей, Петропавол) ұқсайтын әуесқойлық қойылымдарды (спектакльдерді) қоюға ұмтылыс артты дегенді айта келіп, «К тем же годам (1910-1916) отноиятся и зарождение казахской национальной драматургии. В это время появляется пьесы Кульбая Тогисова и Ишангали Мендыханова» [79].

Бұл тұста осыдан қазақ театрларының өз аудиториясының да қалыптасу тарихына куә боламыз. Бұл реттегі біздің ғылыми тұжырымымыз, біріншіден, қойылымдардың нақты локациялық сипат алып, белгілі бір ғимараттарда өтіп отырғаны анық; екіншіден, театр қойылымдардың көрермен аудиториясының салыстырмалы түрде біршама тұрақтанған сипатын байқаймыз; үшіншіден, олардың көрермендерінің мәден деңгейінің өсу динамикасы байқалады, оны интеллегнция өкілдері, білім алушы жастар, ұсақ қызметкерлер, чиновниктер құрап отырғаны байқалады; төртіншіден, жоғарыда көрсетілген қалалардағы театрлық қойылымдары аудиториясының тағы бір ерекшелігі, олардың көпұлтты сипатының болғандығы, зерттеулерге сүйенсек, онда қазақ, башқұрт, татар жастарының құрағаны айтылады; бесіншіден, көрермен аудиториясын басым жағдайда ауылдан білім қуып келген қазақ жастары құрағаны анық көрінеді; алтыншыдан, қазақ өнері аудиториясындағы әрі трансферттік кезеңнің кезеңнің орын алып, білімді жастар мен интеллигенция көрермен аудиториясының базистік негізін қалағаны байқалады. Бұл параграфта көтерілген мәселені осылайша тұжырымдаймыз.

**2.2. ХХ ғасырдағы қазақ сахна өнерінің репертуарлық саясаты көрермен контексінде**

Бұл параграфта біз қазақ революциясынан кейінгі дала алқабындағы қалыптасқан сахналық өнер жайындағы деректі құжаттар мен жазба әдебиет қалдырған орыс және отандық зерттеушілердің мағлұматтарына талдамалық амалдармен келе отырып ХХ ғасырдағы қазақ сахна өнерінің сахналық қойылымдық өнердің аудиториялық кеңістігінің қалыптасуы мен өзіндік мәдени-әлеуметтік ерекшеліктеріне сараптама жасауға қадам жасаймыз.

Алдыңғы параграфта зерделенген кезеңдегі мағлұматтарға негізделе отырып, қазақ даласында жұмыс жасаған ойын-сауық үйірмелері еліміздегі Қазан төңкерісінен кейінгі еліміздің бірнеше қалаларында құрылған кеңестік театрлардың мәдени-рухани негізін қалағанына көз жеткіземіз.

Тарихи деректерге қарағанда, 1919-1920 жылдары Қазақстанда халықтық білім беру бөлімінің жанынан тұрақты халықтық труппалар пайда бола бастады және олар жартылай кәсіби сипатқа ие болды. Олар Семейді қосып айтқанда еліміздің бірнеше қалаларда жұмыс істеген. Бұл труппалар 1920 жылдан 1925 жылға дейін сол кездегі ұлттық драматургияның барлығына дерлік пьесаларын қойылымға шығарды. Қазақ ұлттық театрдың құрылуына сол кездегі Қазақ халыққа білім беру институтының ерекше рөл атқарғаны айтылады. Алғашқы спектакль 1920 жылы Орынборда 4 қазанда Қазақстан Кеңесінің І съезінің ашылуы қарсаңында делегаттарына арналып қойылады, онда Серке Қожамқұлов ойнағаны тілге тиек етіледі [80].

Осы реттегі көзқарастарға жол берсек, Б. Құндақбайұлы: «Tөңкерістен бұрын көркем үйірмелердің етек алып, халық арасына көбірек тараған жері Семей болды. ...Қазан төңкерісінен кейін іле шала құрылған Семей, Петропавл, Верный т.б. қалалардағы алғашқы орыс-кеңес театрларының негізі осы сияқты труппалардан құралды. Мұның барлығы қазақтың театр өнерінің құрылуына себеп болған жағдайлар» [78, 12 б.] десе, М.Әуезов: «Мемлекет атынан ресми түрде театр болмағанымен, кәдімгідей мағыналы өнерге лайық көркем тәжірибесі бар, жан-жақтан жиналған таланттардың басын біріктірген, профессионалдық үлгіге түскен сахналық өнер болған Семей», -дей келіп, «Семейде төңкерістен бұрын үш театр» деп [15, 53 б.] болғанын жазады. Бұл деректер қазақ өлкесіндегі алғашқы сахналық өнер аудиториясының тұрақты қалыптасуының субдеңгейлік сатыларынан хабар береді деп санаймыз.

Ендігі бір зерттеулерде, «...ХХ ғасырдың бас кезінде қазақ жастары ұйымдастырған әдебиет, ойын-сауық кештері сахналық өнердің бастамасы болды. Бұл ұлттық мәдениеттің жаңа түрі негізінен ағартушылық бағытта дамыды. Олардың репертуарындағы шығармалар халықты өнер-білімге, ілгері кеткен елдердің мәдениетінен үйренуге, үлгі алуға ...үгіттеді» [62, 173 б.] делінсе, Жүсіпбек Аймауытов өзінің мақаласында театрды көрерменмен қоса егіз құбылыс ретінде қарастырып: «Театр өмірді, ақиқатты, жақсылық-жамандықты көзбен көргізіп, қолмен ұстатып отыр. Ол аз, көрушіні қуандыратын, қайғыртатын, жылататын, жүйкесін босататын орын...» [16, дегені сонау антикалық дәуірдегі гректің белгілі философы Аристотельдің өз заманының театрын сөз еткенде: «Театр елдің ең терең, ең асыл сезіміне әсер етсін, театр тыңдаушы мен көрушінің денесін мұздатып, жүрегі еліккендей болсын. Көңілді ыстық сезім, ұлы толқын қалпына жеткізсін» [81], -деп айтқанымен астарласып келіп отыр. Ал Смағұл Сәдуақасов 1926 жылы Қызылорда қаласында басылған «Ұлт театры туралы» деп аталатын шағын кітапшасында, сахналық шығармалар «...көруші қауымды қызықтырып, театрға тартатын репертуарға көңіл аударуды ескертеді» [82] дегені де жоғарыдағы ғұламалардың ойымен үндесіп келуі сондықтан болар. Бұл мәліметтердегі сарын, біріншіден, сахналық өнердің тікелей аудиторға бағытталу үрдісін байқалтады. Сонымен бірге, екіншіден, қойылымдық өнердің өз көрермендеріне деген ағартушылық қызметі бағытында болуы, яғни өнерді қабылдай алатын, түсіне алатын сахналық өнер аудиториясын қалыптастыру тенденция байқалады. Үшіншіден, қазақ театрын аудиториямын бір бүтін құбылыс тұрғыда қарастыру танымының ыңғайын анық көре аламыз.

Бұл құбылыстан біз қазақтың театртану саласындағы сахна мен аудитория феномендерінің бір-бірінен салыстырмалы түрде бөліп қарастыруға және олардың арасындағы өзара тәуелді коммуникативтік байланыс ұстанымы мен заңдылығына назар аударудың қажеттілігіне бейімдік көзқарасты білдіреді деп айта аламыз. Сондай-ақ, бұл фактілер ұлтық орындаушыларының кемелдікке аяқ басқан сахналық зерденің көрермен аудиториясымен бағалануын, сахнадағы образ бен музыкалық флорамен синкретті тектестікті сезінудің базистік болмысын көрсетсе керек. Сахнадағы образдық формула аудиторияның қабылдау мәдениеті үшін өзіндік тезис рөл атқаратыны анық. Демек, аудитория саналық көрініске сай әртүрлі тұжырымдау, сұрау, үндеу-шақыру сияқты мәндердің әрқилы сипатына ене отырып, сан алуан ой өрісінде болатыны туралы көзқарас байқалады. Біздің пікірімізше, бұл ХХ ғасырда қазақ театртанушылары тарапынан енгізілген жаңалық болмақ. Бәлкім, бұл сахна мен аудитория кеңістігі мәдени аурасының ерекше рухани сезілуі болар.

Австро-америкалық әлеуметтанушы әрі философ, феноменологиялық әлеуметтанудың негізін қалаушы А. Шюц (1899-1959) өзінің «Әлеуметтік әлемнің мағыналық құрылымы» (1932) атты еңбегінде әлеуметтік өмір әлемінің мәдени-әлеуметтік қатынастар аспектілерін негіздей отырып, «сахналық өнер аудиториясы «өздерінен бұрынғылар құрған әлеуметтік және мәдени құрылымдарды ұстанатын әлеуметтік шындықты қалыптастыратын интерсубъективті әлем деп аталады» [83] деп көрсетеді. Біздің пікірімізше, көрермен аудиториясының негізгі әлеуметтік қасиеттерінің бірі – оларға дейінгі өмір сүргендерден мұраға қалған мәдени шындықтың кейінгі шындықты тудыратын диалектикалық қатынастың маңыздылығына баса назар аудару болып табылмақ.

«1925 ж. сәуірде астана Қызылордаға ауысқаннан кейін, 1926 ж. қаңтарда ҚАКСР Ағарту халкомы С. Садуақасовтың бастамасымен тұңғыш Қазақтың ұлттық театры ұйымдастырылады. Ж. Шанин Қызылордаға 1926 ж. 5 қазаннан бастап театрдың директоры әрі көркемдік жағын басқарушысы болды. Ол тұңғыш қазақ театрын дамыту жолында табысты шығармашылық жұмыстар жүргізді.» [70, 407 б.]. Ол өзінің жоғарыда аты аталған шағын еңбегінде: «Кітап оқу үшін хат білу керек. Театрды көзі көретін, құлағы еститін адам ұға алады. Театр – жанды кітап. Кітаптан театрдың өрісі кең. Кітап – жалғыз хат танушылардың қаруы, театр – көрушілердің қаруы» [82, 23 б.], -дей келе, театрдың әлеуметтік-мәдени, эстетикалық табиғатын жоғалтпауға шақырады. Мұндағы екінші бір постулат – ол көрермен аудиториясы театрдың бөлінбес құрамдас бөлігі болатын заңдылықты анық көрсетеді. Автордың көзқарасы бойынша, театрдың басты нысаны – көрермен әрі аудитория – театрдың басты өлшемі деген көзқарасты білдіреді. Сонымен қоса, автор көрермен аудиториясының өзіндік әлеуметтік рухани қуатын көре өтырып, оның мәдени белсенділік әрекет мүмкіндігін алға тартады.

С. Сәдуақасовтың «Театрды жасау театрды құрудан анағұрлым қиын екені көрінді», артистредің рөлді игеруіне қатысты: «Артист сыршыл, психолог болуы керек. Артист адамның ішкі сырын білсін» [82, 25,-29 бб.] деген құлаққағыс айтады. Біздің пікірімізше, мұнда бірнеше идея жатыр, ең алдымен, автор театрды мәдени-әлеуметтік кеңістік ретіндегі жасау моделі мен формуласына ғылыми таным назарын аударады. Екіншіден, актерлік шеберліктің образдық және әлеуметтік публикалық астары мен бағдарын меңзейді. Актердің міндеті «екі еселенгендей» болып тұр, бір жағынан, кейіпкердің ішкі әлеміне ену болса, екіншіден, аудитория психлогиясының тамырын дөп басып образ семантикасын сауатты көрерменге жеткізе білу. Үшіншіден, бұл пікірден, театр қойылымдарына аудиторияның жиналуы актерлердің орындау шеберлігіне тәуелді болатын ұстанымды ескертеді. Төртіншіден, сахналық қойылымдарды аудиторияның қабылдау, реакция білдіру әлеуеті мәселесі де күн тәртібіне қойыла басталғанын байқауға болады.

Қазақ театры тарихын зерттеулерге қарағанда, қазақ театрының 1926 жылғы алғашқы сахналық қойылымы «Еңлік-Кебек» пьесасынан басталған. Алғашқы көрермені аз болғаны, алайда театр қойылымы көрерменге үлкен қызығушылық шабыт бергені тілге тиек етіледі [80, 79 б.]. Демек, қойылымдық материал көрермен аудиториясының мәдени когнитивті базасы мен әлеуетін оятып, көрерменнің мәдени коммуникативтік концепциясының негізін салуға бастама болды дей аламыз. Осындай хронотроптық принцип арқылы шетін құбылыстарды анықтау барысында сезімтал, ілкі эвристикалық жолмен көрерменнің мәдени-әлеуметтік белсенділігін жетілдіру әдісінің қолданғына куә боламыз.

Осы тұста, бір айта кететін ерекше мәселе, жазушы сахнаның барлық бітімін де осы соңғы түйіткіл контексінде көрермен аудиториясының қабылдауындағы эстетикалық пайымына кіріктіре қарастыратын көзқарасы. Осыған байланысты, мақала авторы қойылым тақырыбының қазақ тұрмысына арналуы, соған сай сахнаның безендірілуі, декарациясы, пьесаның сыртқы көрінісі, киімі, сахна безеніндегі өңірлік ерекшеліктердің, үлгілердің ескерілуі қазақ көрермені үшін ескерусіз қала алмайтыны, бола алмайтыны сынға алынады. Біздің пікірімізше, Ұлы жазушының, театртанушының осының барлығы қазақ сахналық өнер көрермендері аудиториясының өзіндік мәдени ментальдық талғам кодтары болып есептелетінін көре білетін тұғырнамасы деуге болады. Бұдан автор сахналық қойылым талғамы мен көрермен талғамының ішкі үйлесімділік диалектиасы мен мәдени бірегейлену парадигмасын көреді. Бұл құбылыс автордың сөзімен айтқанда, көрерменнің «сахнаға сезгіштік, сыншылық, жарастық, үйлесімді талғай білетін мәдениет» [84] қабілеттерімен болып отырады. Демек, мұнда аудиторияның өнерді қабылдауындағы түсіну, бағалау, талдау, сынау, нормалу сияқты мәдени интенциялық әлеуетін паймдау үдерісі сөз етіледі деуге ғылыми негіз бар.

Сонымен бірге, жазушының мақаласында назарға ілініп, сынға алынған мәселенің бірі – аудиториядағы көрерменнің тәртібі мен әлеуметтік құрамы туралы пікірі де зер саларлық деп ойлаймыз. М. Әуезов осыған байланысты сын пікірінде: «...ойын басталғанша басылмайтын дабыр-дүбір, орынға таласқан шаң-шұң. Ыстық залда... тынышсызданған мазасыз халық. Сахна маңындағы бос орындарды жағалаған тентек балалар, кей уақытта емшек баласы да мемлекет театрының көруші халқының бірі болады. Ойын ортасында сықырлап есік ашылып, аяқтың сарт-сұрты басылмай жататын кездері бар. ...Артқа таман отырған кейбір ер жігіттің әмірлі дауыспен «қаттырақ» деп қойған айқайын да есітесің. Мінезсіз ел кейде дабырды өзі баспа алып, артынан көпке шейін өзін-өзі тоқтата алмай... ысқырып та жатады» [84, 119 б.] деп жазады. Бұл келтірілген көзқараста біріншіден, көрермен аудиториясының қойылым залында өзін-өзі ұстай алу мәдениетінің өзінше бір проблема болуының көтерілгені анық. Бұл да қазақ сахналық өнерінің атрибуты болуының шарттылығын білдірсе керек. Екіншіден, бұл алғашқы көрермен аудиториясындағы мәселенің орын алуының мысалын тілге тиек ете отырып, аудиторияның зайырлы болмысын қалыптастыруға деген талпыныс болмақ. Үшіншіден, алғашқы қазақ театры аудиториясы құрамы иерархиясындағы вертикалды көпқырлы моделдің көрінісін байқаймыз. Төртіншіден, мұнда ұлт шығармашылығындағы уақыттың рухани ерекшелігі мен қоғамның эстетикалық қажеттіліктері көрініс тапқан деп айта аламыз. Бесіншіден, көрермен аудиториясының өзіндік мәдени-әлеуметтік табиғатын көрсетуге қадам деп білеміз. Алтыншыдан, бұл ұлттық театр мен аудитория болмысына қатысты мәдени-когнитивтік әдіснамасы мен теориясының алғашқы сұлбасы деуге келеді.

М. Әуезов аталған мақаласында актер мен аудитория коммуникациясындағы оң динамикалық өсуді де назардан тыс қалдырмайды. Бүгінгі қазақ артисінің «бәрі де міндетін зор түсінген, өнер қызметкері, саналы еңбекші», -деп атап өте келіп, «Өз ролінде әрқайсысы да сахнада сезім өмірін бастарынан толық кешіріп, көрушіге де солй түсіндіреді. ...Әрбірісі ...бапталып дайындалған барлық қозғалыстары мағыналы, маңызды, әсерлі. Көрушіні еріксіз мойындатып, бағындырып алып, қошеметпен күлдіруге де, бас шұлғытуға да жарайды.» [84, 121 б.] деп жазады. Бұл келтірілген мысалды біздің зерттеуіміздің контексінде қарастыратын болсақ, ең алдымен, актер мен көрермен ортасындағы бинарлы қатынас заңдылығына аударылған назарды байқаймыз. Сонымен бірге, сахна актерінің көрерменді эмоциялық жағынан қойылым обраы аясында өзіне қарай тарту динамиксы әлеуетін аңғаруға болады. Демек, актер көрсетілім образын сахна мен аудитория қатынасын реттеуші концептуалды метафора ретінде қолданады деген сөз. Сондай-ақ, М, Әуезов бұл жолдары арқылы көрерменнің сахна образы әлеміне әрі физикалық (тәнімен деген мағынада), әрі метафоралық, әрі мәдени-рухани тұрғыда ену жолдарын көрсеткендей болады. Автор, сондай-ақ, көрермен-аудиторияға сахна әлемі мен «ақиқат әлемі» арасындағы кеңістіктік мөлшерді сездіру арқылы, сахна шындығы мен қиялдағы межесі арасындағы қашықтықты жақындату, яғни көрерменнің сахнадағы оқиғаға енгізудің өзіндік тәсілін айтпақшы.

М, Әуезов осы мақаласында қазақ театрының екі жылдық тәжірибесін талдау жасай отырып, сол сахна дәуірінде өнер көрсеткен С. Қожамқұлов,

И. Байзақов, Ә. Қашаубаев сынды өнерпаздардың өнеріне және оны тамашалаған көрермен аудиториясына баға береді. Сахна шеберлерінің көрушілерге образ мінезін өте айқын, сұлу бояумен түрлендіре білген, сахна мен көрермен аудиториясын бітімдестірген жасампаздықты, қырағылықты, тереңдікті, сезімділікті, мағыналы да іргелі суретшілдікті жоғары бағалайды [84, 121 б.]. Олардың көрермен залын баурап алуын сипаттала келіп, көрерменнің қабылдау реакциясын «зал т егіс шашу шашқандай қуанады»

[84, 122 б.] деп сипаттап, олардың аудиторияны баурап, бағындырып алатын қасиеттерін атайды. Осы ретте суреткер көрермен аудиториясына да өзінің насихатын: «Ұғар болсаң, бағалай білсең, осы халінде, осы минутында бағала да, тамашала» [84, 123 б.] деген жолдармен білдіреді. Бұның астарында көрермен аудиториясына айтар идеясы – театр сахнасы қазақ өнерінің кеңістігі әлемі, осында ғана сахна мен аудиторияның бірігу ортасы дейтін білім әлемі. Сахна жанды, жалынды өнердің алаңы, ал көрермен тыңдаушы сол көріністі сол сағатын бағалушы, жақсыны өзіне сіңіруші суборта деген ойды алға тартады. Адамзатындағы салтанатты да сымбатты өнердің үлгі-тұғыры осы дегенге аудиторияны үгіттейді. «Қолдан жасай алмайтын, оңайлықпен қайта тумайтын сирек өнерді, біз – бүгінгі заманның адамдары мәдениетті елше қадірлей, бағалай білуіміз керек» [84, 123 б.] деген өсиет соған дәлел.

Сол кездегі қазақтың сахналық өнер аудиториясының әлеуметтік құрамына қатысты пікірін автор мына жолдары арқылы көрсетеді. Сахна өнершілерінің еңбегін оң бағалап, «Сондықтан қазақтың қай түкпіріндегі қай алуан адамы болса да, кәрі, жасы, әйел-еркегіне қарамай түгелімен Әміренің әнін қуана, сүйсіне тыңдайды», -дей келіп, «...қалың қазақ тыңдаушысы не айтатынын еске алуымыз керек. Қалың қазақ мақтаған өнерші, сыннан өткен өнерші» [84, 124 б.] дегенді ескертеді. Бұл келтірілген пікірден, біз көрермен аудиториясының әлеуметтік-демографиялық тұрғыда аралас моделіне куә боламыз. Сонымен бірге, біз осыған сәйкес қазақ өнері аудиториясын жіктеуде оны екі түрлі топқа бөлуді жөн санаймыз:

* қарапайым тұтынушылар (көрермен бұқара), олар аудиторияның басым бөлігін құрайды, бірақ сахна көрінісін шынайы бағалауға әлі де болса арнайы дайындық деңгейі бола бермейтін бұқара көрермен-тұтынушылар;
* мамандар (сыншылар, зерттеуші-ғалымдар, кәсіби адамдар: актерлер музыканттар), бұлардың мақсаты: эксперттік пайымдаулар болып келеді.

Осы тұрғыдан келгенде, біздің аталған көрермендерімізді негізінен бірінші санаттағы көрермендерге жатқызуға болады. Оларды жобалап төмендегідей топтарға жіктеуге болады:

* өнердің тұрақты жанкүйерлері, өнер қойылымдарына саналы түрде мәдени құндылықтық тұрғыда бағалайтындардың тобына жатқызуға болатын қауым;
* сахналық өнерді мүмкіндігіне қарай бағалайтын, бірақ оны өз өмірінің құрамдас бөлігі деп санай алматындар, болса келеді, болмаса оны аса іздей қоймайтын көрермен санаты;
* бір мезгілдік, кездейсоқ көрермендер, олар көрермен аудиториясының тұрақты құрылымын құрай алмайтын қауым;
* қойылымдағы мәдени-көркемөнер мәтінін толық адекватты қабылдай алатын қауым: пьесаның әр элементін толық түсіне алатын көрермен қауымы;
* орташа адекватты қабылдаудағы өнер тұтынушылары, олар қойылымның кей элементтерін нақты қабылдағанмен өнер туындысын толық интерпретация жасауға қабілетін толық жұмсамайтындар тобы;
* қызығушылық ниеттегі көрермендер, бұл топқа көбінесе жастарды жатқызуға болады;
* көңіл көтеруге келетін көрермендер, олар негізінен сахналық өнерді әдеміліктің, көрініске эстетикалық, музыкалық-әуендік, әуездік әлемнің алаңы ретінде санайтындар және сахналық қойылымдарды өзіндік өсу өлшемі, өзін-өзі құрметтеу тәсілі ретінде санайтын топ.

Ал көрерменнің екінші санатына, сол сахнада өнер көрсеткен актерлер мен өнер өкілдерін және С. Садуақасов, Ж. Шанин, М. Әуезов сияқты ғалым-зерттеушілерді жатқызуға болады.

Қазақ театры мен оның көрермен аудиториясының 30 жылға дейінгі жай-күйіне талдауды қорытындылайтын болсақ, мынадай тұжырымға келуге болады. Жазба деректердің айтуына қарағанда, театрдың еншісінде тұрақты мекенжайы болмаған, небәрі 320 орындық кино үйінде өнер көрсеткен. Театрдың балаң шағының тым созылып кетуі, репертуар мен режиссураның әлсіздігі, сахна мәдениетінің жетіспеуі негіз болған. Сонымен бірге, бір қызығы, қаладағы көрерменнің аздығы театр жұмысының белгілі тар арнадан шыға алмауына себеп болған [85]. Соңғы көзқарас біздің жоғарыда айтып келген театр мен көрермен аудиториясы бөлінбес тұтас феномен болатынын тағыда дәлелдей түседі. Сонымен бірге, сахналық өнер, оның ішінде театр көрермен аудиториясының ауқымы мен әлеуметтік құрамының сахна өнері қойылымының репертуарлық деңгейі мен ауқымына, қойылымдық материалдық тақырыптық кеңістігіне, оның әлеуметтік тартымдылығына тәуелділік заңдылығын аңғаруға болады.

ХХ ғасырдың 30-шы жылдардағы қазақ сахналық өнерінің көрермен аудиториясының қалыптасуы мен өсу қарқыны өнер саласындағы туындыгерлік-шығармашылық динамикамен, әсіресе, репертуар мен режиссерлік өнердің ықпалына тікелей тәуелді болғаны байқалады [85, 475 б.]. Осы мәселеге нақтырақ тоқталатын болсақ. 30-шы жылдардан бастап қазақ сахна өнері мен оның аудиториясы қатысты түйіткілді мәселелер тағы да М. Әуезовтың тікелей қайраткерлік еңбегімен байланысты болғанына куә боламыз. Мәселен, 1931 жылдың 1-қарашасында Қазақстан Өлкелік партия комитетінің «Қазақ драма театрының хал-жайы мен оның міндеттері» атты қаулысы және осының негізінде 1932 жылы М. Әуезов пен Қазақ драма театрының директоры Орынбек Беков Қазақстан Кеңес Жазушылар одағы өлкелік ұйымдастыру комитетінің 1 пленумында «Қазақстан мемлекет театрының жеті жылдығы және алдағы міндеттері туралы» жасаған баяндамасы, ал оның 1933 жылы 13 қаңтарда «Социалды Қазақстан» газетінде жарық көруі осыған дәлел болмақ [86].

М. Әуезовтың аталмыш мақаласындағы саяси және мәдени-әлеуметтік идеяларының астарына үңілетін болсақ, біздің ғылыми зерттеу тақырыбымызға қатысты мәселені анық байқауға болады. Мысалы, ұлы театртанушы 30-жылдардың қарсаңында бүкілодақтық ауқымдағы сахналық өнер саласында социалистік реализм әдіснамасын бекіту негізінде сахналық қойылымдардағы революцияшыл отаншылдық тақырыптарды өрістету арқылы жұмысшы-пролетариат, қарапайым шаруа, әскери-солдат бейнелерін сахналау талаптары қатаң қойылғанын терең түсінгені анық. Осыған байланысты сахналық өнер аудиториясына қатысты да мәдени-рухани саясаттың күрте жаңаша бетбұрыс алғаны байқалады. Сонымен, қазақ пролетариатын – ұлттық театрдың басты аудиториясына айналдыру зор маңызға ие болды десек болады. Бұл сол тарихи кезеңдегі сахналық өнер уақыты жүлгесі әрі сол кездегі театр өнері мен аудитория кеңістігі уақытын басқару формуласы болғаны күмән туғызбайды.

Ендігі бір зер салатын мәселе – ол М. Әуезовтың мақаласындағы, тікелей болмаса да театрдың болашақ бағыт-бағдарымен байланыстыра, кіріктіре меңзегені келешек көрермен аудиториясына қатысты ойлары. Осы мәселені болашақ сахналық қойылымдарға қатысты айта отырып, театр аудиториясы мәселесінің жанама түрде бірнешеуін көтерген.

Біріншіден, сахналық қойылымдарда жұмысшы, азаттанған әйел, өрге басып келе жатқан жастар, ауыл-поселке пролетариаты тақырыптарын көрсетуді міндеттелуінің өзі қазақ сахналық өнер аудиториясының әлеуметтік-мәдени құрылымдық болмысын айқындауы деп білеміз [87]. Бұл қазақ сахналық өнерінің әлеуметтік-мәдени кеңістігінің ауқымын көрсетпек.

Екіншіден, М. Әуезов сахналық өнерді көрермен аудиториясының ерекшеліктеріне қарай театрды түрлі салаларға бөлу мәселесін көтереді. Мәселен, дрма театрынан бөлек «жеке опера, оперетта, музыка, музыка комедия театрын» ашуды айта келіп, «жастар-балалар театры жоқ», -дегенді алға тартып, «жас зрителдер театрын бөліп шығарып, өзінен осындай жеткіншектер тудырып, өсіріп шығуы қажет. ...Халық тілейді» [87, 297 б.] деп жазады. Осының өзі ұлы ойшылдың әрі суреткерлік, әрі драматургиялық қайраткер, тетартанушы ретіндегі келешек қазақ сахналық өнерінің көрермен аудиториясының көпқұрылымды стратегиясын жасаудағы ерекше тұғырнамасы деуге болады.

Үшіншіден, ұлы жазушы сол кездегі театрдың келесі бір мәселесі ретінде театрға «...Еуропаның классик музыкасын, төңкерісшілдік интернационал музыкасын кіргізу реті. ...Бірақ көпшіліктің түсінік ұғынысы бұл жөнінде шабандау тартып жатқан сияқты» [87, 298 б.] деп көрсетеді. Мұндағы басты идея – көрермен аудиториясының көпұлттық моделінің ұсынылуы деп айта аламыз. Сонымен бірге, бұның екінші жағы – ол аудиторияның көпұғымдық немесе көптілділік мәдени әлеуетіне сілтеме жасауы. Бұл көрермен аудиториясының мәден танымдық деңгейін өсіру мақсатына меңзейтін түсінік деп санаймыз.

Төртіншіден, М. Әуезовтің көтерген ендігі бір мәселесі, көрермен аудиториясының сахналық қойылымды қабылдауы мен түсінуі тұрғысындағы мәселенің қойылуы дер едік. М. Әуезовтің пікірінше, ол: «Бұл пьесалар жайындағы сөз, сын, талқы жұртшылықтікі» [87, 296 б.] дейтін проблеама. Бұл тұста ұлы жазушының пікірінше, бұған себепші бір жағынан, театрдағы жаңашылдық болса, екінші жағынан, көрерменнің қойылымды қабылдауы мен түсіну деңгейінің өсуі дегенді көрсетеді. Оған жазушының: «Біз әзір оқу дәуіріндеміз, өсу-іздену дәуіріндеміз» [87, 296 б.] деп айтқаны дәлел болмақ. Мұнда бинарлық идея, бір жағынан, театр өссе, екінші жағынан көрермен аудиториясының өсу үдерісінің қатар жүру заңдылығын көрсетеді.

1934 жылы Қазақстан жазушыларының бірінші съезі театрларды «кеңестік шындықты бейнелеуге және сол дәуір батырларының жарқын образдарын сомдауға шақырды. Қазақ драматургиясы оған үн қосып, бет бұрды. Сол кездегі кеңестік шындыққа қойылатын, әсіресе, Қазақстандағы азамат соғысы жағайы сахналана бастады» [88]. Бұл да өз кезегіндегі сахналық өнердің көрермен аудиториясының мәдени-әлеуметтік бағытын сол кездегі социалистік реализмге қарай бағыттауы деп түсінеміз. Әсіресе, көрермен аудиториясында кеңестік мәдени иделогияны дәріптеп, соны сіңіру арқылы социалистік коммунистік аудиторияны қалыптастыру деп білеміз.

1937 жылдан бастап елімізде театр желісі едәуір өсіп, облыстардағы театр саны 24-ке жеткені айтылады [80, 84 б.]. Бұл үдерістің өсу динамикасы, ең алдымен, көрермен аудиториясының жаңашыл мәдени бағытқа қызығушылығының артуымен байланыстыруға болады. Дәлірек айтқанда, трамалық театрлар бірте-бірте опералық театрларға ауыса бастады. А. Жұбановтың сөзімен айтқанда, бұл Е. Брусиловскийдің шығармашылығын тығыз байланысты болған. «1936 жылы Е. Брусиловский «Ер-Тарғын» операсын жазды, ол қазақ театрының дамуындағы жаңа кезеңін білдірді» [89] деген көзқарас айтылады. А. Жұбанов опера театрының негізгі жұмысын сипаттай келіп: «Қыз Жібек»-тен «Жалбыр»-ға дейінгі операның жүріп өткен жолы театрға көп нәрсе берді. Бұл аралықта театр біршама бекіп, қатайды. Солист жаңа кадрлар пайда болды, хор мен оркестр дүниеге келді, ұжым ортасынан қазақ-режиссерлер шықты... Алайда, күнен-күнге өсіп отырған көрермен талабы театрдың алдына жаңа талаптар қойып, Кеңес билігі үшін қазақ халқының күрескерлері бейнеленген сюжетті-қойылымдар сұранысқа ие болды. Ол үшін театр қазақ көрерменіне азамат соғысы батырларын, Кеңес үкіметі қайраткерлеі бейнесін дәріптеу мақстан көздеді. Бұл міндет қазақ сахнасында алғаш рет балеттік спектакль ретінде көрініс тапты» [90] деп жазады. Бұл айтылған көзқарасты негізге ала отырып, аудитория мәселесіне қатысты ойды, біріншіден, кеңстік аудиторияның сала бойынша мамандану тұрғыдағы жіктелу тенденциясын, екіншіден, көрермен аудиториясының мәдени талғамының өсу динамикасын аңғаруға болады.

1940 жылдары Қазақстан республикасында театр саны 40 жетіп (оның ішінде 24 қазақ театры), елдегі колхоз-совхоздық театр топтары қалыптасты. Сонымен бірге, театрдың саяси тәрбиелік маңызы арта бастады, театрлардың көркемдік деңгейін көтеру мәселесі көтеріліп, халыққа мәдени қызмет көрсету ауқымы кеңейді. Кеңестік халық комиссариятының шешімімен одақтық және автоноидық республикалардың, өлкелік және облыстық өнер бөлімдері басшыларын кешкі спектакельдердің және ауылдарға шығып қойылатын спектакельдердің санын көбейту талаптары қойылды.

Ұлы Отан соғысына дейінгі кезеңдегі қазақ сахналық өнерді қорытындылайтын болсақ, 1930-1940 жылдар – қазақ театр өнерінің аяғынан тұрып қалыптасу кезеңі болып, өзінің дамуында кеңестік реализм жолына өтіп, кәсіби дамудың белгілі бір деңгейіне қол жеткізді. Қазақ театры орыс кеңес режиссерлерімен қоян-қолтық араласып, тәжірибе алмасуының нәтижесінде театр орыс және батыс драматургиясының озық туындыларын сахналау тәжірибесі қалыптасты. Тарихи әдебиеттердегі: «Бұл кезеңдегі ұлт драматургиясының бұғанасы бекіп, қанаты қатайды. Енді ол өткен кезеңнің драматургиясынан көркем-идеялық мазмұндылығымен, өмір болмысын жан-жақты қамтуымен және шынайы суреттеуімен ерекшеленді. ...Пьесаларды аудару тұсында ...театрдың репертуары жаңарып ...отырды. Жаңа заман құрылысының әлеуметтік пафосы, жаңа адамдардың бейнелері еліміздегі театрлардың сахналарынан көріне бастады. Заман түлеуіне қарай ұлттық мәдениетіміз өркендеп, сахналық өнер дамудың тың белесіне көтерілді» [85, 531 б.] деген баға соның дәлелі болса керек.

Бұдан байқайтынымыз, ең алдымен, көрермен аудиториясы сахна қойылымының басты субъектісі ретінде театрдың орталық өзегіне қойылды деген сөз. Егер көрермен статусы өзгерсе, онда сахналық қойылымның мәдени дәрежесі өзгереді дейтін заңдылық анықталады. Демек, мұнда көрерменнің мәдени тәжірибесі моделі идеясы көрініс табады. Осының өзі көрермен мәдени түсінігін қалыптастырады дейтін тактикалық әрі стратегиялық саясат жатқанын көреміз. Екіншіден, театр – ол қоғамдық институт ретінде, бір жағынан, сахнадағы көріністік жағдайды бейнелейтін болса, екінші жағынан, көрермен залындағы мәдени оқиғаны да бейнелеп отырады. Өйткені сахна мен көрермен залы бір-бірінсіз театрлық өнерде өмір сүре алмайды дейтін парадигманы дәлелдей түседі. Демек, көрермен – белсенді жасампаз әлеуметтік субъект. Ол сахналық әрекетке тікелей ықпал ету қабілетке ие орта. Үшіншіден, сахна мен залдың өзара ықпалдастық диалектикасын екі түрлі позициядан қарастыруға болады, бірі көрермен үшін театр – өмір шындығымен біржақты қатынастан диалогиялық қатынасқа ауысуын көрсетсе, екіншіден, театр үшін көрермен – оның өмір сүру жағдайы. Демек, көрермен – спектакельдің көркемдік жүйесінің ірге тасы. Көрерменсіз театрдың болуы мүмкін емес дейтін қағида дәйектеле түседі.

Енді Ұлы Отан соғысы кезіндегі қазақ сахналық өнер тарихына көз жүгіртетін болсақ, театр өнерінің тоқтамай, керісінше, күшейе түсіп, жаңаша түрлену дәуіріне куә боламыз. Оған себеп болған екі түрлі факторды байқауға болады. Бір тараптан – ол майдангерлерді моральдық тұрғыда қолдау үдерсінің қалыптасуы болса, екінші жағынан – Қазақстанға жалпыодақтық маңыздағы театрлық, музыкалық ұйымдардың эвакуациялануы жағдайына байланысты шығармашылық тәжірибе алмасуының маңызды рөліне байланысты болды. Осыған орай соғыс жағдайына қарамастан сахналық өнердің дамуы бұдан бұрынғыдан да маңызды жаңа кезеңге аяқ басты. Нақтырақ айтар болсақ, жаһандық соғыс Кеңестік одақ елінің қоғамдық өмірін, оның ішінде сахналық өнер саласында күрт бетбұрысқа мәжбүрледі. Қоғам өмірінде: «Барлығы майдан үшін» деген жалпы ортақ үндеу пайда болып, ол әр азаматтың басты мақсаты мен міндетіне айналды. Демек, «Ұлы Отан соғысы кезінде академиялық драма театры өзінің шығармашылық жұмысын майдан талабына сай құрды. Кеңес адамдарының өз Отанына деген шексіз сүйіспеншілігі, патриоттық әрекеті мен сезімі, моральдық бірлігі мен туысқандық мызғымас достығы соғыс кезіндегі көптеген спектакльдердің идеялық-көркемдік бағыт-бағдарын айқындады. ...Соғыстың алғашқы айларында-ақ, кеңестік патриотизмді суреттейтін шағын пьесалар жазылып, театр сахналарына қойылды» [85, 532-533 бб.]. Соның бірі М. Әуезовтың «Сын сағатта» пьесасы», болса, енті бірі – С. Мұқановтың «Жеңіс жыры» -болған екен. Сонымен бірге, «Соғыс кезінде қазақ театрының сахнасына М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» (үшінші нұсқаыс), Ғ. Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Ақан сері - Ақтоқты» трагедиялары мен Ш. Хусаиновтың «Алдар көсе» комедиясы қойылды» [85, 537 б.] деп көрсетіледі.

Осы жоғарыда айтылғандарды көрерменнің әлеуметтік-аудиториялық тұрғыдағы талқысына салатын болсақ, оның өзіндік ерекшелігін анықтауға болады. Егерде осы кезеңдегі театрды ерекше жағдайдағы мәдени-әлеуметтік институт ретінде мойындайтын болсақ, оның аудиториясын да сол мәдениеттің нақты құрамдас бөлігі болатын заңдылығын мойындауымыз керек. Олай болса, соғыс кезіндегі сахналық өнер аудиториясы, сол шындықты қабылдай алатын өзінің тұрақтылығымен, өзіндік тұтастығымен, өзіндік мақсат-мүддесімен, бағыт-бағдарымен, қойылымдарды қабылдау өлшемдерімен, ұстанымдарымен ерекшеленетіні анық. Ең бір ерекше аталатын жағдай, соғыс кезіндегі театрдың интернационалдық сипатының нығайуы десек болады [85, 542 б.]. Тіпті 1942 жылы Қазақстанның Кеңестік Халықтық Комиетінің 13 қаңтардағы шешімімен қазақстандық театрлардың көрермендік базасын және театрлардың қалыпты жұмысын қамтамасыз ету мақсатындағы саясаттың болғандығы байқалады [80, 93 б.].

Осы ретте, америкалық мәдениеттанушы Б. Малиновскийдің айтуындағы, әр әлеуметтік топ өзінің іргелі қажеттілігіне қарай ұйысып, адамдар өздерінің мақсат-міндеттері негізінде перманентті түрде топ құрады дейтін паймын қолдауға болады [91].

Олай болса, Ұлы Отан соғысы кезіндегі сахналық өнер аудиториясының ерекшеліктерін төмендегідей сипатпен беруге болады: 1) соғыс халықтың моральдық рухын қайрай түсті де көркемдік мәдениет көрерменнің соғыс құмар елдің жауластық еркіне қарсы бағытталып, халықтың қоғамдық санасына жоғары мобильділік серпін берді; 2) соғыс жағдайы көрермен аудиториясының отансүйгіштік сезімін шыңдай түсті; 3) театрлардың «көшпенділік», гастрольдік жағдайда болуына байланысты көрермен тұрақты қала жағдайынан майдан, госпитальдық, ауылдық тұрғындар кеңістігіне ауыса бастады; 4) кеңестік адамдарының көрермендік мәдениеті моральдық беріктікке негізделіп халықтар достығын нығайтып, нағыз интернационал аудитория парадигмасын қалыптастырды; 5) көрермен аудиториясының отанға деген сенім сезімі тереңдеп, қиындықтан тайынбайтын қайсар мінездің үлгісін сахналық қойылымдардан таба алды. Өнер сүйер халықтың бойында «өлім мен қайғының, жоқшылық пен жетімсіздіктің біздің адамдарды мойыта алмайтындығы, олардың жеңіске, ерлікке деген сенімін жаудың мұқата алмайтыны сөз болады» [85, 533 б.]; 6) көрермен аудиториясы нағыз демократиялық сипатта болды деуге негіз бар; 7) көрермен аудиториясының осындай моральдық рухтық серпілісі, эмоционалды-психологиялық серпін қуаты театрлық өнердің барысына, режиссерлік шешімдердің сапасы мен сахналық қойылымдардың мағыналық, мазмұндық табиғатына тікелей ықпал жасады деуге болады. Жоғарыда аталғандар сол кездегі соғыс жағдайындағы сахналық құбылыстар мен көрермендік қуат потенциалын, аудиториялық атмосфера серпілісін білдірмек.

Ұлы Отан соғысынан кейінгі кезеңдегі қазақ театры мен оның көрермен аудиториясы жағдайы да өз ерекшелігімен көрінді. Соғыс кезінде эвакуациямен келген ресей режиссерлерінің өз еліне қайта оралуына байланысты ұлттық театрлар мен академиялық ұжымдарда режиссуралық шешімдерде әлсіздік орын алып, елдің сахналық өнерінің қарқынды дамуында олқылықтар орын ала бастады. Ол сахна өнерінің шығармашылық белсенділігіне де салқынын тигізді. Сонымен бірге, ұлттық сахналық өнерге орталық партия тарапынан саяси-идеологиялық шабуылдар өріс ала бастады.

КПСС ОК өзінің 1946 жылғы 26 тамыздағы «Драмалық театрлар репертуары және оны жақсарту шаралары туралы» деп аталатын қаулысында: «Театрлардың жұмысын күшейте беру, олардың репертуарын жақсарту, сөйтіп театрлардың большевиктік партия мен кеңс мемлекетінің саясатын таратушы насихатшы ретіндегі рольді күшейту жүктелсін. Көркемөнер істері басқармасына даралап басшылық ету, артта қалған театрларға нақтылы көмек көрсетіп, оларды республиканың алдыңғы қатарлы театрлар дәрежесіне жеткізу міндет етілсін» [92] деп шешім қабылданған. Мұнда драма театрларының репертуарларынан заманауи кеңестік тақырыптардың шығып қалуы олардың басты кмешілігі ретінде көрсетіле келіп, кеңестік театрдың басты рөлі еңбекші халыққа социалистік құрылыстың негізі болып табылатын кеңестік мемлекет саясатын дәріптеу арқылы көрінетінін атап өтеді [93]. Алайда, ұлттық реңктегі тақырыптарға қойылған спектакльдерге шектеу қойылып, отандық театрдың шығармашылығына қысым көрсетіле бастады. Мәселен, Ә. Тәжібаевтың «Біз қазақтар» атты пьесасы нысанаға ілігіп, авторға ұлтшыл айыбы тағылып, қаулыда қатты сыналады [85, 544 б.].

Осындай партия органдарының театрлық репертуарға жіті көзқарасы 1949 жылғы «Республика театр өнерінің жағдайы және оның келешек даму міндеттері» сияқты мемлекеттік қаулысында көрініс тапты. Бұлар тағы да тікелей саяси идеологиялық сипатта болып, театр ұжымдарының жұмыстарын социалистік құрылыстың мінсіз үлгілері тұрғыдан анықтады. Театр көрерменді осы идеалдарға үгіттеу құралы және бұқара халыққа барар кең жол ретінде қарастырылды, ондай миссия болмаған жағдайда өнерге жол жабық болып есептелді [80, 101 б.]. Осының өзі режиссерлер мен шығарма авторларының бағытын анықтап отырды.

Соғыстан кейінгі Кеңестік партия құжаттарында кеңестік көрерменге деген, оның социалистік оптимистік тұрғыдағы тәрбиесіне деген басым мәдени саяттың жүргені және оның жүзеге асырылғаны анық байқалады. Мәселен, Семей облыстық театрының 20-жылдық мерейтойында жасалған баяндамада: «Біздің жоғары талапты көрерменіміз кеңестік өмірді солғын, жұпыны көрсеткен спектакльдерді қабылдай алмайды. Совет көрермені өзінің мазмұнының тереңдігімен, биік идеялығымен, коммунистік күрескерлігімен, қайраткерлігімен ерекшеленетін, көрерменді әсемдік пен кеңпейілдікке баулитын спектакльдерді талап етеді. Кеңестік өнер біздің халықты батырлық істерге жетелеп, социалистік құрылыстың мүддесіне қызмет етуі керек» [94] деген сарындағы ойлар айтылады. Демек, ол дәуірдегі Кеңестік қазақ сахна өнері сол кезеңнің саяси-мәдени идеологиялық талабына толық жауап беретін дәрежеде бағаланған. Осыған байланысты театр режиссерлері кейіпкерлерді кеңестік реалистік саясатқа сай ұнамды-ұнамсыз деп жіктемей олардың толыққанды бейнелерін сомдауға тырысты.

Жоғарыда келтірілген материалдарға сүйене отырып, Ұлы Отан соғысынан кейінгі қазақ сахнасы өнері аудиториясы туралы ойды былайша түйіндеуге болады. Біріншіден, Кеңес қоғамы көрермендерінің социалистік рухының басымдықта болуына жіті көзқарастың болуы өнер аудиториясының рухани болмыстық бітіміне айналғандығына куә боламыз. Екіншіден, социалистік реализм идеологиясы көрерменнің түпсаналық діліне сіңгені және оның көрерменнің қайшылықсыз, риясыз салттық өмір сүру моделі болғаны анық көрінеді. Үшіншіден, кеңестік көрермен оптимистік қуатпен әбден қаруланған, отан үшін қызмет басты парызға айналған деп айтуға болады. Төртіншіден, кеңестік қоғам көрермені көпқырлы сипатта болып, социалистік еңбекшілердің әр тобы мен қабаттарынан: ауыл еңбекшілері, шахтерлер, жұмысшы жастар, интеллигенттер және т.б. әлеуметтік топтардан құралғанына көз жеткізуге болады. Бесіншіден, сол кездегі сахна өнері аудиториясының жинақтық сипатын сол кезеңде сахналанған пьесаның қоюшы режиссері Ш. Аймановтың: «Ең алдымен, біз Ұлы Отан соғысында жеңіп шыққан тамаша Кеңес адамдарының рухани бай қасиеттерін, олардың Отан алдындағы орасан еңбектері мен табыстарын, көп ұлтты Кеңес семьясындағы орыс пен қазақ халқының арасындағы айырылмас бірлігін, достығы мен махаббатын көрсеткіміз келеді». Томас Эльзессор мен Марбург университетінің медиатану профессоры Мальте Хагенердің: «Киноның қандай түрі ...болмасын көз алдымызға ең әуелі кемел көрермен елестейді. Содан кейін ойымызда экран мен көрермен ойы, тәні, сезімі арасындағы белгілі бір динамикалық қарым-қатынас құрылады» [95] деген көзқарасымен беруге болады. Алтыншыдан, Кеңестік үкімет көрермендерінің отаншылдық оптимистік рухани келбеті, көрермен тұлғасының даралығы мен көпқырлылығы, социалистік талғамы мен талапкер мәдениеті – өздік тарихи кезеңі қойылымдық өнерінің идеялық қазығы болда деп айтсақ артық айтпағандық. Демек, көрермен аудиториясы, сол кезеңдегі сахналық атмосфераны туғызған, белгілі бір сюжеттік жүк арқалаған мәдени- әлеуметтік актер (субъект) болғаны анық. Жетіншіден, ол кездегі өнер көрермені аудиториясы өзінің даналық парадигмасын өз дәуірі саяси идеологиясына сай ағайынгершілік, бітімгершілік, оптимистік ұстанымдарға негіздеген және өнер аудиториясы Үкімет пен халық арасындағы дәнекерлік дипломатия миссиясын атқарған деуге болады.

ХХ ғасырдың 40-жылдың аяғында Кеңес үкіметі мен партиясы өзінің социалистік құрылысты соғыстан кейінгі 4-ші бесжылдықтың жұмыс жоспарында нақты белгілеп, қоғам өміріндегі саяси-мәдени идеология асындағы іс-шараларды межелеген болатын. Осы орайда, 1949 жылғы партия қаулысында: «Совет баспасөзі, үгіт-насихат, ғылым, көркем әдебиет пен көркемөнер, театрлардың, киноның, радионың жұмысы жаңа сатыға көтерілуі керек. Барлық идеологиялық жұмыс қазір совет халқының алдында тұрған айбынды өмірлік міндеттерге бағындырылуы қажет. Мәдениеттің барлық салаларының өркендеуі өмірмен қадамды қатар басып, өмірдің тілектеріне үзбей үн қосып отыруға тиіс» деп көрсетілді. Елді социалистік тұрғыда түрлендіруге болады деген пафостық позициясы кеңестік үкімет басшыларына ұнамады [96]. Cол кездегі барлық театр ұжымдарының алдына жаңа мақсат-міндеттерді қойғаны тарихтан мәлім. Бұл межелік міндеттер жаңа тарихи кезеңдегі кеңестік халықтың еңбектегі шабытын, кеңестік құрылыстың сол кездегі қоғамдық тіршілігін театр арқылы толық көрсетуге бүкіл көркемөнер шығармашылығын жұмылдырды десек болады.

Жоғарыда келтірілген нақты тарихи материалдардан сол кезеңдегі сахналық өнер көрермендері аудиториясына қатысты кейбір ғылыми тұжырымдар жасауға болады. Ең алдымен, біз қарастырып отырған тарихи кезеңнің мәдени саясаты қазақстандық сахна өнерін жаңа сатыға көтерудегі негізгі мақсатының бірі – рухани-мәдени тұрғыда жаңарған көрермен аудиториясын жасақтау идеологиялық саясатын аңғаруға болады. Сонымен бірге, қоғамдық-мәдени сана тұрғыда трансформацияланған көрермен қауымы бүтін кеңестік үкімет үшін де белсенді қайраткер қалыптастыру саясаты да белең береді. Олай болса, жаңа кезеңдегі көрерменнің рухани қуатын еселей өсіре түсу міндетін мәдени институттарға, оның ішінде, театрларға жүктеу үкімет үшін өте өтімді де тиімді құралдардың бірі болып отырғаны анық. Сондай-ақ, сахна өнерін совет көрермендерінің өмір мақсат-міндеттеріне бағындыру тенденциясын аңғару қиын емес. Осы ретте айтылатын тағы бір фактор – ол сахналық өнердің өзінің өсіп өркендеу критериі көрермен талабы мен талғамына тәуелді болу детерминанты дер едік. Олар отандық көрермен аудиториясының бір жағынан азаматтық позициясына рухани дәрумен қызметін атқарса, екінші жағынан көрерменнің ұлттық мәдени иммунитетін жасақтайтын әлеуетті күш болмақ.

Осыдан 1950-ші жылдардағы сахналық өнер мен көрермен арасындағы өзара тәуелді байланыс ерекшелігіне зер салатын болсақ, сахналық қойылымдардың мағыналық деңгейі мен мәдени-көркемдік дәрежесіне қатысты режиссерлік шешімдердің түгелдей көрерменнің саяси-идеологиялық қабылдауына ұсыныс бағдары мен саяси таным әлеуетіне, және жоғары сыни әлеуметтік-мәдени талғамы деңгейіне ыңғайласқан тенденциясын аңғаруға болады. Сонымен қатар кеңестік әлеуметтік шындықты бейнелейтін драмалық шығармаларға мемлекет тарапынан сұраныс пен талап күшейе түскені байқалады. «Қазақ театрлары әлі де өздерінің драматургтерінің жаңа тақырыпқа жазылған жақсы пьесаны күтуде. Бірақ, қаһарман совет халқының алып еңбегімен жасалып жатқан социалистік құрылыстың, соғыстан кейінгі ұлы өзгерістерін асырмай, кемітпей бар шындығымен бейнелейтін аса көрнекті драмалық шығарма туа қоймады. Рас, қазақ драматургиясы жаңа тақырыпқа жазылған пьесалардан құралақан болмағанымен, олардың бәрі бірдей театр талабына сай бола берген жоқ. Көбінесе бір тақырыптың айналасынан шыға алмағандай, бір-бірін қайталау, еліктеу, өмірдегі қиындықтардан туатын тартыстардың күресін жұқалап көрсету тенденциясы басым жатты. Мұндай жағдай театрдың творчестволық жұмысына зор кедергі екені түсінікті.» [70, 95-96 бб.] деген көзқарастар соны растай түседі.

Осы айтылған сындарлы көзқарасқа кеңестік көрермен аудиториясы тұрғысынан сараптауға тұрарлық құбылыс дейміз. Біріншіден, бұл қазақ сахна өнері кеңестік көрерменнің рухани сұранысына жауап бере алмай жатқан жай-күйінен хабар береді. Екіншіден, ол кездегі драматургиялық шешімдердің көрерменге нақты жол таба алмауы көркемөнердегі креативті шығармашылықтың сахна өнері аудиториясының ғылыми тұрғыда зерттелмеуімен байланысты болған тәрізді. Үшіншіден, «қаһарман совет халқының алып еңбегімен жасалып жатқан социалистік құрылыстың» деген сөз тіркестерінде кеңестік көрерменнің өз өмір шындығын өзіне ұсынатын көркемдік драмалық заманауи «мәтін» жасалатын тақырыптар мен образдардың соны модельдерінің әлсіздігі болса керек. Төртіншіден, жоғарыда айтылған «театр талабы» деген сөз, біздің пікірімізше ол сол тарихи кезеңнің көрермен аудиториясының талабы деген сөз. Демек, өнер көрермені аудиториясының әлеуметтік субъект ретіндегі мәдени деңгейі мен эстетикалық талғамына ғылыми сараптама жасалмады дегенді білдірмек. Бесіншіден, сахна мен көрермен арасындағы өзара сұқбаттық қатынас ескерілген деп айтуға келіңкіремейді. Сахналық өнерге тек қойылымдық материал тұрғысынан ғана біржақты көзқарас болған, тіпті көрермен тек тұтынушы ретінде ғана қалған деген ой туындайды.

Осы жылы қазақ сахнасында Қазақстанның халық артисі (1934 ж.)

М.И. Гольбалт (1896-1974) режиссерлігімен қойылған Ғ. Мүсіреповтың «Ақан сері - Ақтоқты», Ә. Тәжібаевтің «Гүлден дала», Мольердің «Сараң» пьесаларына осындай тұрғыда сарапталады. «Режиссерді суретшілік биік дәрежеге көтеретін ол қойған спектакльдердің саны емес, керісінше шығарманың биік көркемдік сапасы, сахналық бейнелеу құралдарының көрермендерге әсер етушілік күші болса керек.

Елдегі сахна өнерінің ілгері дамуына ВКП(б)-ның ХІХ съезі дерліктей серпін бергені байқалады. Аталмыш съездің есепті баяндамасында кейбір сыни пікірлер айтылып, алдағы уақытта отандық көркемөнерді жақсарту шараларын іске асырылу керектігі айтылады. Осыған байланысты, республиканың барлық деңгейдегі театрлары өз мүмкіндіктерін қайта қарастырып, қойылымдық репертуарларын көрермен аудиториясының деңгейін көтере түсуге ұмтылды. Бұдан енді өнер туындыларына негізгі талапты көрермен қоятын сияқты тенденцияны аңғаруға болады. Ал өнер көрерменді түсіну формасына үйретіп, өнер табысының мүмкіндіктерін әрі қарай дамытуға негіз болады және өнерді түсіну көрерменді рухани еркіндікке жетуге бағыттайды деген идеяның сарыны байқалады.

1956-1958 жылдар аралығындағы сахналық өнер репертуарларындағы жаңа бетбұрыстар 1956 жылғы «Шоқан Уәлиханов» (авторы С. Мұқанов,), 1957 жылдарғы «Еңлік - Кебек» (авторы М. Әуезов, режиссері Қ. Қуанышбаев), «Майра» (авторы Ә. Тәжібаев режиссері А. Тоқпанов), «Ертіс жағасында» (авторы Ш. Хұсайынов, режиссері Ә. Мәмбетов), 1958 жылғы «Ақын трагедиясы» (авторы Ғ. Мүсірепов, режиссері Ш. Айманов), «Жалғыз ағаш арман емес» (авторы Ә. Тәжібаев, режиссері Ә. Мәмбетов) және т.б. қойылымдық шығармаларды дүниеге әкеліп, көрерменге ұсынылды. Сахналанған осы туындылардың көрермен аудиториясына талдау жасайтын болсақ, ең алдымен, өнер туындыларының негізгі міндеті бір мезгілде өнердің бар түрлерін ескеріп, жаңа платформалардың әрі қарайғы инновациялық зерттелуіне орын бергені байқалады. Екіншіден, сахна өнерінің мәдени философиясы бір мезгілде ақыл философиясын, әлеуметтік мәдениетке, халықтық этикаға, әлеуметтік тарихқа және өнердің жекелеген түрлерінің сынына сүйенуге тиіс дейтін мәдени парадигманың қалыптасуына негіз қалыптаса бастаған деуге болады. Үшіншіден, аудиторияға ықпал ету арқылы сезімтал адамды жасаудың жалғыз жолы – оны алдымен эстетикалы адам жасап алу деген мәдени-философиялық ұстаным көзделеді. Өйткені, сұлулық қана адамға қоғамдық мінез бере алады. Төртеншіден, көрермен талғамы ғана қоғамға үйлесім әкеледі, өйткені ол жеке тұлғаның үйлесімін қалыптастырады деген ғылыми тұжырымға келеміз. Бесіншіден, бұл үрдіс сахналық орындаушылық өнерді едәуір демократияландырды деп айтуға болады.

Отандық театртанушылардың еңбектерінде осы ыңғайда айтылған сахналық өнердегі өзгерістер байқалады. «Сахналық бейненің мазмұны мен түрі өмірдің ағымына қарай өзгеріп отыруы – заңды құбылыс», -деп қарап, «уақыт талабына сай көркем шешім табуы шарт» [54, 83 б.] деген ұстаныммен келер сахналық шығармаларға үлкен жауапкершілікпен қарап, олардың идеялық мазмұны мен бейнелеу механизмдерін уақыт талабына сай түзу – сол кездегі театр міндетіне жүктелді. Сонымен бірге, алдағы жаңа қойылымдар өз уақытының талабы тұрғысынан келіп, сол өмірге үндесіп, көрермен аудиториясының эстетикалық талғамын ұштап, әлеуметтік мәдени тұжырымдары нақты анықталуының қажеттілігі ескертіледі.

Б. Қуандықұлының: «Замана келбетін, дәуір сипатын, тарихи дәлдікке негізделген белгілі бір ортаның тұрмыс-салттық жолдарын, әдет-ғұрып белгілерін жинақтап жеткізу – көркемдік шындықтың шарты...» [78, 85 б.] дегені соның кепілі болса керек.

Демек, бұл бір жағынан, сол кездегі мәдени саясаттағы идеологиялық қисындардың бүкіл болмысының көрермен аудиториясының мәдени келбетін жетілдіруге бағытталғанын айқындаса, екінші жағынан, көрерменмен өз заманындағы өзекті мәселелерге қатысты диалог орнатуды көздейтін мәртебелі миссиясын аңғарамыз. Осы ретте, әлемдік ғылымның мәліметтеріне көз жүгіртетін болсақ, 1950 жылдардың өзінде-ақ ғалымдар театр көрермендерінің психологиялық және физиологиялық реакциясын зерттей бастаған. 1960 жылдары психологиялық тәсілдерді пайымдауға арналған семантикалық жіктемелік талдама көрермендердің эмоциялық деңгейін бағалау үшін қолданылған. Мұндағы мақсат – режиссерлер мен актерлер қандай материалды көрсетуге ұмтылысы мен көрермен реакциясы арасындағы ерекшеліктерді бағалау болғаны байқалады [2, 53 б.].

Осыдан, мәселен, аудитория көрермендігінің когнитивтік қыры анықталады. Көрермен театрда өзін басқаша ұстайды және түрлі реакция білдіреді. Бұл реакциялар аса жоғары шабыттан – көз жасы, күлкі, жек көруден басталып, мүлде зерігуге дейін – қалғуға, тіпті қорылдауға ұласуы мүмкін. Қойылымды эстетикалық өнім ретінде талдау. Семантикалық талдау барысында көрерменнің жасы, білім деңгейі, тіпті назар аудару диапазоны сияқты жеке ерекшеліктері ықпал етеді. Одан бөлек, жыныс, тап, ұлт, сондай-ақ әрекет орны арқылы анықталатын ұжымдық тәжірибе де көрермендердің қойылымды қабылдауына және түсінуіне ықпал жасайды.

Тарихи деректерге қарағанда, 50-ші жылдардың аяғында Қазақстанда музыкалық өнердің қарқынды дамуымен бірге аудитория көрермендерінің санының арта түскені байқалады. 1958 жылдары Қазақстанда республикалық және облыстық деңгейде бірнеше филармониялар: Ақтөбе, Қарағанды, Қостанай, Шығыс Қазақстанда жұмыс жасап, 6 облыстық концерттік-эстрадалық бюро болғаны және олардың жұмысының қарқыны жоғары болғаны айтылады. Олардың тыңдарман-көрермендері саны 1956 жылы 3 миллионға жетсе, ал 1957 жылы 4 миллионға жеткені көрсетіледі. Көрермен-тыңдарман құрамын басым жағдайда тың игерушілер болғаны анық [88, 192 б.]. Бұл нақты мысалдан байқайтынымыз, сахна – көрермен үшін әлемді ашу платформасы болатыны. Олай болса, көрермен – сезімнің орталық алаңы бола отырып, аудитория эмоциялар кеңістігін құрайды деген сөз. Көрермен аудиториясы субъект ретінде өзінің ішкі менімен кездесуге мүмкіндік алып, өзіндік мәдени идентификация жағдайына ене алады, гештальд таным арқылы рухани трансформациялану үдерісін бастан кешіреді деуге болады. Сонымен бірге, өнердің бұл түрі аудитория құрамының өнердің қабылдану деңгейіне қарай қаладан-қалаға және бір қойылымнан екінші қойылымға дейінгі ауысудың жүйелілігін көрсетеді деуге болады. Сондай-ақ, көрермен аудиториясының едәуір кеңейгендігін байқаймыз.

1960 жылдардағы театр өмірінде ерекше өзгеріс жас режиссер

Ә. Мәмбетовтың театрға келуімен байланысты болғаны байқалады [92, 141 б.]. Бұл жылдардағы қазақ сахна өнеріндегі динамика көрермен аудиториясы мен спектакльдегі қаһарман арасындағы тығыз байланыс көрермен мүддесін қорғау сияқты ізгі қадамдар – кейіпкер мінезін сомдаудағы ірілік, жарасымды мүсінділік қажеттілігі арқылы орындалды. Нақтырақ айтқанда, сахналық қойылымдағы кейіпкерді қаһармандық бейне биігіне көтере сомдау мәселесі осы дәуірде көрсетілген тарихи қойылымдарда қарастыру өзіндік мәдени-көркемдік шешімін тауып отырғаны байқалады. «Замандас болмысындағы қаһармандық мінезді кейіптеуде алғашқы сәтті қадамдар жасалды» [97] деген көзқараспен келісуге болады. Олай болса, 60-жылдардағы сахна өнері арқылы көрермен аудиториясы туралы, оның мәдени-әлеуметтік құрылымы тұрғыдағы таным көкжиегін кеңейтуге деген оң тенденцияны байқауға болады. Бұл үрдісті одан әрі дамытудың ең тиімді әрі төте жолы сахналық өнердің – ағартушылық міндетіне айналғаны байқалады. Сахна өнері – мемлекеттің, ұлттың негізгі жады болды дегенге келеді. Еліміз үшін құнды тарихи деректер мен материалдардың дені сахнада сақталады деуге болады. Шын мәнінде, озық ойлы ұлт болудың ең төте жолы – сахналық өнерде десек артық емес. Көрермен аудиториясымен сахналық диалог, визуалды оқу, визуалды қабылдау, визуалды болмыс, бейне қозғалыс өнер әлеміндегі – көркем идеология, визуалдық әсемдік, көрермен идентификациясы, мәдени таным, трансформациялау, экшн көрініс – бәрі аудитория кеңістігінің болмысын баяндағаны, сондықтан театр мәдениетін қоғамда барынша орнықтыруымыз керек деген ұстаным болғаны анық. Кейбір зерттеулерге қарағанда, осы кезеңдегі қазақ сахна өнері біршама орнықты да ұстамды қойылым стиліне ауысу тенденциясын және мұндай дәстүр 1960 жылдардың аяғына дейін сақталғанын аңғаруға болады. Сонымен бірге, сахна оқиғалары мен көрермені өзара ықпалды қарым-қатынастарының, сахналық және аудиториялық жағдаяттың сипаты ойлылыққа бағындырылып, астарлы ой салтанат құрғаны байқалады. «Сондықтан бұл жылдары қазақ актерлік өнерінің мықты жағы – сахналық сөзінде және жинақты ойлауында болды... ...Заман өзгереді. Соған байланысты адамдардың да қабылдау қызметі де құбылады. Дәуір талабы – алдымызға жаңаша құндылықтарды қояды» [97, 94 б.] деген автордың пікірімен келісуге болады.

Қазақ сахналық өнері дамуындағы және көрермен аудиториясын танудағы келелі өзгерістер 1960 жылдың ортасынан бастап жаңа серпінге ие болуын отандық театртанушылар режиссер Ә. Мәмбетовтың келуімен байланыстырады. 1960 жылдар қарсаңындағы қоғам тынысы мен халық өміріндегі саяси-әлеуметтік мәселелер елдің рухани-мәдени саласында көрініс тауып, сахна өнері болмысын құрастыра бастады. Осы орайдағы жазбаларға көз жүгіртсек: «...М. Әуезов атындағы қазақ академиялық драма театрының алдында осы кезеңге дейін қалыптасқан ұлттық сахналық дәстүрлерді жаңа заманның театр эстетикасына сай икемдеп дамыту мәселесі туындағанын көруге болады. Ұлттық сахналық дәстүр мен жаңаша сахналық тәжірибелер мен ізденістердің арақатынасы енді қалай өркендейді деген ең басты түйіткіл тұрды. ...Көрермен жаңа серпін, соны ізденістерді талап етті» [97, 95-96 бб.] деген көзқараспен келісуге болады.

60-жылдарға сахналық өнер мен көрермен аудиториясы арасындағы қарым-қатынасты сараптай келе, төмендегідей тұжырымдар жасауға болады:

* сахна спектакльдің көкейкесті мәселесін назардан алыстатпай, кейіпкердің ойы мен көрерменнің сезімін психологиялық тереңдікпен ұштастырып отырды;
* бұл кезең сахналық өнер мен көрермен аудиториясының сапалық жаңа кезеңге аяқ басу уақыты мен кеңістігі болды;
* әсіресе, жастар тақырыбына арналған қойылымдар көрерменге жаңа тыныс әкелгені байқалады;
* ел арасында сахна кейіпкері көрерменнің «өз тілінде сөйлеп, өзі сияқты әрекет етеді» көзқарас қалыптаса бастады;
* өнертанушылар арасында сахна өнерінде «өмірдің өзі сахнаға енді» дейтін пікір жүрді, бұл сахна мен аудитория арасындағы формальды шекараның алынуы десек болады.

ХХ ғасырдың 70-ші жылдардың басында кеңес сахна өнері театрлары мен драматургиясы өзінің үздіксіз даму жолындағы жаңа кезеңге қол жеткізді деуге болады. Бұл үнемі ізденіс, жаңалық әкелуге ұмтылыс дәуірі болды. Бұл ізденіс пен талпынысты неден көруге болады десек, енді пьеса оқиғасы бұрынғыдай бір бөлменің ішінде емес, «көрермендер бөлме деп өздері түсінуге тиіс шартты кеңістікте өтетін болды. Енді көрермендер сахнаға қатар шыққан екі адамның сөзін ғана емес, олардың ішкі ойларын да біліп отыруға тиіс болды...» [70, 160-161 бб.] деген көзқарас сахна мен көрермен аудиториясының тұтастану тенденциясы ендігі жерде мәдени-көркемдік ұстанымға айналғандықты білдірсе керек.

Олай болса, осыдан сахна өнерінің әлеуметтік институт ретіндегі мәдени-әлеуметтік қызметі келіп шығатыны рас. Белгілі ресейлік әлеуметтанушы В. Дмитриевский театрдың бірнеше функциясын атап көрсетеді: 1) көрерменнің құндылықтық бағдарын қалыптастыру, осы арқылы өнер адамның қоғамдық мінез нормаларын реттеп отырады; 2) «ақпараттық» (танымдық, ағартушылық); 3) «шығармашылық-эстетикалық» (жасампаздық қызметі), өнер адамның эмоционалдық тәжірибесін кеңейтеді; 4) «коммуникативтік» қызметі, яғни сахна өнері көрерменге әлеуметтену дағдыны қалыптастырады; 5) «абыройлық» қызметі, ол адамның мәдени кеңістікте өзін-өзі бекітіп нығайтуға жетелейді, яғни сахна өнерін көру адам үшін белгілі бір мәртебелік сезімге бөлейді [41, 29 б.]. Екінші жағынан, сахналық өнердің мәдени қызметі тек көрермен арқылы ғана іске асырылатынын естен шығармауымыз керек. Өйткені көрермен өнер туындыларын тұтынушы орта, одан тыс кез-келген өнер туындысының қоғамдық қызметін іске асыру мүмкін емес. Сондықтан қоғам тарихының 70 жылдардағы кезеңі де өз көрерменінің құрылымдық сипатын реттеп отыру сол дәуір өнерінің қызметтік жүйесін анықтап отыратыны заңдылық.

1970 жылдары қазақ сахна өнері классикалық шығармаларымен бірге сол дәуір тақырыптарына айтарлықтай назар аударғаны байқалады. Осыған байланысты тарихи әдебиеттерде: «...Театр да көркемөнердің басқа түрі сияқты өмір айнасы, бұқара халықты дәуір рухында тәрбиелеуші. Сондықтан ол уақыт талабынан тыс қалмай, дәуір тынысын, мезгіл бейнесін жасау арқылы көрерменін коммунистік рухта тәрбиелеу ісіне белсене араласуға тиіс. Осы абыройлы борышты түсінген республика театрлары бүгінгі күн тақырыбын негізгі нысанаға айналдырды», -дей келіп, «...Халық тұрмысын жақсарта түсу ісі қолға алынып жатқанда өнер иелері сол еңбек майданындағы совет адамдарының қажырлы қызметін көрсетуді негізгі мақсатқа айналдырды. Ең бастысы, адам санасындағы өзгерістер, қоғам мүлкіне, мемлекет ісіне, халық шаруашылығына деген коммунистік көзқарасты нанымды шығармалармен бейнелеу еді. Қазақ театры бұл мақсатты ойдағыдай орындады деуге әбден болады» [70, 139 б.] деген көзқарас білдіріледі. Осы көзқарасқа сахна өнері мен көрермен аудиториясы арасындағы диалектикаға біздің зерттеу объектіміз тарапынан ғылыми талдау жасайтын болсақ, бірнеше тұжырымдық ой түйіндеуге болады. Олар: 1) көрермен сахналық өнердің іске асырылуының міндетті кеңістігі заңдылығы айқындалады; 2) егер театр халық тәрбиешісі болса, онда көрермен халық театр өнерінің субъективті атрибуты; 3) көрермен аудиториясы өнердің рухани-мәдени өлшемі бола алады; 4) көрермен сахна өнерінің белсенді қозғаушы күші деп айтуға мүмкіндік туады; 5) көрермен сахна өнерінің сыншысы қызметін де атқарады деуге болады; 6) бұл көрерменнің сахналық өнерге деген көзқарасының сапалық деңгейін көрсетпекші; 7) театр репертуарының сапалық тұрғыда өсуі көрермен типологиясына да ықпалын байқауға болады; 8) сол жылдардағы халықтың тұрмыс жағдайының оң көрсеткіштері де көрерменнің сапалық сипатының өлшемі бола алды дей аламыз; 9) өнер репертуарына көрерменнің талғамының артуы, аудиторияның интеллектуалдық деңгейінің өскендігін байқатады. «Ең басты қасиеті театр – адам тағдырын естен шығармайды. Колхоз мәдениетін көтеріп, ауыл тұрмысын жақсартса, мал жайылымын тұрақтандырып, малшы ауылдың орталығын көркейтсе, мұның бәрі адам тағдырына қамқорлық деген сөз» [70, 142 б.] деген оймен келісуге болады. Сонымен қатар, 70 жылдардағы кеңестік сахна өнеріндегі басты формула: «еңбек пен өнер одағы» болды [98]

Осы мәліметтерге қарағанда, 1980 жылдардың бас кезінде сахна өнері көрермендері құрылымы мәселесін талдау жасау екі түрлі аспектіде: сандық және сапалық тұрғыда өрбігенін аңғаруға болады. Көрермен аудиториясының сапалық құрылымын анықтауда көрермендердің рухани-көркемдік даму деңгейі және жеке адамның мәдени белсенділігінің артуы ескерілгендігі байқалса, ал сандық өсімі қазақстандық сахна өнерінің қойылымдық ауқымының және гастрольдік сапарларының көлемі мен кеңістігінің ұлғаюымен түсіндіріледі. Өйткені кеңестік театр өнері «партиялылық және халықтық» деген ұстанымға сүйене отырып, өз табиғаты жағынан демократиялық сипатта болды. Оған Қасым Жәкібаевтың: «Өйткені, қазіргі көрермендердің эстетикалық талғамы жоғары. Сондықтан әрбір актер білімін тереңдетіп, қиял көкжиегін кеңейтуге зор мән береді» [99] деген көзқарасы дәлел болмақ. Актерлер қайталанбас бейнелер галереясын жасады. Көрерменнің сезім иірімдерін өзгешелікпен бейнелеп қабылдауға мән берілді. Көрермен назары мен көрермен сыны өріс алды. Актер дарынының сан қырлы көрермен қабылдау сезімдерінің көрсете алады деуге болады.

Жоғарыда айтылғандарға негізделе отырып, 80 жылдардағы сахна өнері көрермендері аудиториясына төмендегідей жіктеме беруге болады. Бұл ретте, біз кез келген адамның қоғамдық өмірі қандайда бір әлеуметтік: қоғамдық-өндірістік және тұрмыстық-қызметтік рөлдер жиынтығынан тұратын ұстанымға табан тірейміз. Бұл рөлдерді атқару үшін тұлғаның соған сәйкес қасиеттері немесе оған сай белгілі бір дәрежедегі: танымдық, жасампаздық, құндылық-бағдарлық және коммуникативтік рухани-тұлғалық әлеует қажет болады. Осыған байланысты адамдарды рухани-мәдени әлеуетіне қарай: 1) қалыптасушы; 2) эклектикалық дамыған; 3) біржақты дамыған; 4) жан-жақты дамыған деп бөлуге болады [100]. Осындай рухани-мәдени әлеуеттік факторларға негізделе отырып, біз 80 жылғы өнер көрермендерін төмендегідей түрлерге бөлуді жөн санаймыз. Ерекшеліктеріне қарай: 1) өнерді әлеуметтік-танымдық немесе әлеуметтік-жариялылық қызметіне қарай қабылдайтын (танымдық типтегі) көрермен; 2) өмірде жоқты өнерден іздейтін көрермен; 3) өнерге кәсіби білім тұрғысынан қарайтын (біліктілік типтегі) көрермен; 4) өнерді таза моральдық тұрғыда бағалайтын (этикалық типтегі) көрермен; 5) өнерді әлеуметтік топ қабылдағын априорлық нормалар тұрысынан бағалайтын (әлеуметтік-беделді типті) көрермендерге бөлуге болады деп есептейміз. Мұндағы зер салуға тұрарлық басты фактор – ол көрермен аудиториясын жіктеудегі жеке тұлғаның мәдени белсенділігінің басшылыққа алынуы мәселенің ашылуына өз септігін тигізуінде.

1980 жылдардың ортасы бәрімізге мәлім кеңестік идеологияның құрсауы босап, Кеңестік Одақтың қуаты төмендей бастаған кезеңі. Мінсіз болып келген советтік идеологияның дәурені аяқталуға таяп, қазақ халқы үшін еркіндік дәуірдің лебі жақындай түсті. 1986 жылғы желтоқсан оқиғасы қоғамдық дамуға деген саяси-әлеуметтік парадигманың өзгеруі мәдениет пен өнердің әлеуметтік рөліне деген көзқарасты түбірінен қайта қарауға итермеледі. Идеологиядағы мемлекеттің рөлі және мемлекеттегі идеологияның орны өзгерді. Идеология енді кеңестік адамның ұжымдық бірегейлігінің жалғыз рухани негізі болудан қала бастады, демек мәдениетке ұжымдық бірегейлікті қалыптастыру және оны қолдаудың негізі ретінде қызығушылық қалыптаса түсті. Мемлекеттің әлеуметтік-экономикалық жүйесінің бүкіл көркемөнер мәдениетіне деген көзқарасы мен қатынасы қайта қарала бастады. Осындай ренессанстық үдерістер бүкіл өнердің, оның ішінде, сахналық өнердің негізі деген танымдық көкжиекті түбірлі өзгерістерге әкелді. Өнер идеология қызметшісінен еркін ғылымға және дербес қажетті әлеуметтік тәжірибеге айнала бастады. Осы ретте, БАҚ-дағы пайымдауларға қарағанда, саналық өнер аудиториясы: элитарлық және бұқаралық болып бөліне бастағаны байқалады. Мұнда көрермендердің танымдық мінезіндегі мәдени детерминанттың көтеріңкі орын алуы деп топшылауға болады. Демек, ол көрермен аудиториясының мәдени мазмұндық сипатын білдірсе керек. Бұл құбылыс біздің пікірімізше, қоғамның мәдени өміріндегі қарама-қайшылықтық жағдайдан белгі береді. Бұл да өмір сүруге құқылы, қалыпты жағдай деп есептейміз.

1990 жылдардағы сахналық өнер аудиториясы сипатын түйіндей келе, мемлекеттің тоқырау жылдарындағы мәдени саясаты терең өзгеріске ұшырап, өзінің мәнін жоя бастады деуге болады. Осының салдарынан 90 жылдарға таман қоғамның эстетикалық дамуы туралы көзқарас қайта бағалана бастады. Көрермен аудиториясының дифференциациясы идеясы эстетикалық даму тұрғыдан алғанда иерархиялық сипат алып (эстетикалық даму контрастық сипатқа ие болды), халықтың эстетикалық болмыс мәселесі өзекті болудан қалды. Егер бұрын мәдени саясатта қоғамдық қажеттілікті қалыптастыру мен қанағаттандыруға баса назар аударылса, енді мәдениет қатардағы қарапайым тұтынушының қажеттігі деңгейіне көтеріле бастады.

Қорыта айтқанда, 90 жылдардағы көрермен аудиториясы сахналық өнердің белсенді қайта түрлендіруші күшіне айналды десек болады. Өйткені, көрермен сахналық әрекеттерге тікелей ықпалы күшейе түсті. Сонымен бірге, театрлық драматургия мен режиссура біріге отырып, сахна мен көрермен залы қарым-қатынасының ерекше түрін қалыптастырды. Орындаушылар мен көрермендердің тұтастану үрдісі орныға бастады. Ал осының өзі бұл кезеңде ерекше көркемөнерлік тәжірибені қалыптастырды деп айта аламыз. Көрермен спектакльдің көркемдік жүйесінің іргелі бөлігіне айналды.

1. **Тәуелсіздік дәуіріндегі қазақ аудиториясы трансформациясы**

**3.1. Егемен Қазақстан сахна өнерінің көрермен контексіндегі репертуарлық саясат динамикасы**

Бұл параграфта біз Тәуелсіз Қазақстандағы көрермен аудиториясының әлеуметтік-мәдени және құрылымдық тұрғыдағы мәселелерін қазіргі сахна өнерінің репертуарлық жүйесін қалыптастыру саясатымен өзара диалектикалық байланыс заңдылығы тарапына отандық көрермен аудиториясын тануда алғаш рет ғылыми талдау нысанасына алынады. Осы ретте елдің сахна өнеріндегі репертуарлық саясаттың өзгерістік динамикасындағы ерекшеліктер мен әлеуметтік-мәдени тенденцияларға талдау жасауға қадамдар жасалады. Мұнда біз, ең алдымен, еліміз өз тәуелсіздігін алып, дербес егеменді мемлекет болған 90-шы жылдардың бас кезеңіндегі сахналық өнер мен көрермен аудиториясы арасындағы қалыптасқан кейбір алшақтық мәселелерге ғылыми талдауға назар аударамыз. Сонымен бірге, екі мыңыншы жылдардағы ұлттық сахна өнерінің репертуарлық саясатындағы оң динамикаға сараптама жасалынады.

Біздің пікірімізше, жалпы сахнадағы қойылымдық өнер атаулының көрермен аудиториясының құрылымы мен мәдениетін зерттеу мәселесі қашанда оның репертуарын қалыптастыру саясатының тактикалық әрі стратегиялық амалдарымен тығыз байланысты үдеріс болатыны ғылымда мойындалған ақиқат. Өйткені сахна өнері мен көрермен аудиториясы қатынасы репертуарға байланысты қалыптасады. Ресейдің белгілі әлеуметтанушысы А.Н. Алексеев (1934-2017 ж.) репертуардың қос табиғатын айта келіп, бір жағынан репертуар – театр қызметінің өнімі болса, екінші жағынан ол – көрермен әрекетінің объекті болатынын айтады [101]. Осылайша, сахналық өнердің репертуарлық саясатын қарастыра отырып, біз оның көрермен аудиториясы болмысының өзгеру динамикасын зерттеп, талдау жасау мүмкіндігіне ие боламыз. Сондықтан, еліміздегі сахна өнерінің шығармашылық даму концепцияларына және оның әлеуметтік-мәдени миссиясына сараптама жасауға ерекше көңіл аудару маңызды деп есептейміз. Қоғамның барлық саладағы үлкенді-кішілі әлеуметтік институттар сияқты сахна өнері мекемелері де өз миссиясы мен стратегиясын қалыптастырып, өз өндірісіндегі шешуші әрі тірек трендтерін анықтайтыны және сонымен бірге өзінің мақсатты аудиториясын іріктей бастайтыны белгілі.

Объективті дүниенің психикалық және сезімдік бейнелері адам қызметінің күрделі құрылымындағы элементтер болып табылады [102]. Осыған байланысты біз алдымен, ХХ ғасырдың соңғы он жылдығында еліміздің қойылымдық өнер саласы мен оның көрермен аудиториясына байланысты қордаланған мәселелерді, әсіресе, театр мен көрермен арасындағы алшақтау тенденцияларына тоқталғанды жөн санаймыз. Жалпы алғанда көрермендердің тұтынушылық топтар бойынша әдеттегі қалыптасқан ауқымды немесе локальды аудиториялық сарынынан ауытқуы басым жағдайда «театр – көрермен» қатынасы жүйесінің өзгерістік белгісі болып келеді. Бұл бір жағынан, театрлық өндіріс жағдайының өзгерісімен немесе оның репертуарлық ұсынысының сапасымен, екінші жағынан, көрерменнің тұтынушылық моделінің трансформациялану үдерісімен де байланысты болуы мүмкін. Демек, қандайда бір көрермен топтардың тұтынушылық үлес салмағының артуы немесе төмендеуі театр өндірісінің жетістік немесе әлсіреу дәрежесінің өзіндік индикаторы бола алады. Осыған қарағанда, сахна өнерінің көрермен жұртының өз уақыты мен кеңістігі тұрғысынан келгенде құбылмалы әрі өзгермелі болатын заңдылығын мойындауға болады. Өйткені көрермен қауым кез келген ықпалға икемді және өнер саласындағы репертуардың өзгеру саясатына сергек қарап, дереу өз реакциясын көрсетіп отыратын қасиетімен ерекшеленетіні рас. Көрермен аудиториясының құрылымдық және мәдени сапалық өзгерістерін ескеріп-елеп отыру тенденциясы, өзгеріс динамикасын зерттеу ол тенденциялардың экстраполяциялық жағдаятына зер салу театр мен көрермен қауым қатынасы дамуының мүмкін жағдайын болжау мүмкіндігін көрсетеді.

Енді жоғарыда аталған Тәуелсіз Қазақстанның алғашқы жылдарындағы елдегі театр өнер саласындағы репертуарлық саясатындағы өзекті мәселелердің маңызды тұстарын сараптауға қадам жасаймыз. БАҚ беттеріндегі 1996 жылы жарияланған материалдарға қарағанда, бұл кезеңдегі қазақ сахна өнеріндегі үлкен өзекті мәселенің бірі – қойылым мен көрермен мәселесінің болғаны анық байқалады. Белгілі режиссер Сламбек Тәукеловтің айтуынша, бір жағынан, сол кездегі көрерменнің рухани сұранысы мен талғамы мәселесі, екінші жағынан, жаңа туындылардың тапшылығы және көрерменнің рухани аясын кеңейту мәселесінің өзектілігі байқалады. Мәселен, елімізге танымал режиссер Болат Атабаевтың: «Қазақстанда нарықтық экономиканың негіздерін қалыптастыру үшін реформа жүргізілуде». «Ал, адам факторын мүлдем естен шығарған реформаның болашағы қандай? Ең алдымен өзгеріс адам санасында жүруі керек» [24, 4 б.] дегені көңілге қонарлық мәселе болатыны анық. Шындығында да экономикалық реформа, ең алдымен, әлеуметтік-мәдени мақсатта болуы жалпы адамзат қоғамының базалық заңдылығы болуы тиіс аксиома. Осы ретте адамның рухани-мәдени құндылықтарының бағдарын өзгертуде ұлттық сахна өнерінің берері мен қосар үлесі ұшан-теңіз болуы керек дере едік.

Б. Атабаев 90 жылдардағы елдегі рухани әлсіреуді тілге тиек ете отырып, ол: «Театр өнері туралы кейбір сыншылар, өнер адамдары, тіпті кейде актерлердің «театр тоқырау үстінде» деген пікірлерін естіп те, баспасөз беттерінен оқып та жүрмін», -дегенді бетке ала отырып, «Театрдың қазіргі шығармашылық жағдайын, бұрынғы кезеңдеріндегі жетістіктерін сабақтастыра қарағанда айқын нәрсе мынау – театр менің елімде, мемлекетімде ешуақытта ұлттық мәдениеттің айқындаушы күші болған емес» [24, 4 б.] деген кейбір писсимистік пікірін де жасырмайды. Осы пікірін режиссер өзіндік себептермен дәйектегендей болады. Оның пайымдауынша, мәселе «күні кешеге дейін ұлттық мәдениеттің айқындаушы күші, меніңше, әдебиет, ал жалпы мәдениет тұрғысынан алсақ, ән өнері болып келді» [24, 4 б.] деген ойға тоғысады. Осы тұрғыдан келгенде режиссер өз көзқарасына дәлел ретінде бізге театрдың кәсіби өнер ретінде тарихи кештеу келуін алға тартады. Тіпті сонау Кеңіс дәуірінің өзінде біз өзімізге мәдени орта қалыптастыра алмағанымызды айта отырып, сол күндердің өзінде де көрермен халықтың «рухани азып бара жатқаны» туралы мәселе үнемі көтеріліп отырғанын айтады. Кеңес дәуірінің саласын зерттеушілердің пайымдауынша осы сияқты кереғар тенденциялар ТМД елдері театрларында орын алғаны байқалады. Мәселен, Ресей театры көрермендерін зерттеушілер де көрермен аудиториясы құрылымының негативті тұрғыдағы өзгеруі тіпті күйзелістік жағдай деңгейіне жеткендігін айтады[103]. Басқаша айтқанда, театр көрермендері аудиториясында құрылымдық ауытқулар орын алып, театр мен көрермен қатынасында айтарлықтай проблемалар қалыптасып, театрлар өзінің танымалдылығын жоғалта бастаған. Өз аудиториясының өзегі болып келген біршама интеллектуалды көрерменді театрдың репертуарлық ұсынысы қанағаттандырмайтын жағдай қалыптасып, көрермен қауымы одан теріс айнала бастағандығы тілге тиек етіледі.

Осыған ұқсайтын көзқарасты қазақстандық кәсіби мамандардың көзқарасынан да байқауға болады. Мәселен, танымал режиссер Б. Атабаев қазақ көрермені үшін де театрдың орны мен рөлі жөніндегі көзқарастың солғындығы жөніндегі пікірін жасырмайды. Оны: «Театр қазақ көрермені үшін әлі көп уақытқа дейін екінші кезектегі өнер болып қала беруі мүмкін. Өйткені театр туындыларының қалың көпшіліктің рухани айналымына түсу мүмкіндігі күн өткен сайын шектеліп бара жатқанын көріп-біліп отырмыз. Сондықтан да қазіргі таңда театр өнерінің қоғамның рухани құрылымындағы ерекше орны туралы сөз қозғау артық» [24, 4 б.] деген ғылыми болжаммен білдіреді. Бұл мәселе, біздің пікірімізше, өз алдына тарихи-теориялық проблема болатыны шындық. Оған объективті себептер де жоқ емес сияқты. Режиссердің: «Бұл ретте екі мәселені бөле-жара айтуға болады. Біріншіден, театрдың теориялық және тәжірибелік тұрғыдан дамуына ықпал ету. Екіншіден, қоғамның өзін-өзі театр арқылы танып-білуге мүмкіндік беру» [24, 5 б.] дегені соған дәлел болса керек. Театртану теориясына байланысты ескеретін бір мәселе – театр аудиториясына қатысты проблемалар ТМД зерттеушілерінің айтуына қарағанда әлі де болса теориялық тұрғыда кешенді зерттеле қоймаған саланың санатында болуы анықталады. Ресей ғалымы А.А. Ушкаревтің: «Локализованный объект и ограниченная репрезентативность конкретно-социологических иссле­дований в большинстве случаев не позволяет исследователю замахиваться на решение глобаль­ных проблем социального функционирования искусства, ограничиваясь совершенствованием ра­боты его организаций. Многочисленные конкретно-социологические исследования порой прово­дятся без должного теоретико-методологического обоснования, с использованием описательных методов. Результатом становится повторение давно известных истин и ограниченная научная значимость» [10, 88.] деген көзқарасымен осы ретте толық келісуге болады. Ал отандық театртану мәселесіне өз пікірімізді білдіре кететін болсақ, біз тақырыпты зерттеу барысында байқағанымыз, шындығында да отандық ғылымда театртану ғылымының теориялық-әдіснамалық мәселелерінің жоқтығы таңқалдырды. Театр мен көрерменді егіз ұғым дейтін болсақ, соңғысы жөнінде ешбір ғылыми зерттеудің болмауы тіпті қынжылтты. Ғылым академиясының театр туралы арнайы бөлімінің қызметкерлерімен тілдескен кезде де онымен айналыспайтыны тіптен таңқалдырды. Қазақстандық театртану ғылымының теориялық тұрғыдағы әлсіздігі осындай деген ойға келдік. Театр арқылы қоғамның өзін тану – ол нағыз әлеуметтік-мәдени, рухани гуманитарлық тұрғыда қарастыратын әрі теориялық, әрі әдіснамалық концепт сала болатыны анық.

Бұл реттегі ғылымның мойындайтыны әр сахна өнері ордасы өз аудиториясының өзегі, «алтын» қоры болатын көрермен жұртты жоғалтып алмау үшін күресуі керек, ал ол үшін ең алдымен, өзінің репертуарлық саясатының стратегиясы мен тактикасына қырағылықпен қарауына қатысты мәселе болып отырғаны анық. Театр өзегі болатын бұл «алтын қор» оның көрерменінің аз болуы мүмкін, бірақ ол басқа жаңа көрерменді театрға әкелуде негізгі тартылыс күш қызметін атқарары хақ. Сондықтан, театрдың репертуарлық саясатының сонылығы мен тартымдылығына теориялық концептуалдық амалдардың маңызы зор деп есептейміз. Бұл бүгінгі театр нарығының мызғымас заңы деуге болады. Бұл ретте көрермен бұқарасын театр аудиториясына жетелейтін нәрсе – ол сапалы көркемөнер туынды, сахнадағы тартымды көрініс, еліктіретін сюжет, шебер орындаушы танымал актер, көрермен жадысына жол табатын тартымды музыка дегенді айтар едік.

Мәселен, Қазақстан Республикасының халық артисі Г. Әспетова көрерменнің театрға келу қарқынының төмендеуін оның репертуарлық саясаты қарқынының төмендеуімен, шығармашылық жаңашылдық деңгейдің жеткіліксіздігін байланыстырады. «Рас, біз кейде көрерменді орынсыз даттаймыз. Ойлап көріңізші, бір спектакль репертуарда он жыл тұрады. Оны жұрт қашанға дейін көре бермекші. Өзіміз көрерменді жалықтырып алған жоқпыз ба деген ойға қалам. ...Жетпіс жыл бойына театр сахнасында имандылық, салауаттылық тақырыбында сахналық шығарма қойылмады» [104] дейді ол. Ал отандық театртанушы ғалым Аманкелді Мұқанның: «...Репертуарға көрік беретін көлемді спектакльдер жүруден қалды. ...Соңғы опера сонау 1983 жылы сахнаға қойылғаннан бастап күні бүгінге дейін жөндеу көрмей келеді. ...Спектакльге келетін аз ғана көрерменнің көзіне қарауға ұяттан көзің шыдамайды.» [25, 5] деген көзқарасы да осыны растап тұрғандай болады. Бұл отандық сахналық өнер репертуарлық саясатындағы өзіндік тоқырауды білдірсе керек. Осы ретте театр әліде болса, жалпы мәдени атмосфераға, көрерменге эстетикалық талғам өлшемі болуға, көрерменнің көркемдік білім-танымының өсуіне ықпал жасауға дәрменсіздік жағдайы көрінеді. Б. Атабаевтың сөзімен айтқанда, «театр әлі күнге дейін осы көрерменнің көңілінен шығамыз деп әлек» болса керек [24, 4 б.]. Әрине осындай мәдени-әлеуметтік жағдаят көрермен аудиториясының рухани кеңістігінде де өз таңбасын қалдырары сөзсіз. Ол көрерменнің қойылымдық өнерден алшақтауына себеп болуы әбден ықтимал. Бұл кеңестік идеологияның құрсауынан жаңа ғана шыққан тәуелсіз мемлекеттің алғашқы кезеңдеріндегі сахналық қойылымдарға қатысты өнер саласындағы түйіткіл факторлар деп айтуға болады. Егер идеология халықтың сана-сезімінде, жан дүниесінде, ақыл-парасында жасалатын интравертивті, адам түсінігінің ішкі әлеуметтілік табиғатында жасалатын рухани феномен десек, онда өнер ордалары қоғамның мәдени болмысына ықпал етуі үшін өзі рухани тазаруы, құрылымдық, ұйымдастырушылық, шығармашылық жағынан жетілдірілуі қажет болады. Осы ретте Б. Атабаевтың: «Республика театрларындағы тоқырау қай кезде де, ең алдымен, ұйымдастырушылық-әкімшілік жұмыстың кәсіби әлсіздігінен туындайды. Көркемдік тоқырау осының салдары...» [24, 4 б.] деген көзқарасымен әбден келісеміз. Сонымен бірге театрдағы ұйымдастырушылық және басқарудағы менеджерлік мәселенің өзі әрі ғылыми, әрі прагматикалық әдіс-тәсілдерге тәуелді болатын өзінше мәдени болмақ. Сондықтан елдегі мәдени атмосфераға ықпал жасауда көркемдік таным әлеуетін шыңдау қажет, ал үшін театртану мәселесімен терең кәсіби-ғылыми деңгейде айналысу қажет деп есептейміз. Қазіргі республикалық сахна өнері ордаларының қойылымдық өңіріндегі репертуарлық саясатын ғылыми тұрғыда сараптайтын болсақ, олардың шығармашылық стратегиясын негізгі мынадай бағыттарға бөлуге болады: 1) ешқандай көркемөнерлік конъюктураларға және арт-нарыққа қарамастан әлі де болса сұранысқа ие әрі театрларда өзектілігін жоймаған ХІХ-ХХ ғасырлардағы ұлттық классикалық театрлық жауһарлар; 2) басқа ұлттардың қойылымдық мектептерінің классикалық шығармалары; 3) әлемдік сахналық өнердің және отандық шығармашылықтың жаң қойылымдық туындылары. Жаңа туындылар өнер сахналарында эксперименттік әрі авангарттық бағытта көрініс табуда.

Осы бағыттарға талдау жасайтын болсақ, бірінші бағыттың өзіндік ұтымды жағы жоқ емес дер едік. Себебі, мұндай дәстүршіл репертуарлық саясат өнер сахнасының өзінің өз ауқымды көрермен аудиториясына арнайы мақсатты қалыптастырған трендін көрсетеді. Мәселен, елдегі ежелден келе жатқан сахналық өнер ордаларының қалыптасқан дәстүрі мен мәртебелері тұрғысынан келетін болсақ, бұл дәстүрлі репертуарға деген сенімділік пен шеберлік мектебінің қалыптасуы бұрынғының таңдаулы әрі мазмұнды шығармаларын сақтап қалуға деген зор құлшыныс деуге болады. Екінші бағыттағы мәселе, әлемдік сахналық шығармалар жауһарларының элитарлық мәртебесін оның қолжетімді ұлттық сахнамен ұштастыруға талпыныс деп айтар едік. Ал үшінші бағыттағы басты миссия – жаңашылдық саясаты арқылы өздерінің әртүрлі контексте ене алу әлеуетін дәлелдеуге ұмтылыс қадамын жасай отырып, өз көрермен аудиториясын кеңейтуге талпыныс дер едік. Алайда, біздің пікірімізше, қазіргі кезде кез келген сахналық өнер ордаларында үлкен өзектілікке ие болған мәселе – ол «өзге» мен өз ұлттық өнімдердің арасалмағы қалай болуы керек, олардың арасындағы балансты қалай сақтауға болады дейтін сұрақ туындайды. Өйткені бүгінгі өнер ордасы, ең алдымен, сахна өнеріндегі дәстүрлі ұлттық туындыларды сақтауға және оны қазіргі қоғамдағы көрерменнің рухани сұранысына қарай жаңғыртып, жетілдіріп отыруға жауапты екені ұмытылмауы тиіс.

Біздің елдегі сахналық өнердің көрермен контексіндегі репертуарлық саясат жүйесіндегі өткен дәуірден бері кәсіби мәдени тұрғыда өзектілікке айналған ендігі бір феномен – ол қазақ театрындағы режиссура мәселесі болғаны байқалады. Кәсіби мамандардың БАҚ бетінде жариялаған сын пікірлеріне қарағанда, біздегі қазақ сахнасындағы мәдени бағдар орындаушылық өнерге басымдық беріп, режиссуралық өнерден көрі актерлік өнердің басым болғаны сөз етіледі. Режиссер Б. Атабаевтың пікірін тыңдасақ, «...Қазақ театрларында орындаушылық өнер доминантасы болып келді. Режиссуралық мектептен гөрі актерлік мектептің күштілігі мойындалған шындық. Актерлік өнер тұрғысынан алғанда жетістік, ал – жалпы театр дамуы тұрғысынан келсек ешқандай да жетістік емес», -деген қатал сын айта келіп, «Кәсіби театр – биік режиссурасы барда ғана театр. Ал, режиссура дегеніміз концептуалды дүниетаным. Формаға түскен мазмұн. Ой. Гармония. ...Спектакль дегеніміз – жан ауруы» [24, 5 б.] деген терең мәдени-философиялық көзқараспен бетпе-бет келеміз. Бұл мәселе ұлттық сана өнеріндегі репертуарлық саясат жүйесін көрсететін базалық априорлық субстанциялардың бірі болатыны зайыр. Осы ретте, театртанушы ғалымның пікіріне зер салатын болсақ, ол да осы мәселені әрі қарай айшықтай түседі. Өнертану ғылымының кандидаты, театртанушы Аманкелді Мұқан театрларда қалыптасатын күрделі жағдайлардың қалыптасуын білікті кәсіби режиссуралық мамандардың болмауымен байланыстыра отырып, 1994 жылы «Жаңару жастарсыз жүрмейді» атты мақаласында: «...Режиссер театрдың репертуарлық саясаты мен қойылымның көркемдік сапасына толық жауапты», -дегенді және опера-балет театрындағы ұлттық репертуарлық саясаттың түйіткілді мәселені алға тарта келіп, «жас режиссерлердің үздіксіз шығармашылық жұмыс жасап, тәжірибе жинақтауына мүмкіндік жасалмады. Осыдан келіп, арнайы режиссерлік жоғары білім алғандары жаңа қойылымдармен көріне алмай, бар бітіргендері «ескіні жамаушылар» санын көбейтіп жүр» [25, 6], -деп жазады. Бұдан біріншіден, шындығында да сахналық өнердің ұлттық репертуар тұрғысындағы өсу қарқыны соны серпінді режиссерлік саясаттың өзгеруіне тәуелділік заңдылығы анықталады. Екіншіден, осыдан туындайтын репертуарлық жүйеде концептуалистік саясаттың әлсіздігі байқалады. Үшіншіден, театр мен режиссерлік үрдістің арасындағы өзара ықпалды тығыз байланыстың болуы ұлттық репертуарлық саясаттың дұрыс жүруінің кепілі болатыны анықталады. Төртіншіден, репертуарлық саясаттың әрі икемді, әрі креативті болуы театрлық қойылымдардың мәдени мазмұндық өсудің болжаулы қалпы болуы тиіс. Демек, бесіншіден, қарқынды репертуар динамикасын орнықтырмай театрдың көркемдік шығармашылық өсуі мүмкін емес деген ғылыми қорытынды жасауға болады.

Осы бір сахналық өнер тәжірибесіндегі өте орынды айтылған өнертанымдық концептуализмге біздің зерттеу мәселеміз тұрғысына талдау жасайтын болсақ, бұл айтылған жинақталған ой астарында сахна өнерінің өз көрермен аудиториясы аясындағы қойылымдық саясат тұрғыдағы танымдық білімнің жатқандығы зайыр. Мәселен, режиссура концептуалдық феномен ретінде формадан гөрі қойылымның ішкі мазмұндық иірімдерінің көрерменге эстетикалық танымдық аспектілері: адамгершілік, кісілік, адалдық пен әділдікке, жаңашылдық пен қайырымдылыққа, тектілікке, әдептілікке, мәдениеттілікке бағыттайтын тұстарының көп қырларын дәріптейтіні түсінікті тактикалық шешім. Мазмұн – сахна өнерінің мәдени кредосына айналдыру идеясын осындай репертуарлық стратегиялық көзқарастар көрсетуі керек, оның мәдени мәні сонда болар. Шындығында режиссерлік шешім репертуарлық тұрғыда әр спектакльге ой тереңдігі мен таным кеңдігін қамтамасыз ететін сала бола болатыны анық. Ал гармония режиссуралық тәсілдің ішкі логикасын қамтып, өмір диалектикасын қойылым диалектикасымен ұштастырып тұратын, көрерменді дүниеге деген тұтастық көзқарасты қалыптастыратын ерекше концепт тактика десек болады. Сондай-ақ, өнер қойылымының басты мақсаты – көрерменге ой тастау болатыны белгілі. Б. Атабаевтың «көрерменді ойландыру» керек деген мәселені көтеруі сондықтан болар [105]. Біздің пікірімізше, жоғарыда айтылған концептуалистік стратегияның аясында режиссер осындай идеяларды жасырған сияқты. «Спектакль – жан ауруы» деген концептте режиссер әр қойылымның антропоцентристік мәніне сілтеме жасап, сахна өнерінің мәдени антропологиялық табиғатын меңзейтіні анық байқалады. Демек, әр сахналық қойылымды «мүлтіксіз көрерменге ұсынудың режиссерлік өз құпиясы, салмағы болатыны» [106] соның кепілі болса кере. Бұл біздің елдегі режиссерлік саясаттың сахналық өнер индустриясында ХХ ғасырдың екінші жартысында қалыптасқан консервативтік тенденцияның көрініс, ал өз кезегінде көрерменнің де стериотиптік талғылымына бағытталған мәдени саясат болуы мүмкін. Осыған байланысты жаңашыл режуссура арқылы ендігі өнер ордаларының репертуарлық саясатын түзетулер жасау мәселесі өзекті болып отырғаны байқалады. Демек, ұлттық сахна өнері мәдениетінің «алтын қоры» сахналық өнердің дереккөздік, өнертанудың, театртану мен музыкатанудың заманауи жетістіктері арқылы дамытылуы қажеттігі туындайды. Ұлттық репертуарды дамытудың жаңашыл тәпсірнамасы – қазақ өнерінің тірек тамыры болуы шарт деп есептейміз. Ол үшін классикалық өнердің режиссурадағы жаңа форматын қалыптастыру қажет деп санаймыз. Мәселен, оған Астана театрының режиссері А. Маемиров ұсынған «Қыз-Жібек» спектаклінің модеріндік жаңа форматтағы қойылымы мысал бола алады. Осы ретте біздің ұлттық театрда өткір сыншы әрі реформаторлық саясаттың туын жоғары ұстаған режиссердің алдыңғы шебінде тұрған марқұм Болат Атабаев болған еді.

Біздің зерттеуіміз тұрғысында ендігі бір зер салатын қыр – ол сахналық қойылымдардың репертуарлық саясатындағы драматургиялық тұстары да сыни талқыға салынады. Өйткені театрдың бүгінгі мәдени кеңістіктегі тынысын танытатын, қазіргі аумалы-төкпелі экзистенциялық тіршілікті сахна төріне көтереу арқылы адамды да, қоғамдық сананы да өзін өзіне таныстыратын сахна өнерін құраушы басты компоненті – драматургия болатыны белгілі, тіпті ол – сахна өнерінің алғашқы ұғымы, категориясы десек болады. Сахна өнері мен драматургия егіз ұғым. Олай болса, драматургия – жалпы сахналық-қойылымдық өнердің бастапқы материясы, оның репертуарлық саясатының бағытын, концептуалдық сарынын, көркемдік болмысы мен мазмұндық деңгейін айқындаушы факторы деген сөз. Сондықтан, осы тұста оның сын арқылы бойын тіктеуі заңды құбылыс. Мәселен, Қазақстан Республикасының халық артисі Гүлжан Әспетова көрерменнің театрға келу қарқынының төмендеуін драматургияның тақырыптық қарқынының төмендеуімен, ондағы шығармашылық жаңашылдықтың әлсіздігімен байланыстырады. «...Драматургия жетімсіздігі қазіргі қазақ өнерінің толық мүмкіндігін ашуға қолбайлау болып отырғанын жасыруға болмас» [104, 4 б.] десе, белгілі театртанушы Аманкелді Мұқан: «Ал, сахнаның падишасы – актер үнсіз, тістеніп қойылатын пьесадан өз еншісіне тиген ролін орындауды місе тұтқаннан әріге бара алмай, сахнада жарқырап көрінуге қамшының сабындай ғана қысқа кесілетін алтын уақытын «жоқ драматургтің» ...қойылымдарына жұм­­сауда» [107]. Демек, оның: «Біздіңше, бір сарынды мимырт тірлік марғаулыққа серпіліс әкелер «самал желді» әкелетін жасампаз күш сырттан емес өз ішімізден, театрдың жаңа қойылымына азық болатын сапалы драматургиядан басталуы керек» [108] дегені сондықтан болса керек.

Кейінгі сараптамаларға құлақ асатын болсақ та отандық сахна өнеріндегі ұлттық репертуарлық жүйедегі драматургиялық мәселенің театр сахнасының маңызды мәселелердің бірі болып отырғаны әлі байқалады. Тағы да А. Мұқанның сын пікіріне сүйенетін болсақ, ол 2016 жылы жарияланған «Бүгінгі драматургия жайы» атты мақаласында сол ел театрындағы репертуарлық саясаттың олқылықтарын драматургиядағы әлсіз тұстармен байланыстырады. Оның сарапталық пікірі: «Қазақ театрындағы драматургия жайы, ол туралы айтылатын пікір өзінің алдынғы жылдардағы үйреншікті әуенінен жаңыла қойған жоқ. Театрды драматург – режиссер – театр сахнасына алып шығатын актер өнері құрайды. Осы, бірінің – екіншісіз, екіншісі – үшіншісіз күні қараң болатын «махаббат үшбұрышы» өзінің жүрек соғысы мен қалыпты жүрісін реттеп, дұрыс жолға қоюда бірқалыпты аяңға түсе алмай-ақ келеді. ...Нәтижесінде, театрда жарқ ететін жаңалық, селт еткізер құбылыс болар қойылым, айналасына жарқылдап, әр рөлімен көрерменін толғандыратын актерлік ойын жоқ» [109] дегенге саяды. Осыған тағы бір мысал келтіретін болсақ, ұлттық драматургия туралы әңгіме барысында «Б. Римованың ұлы Көбей Шахметұлы анасының драматургияға келу жолына байланысты естелік айтылмаған мәселеге тоқтала келе, анасының қолына қалам ұстатқан басты себептердің бірі, сол кездегі театр актерлерінің шығармашылық ашығуынан деп атап көрсетеді» [110] деп айтылады. Бұл еліміздегі кәсіби театртанушы маманның көзқарасы дейтін болсақ, шындығында ұлттық сахна өнері саласындағы репертуарлық саясаттың түп тамырының бірі әрі бірегейі драматургиялық өнер болатынына көз жеткіземіз. Сахналық қойылымдардың формасы мен мазмұны драматургиялық шешімдерге тәуелді болуы априорлық субстанция екеніне сенеміз. Осыдан кейбір түйін жасауға болады: 1) әлі де болса елдегі сахна ұлттық сапалы драматургиялық саясатқа зәрулігі байқалады; 2) ол отандық театрлардың өтімді драматургиялық шығармалармен қамтамасыз ету мүмкіндігінің төмен болуынан көрініс табуда; 3) еліміздегі жанрлық бағыттағы арнайы театрлардың ерекшеліктері ескерілген жекелеген репертуарлық драматургиясын дамыту саясатының жетімсіздігі орын алуда; 4) қазіргі қазақ сахна өнері төлтума ұлттық шығармаларға зәрулігі байқалады, оның орны аударма туындылармен толтырылу дәстүрінің жалғасуы; 5) сонымен бірге жаңа репертуарлық туындыны сахналауға құлықсыз танытып, бұрынғы сахналанған материалдарды сан рет қайталау дағдының қалыптасуы; 6) орыс және басқа тілде сөйлейтін театрлардың қазақ тілінде жазылған туындыларды аударып өз сахнасында қоюда қалыпты дәстүрдің қалыптаспауы отандық репертуарлық саясаттың кемшін тұстары болып қалуда екені анық сезіледі.

Осы ретте қазақ сахна өнерінің репертуарлық саясатындағы драматургиялық пайымға қатысты енді режиссер Б. Атабаевтың сынына зер салсақ, ол: «Қазақ драматургиясы – сөз драматургиясы», -деп анықтама беріп, Ілияс Жансүгіровтың сөзімен «Қанша шешен, қанша ділмар болғанмен көп сөз ұзақ сөз театрда әсер бере алмайды. Сахна сөздікі емес, көздікі. Театрда құлақтың қызметі екінші кезекте. Сөзді халық түгел елемейді, қимылды түгел көреді» [24, 5 б.] деген тұжырым жасайды және ол сол кездегі драматургиялық саясаттың басты кемшілігі деп есептейді. Әдетте, қазіргі теледидардың, компьютердің немесе ұялы телефонның экраны аудиторияға бір мезгілде видео көруге, аудио тыңдауға және аудиовидеоконтентті тұтынуға мүмкіндік береді. Сондықтан, заманауи мәдениетін зерттеу контексінде, оның қоғамдағы мәдени ортаны қалыптастырудағы рөлінде шығармашылықтың вербалдық аспектінің маңыздылығы ерекше болып табылады [111]. Осы жерде белгілі театртанушы ғалым А. Мұқанның Құдайберді Мырзабектің «Ұмытпа, Москва» драмасына қатысты: «Автордың шығарманы дер кезінде жазып театрға ұсынғаны құптарлық десек те, оқиға желісі ...кейіпкерлерінің шұбалаңқы бейнесінен жүйкең жұқарып, қиналысқа түсесің. Драмалық шығарма көп сөзділікке құрылған. Пьеса кейіпкерлерінің ...аузынан шығар сөз көбіне ақыл айту мен ұрандата сөйлеу кеңестік дәуірдің ескірген үлгілерін қайталайды» [109, 48 б.] деген пікірі де ұлттық репертуарлық саясат контексіндегі отандық драматургияның таптаурындық сипаты туралы алдың режиссер айтқан пікірмен үндесіп келетінін көреміз.

Режиссердің пікірінше, тіпті 2007 жылғы драматургия халықты «күлдіру мен жылатудың арасында ғана жүр. Көрерменді ойландыру, көрерменді баурап алу деген мүлде жоқ. ...Театрларда көрерменнің көңілін баурайтындай жұмыстар жүргізіліп жатыр ма? Өкінішке орай, жоқ» [105, 6 б.]. Бұл да өз кезіндегі драматургиялық білім-ғылымның көрерменге репертуарлық саясат есептегі қойылымның эстетикалық құнарлық дәрежесінің өзекті мәселесі болары хақ. Себебі бұл бейнелі образды визуалды қабылдаудың өзіндік ұтымды жақтарының ескерілуі керектігін аңғартатын ой жүйесі. Бұның барлығы танымның сезімдік жүйесін қамтитын мәдени орта шарт болатын ескертеді, яғни әрекет кез келген таным субъектісінің эстетикалық қабылдау ландшафтын толықтырып тұратын базалық элемент болатыны таным заңдылығы. Ал мұнда автор сахна әрекетін – мәдени таным көзі ретінде қарастырады, ол шынында құптарлық көзқарас деп санаймыз.

Осыған байланысты қазіргі сахналық өнердегі жоғарыда айтылған тенденциялық үдерістер оның репертуарлық саясаттағы алатын орны мен рөлі зор деп есептейміз. Зерттеушілердің пайымына қарағанда, қазіргі өнері әлемінде театрлардың дамуы репертуарлық саясат тұрғыдан келгенде екі түрлі моделде: ашықтық және оқшаулану тұрғыда жүріп жатқаны байқалады. Жоғарыда келтірілген көзқарастарға сүйенетін болсақ, бұл жағдай «оқшаулану» тенденцияның көрінісі болатыны рас. Ал алайда, кейінгі өнертанулық процестерге қарағанда қазіргі театр өнері драматургиялық контекстегі репертуарлық саясаты «әлеуметтік ашықтық» ұстанымы бойынша даму бағыты байқалады. Ол көбіне қазіргі репертуарлық саясатта мәдени бәсекелестіктен шығармашылық ынтымақтастыққа ауысу дәстүрінің қалыптасу тәжірибені байқауға болады.

Сонымен бірге, 90 жылдардың ортасындағы кәсіби мамандардың көрерменге де қатысты пікірі оптимистік сарында болмағандығын аңғарамыз. Тағы да Б. Атабаевтың пікіріне құлақ ассақ: ««...Шындығын айтсақ, қалың көпшілік драмалық өнерге соншалықты сусап отырған жоқ», -деген көзқарасты алға тарта келіп, «Алматы театрлары олар үшін рухани орта бола алмай келеді» [24, 4 б.] деп айтады. Ал театртанушы А. Мұқанның сараптамалық пайымы: «Оған қиын-қыстау ғасырлар тоғысындағы өтпелі кезеңде қараусыз, бағу-қағусыз бой түзеген тұтастай бір ұрпағымыздың бүгінгі өмір-салты мен театрға деген көзқарасы дәлел. Кешегі аумалы-төкпелі кезеңнің театрсыз, рухани құндылықтарға ықылассыз тәрбиеміздің нәтижесін бүгін көріп жатырмыз», -дей келіп, «Алматы қаласындағы «ЯНОТ» студия­сының арнайы жүргізген әлеуметтік зерт­теулері нәтижесіне сүйене отырып: «...Ел ертеңін сеніп тапсырар театрсыз, мұражайсыз өз бетінше өсіп жетілген жас ұрпақтың ойы айдалада жүрген секілді» [107, 37 б.] дейді. Ал Алматы қаласының жастары көзқарасына зер салсақ: «16-25 жас ара­лығындағы жастардың 80 пайыздайы театрды бос уақытты мазмұнды етіп өткізетін орын емес деп санаған». Немесе «...қаладағы мәдени мекемелерге, көрмелерге, мұражайлар мен галереяларға, негізінен, орта жастағылар немесе одан асқандар барады екен» [112] деген мағлұматты аламыз. Бұл көрсеткіштен біз отандық сана өнерінің ұлттық репертуарлық саясатының қаншалық әлсіреу деңгейінен хабар беретініне куә боламыз. «Осындай келеңсіз статистикалық мәліметтен кейін болашақ ұрпақтың рухани әлемін сауықтыру ісіне тек министрлік, тек жекеленген адамдар ғана емес жалпы қоғам болып жұмыла атсалысу керектігі өз-өзінен белгілі шаруа» [108, 250 б.] деген ой тұжырыммен келіспеу мүмкін емес.

Біздік пікірімізше, бұл да қазіргі сахналық өнердің репертуарлық саясатының кері салдарының көрінісі деп айтуға негізгі болады. Осыған мысал ретінде Зәкір Асабаевтың Кеңес дәуірінен бері ұласып келе жатқан театрға деген самарқаулық көзқарасты тілге тиек еткені бізді де ғылыми тұрғыда ойға қалдырады. Ол өзінің таңқалғанын: «Шіркін-ай, ...астанамыз Алматыға күн сайын тұс-тұстан ағылып келіп жататын ағайындар үй аралап, қонақтан-қонақ боп немесе төгіліп-шашылып ресторандата бергенше, бір мезгіл өнер ордаларына ат басын бұрса қайтер еді» [113] деп айтқаны сондай селқостықты білдірсе керек. Бұл кешегі дәуір делік, ал бүгінгі жағдай қалай деген де сұрақ туады. Осы автордың кейістік пікіріне зер салсақ, «...енді бүгінде сол аталған мәдени орындардың, ең құрыса, мекен-тұрағын да жөнді біле бермейтініне қапаланасың. ...Жеке басына керектің бәрін сайлап-жайғап алған небір мықтылардың да отбасында ...ұлттық намыс, дәстүр, өнер-білімге баулу түгіл, өз бастарының рухани жадап-жүдегенін ұғудан, түсінуден қалғанына таңырқамасқа лаж жоқ» [113, 4 б.] деген өкініш кернеген көзқараспен бетпе-бет келеміз. Соның салдары ретінде автор, бүгінде театр залдарының көбінше бос тұратынына немесе зал мектеп, жоғары оқу орындарынан, әскери бөлімшелерден «күштеп» әкелген жастармен толтырылатынына куәгерлік жасайды [113, 5 б.]. Бұл тіпті көрермен халықтың өнер ортасынан жатсынуының нышаны деп айтуға боларлық жағдай екенін білдіреді деуге тұрарлық құбылыс. Осының өзі жалпы рухани өмір мәселесі – мәні өте терең де күрделі әлем болатынынан хабар береді. Өйткені көпшіліктің бас қосар жері әрі рухани тыныс алатын ортасы өнер кеңістігі болатынын осы өнер саласы болуға керек-ті. Осы орайда, көрерменнің мұндай өнер ордасынан алшақтауына себептік негіз болатын тарихи дәстүрлі үдерістің бірі – сахналық өнердің репертуарлық негізін өткен ғасырлардағы жанрлық жүйенің құрауы дер едік. Қазіргі көрермен қауымның мәдени талғамдық динамикасы сахналық өнерді өз репертуарын түрлендіруді ойластыру дәуірінің қалыптасқанын аңғартады. Әлемдік сахналық өнер тарихы оның тез әрі тұрақты дамуының кілті – өмірге икемді жоғары сапалы көркемөнерлік туындыларды өмірге әкелу қажеттігін көрсетуде. Ол үшін соны идея, шығармашылыққа жаңа амал және өнер туындысын жасаудағы жаңа технологиялық деңгей талап етіледі.

Жоғарыда айтылған алшақтау сияқты әлеуметтік-мәдени болмысты теориялық тұрғыда бейнелейтін көзқарас та жоқ емес. Теориялық-әдіснамалық тараптан айтар болсақ, оның негізінде бүгінгі көрермен тұлғаның бойындағы тым асқынған прагматистік сананың үстемдігін айтар едік. Мәселен Б. Атабаевтың сөзімен айтқанда, адамдар «тобыр синдромына» [24 ,4 б.] ұрынып, Ш. Құдайбердіұлы, «Затшылдық көзді байлайды, адастырып айдайды», -деген заманда тұрғанға ұқсаймыз. Осындай жалаң прагматизм мен затшылдық сана билеген жалған әлеуметшілдік мәртебенің үстемдігінен арыла алмай заман керуеніне ілесе алмай қаламыз ба деген ой туады. Демек, етек-жеңімізді жинап, белді бекем буатын кез келді дегіміз келеді. Алайда біздіңше бұл пікірмен толық келісуге болады. Бұл режиссердің тым эмоционалды көзқарасы деп саналғанмен де, қазақ сахарасында қашанда сахна өнері барлық үдерістердің алдыңғы шебінде болып, оған бағыт-бағдар беріп отырғанына тарихтың өзі куәлік етеді. Тіпті автордың өзі, осы сұқбатында тіпті сонау ерте дәуірде қазақтың дәстүрлі сахналық өнерінде театрлық элементтердің болғанын және соны арқау еткен қазақ театры өз тарихын өте тереңнен тартатынын мойындайды.

Сонымен бірге, жоғарыда айтылғандардан туындайтын салдарлық тағы бір күрделі мәселе – сол 90 жылдардағы көрермендеріміздің талғамы мен өнер туындыларын қабылдау деңгейінің төмен болуы байқалған. Осыған байланысты Б. Атабаевтың көзқарасы: «Эстетикалық биік талғам жоқ жерде көрерменнің көркемдік танымы туралы сөз қозғаудың өзі ыңғайсыз» [24, 4 б.] деген толғанысы тіпті 2007 жылғы сұхбатындағы «Театрлардың көрерменге деген өкпесі қара қазандай», -дей келіп, бізге «Талғамы биік, сауатты көрермен қажет. Ол үшін біз, театрлар ұжымы көрерменмен жұмыс істей білуіміз керек. Оларды өзіміз театрға жетелеуіміз қажет» [105, 6 б.] деген пікірге тоғысады. Ол мұндай көрерменді жетпіс жыл бойы Кеңес одағы қалыптастырғанын жасырмайды. Оның пікірінше, кеңестік партиялық номенклатура заманындағы көрермен ойлану, өзіндік көркемдік-эстетикалық таным қабілетінен, «драматургия – актер – режиссер - көрермен» жүйесіндегі ішкі диалектикалық тартымдылығынан айырылды [24, 4 б.]. Шындығында, сахнадағы қойылымдық өнер кеңестік идеология құралына айналғанда көркемдік пайым, моральдық әрі эстетикалық талғам да шектеулі шеңберде, сол идеологияға ыңғайлы әрі қажетті деңгейде ғана қалыптасатыны анық. Осы ретте өнер тарихы қашанда күштілердің құлы болатын заңдылығы тағы бір дәлелденгендей болады.

Дегенмен, өнер қайраткерлерінің театр өнерінің қоғамның рухани құрылымындағы орын анықтауға қатысты, оның өзінің ортодоксальды тарихи миссиясына қатысты пікірін білдіреді. Бұл ретте: «Қоғамның тыныс-тіршілігін, небір дерттерін ашып көрсету, сол дерттерді адамгершілік, ар-ұждан, психология тұрғысынан сипаттау функциясын театрдан ешкім тартып алған жоқ» [24, 4 б.] дегенді, тіпті дәл тауып айтқан, марқұм. Кәсіби режиссердің осы бір бірегей ойы жалпы алғанда бүкіл сахналық өнердің репертуарлық саясаты болмысына тән априорлық қасиет болатыны ақиқат. Өйткені сахна өнері, оның ішінде театр өнерінің бар мақсаты да, бүкіл миссиясы да сол өз көрермені мен тыңдарманының рухани әлеміне әсерлі із қалдырып, олардың рухани-мәдени болмысын жаңартып, рухани құрылымын оң бағытта құрастырып отыруға қызмет ету. Олай болса, сахна өнерінің басты миссиясы – тұлға тәрбиелеу. Ал ол – бүкіл сахна өнерінің өзіне ғана тән континуумдық универсумы дер едік. Өйткені сахна өнерінің репертуарлық саясаты оның сол бір басты миссиясына қызмет жасауы шарт.

Алайда Б. Атабаев осыдан кейін өзінің дихотомиялық көзқарасын: «...Бұл сахна өнерінің пайдалы әсер коэффицентін жоққа шығару емес. Театр жүзден бір адамның жан-жүрегіне әсер етсе, бір есептен, міндетін орындаған дейміз ғой» [24, 4 б.] деген ой түйінімен жұбатады. Бұл да орынсыз емес дер едік, себебі 1997 жылғы бұқаралық ақпарат құралдарындағы мәліметтерге қарағанда, соңғы жылдары көрерменнің ықласы театрға ауғаны байқалады. Халық театрға орала бастағаны тілге тиек етіледі. Шындығында көрерменнің театрға оралуының басты себебінің бірі өнер сүйер қазақы ортаның бара алатын бірден бір тұрақты рухани-мәдени орны театр ғана бола алар және оның репертуарлық саясатының өзгеруі деп ойлаймыз. «Өнер – таусылмас азық, жұтамас байлық» деген қазақ даналығы, біздің тілмен айтқанда, өнер репертуары жүйесіндегі жаңару үдерісін білдірмек. Мәселен, «Қазақ әдебиеті» газетінің «Рухани кеңістік: таным мен пайым» сауалнамасына жауап берген жазушының, «өнер адамдарының басым көпшілігі Қазақтың Мемлекеттік М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының режиссері Болат Атабаевтың спектакельдерін соңғы жылдардағы театр өнеріндегі құбылыс» [24, 4 б.] деп атағаны дәлел ретінде келтіріледі. Өйткені өнер адамның дүниетанымына, рухани-мәдени сеніміне, эстетикалық пайымының тұрақтылығына, бетке алған мақсаттарының айқындала түсуіне игілікті ықпал жасайтыны зайыр. Сол себепті де қазақ халқы өз ұрпағының өнердің әр саласынан толық мағлұматы болуын арманға балап, оған үлкен көңіл бөлгені рас [114] Демек, бұл сахна өнерінің өз көрермендеріне рухани-мәдени азық болатын ұлттық репертуарлық жүйені жетілдіру бағытындағы және оның әсер ету әлеуетін пәрменді ету тенденциясының қарқын алуын айғақтайды десек болады. Оған еліміздің халық артисі Г. Әспетованың: «Еліміз егемендік алғаннан кейін ғана өткенімізді саралауға мүмкіндік туып отыр. ...Заман жаңарып келеді, тың дүниелер жазылу үстінде. Соның бірі – қасиетті әулие анамыз Нұрила – Домалақ ана жайында сахна тіліне лайықтап, көркем дүние жазылып жатыр» [104, 4 б.] дегені дәлел болады. Бұл спектакльдің кейін кинофильмдік нұсқасы да көрерменге ұсынылды. Осы бір өнер туындысы көрермен аудиториясының рухани құндылықтық әлеміне қазақтың төл мәдени жүйесі тұрғысынан үлкен серпіліс әкелген репертуарлық саясат саласындағы оң динамика болатыны анық. Әсіресе қазақ-ананың дана, ақылман-парасаттылық ділін, қазақ-ананың кемеңгер мінезін ұлтымыздың түпсаналық тұғырын көрсетуде көрерменге рухани құнылықтың биік болғаны зайыр. Сондай-ақ, Бәйдібек баба мен Нүрила ананың өзара сыйластығы – бүкіл қазақ әулетіндегі өзара түсіністік пен отбасындағы үйлесімді өмірдің символы іспеттес мәдени іргетастық орта қалыптастыратыны шындық деуге болады.

Осы тұста еліміздегі танымал театртанушы А. Мұқанның сараптамалық көзқарасына тоқталып кетуді жөн санаймыз. Ол өзінің талдамалық материалында 2006-2009 жылдар аралығындағы мемлекеттің «Рухани жаңғыру» бағдарламасы аясында жүргізілген тарихи зерттеулер барысында ұлт әдебиеті мен өнер саласындағы ерен шығармашылыққа арқау болған материалдардың өнер игілігіне айналғанын тілге тиек етеді. Әсіресе ұлттық сахналық өнер репертуары мен режиссураның жаңа леп әкелген 2015 жылы атап өтілген Қазақ хандығының 550 жылдығына орай ұйымдастырылған іс-шаралар қазақ сахналық өнердің драматургиялық және режиссуралық сала үшін табысты да жемісті жыл болғанын атайды. Мәселен, 2015 жылы Түркі халықтарының драматургтер арасында өткізілген үздік пьеса конкурсы өткізіледі, оған түркі әлемінің 18 ұлт өкілдері тарапынан жазылған 109 пьеса, соның ішінде қазақстандық драматургиядан 16 жұмыс қатысады. Мұнда қазақстандық режиссер драматург Ә. Ахметовтың ұйғыр тілінде орындалған «Махмұт Қашқари» атты туындысы екінші орын иеленіп, ол сол жылғы үлкен жетістіктерінің бірінен көрінді. Сондай-ақ, Қазақстан республикасы шеңберінде өткізілген «Тәуелсіздік толғауы» атты конкурсқа 20-ға таман драматургиялық шығарма қатысқан [109, 45 б.]. Аталмыш конкурстың нәтижесі бойынша, жеңімпаздардың қатарынан отандас режиссер-драматургтарымыз: Ж. Әлмішұлы «Шамда сөнген шырақ» немесе «Әл-Фараби арманы» туындысымен, Тынымбай Нұрмағамбетов «Мұстафа Шоқай» драмасымен үздіктер қатарынан көріне білді. Жазушылар одағы «Еуразиялық топтың» (ERG) демеушілігімен ҚР Тұңғыш Президенті қорының өткізген «Алтын тобылғы» конкурсында жас драматург Әннас Бағдат өзінің «Бақтан өткенде» деп аталатын драматургиялық туындысымен үздік атанса, Қазақ хандығының 550 жылдық мерейтойы қарсаңында өткен «Алаш тарихының ақиқаты» деген бағдармалық байқауда 200-ге жуық шығармалардың арасынан драматургия жанры бойынша Иранбек Оразбаевтың «Хан тұқымы», Рақымжан Отарбаевтың «Нарком Жүргенов» атты тарихи драмасы, Сұлтанәлі Балғабаевтың «Мәңгілік махаббат әні», Думан Рамазанның «Аңсар», Жолтай Әлмештегінің «Мырзабидің жазасы», Нұрғали Ораздың «Дөп дөңгелек дүние» мистикалық драмасы, Кенжебай Ахметтің «Еңсегей бойлы ер Есім», Жәркен Бөденнің «Шерата және Шыңбала» драмасы, Мағрипа Қожахметованың «Азат Алаш – Даңқты Алаш» драмалары жүлделі орындарды иеленгені айтылады [115]. Бұл аталған еңбектердің еліміздің режиссерлік әрі драматургиялық жүйесіндегі үлкен жетістікке баланып, ұлттық сахна өнерінің репертуарлық саясатындағы әрі тактикалық, әрі стратегиялық құбылыс болғаны байқалады. Себебі жоғарыда аталған соны материалдар еліміздің өнер сахнасы репертуары галереясы сандық әрі сапалық тұрғыда өсіп, түрленіп жаңара да жандана да түскені кепілі болмақ. Ұлттық сахна өнері көркем де кесек сомдалған образдармен толыға түскен және бұлар өз көрермен аудиториясын жинауда белгілі бір қызығушылық туғызарлық мәдени эпицентр бола алады деп айтуға ғылыми негіз бар.

Көрермен талғамының өсуіне қатысты С. Тәуекелов: «Біздің бағдарламаларымызда дүниежүзі киноөнерінің үздік фильмдері көрсетіледі. Әрине, оны қалың көрермен көре бермейді. Мұндай бағдарламалардың өз көрермені бар. ...Өз қажетін таңдап көретін көрермен қатары көбейіп келеді» [116] деген пікір білдіреді. Бұдан байқайтынымыз қазіргі әлемдік қойылымдық көркемөнер көрерменнің эстетикалық, моральдық эмоционалдық ұстанымдарына мультимодалдық форматта ықпал жасаудағы репертуарлық әлеует динамикасын аңғаруға болады. Сонымен бірге, бүгінгі өнер көрерменінің талғамдық мәдениеті мен қабылдау және көркемөнерді түсіну қабілетінің полифониялық тұрғыда өскенін көре аламыз.

Осы тұста байқайтын нәрсе, көрерменнің қойылымдық өнерге деген сауаттылығының жоғарылап келе жатқанын аңғаруға болады. Біздің пікірімізше, бұл да бүгінгі ұлттық сахналық өнердің көрермен контексіндегі репертуарлық саясатының жаңа қырларының жемісі деуге боларлық дүние. Сонымен бірге, тоқсаншы жылдардың екінші жартысындағы сахналық өнер көрерменнің әлеуметтік-инклюзивті құрамын қамту мәселесіне көңіл бөлгендігі байқалады. Оған Сламбек Тәуекеловтің: «Кинотеатр есігі зейнеткерлер, мүгедектер үшін тіптен ашық. Олардан ешқандай ақы алмаймыз.» [116, 12 б.] деген пікірі дәлел. Бұл, біріншіден, бүгінгі заманауи қойылымдық өнердің өз көрермен қауымының рухани құндылықтық санасына ықпал жасау үрдісінің қайрымдылық акциясы әрі сервистік моделінің қалыптасуы деп мойындауға болады. Екіншіден, қазіргі өнердің халыққа қызмет көрсетудегі инклюзивті ұмтылу әлеуеттік қарымының қалыптасуындағы оң қадам деп айтуға негіз бар. Демек, бұл қоғамдағы көрерменге рухани серпіліс беруге бағытталған жаңа креативті репертуарлық әлеуметтік-мәдени сананың қалыптасуының куәсі болмақ. Мәселен, Қасым Жәкібаев: «Ал соңғы оншақты жыл көлемінде қазақ киносында бүгінгі қайшылықты өмірдің тамыр соғысын айқын көрсететін және бұрын түрен ұшы тимей, тың жатқан тақырыптар бейнелене бастады», -дегенді айта келіп, «Көрермен қауым да театрдан актер мен кейіпкердің біртұтас тұлғаға айналғанын көруге ұмтылады» [99, 13 б.] дегені соның кепілі болса керек. Себебі, Қасым Жәкібаевтың айтуынша, өйткені, қазіргі көрермендердің эстетикалық талғамы жоғары. Сондықтан әрбір актер білімін тереңдетіп, қиял көкжиегін кеңейтуге зор мән береді [99, 13 б.].

Соңғы жариялымдарға қарағанда, қазіргі таңда отандық сахналары репертуарында жиі орын алған режиссер-драматургтарының қатарында Ерсайын Төлеубай, Талғат Теменов, Мұрат Ахманов, Әлібек Оразбеков сияқты өнертапқыштар аталады [108, 249 б.]. Бастысы заманауи туындылар бүгінгі көрерменнің рухани-мәдени тұтынушылық қажеттілігіне жауап беру шарттылығы болатыны бұлтартпас ақиқат.

Мәселен, В. Волков сахна өнері репертуарына кешенді талдау жасаудың келесідей әдістерін анықтайды: 1) репертуардың сапалық-мазмұнды сипаттамасы; 2) театр статикасын сандық талдау әдісі; 3) спектакльдерге, тұтастай алғанда бүкіл театр репертуарына көрермендер бағасын анықтау әдісі [10, 95 б.]. Сонымен бірге, ұлттық сахна өнерінің дұрыс бағытта дамуына, сапалы репертуарлық саясатының сапалы әрі заманауи болуына, режиссерлер мен драматургтер тікелей жауапты болатын шындықты анықтауға қадам жасалды.

Сонымен аталмыш параграфта көтерілген мәселені қорытындылайтын болсақ, төмендегідей тенденциялық ой түйіндеуге болады:

Біріншіден, ХХ ғасырдың 90 жылдарының басынан бастап, аяғына дейінгі кезеңде еліміздегі ұлттық өнер сахнасы айтарлықтай тоқырау жағдайын бастан кешкені анықталып, нақты мысалдармен дәйектеліп дәлелденді. Бұның салдары ретінде сахна өнері мен көрермен аудитория арасындағы алшақтық пайда болып, өнер ордалары өз көрермендерінен ажырап қалғандығы анықталды. Оның басты себептік факторының бірі ретінде отандық сахнаның репертуарлық саясатының әлсіреуі болғандығы анықталып, дәйектелді.

Екіншіден, зерттеу барысында отандық сахнадағы репертуарлық консерватизм қалыптасып, кеңестік дәуірден келе жатқан дәстүрлі қойылымдардың өзгеріссіз, жаңартусыз ұзақ уақыт сахнада жүруі тенденциясы анықталып, олар нақты мысалдармен дәлелденіп, негізделді.

Үшіншіден, бұл тенденцияның қалыптасуына себеп болған фактордың негізгі кілті тұрғысында режиссуралық шешімдердегі кемшіліктер анықталып, елге танымал режиссерлер мен театртанушылардың пікірлерімен дәйектелді, дәлелденді.

Төртіншіден, сахна өнеріндегі драматургиялық жүйедегі тоқырау елдің ұлттық репертуарлық саясатындағы түйіткілді мәселелердің себептік факторы ретінде жеке алынып, жан-жақты талқыланып, оның репертуарлық саясаттағы мәнді орны сарапталып, шешуші рөлі анықталды.

Бесіншіден, сахналық өнер көрермендерінің тоқырау жылдарындағы өнерге деген тұтынушылық қажеттілігінің де төмендеу тенденциясы сарапқа салынып, оның себептері мен салдарына арнайы ғылыми талдау жасалынып, ой түйінделді.

Алтыншыдан, үстіміздегі дәуірдің 10-шы жылдарынан басталған отандық сахна өнеріндегі ұлттық репертуарлық саясаттағы оң тенденцияларға ғылыми талдау жасалып, ондағы орын алған іс-шаралар сарапталып, сахналық қойылымдық өнер саласындағы өрлеу мен жаңару үдерістеріне сандық, сапалық тұрғыда баға берілді. Бүгінгі сахнаның өміршеңдігі мен тұрақты ғұмыры жаңа қойылымдарға тікелей тәуелді болатыны және қойылымның көрерменге қызықты әрі тартымды болуы өнер сахнасының басты миссиясы болу заңдылығы анықталды.

Жетіншіден, бүгінгі сахна өнеріндегі үш тенденция анықталды: 1) сахнаны жаңа репертуарлармен жаңғыртып отыру; 2) әр қойылымның этикалық, эстетикалық, психологиялық эффектісін арттыратын режиссерлік шешімнің жандануы; 3) сахнадағы сөз драматургиясынан көрі, әрекет драматургиясына құрылған туындылардың көбірек болуы.

Сегізіншіден, осындай өзгерулердің негізінде ұлттық сахна өнері аудиториясын эстетикалық, рухани-моральдық қызығушылығын үнемі назарда ұстап отыру кез келген сахналық өнер ордасының өмірлі заңдылығы болатын аксиомасы анықталды.

Тоғызыншыдан, бүгінгі заманауи сахна барынша еркін, барынша рухани дербес, көрермен өзіне барынша баурайтын рухани-мәдени орта қалыптастыруы тиіс деген қорытындыға келеміз. Сонымен бірге, бүгінгі заманауи сахна өз көрермен аудиториясын өзі дайындауы керек деген көзқарасты қолдаймыз.

Оныншыдан, бүгінгі қазақстандық қойылымдық сахна өнері соңғы кездері айтарлықтай өзгеру жолына түскеніне қарамастан, әлі де болса өзінің көрермендері контексіндегі репертуарлық саясатында әлемдік деңгейде бәсекеге түсе алатын мінсіз деңгейге жете қойған жоқ деген қорытындыға келеміз.

**3.2. Бүгінгі сахна өнерінің көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық қалыптасу бағдарына ықпалы мәселесі**

Бұл параграфта біз Тәуелсіз Қазақстандағы сахна өнері қазіргі көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық бағдарының қалыптасуына ықпал жасау әлеуеті жағдайларына, факторлық көрсеткіштеріне, ерекшеліктеріне, түйіткілді мәселелері мен жетістіктеріне отандық ғылымда алғаш рет талдау жасауға қадамдар жасалады. Өйткені қазіргі технологияның мәдени-әлеуметтік әлемде көрермен аудиториясы өнердің әрі ерекше объектісі, әрі субъектке айналуда. Сонымен бірге, бұл мәселенің өзектілігі, ең алдымен, қазіргі таңдағы сахналық өнердің көрермен аудиториясы құндылықтық бағдарына ықпал етуінің өзіндік болмысы өзектілікке ие болуында. Өйткені, көрерменнің реакциясы мен бағдары арқылы сахна өнері көрермендерінің мәдени-әлеуметтік статусы көрініс табады. Осы ретте біз бұл тұрғыдағы зерттеуімізде, ең алдымен, барлық сахналық өнердің басты миссиясы – көрерменге рухани-мәдени ықпал ету заңдылығын сақтау дәстүріне ғылыми талдау жасауды көздейміз. Біз мұнда нақтырақ алғанда, сахна өнерінің өз көрермен аудиториясына рухани-мәдени құндылықтық қалыптасу бағдарына ықпал жасау үдерісінің өзіндік болмысына мәдени философиялық талдау амалы тарапынан келеміз.

ХХ ғасырдың орыс режиссері Всеволод Эмильевич Мейерхольд: «Көрерменге ықпал жасау – театр заңы» [42, 55 б.] деп жазады. Осы бір заңдылықтың априорлық табиғатына тереңірек үңілетін болсақ, жалпы ойын-сауықтық өнердің, нақтырақ алғанда сахналық өнердің егіздік табиғатына қатысты ерекше теориялық-әдіснамалық аксиомалық ұстаным мен бұлтартпайтын құбылысқа тап боламыз. Өйткені сахналық өнер, бір жағынан, көріністік ойын-сауық өнерінің бір түрі болса, екінші қырынан, ол бұқаралық ықпал құралы болатын табиғатқа ие құбылыс болып есептеледі. Себебі ойшыл ғалымдардың айтуынша, көріністік ойын-сауықсыз көрермен өз мәнін жоғалтқан ұғым болып қана қалады [117]. Сондықтан көріністік ойын-сауықты немесе қойылымдық сахналық өнердің екінші жағынсыз, яғни көрермен ықпалынсыз зерттеу – өнердің табиғи заңдылығын бұзумен және оның көріністік ойын-сауықтық мәнін жоюмен бірдей болмақ. Осы фактордың өзі көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық бағдар универсумы бүгінгі барлық көркемөнер мәдениетінің өзекті мәселесіне айналуы заңды құбылыс деп санаймыз. Сол себепті, зерттеуіміздің бұл бөлімінде біз жалпы өнер атаулысы, оның ішінде сахналық өнердің әлеуметтік-мәдени институт және тұлғаны әлеуметтендіру кеңістігінің бірі ретіндегі әр адамның құндылықтық қалыптасуына тікелей ықпал жасау, оның табиғи миссиясы деп сеніммен айта аламыз. Театртанушы ғалым А. Мұқанның: «Музыкалық театр жанры көрерменге әсері, тәрбиелік мәні мол ықпалды құрал» [118] деген көзқарасы осыған дәлел.

Бүгінгі техногендік қоғамда адам тек театрдың ғана емес, бүкіл медиа кеңістігінің көрермені болған дәуірде сахналық қойылымдық өнердің көрерменге ықпал жасаудың мазмұны мен өзіндік спецификасы мәселесі айрықша өзектілікке ие болуда. Оның бір ұшы сахналық өнердің даму динамикасына қатысты болғанын, ал екінші қыры ХХ ғасырдың аяғына таман кәсіби мамандардың көрерменге де қатысты пікірі оптимистік сарында болмағандығы жайлы алдыңғы параграфта жан-жақты тоқталдық. Мәселен, Б. Атабаев: ««...Шындығын айтсақ, қалың көпшілік драмалық өнерге соншалықты сусап отырған жоқ», -деген көзқарасты алға тарта келіп, адамдар «тобыр синдромына», ұрынып, Ш. Құдайбердіұлы «Затшылдық көзді байлайды, адастырып айдайды», [24, 4 б.] деген көзқарасты білдірген болатын. Осындай жалаң прагматизм мен затшылдық сана билеген жалған әлеуметшілдік мәртебенің үстемдігінен арыла алмай заман керуеніне ілесе алмай қаламыз ба деген тұста өнердің рухани құндылықтық бағдарының бейтараптанған кезеңі болғаны жасырын емес. Яғни өкінішке орай, материалдық құндылықтарға құмартып, оны бірінші орынға қойып, оның шырмауына оралып байланған да жағдайдың болуы орын алатыны шындық. Осы тұрғыдан келгенде, бүгінгі таңда аса өзектілікке ие болып отырғанның бірі әрі бірегейі сахналық өнердің көрерменге құндылықтық ықпалының өзіндік ерекшелігі мен мазмұны мәселесі болатыны анық. Сондықтан осыдан туындайтын екінші бір мәселе – ол біріншіден, сахна өнері оны қаншалықты іске асыруда, екіншіден, сахналық өнер көрерменнің құндылықтық бағдарын қалыптастыруда қаншалықты ықпалдық фактор бола алады дейтін мәселе.

Кейбір әлеуметтанулық зерттеулерге қарағанда, тіпті сонау өткен ғасырдың 70 жылдардың ортасына таман көрермендердің кейбір категориялары үшін театрға деген қызығушылықтың төмендеу тенденциясының көрініс бере бастағандығы айтылады. Оған себептерді көрермендер үшін кино мен теледидарлық бағдармалардың басымдық таныту тенденциясымен байланыстырады [119]. Ал осы тұста отандық театртанушы А. Мұқанның: «Театрдың бүгінгі сынаптай сырғыған әлемде, қоғамда, адам бойында болып жатқан өзгерістерді көркем бейнелеу құралдарымен айнытпай беріп жатқандығы да бұл өнер түрінің қоғам мен адам өмі­рінде, оның әрбір даму сатысын танып білетін, зерттейтін маңызды құралы екендігін көрсетеді» [108, 240 б.] деген пікірімен келісеміз. Олай болса, сол бүгінгі өзгермелі әлемдегі сахналық өнердің өз көрермендерінің рухани құндылықтықтарының қалыптасу бағыт-бағдарына ықпалы ету мәселесі қандай бағытта жүруде, ықыластық мотив негіздері қандай, ықпал формасы мен мазмұны қандай деңгейде, өзіндік ерекшеліктері қандай бағытта деген сұрақтардың туу әбден заңдылық. Белгілі режиссер С. Тәукеловтің айтуынша, бір жағынан, көрерменнің рухани сұранысы мен талғамы мәселесі, екінші жағынан, көркем туындылардың тартымдылығы мен өз көрерменіне берер рухан азығы және көрерменнің рухани-мәдени аясын кеңейту мәселесінің өзектілігі байқалады. Мәселен, елімізге танымал режиссер Болат Атабаевтың: «Қазақстанда нарықтық экономиканың негіздерін қалыптастыру үшін реформа жүргізілуде» [24, 4 б.] дегенді айта келіп, оның рухани-мәдени жаңарудағы қиғаштық салдарына меңзейді. Осымен үндес көзқарасты ресейлік зерттеушілер де театр көрермендерінің құрылымдық өзгерісін қоғамдағы әлеуметтік-экономикалық түрленумен байланыстырады. Экономикалық әлеуметтанушы А. Рубинштейн өнер көрермендерінің өзгеру жағдайын үш түрлі фактормен байланыстырады: театр ісін ұйымдастыруға нарықтық механизмдердің енуі; қоғамдағы заманауи жаһандану үдерістердің адамдардың құндылықтық басымдылықтарын өзгертуі; қызмет көрсету мүмкіндіктер түрінің ұлғаюы [120]. Осының негізінде адамдардың эстетикалық талғам иерархиясында өнердің төмен және жоғары деңгейі деген мәселе өзінің өзектілігін жоғалта бастағаны байқалғанын мойындауымыз керек. Өмір коммерцияланған жағдайда көрермен мен жалпы тұтынушылардың аражігі бірігіп кетті деуге болады. Н. Хреновтың айтуынша, көрерменнің әлеуметтік-мәдени сипаты таза экономикалық белгілермен ауыстырылған [121]. Осының өзі сахна өнеріндегі ішкі қайшылықтың болғанын анықтауға септігін тигізді деуге болады.

«Ал, адам факторын мүлдем естен шығарған реформаның болашағы қандай? Ең алдымен өзгеріс адам санасында жүруі керек» [24, 4 б.] дегені көңілге қонарлық мәселе. Шындығында да экономикалық реформа, ең алдымен, әлеуметтік-мәдени мақсатта болуы жалпы адамзат қоғамының базалық заңдылығы болуы тиіс аксиома. Өйткені, ең бастысы – адам факторы, адам капиталы. И. Канттың айтуынша, басты моральдық императивтерінің бірі – адамға ешқашанда құрал ретінде қарама дейтін ұстаным болған [122]. Жоғарыдағы айтылғандарға қарағанда, қазіргі театрлық өнердің қозғалысын көрермен анықтай бастайтындығын көруге болады. Қазір көркемөнер мәдениеті туындыларына өз талғамдарына қарай тапсырысты түзуші көрермен қалыптасуда. Демек, бүгін театр көрерменнің тұтынушылық бағдарына өте тәуелді деп айтуға болады. Енді бір жағынан, театр ұжымы өзіне ерекше «фестивальдік» аудитория қалыптастыруда. Осы бір жағдай, екінші жағынан, бүгінгі көрермендердің құндылықтық бағдарын кейбір дағдарысқа әкелу тенденциясы да орын алуда деуге болады. Оған бүгінгі жариялымдарда, кәсіби қазақ театрының сахнасы сан түрлі соқпаққа түскені, бірде өрлеп, бірде төмендегені, оның жылдармен бірге жанданып, жанрлық тұрғыда түрлі трансформацияны бастан кешкені туралы айтылымдар дәлел болса керек. Осы ретте адамның рухани-мәдени құндылықтарының бағдарын өзгертуде ұлттық сахна өнерінің берері мен қосар үлесі ұшан-теңіз болуы керек дер едік. Осы мәселенің басты мәдени орталығы – сахналық өнер дейтін болсақ, оның бір ұшы бүгінгі театр өнерінде жатқандығы рас. Бұған байланысты пікірге зер салсақ: «Әлем бойынша бірнеше мың театр жұмыс істеп жатыр десек, соның әрқайсысы сахнасында өмірге келген қойылымдары арқылы адамның ішкі әлемін байытады. Театрға пенде болып кірген жан адам болып тазарып шығады» [123] деген пікірмен әбден келісеміз. Демек, сахна өнерінің әр индивидтің рухани тұлғасының оң бағытта қалыптасуына құндылықтық бағыт-бағдар беретін бірден-бір орта болатынына көз жеткіземіз. Басқаша айтқанда, көрермен құндылықтық бағдарына ықпал ету тұстарына талдау жасау сахна өнерінің әлеуметтік-мәдени институт ретіндегі шығармашылық әрі ұйымдастырушылық міндеттерін шешуге мүмкіндік туғызады. Сайып келгенде, бүкіл «сахна-көрермен» жүйесінің барынша тиімді қызмет етуін қамтамасыз етуге септігін тигізеді [124].

Ендігі тұста, ең әуелі, «құндылық» ұғымына ғылыми тұрғыда қысқаша талдау жасап, оның ғылыми танымдық мазмұнына анықтама беруді жөн санаймыз. Жалпы құндылық мәселесі мәдениеттанулық сұрақтардың маңыздыларының қатарына жатады, себебі ол Адам мен Әлем қатынасына және адамның ішкі рухани өміріне қатысты болып, оның өмірлік тіршілігінің негізгі құндылықтық жүйесін құрайды. Энциклопедиялық сөздікте құндылық ұғымына қандайда бір нәрсенің адам үшін, қоғам үшін маңыздылығын танытатын философиялық ұғым ретінде анықтама беріледі [122, 346 б.]. Демек, құндылық әр құбылыс пен көріністердің адам мен қоғам үшін қаншалықты маңыздылығын айқындайтын өлшем-түсінік. Құндылық адамзат үшін мінсіздік пен үлгі қызметін атқаратыны анық. Сол арқылы адам шындықты бағалайды, өмірдің оңы мен солын, жаманы мен жақсысын, пайдалысы мен пайдасызын, әділдік пен әділетсіздікті, сұлулық пен сұрықсызды ажыратады. Сайып келгенде, құндылықтарға әр индивидтің өмір бағыт-бағдарын анықтайтын мәнді, маңызды, құрмет тұтатын, үлгі алатын, мінсіз деп бас иетін, пір тұтқанның бәрін жатқызуға болады. Олай болса, «құндылықтар әлемінің өмір сүруінің терең себептері адамның өзінде, оның саналы пенделігінде, өмірдің мән-мағынасын іздеуінде жатса керек» [125] деген пікірден құндылық феномені таза антропоцентристік құбылыс болатынына көз жеткіземіз. Демек, қазіргі уақыттағы азаматтық құндылықтар – глобализация, урбанизация және ақпараттық-технологиялық революция – жаппай коммуникация құралдарының тез дамуына ықпал етіп, мәдениет пен өнерге қатысуға бұрын-соңды болмаған мүмкіндіктер ашты. Олар өнерді тек қолжетімді етіп қана қоймай, оны жаппай адамдардың күнделікті өмірінің элементіне айналдырды [126] деген көзқарастың туындауы заңдылық.

Қазіргі кезде құндылықтарды топтық, таптық, ұжымдық, ұлттық, жалпыадамзаттық деңгейге дейінгі дәрежеде дараланып, саяси, әлеуметтік, экономикалық, мәдени, тарихи, рухани, діни, эстетикалық, моральдық және т.б. формада болуы мүмкін. Осыған байланысты құндылықтарды материалдық және рухани болып бөлінеді. Рухани құндылықтар: өмір, табиғат, еңбек, білім, теңдік, еркіндік, ата мен анаға деген махаббат, үлкенге деген құрмет, ұлтжандылық, елжандылық, отансүйгіштік т.б болып келеді. Құндылықтар, сайып келгенде, қоғамның рухани әрі әлеуметтік дамуының өлшемі қызметін атқарады.

Сондықтан «Қоғам мен адамның жүрек соғысы болған қасиетті өнері жайлы айтуға келген соң, оның бары мен жоғын, жеңісі мен кемшілігін айту, оны үздіксіз әрекет үстіндегі, тұрақты даму мен өзгеріске түсіп отыратын қырларына назар аударуымыз заңдылық. Театрдың әлеуметтік институт екені, оның тәрбиелік, ағартушылық, танымдық... т.б. міндеттері біздің қоғамда өзінің күшін жоймағандығы былай тұрсын, қазір қалыптасқан заман мен қоғамға жаңаша көзқараспен қарап, бұрынғыдан өзгеше құрылымдық және ұйымдастырушылық іс-шараларды атқаруды қажет етеді» [127] деген көзқарас оқырманды сахна өнерінің көрерменнің рухани танымдағы рөлінің маңыздылығы мен өзектілігін арттыра түседі. Сол себепті бүгінгі сахналық қойылымдар өз көрермені аудиториясының рухани қажетіне жұмыс жасауы керектігін басты назарда болуы шарт деп есептейміз. Оны бүгінгі сахна өнерінің тәжірибесі көрсетіп отырғандай, ол барлық көрермен қауымының және ұлтымыздың нағыз рухани-мәдени құндылықтық бағыт-бағдарын қалыптастыруға еңбек етіп, көрермен қауымының оң рухани келбетін қалыптастырып, оның бүгінгі мәдени бет бейнесіне айналуда.

Біздің зерттеу нысанымыз аясындағы ендігі мәселе сахна өнері көрерменінің рухани-мәдени құндылықтық бағдарының қалыптасуына ықпалдық жүйесі аспектісін анықтауға келіп тоғысады. Ғылыми зерттеулерге қарағанда, қазіргі кезде сахна өнерінің ықпалдық табиғаты өнер жанрлары бойынша бірнеше бағытта: әлеуметтанулық, әлеуметтік психология, мәдениет әлеуметтануы, оның ішінде танымдық, эмоционалдық, мінездік компоненттері тұрғысынан қарастырылатыны байқалады. Олардың қатарына В.Дмитриевскийдің, Б. С. Ерасовтың, Т. Абалкинаның, Н.А. Хреновтың, Е. С. Лосева-Демидованың, А.А. Ушкаревтың және т.б. еңбектерін жатқызуға болады. Сонымен бірге, оның ықпалдық сипаты көрерменнің сахна өнерді тұтыну қажеттігі мотивтеріне байланысты болып, оның көптүрлі болатыны да ғылымда мойындалған құбылыс [120, 108 б.]. Біздің зерттеуіміз үшін мотивтердің көптүлілігі қайшылық туғызбайды, өйткені біз мотивтерді тұтас құбылыс ретінде қарастыра отырып, оларды сахна өнерінің көрерменге берер құндылықтық ықпал табиғатының қандайда бір әрі себептік факторы, әрі көрсеткіштік өлшемі деп есептейміз. Осы ретте, Б. Ерасовтың: «...Позитивные мотивации, опираясь на ценности, осваиваемые индивидом, становятся ценностными ориентациями, которые, в свою очередь, направляют его сознание и поведение» [128] деген көзқарасымен келісеміз. Біздің пікірімізше, мотивтердің түрлерінен көрі, мұнда құндылықтық бағдар-бейінділіктің болуы маңызды. Өйткені мотивация дейтін нәрсе өз құпиясын ішке жасырып тұратын терең субъективті құбылыс болатынын ескеруіміз керек. Мәселен, мотивацияға негіз болатын қажеттіліктің де сарындары: утилитарлық, символикалық, әлеуметтік, эмоционалдық, мәдени мүдделерге байланысты болуы мүмкін.

Өз зерттеу нысанымызға ойыстыра қарастыратын болсақ, біз құндылықтық ықпалды мәдени-философиялық тұрғыда қарастырамыз. Жоғарыда аталған мотивтер мен негіздік себептердің бәріне рухани-мәдени болмыс тән болатын адами құбылыс. Сондықтан, сахналық өнердің көрерменге құндылықтық ықпал бағдарын: эстетикалық және моральдық сипатта қарастыруды мақсат тұтамыз және маңызды деп есептейміз. Бұларды біз көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық бағдар жүйесін қалыптастырудағы ерекше аксиологиялық универсум деп есептейміз. Эстетикалық және моральдық құндылықтар әр адамның мәдени әлемінің континуумдық болмысы ретінде әр кезде рухани-мәдени қажеттіктер өңірін құрастырады. Белгілі ресейлік мәдени-әлеуметтанушысы А.П. Маршактың айтуынша, рухани-мәдени қажеттіктер адамды көркем мәдениетті тұтынуға сезімін оятуға, оны игеруге, мәдениет құндылықтарын жасауға бағыттайды және көрермен тұлғаның априорлық белсенділігін қамтып, оның рухани мәдениет әлеміндегі әлеуеттік мүмкіндіктерін ашып отырады [129]. Біз де осы көзқарасты қолдай отырып, эстетикалық және моральдық құндылықтар базасы сахна өнері көрермендері аудиториясының әр субъектісінің мәдени-рухани өзіндік дамуына және мәдени ортада өзін-өзі іске асыру қарымын жетілдіруіне, мәдени әрі білімдік деңгейін көтеруге, сахна өнеріне деген қажеттілікті арттыруға мүмкіндік жасайды деп санаймыз. Сайып келгенде, мәдени-рухани қажеттіліктер адамның белсенді танымдық әрекетіне ықпал жасап, оның рухани құндылықтарды игеруіне жағдай жасап отырады.

Енді сахна өнерінің көрерменнің эстетикалық құндылықтарын қалыптаструдағы ықпалдық қырларын қарастыруға қадам жасалады. Онда, алдымен, эстетика ұғымына анықтама берген жөн. Энциклопедиялық сөздіктердің бірінде: «Эстетика (грек тілінен аударғанда сезуші, сезінушілік, сезімтал деген мағынаны білдіреді) – адам мен әлем қатынасын және адамдардың көркемдік әрекетін зерттейтін философиялық ғылым» [130] десе, екіншісінде: «Эстетика терминін алғаш қолданып, арнайы талдай бастағандардың бірі неміс философы А.Г. Баумгартен (1714-1762), ол өзінің «Aestnetica» атты кітабында (1750-1758) эстетиканы «сезімдік білім туралы ғылым», көркемдік шығармашылықтың философиясы, сезімдік және рационалды танымның тұтас теориясы...» [122, 522 б.] деп анықталса, ал шет тілдер сөзі сөздігінде эстетикаға әсемдік, әдемілік, сұлулық, асқақтық, мәнділік, көріксіздік, ұсқынсыздық, сиықсыздық туралы философиялық пән ретінде анықтама беріледі Сонымен бірге, эстетика өнерді, оның даму заңдылықтары мен идеялық мазмұнын, көркемдік формасын және қоғамдық рөлін зеттейді деген тұжырым жасалады [38, 593 б.]. Осы ретте әлемдік өнер философиясын зерттеушілерге зер салсақ, неміс философы, өнертанушы теоретик Фридрих Шиллер «Адамды эстетикалық тәрбиелеу жөніндегі жазбалар» атты еңбегінде: «Сезімтал адамды ақылды етудің жалғыз жолы – оны алдымен эстетикалы адам жасап алу», -дегенді айта келіп, «Егер біз еркіндіктің саяси мәселесін іс жүзінде шешкіміз келсе, онда эстетика жолымен жүреміз, өйткені біз дәл осы сұлулық арқылы еркіндікке жетеміз» [131] деп жазады. Ғылыми мәліметтерге қарағанда, эстетиканың басты қызметі – адам өміріне эстетикалық көзқараспен қарау немесе эстетикалық өлшем енгізу, ал эстетикалық өлшем – адам болмысы рухани әлемінің ерекше деңгейі мен көрінісі болса керек [122, 522 б.].

Жоғарыда айтылғандарға өз мәселеміз тұрғысынан талдау жасайтын болсақ, төмендегідей қорытындылар жасауға болады. Біріншіден, эстетика сезімдік білім туралы ғылым ретінде адамдардың көркемдік әрекетін зерттейтін философиялық ғылым. . Екіншіден, эстетика – көркемдік шығармашылықтың философиясы, сезімдік және рационалды танымның тұтас теориясы. Үшіншіден, эстетика – әсемдік, әдемілік, сұлулық, асқақтық, мәнділік, көріксіздік, ұсқынсыздық, сиықсыздық туралы философиялық пән. Төртіншіден, эстетика өнерді, оның даму заңдылықтары мен идеялық мазмұнын, көркемдік формасын және қоғамдық рөлін зерттейді. Бесіншіден, эстетика – адамның сезімтал ақылын қалыптастыру мен дамытудың жалғыз жолы. Алтыншыдан, эстетика – сұлулық арқылы адамның еркіндікке жету амалының бірі. Жетіншіден, эстетиканың басты қызметі – адам өміріне эстетикалық көзқараспен қарау, яғни эстетикалық өлшем енгізу, ал эстетикалық өлшем – адам болмысы рухани әлемінің ерекше деңгейі мен көрінісі. Сегізіншіден, эстетика – әлемді көркемдік игеру формасы. Тоғызыншыдан, эстетиканың әлеуметтік-мәдени миссиясы өнер арқылы іске асырылады. Өнердің өзі адамға өзінің эстетикалық табиғаты арқылы әсер етіп отыратыны табиғи заңдылық. Эстетикалықтың ең жоғарғы көрінісі өнердің кейпіне енетін әсемдік болып есептеледі.

Америкалық филосов, өнертанушы-эстет Монро Бердсли «өнер дегеніміз не?» деген сұраққа: «өнер туындысы – жарыққа шығарарда эстетикалық ләззатты қанағаттандыруға мүмкіндік беруді ойластырған нысанның өзі... маңызды себептік рөл ойнауға тиіс, айқын ерекшелігі бар әсер алуға арналған шарттардың жиынтығы...» [132] деп жауап береді. А.Г. Баумгартен айтуында, өнердің мақсаты – сұлулықты қалыптастыру, сұлулықтың мәні – ләззатқа бөлеу және құштарлықты тудыру, әсем сұлулық табиғаттан табылады, сол себепті өнердің ең жоғарғы мақсаты – табиғатқа еліктеу [5, 317 б.]. Д. Юм өзінің «Адам табиғаты» атты трактатында: «Сұлулық дегеніміз – жанарға ләззат, жанға рақат сыйлауға арналған табиғатымыздың бастапқы болмысы, салты не назы бойынша қалыптасқан бөліктердің тәртібі немесе құрылымы» [133] деп жазады. Осыдан сахна өнері – адамның эстетикалық әлемін құраушы әрі өнер – әлемтану мен адамтану құралы деген ғылыми тұжырым жасауға болады.

Отандық философ мәдениеттанушы, философия ғылымдарының докторы, профессор Гульмира Шалабаеваның айтуынша, өнер адамдардың негізгі әрекет түрлерін өзіне тоғыстырушы адами өміртіршіліктің образдық моделі ретінде көрініс табады [134]. Германиялық театртанудың негізін салушы неміс ғалымы М. Херманн (1865-1942 жж.) қойылымдық өнер сахнасын – образдар алаңы деген түсінікті ұстана отырып, «театр кеңістігі (сахна кеңістігі) – эстетикалық трансформацияның жемісі» [2, 60 б.] деген ой түйіндейді. Тағы бір қазақстандық театртанушы, тарих ғылымдарының докторы, профессор С.К. Қаржаубаева өзінің «Культурные доминанты и эстетика казахского театрального искусства» атты мақаласында: «Вся казахская культура насыщена идеями, образами и символами, в той или иной мере связанными с обрядами, играми, эпосами. А это: слово, движение, пластика, музыка, импровизация, танец. То есть то, что составляет театр, причем театр, в его современном понимании, насыщенном знаками и символами. ...Эта модель была отмечена всеобщей приверженностбю к эстетическому и художественному восприятию мира» [135] деп жазады. Осы концепцияларға сүйене отырып, жалпы өнердің, оның ішінде сахналық өнердің бірнеше эстетикалық қызметін: танымдық, ағартушылық, тәрбиелік, құндылықтық-бағдарлық, коммуникативтік, көркем шығармашылық сияқты түрлерге бөлуге болады. Сахналық өнердің эстетикалық танымдық қызметі өнер әсерінің адам сезіміне айқындық сипатын көрсетіп, нысанға ерекше назарды білдіреді және нысаннан тыс заттар мен құбылыстар туралы еркіндік сезімді өрбітеді, әсерлі эффект тудырып, жаңалық ашу күшін сезіндіреді. Бұл сипаттамалар И. Канттың «өнер нысаны, ешқандай қосымша мақсатсыз-ақ қабылдаудағы біздің танымдық қабілеттерімізге жүгінеді» [4, 71 б.] деген тұжырымымен және Дьюдің «өнермен айналыса отырып, біз өзіміз үшін танымдық қасиеттерге қол жеткізуге екпін береміз» [132, 22 б.] деген түйіндемесімен астасып жатқанын байқаймыз. Ал біздің зерттеуімізге сай сахналық өнердің құндылықтық-бағдарлық қызметі субъектінің бағалау әлеуетін көрсетеді. Осы көрсетілген қызметтер, сайып келгенде, біздің көтеріп отырған мәселеміз: қойылымдық өнердің көрерменнің құндылықтық бағдарына ықпалы тұрғысынан алғанда сахна өнерінің басты қызметі – адамды субъект және жеке тұлға ретінде түрлендіруге келіп тоғысады.

Егер эстетикалық құбылыс – руханияттың маңызды саласы ретінде сыртқы орта мен адамның өзара қатынасы арқылы субъектінің шығармашылық еңбегімен жасалатын эстетикалық құндылықтардың жиынтығы, оларды жасау және қолдану тәсілдері жолдары болатын болса, онда эстетикалық құндылықтар адамның әлеуметтік өмірмен қарым-қатынасқа түсуіне, қоғамның жетілу қадамына, қоғамдық қатынастардың бүкіл жүйесінің толыққанды дамуына қатысады деген сөз. Ал бұны ғылымда бір сөзбен қоғамның эстетикалық мәдениеті деп айтуға болады. Эстетикалық мәдениеттің құрамына: эстетикалық қажеттілік; эстетикалық қызығушылық; эстетикалық талғам; эстетикалық әрекет; кәсіби біліктілікті жатқызуға болады. Сондықтан көрерменнің жеке тұлғалық эстетикалық мәдениетін қалыптастыру үшін осы айтылған құрамдас компоненттердің әрқайсысының оның бойында болуын міндетті түрде ескеру және оларды қалыптастыру қажет деп есептейміз. Демек, эстетикалық мәдениетті қалыптастырудың мақсаты – тұлға бойында эстетикалық құндылықтарды сіңіруді қажетсінуін, оған деген қызығушылығын, эстетикалық талғамын дамыту, білімі мен біліктілігін, қабілеттерін жоғары деңгейге жеткізу болып табылуы тиіс.

Эстетикалықтың ең жоғарғы көрінісі – өнердің кейпіне енетін әсемдік. Демек, әсемдік – бұл «адам» туралы ұғымдардың бірі, өмірдің барлық күрделілігі мен тереңдігін қамтитын оның анықтамаларының бірі. Тек нақты өмірді ғана емес, әсіресе тарихтың өтпелі кезеңдерінде өзі тудырған өмірлік әлемнің шеңберінен тысқа шығып, адамзатты прагматикалық немесе утилитарлық өлшемдерге сыймайтын өзге бағамен бағалайтын рухани өмірді де қамтиды. Әсемдік эстетикалық құндылық ретінде адамзат мәдениетінің тарихында, ең алдымен антикалық философияда терең теориялық тұрғыда талданған танымдық білім. Американдық философ Джордж Сантаянның айтуынша, «...сұлулық ...идеалдың (мінсіздік – А.) көрінісі, құдіретті парасаттың символы болып есептеледі» [136].

Жаңа заманда әсемдіктің құндылықтық мәні Гегельдің эстетикалық еңбектерінде қарастырылған. Әсемдік идеяның сыртқы болмыспен нақты бірлігінің сезімдік құбылысы ретінде, ұғым мен нақтылықтың, сыртқы форма мен ішкі мазмұнның тұтастығы ретінде көрінеді. Әсемдіктің осы түсіндірмесіне сүйене отырып, Гегель идеал мен оның даму сатылары туралы ілімін дамытады, идея мен оның сыртқы бейнесі арасындағы арақатынасқа байланысты өнер формаларының қалай өзгеретінін көрсетеді. Гегельдің айтуынша, «Әсемдіктің мәніне сәйкес, әсем объектіде оның ұғымы, мақсаты және жанымен қатар, өзгеден емес, оның өзінен туындайтын сыртқы айқындылығы, алуан түрлілігі мен нақтылығы да көрінуі тиіс. Біз жоғарыда айтқандай, әдемі зат нағыз мән мен ұғымның және белгілі сыртқы болмыстың имманентті тұтастығы және келісімі ретінде ғана шынайы… Ұғым мен құбылыс арасындағы келісім олардың толық өзара бір-біріне енуін білдіреді. Сондықтан сыртқы форма мен образ сыртқы материалдан ажыратылған болып қалмайды… оның ұғымына сәйкес нақтылықтың өзіне тән тәнкристалданған форма болып табылады» [122, 123 б.]

Эстетикалық құндылық ретіндегі әсемдікті философтар ғана емес, көркем сөздің өкілдері де зерттеді. Өнертанымдық әдебиеттерде өнерді түсінудің бастапқы алғышарты ретінде, әдетте, Н.Г. Чернышевскийдің мынадай белгілі түсіндірмесін: «Әсемдік бұл өмір… өз ұғымдарымыз бойынша өмірді қалай көрсек, онда ол нәрсе де әдемі; өзінде өмірді көрсететін және бізге өмір туралы ескертетін зат әсем» [137] деп келтіреді. Қанша дегенмен де әсемдіктің құндылықтық талдануы мәдениеттанымдық және эстетикалық дискурс шеңберінде жемісті нәтижелер береді. Ю. Борев әсемдіктің барлық алуан түрлілігін бірнеше парадигмаларға жіктейді. Бірінші парадигма (Платон, Тертуллиан, Ф. Аквинский, Ф. Ассизский, Гегель); әсемдік нақты заттар мен құбылыстардағы таңба немесе құдайдың (немесе абсолюттік идеяның) кепілі. Екінші парадигма: нақтылық эстетикалық тұрғыда бейтарап, оның сұлулығының көзі – индивидтің жанында (Т. Липпм, Ш. Лало, Э. Мейман), ол адамның рухани байлығының нақтылыққа “көшірілуінің” (Н. Гартман), «қарызға берілуінің» (Б. Кроче) нәтижесінде пайда болады: сұлулық субъекттің затты интернационалды (бағытталған, белсенді, «пайымдалған») қабылдауының нәтижесі (феноменология). Үшінші парадигма (Сократ, Аристотель, Н.Г. Чернышевский): әсемдік өмір қаситтерінің адаммен, оның практикалық қажеттіліктері, оның идеалдары мен әсем өмір туралы көзқарастарымен немесе сұлулықтың өлшемі ретіндегі арақатынасының нәтижесі. Төртінші парадигма (француз материалистері): әсемдік салмақ, түс, форма және т.б. сияқты табиғат құбылыстарының шынайы қасиеттері болып келеді.

Кез келген сахналық құбылыстың әсемдікке ие болуы оның өзінің толық сезімдік-нақты тұтастығында қоғамдық-адами құндылық ретінде көрінуімен, тұлғаның үйлесімді дамуына жағдай жасауымен, адамзаттың барлық жақсы қабілеттері мен күш-жігерінің іске асуына мүмкіндік беруімен көрініс табады. Сонымен бірге, адамның нақты болмыста бекітілуі және оның еркіндігін кеңейтуге ықпал етуімен байланысты болады. Сұлулық эстетикалық идеалды бекіте әрі байыта отырып, адам бойында қуаныш, сүйіспеншілік, еркіндік сезімдерін ұялататыны анық.

Қоғамдық-мәдени сана тұрғыда трансформацияланған көрермен қауымы бүтін кеңестік үкімет үшін де белсенді қайраткер қалыптастыру саясаты да белең береді. Олай болса, жаңа кезеңдегі көрерменнің рухани қуатын еселей өсіре түсу міндетін мәдени институттурға, оның ішінде, театрларға жүктеу үкімет үшін өте өтімді де тиімді құралдардың бірі болып отырғаны анық. Сондай-ақ, сахна өнерін совет көрермендерінің экзистенциялық өмір мақсат-міндеттеріне бағындыру тенденциясын аңғару қиын емес. Осы ретте айтылатын тағы бір фактор – ол сахналық өнердің өзінің өсіп өркендеу критериі көрермен талабы мен талғамына тәуелденді болу детерминанты дер едік. Олар отандық көрермен аудиториясының бір жағынан азаматтық позициясына рухани дәрумен қызметін атқарса, екінші жағынан көрерменнің ұлттық мәден иммунитетін жасақтайтын әлеуетті күш болмақ.

Сонымен біргі, Ғ. Мүсіреповтың аударуымен Мольердің 1952 жылы сахналанған «Сараң» спеетакілі туралы отандық БАҚ бетінде: «Өзінің туған топырағынан қол үзбей және өзінің ұлттық ерекшелігін жоғалтпай, актерлер әрдайым ескі француз комедиясының стилін дәл сезіне де, сақтай да білген» [[138]. Демек, онда бейнеленген тарихи дәуір халқының салт-дәстүрі, қоғамдық мінезі, әлеуметтік қатынастағы салт-дағдысын ұғынып түсінудің өзіндік моделін бере білген. Туындыгердің концепциясына сай пьесаның идеялық-образдық келбетін ашуға деген талпыныс құптарлық дәрежеде болғаны да көрермен назарынан тыс қалмаған [70, 121 б.].

Образ бен шындық бірлігін дәріптей отырып, көрерменнің рухани күрескерлік шыңына шығуын қамтамасыз етуге ұмтылады. Сондай-ақ, бұдан режиссердің көрерменді нарративтік әдіс арқылы аудиторияның спектаель оғиғасына ену амалын көреміз және көрерменнің эмоционалдық жүйесі оның сахна образына өту табалдырығы қызметін атқарғанын байқаймыз. Ал көрерменнің сахна оқиғасын жіті бақылауы оның негізгі рухани білім көзіне айналған деуге болады. Көрермен қабылдауының триархиялық теория бойынша – аналаиз, прагматика, шығармашылық – прициптеріне негізделгенін пайымдауға болады. Екінші сөзбен айтқанда сахналық өнер мен халықтың өзара тығыз бітімдікте болғанын білдірсе керек.

Көрермен мен сахна арасындағы шекараны біріктіретін образ және көрерсменнің қабылдау әлеуетін білдіреді деген сөз. Сол кездегі кеңестік идеологияның тілімен айтқанда, сол дәуірдің басты ұстанымы болған, «партия мен халықтың бірлігі» эпистемасы қазақ сахна өнері мен көрермен арасындағы рахани парадипломатиялық ұстанымға айналды деген тұжырым жасауға болады. Кеңестік сахналық өнердің басты өзегі көрермен халықты қаһармандыққа баулу болғаны анық.

Трагедиялық пен комедиялық құндылықтар мен антиқұндылықтардың күресі процесінде қалыптасқан күштердің күрделі қиюласуы нәтижесінде пайда болады. Трагедиялық - бұл өзіне дұшпан күштермен күресте қасіретке немесе өлімге ұшырайтын оқиғаның немесе әлеуметтік құбылыстың, адамның эстетикалық құндылықтарының бекітілуі: қасіреттің, өлімнің өзі құндылық болып саналмайды, бірақ солар арқылы құндылық бекітіледі. Трагедиялық эмоция – бұл эстетикалық-адамгершілік тұрғыда «тазалайтын», рухани шынықтыратын, ондағы ашылған сұлулыққа жақындастыратын терең қайғы мен жоғары шаттықтың қосындысы. Трагедиялық сезім эстетикалық тұрғыда болмыстың күйзелісті қырын сезіндіру арқылы көрерменді дүние-тіршіліктің қос жақтылығы арқылы оның бүтін болмыстық табиғатын тануға бағыттайды. Трагедияның адамға әсерін кезінде Аристотель «катарсис» – тазалану деп атаған болатын. Демек, сахналық өнер трагедиялық эстетика арқылы өз көрерменін рухани тазаруға бағыттайды.

Комедиялық сахна да эстетикалық тұрғыда құндылық пен антиқұндылық қайшылығының нәтижесі деп айта аламыз. Себебі комедиялықтың мәні қайшылықта. Комедиялық қарама-қарсы тұрудың, контрастың, айырылудың нәтижесі, тұрпайылық пен әсемдіктің, жиіркеніштік пен асқақтықтың, жалған мен ақиқаттың, аңғалдық пен ақылдылықтың антиномиясы. Комедиялық - бұл ақырында антиқұндылық болып шығатын адамдар мен құбылыстардың өзін-өзі айқындап қоюы, оның нағыз құндылықтық мағынасын аңғару. Комедиялықты эстетикалық күйде қабылдау адам бойында күлкі, әжуа туғызады. Адамдар қандай да бір ақымақтықтың мәнін оның шынайы құндылығын бейсаналы түрде салыстыра отырып, өзінің бағалау қабілетіне орай келеке етеді. Бұдан эстетикалық құндылықтардан жалпы адамзаттық белгілерді аңғару қиын емес. Әлеуметтік дамудың жалпы заңдылықтарына орай бір құбылысты барлық халықтар да бірдей күлкіге айналдыра алады.

Сезімдер мәдениетінің саласы ретінде эстетикалық құндылықтар танымға әсер ете отырып, адамның рухани әлемінің маңызды бөлігіне айналады. Өйткені сезімдер адамның ақыл-ойына ықпал етіп қана қоймай, көбіне оның алғышарты да бола алады. Эстетикалық құндылықтардың жаратылысын қарастыру барысында, оған мынадай көзқарасы қалыптасады. Эстетикалық құндылықтар қоршаған нақтылыққа деген эмоционалды-бағалаушы-сезімдік реакцияны сипаттай отырып, рухани келісімнің бір бөлігін білдіреді. Эмоция – адамды қозғайтын, тоқтататын, рационалды анықтауға бағынбайтын сезімдердің сыртқа шығарылуы.

Сахналық өнер – нақтылықтың эстетикалық байлығына сүйенетін, әлемді көркемдік игеру саласындағы адамның қоғамдық практикасы типтерінің алуан түрлілігінің бір қыры. Адамзатының әлемдік-тарихи тәжірибесінің негізінде, адамдардың еңбек әрекеті үдерісінде адамзат рухының байлығы қалыптасты, адамның эстетикалық сезімдері, оның әуезді құлағы, форманың сұлулығын көретін көзі, сұлулықпен шабыттану қабілеттері дамыды. Сахналық өнердің дамуы үшін оның әрқайсысының өз ерекшеліктеріне орай бөлінуімен қатар, әрқайсысы өз қайталанбас дараланатын музалардың өзара әрекеті де маңызды ықпал етеді. Олар осы өздерінің даралық ерекшеліктерін сақтай отырып, адамзаттың көркемдік мәдениетіне, әлемді эстетикалық игеруге жаңа, өзгеше үлестерін қоса отырып, өз көрермендерінің рухани құндылықтық бағдарының қалыптасуында айтарлықтай қызмет атқарады. Сахналық өнердің алуан түрлілігі әлемді өзінің күрделі және бай күйінде эстетикалық тұрғыда игеруге мүмкіндік береді. Мәселен қазақ сахна өнері өзінің көркем мәдениетінің бастауларын және құндылық негіздерін мыңжылдықтар қойнауынан іздеп отырды. Басқа да алғашқы мәдениеттердегі сияқты көшпелілердің эстетикалық сезімдері табиғат арасында қалыптасты және өздерінің өмір салтына тәуелді құндылық бағдарларымен синкреттік бірлікте болды [139]. Осы ретте қазақ сахна өнері жалпы мәдени атмосфераға, көрерменге эстетикалық талғам өлшемі болуға, көрерменнің көркемдік білім-танымының өсуіне ықпал жасауға өз қызметін талмай атқарып келеді деуге болады.

Сахналық өнердің көрерменге құндылықтық бағытта ықпал ету жүйесіндегі өткен дәуірде кәсіби мәдени тұрғыда өзектілікке ие болып келе жатқан ендігі бір мәселе – ол қазақ сахна өнерінің моральдық құндылықтық бағдар аспектісі болатыны анық. Сахналық өнердің көрерменге беретін моральдық құндылықтықтарының қалыптасуына ықпалын қарастыратын болсақ, мұнда да айтарлықтай мәселе көрініс табатыны анық. Америкалық әдебиеттанушы, жазушы Дж. Гарднер қазіргі өнердің нигилизмі мен абсурдшылдығын сынай отырып, өнер иелерін адамның өзін-өзі кемелдендіруінің шарттарын жасайтын моральдық негіздерге оралуға шақырады [140]. Театр тарихтанушы ғалым А.М. Турлыбекованың айтуынша, қазақ халқының соғыс жылдарындағы сахналық қойылымдарындағы соғыс пен мәдениет ұғымдарының сыйымсыздығына арналған сахналық көріністер саяси күрестің қайшылықтарын бейнелей отырып, көрерменнің моральдық рухын сахнадағы поэтикалық сөз, көтеріңкі де мәнерлі сахна тілі, сахналық әрекет-қимыл өнері, би, әуен және т.б. көріністер арқылы көтеріп, өмір сүру құндылығына моральдық тұрғыда жігерлендіріп отырған [80, 89 б.]. Демек, сол жылдарғы сахналық өнер халықтың моральдық санасының емдеуші қуатты күшіне айналған деген сөз. Сахналық өнер моральдық әрі эстетикалық әсер тұрғыдан келгенде орын-уақыт-әрекеттің эмоциялық ұтымды императив тұтастығын білдіреді, ал олар сахналық құбылыстың моральдық-эстетикалық мәнін ашумен сәйкес келеді. Сонымен бірге, сахналық өнер өзінің компоненттік құрылымының синтетикалық құрамы: ойын, сөз бен тіл, әрекет, би, сахналық қимыл арқылы моральдық-эстетикалық ортақ-болмыстың контекстуалдық әрі тұтастығының мәдени-рухани виртуалды модальдық көрінісін сипаттайды. Олай болса, сахналық өнер таза моральдық құбылыс бола алады деген сөз. Сонымен бірге, сахна өнері мораль философиясының концептуалды-теориялық даму кеңістігі қызметін де атқарады.

Осы тұста сахна өнеріндегі сөздің моральдық құндылықтық ықпалының орнын ерекше атап өткенді жөн санаймыз. Мысалы, ҚР-ның халық артисі, профессор Маман Байсеркеұлы: «Сахна өнерінің ең басты құралы – сөз. Тебіренген ішкі толғанысыңды, асқақ сезіміңді сахна алаңы арқылы көрермен қауымына жеткізер асыл аспап: алтын домбыра да, құдіретті қаруың да – сөз. Сөз – сахнаның сұлу сәулеті, ғұмырнама ғимараты, спектакль деп аталатын күрделі дүниенің тас табалдырығы мен қыш қабырғаларын қалайтын рухани әлемі» [141] деп жазады. Олай болса, сахна тілі арқылы берілетін сөз – бүкіл мәдениет атаулының моральдық тарихының эволюциясын айқындаушы құралы болмақ. Біздің пікірімізше, саналық сөз әр кезде көрерменді моральдық әрі эстетикалық трансформациялық жағдайға келтірудің әлеуеттік іргетасы десек артық айтпағандық. Санадағы «сөз декорациясы» өз көрерменін моральдық эмоциялардың лабиринтіне енгізетіні шындық. Мәселен, сахна сөз декорациясы арқылы көрермен моральдық теориялық-концептуалдық тұрғыда: улану, күйзелу, жатсыну, провокация, қуану, шаттану, қайғылану, толғану және т.б сияқты моральдық күйлер әлеміне енеді. Маман Байсеркеұлының: «Сахнада айтылған әрбір сөз майдан даласындағыдай қақтығыстар мен сайыстарға толы» [141, 3 б.] дегені соның дәлелі болса керек. Демек, сахна сөзі айтар ойыңды жалаң жеткізумен шектеліп қана қоймай, сахнадағы кейіпкердің ішкі рухани болмысының көркемдік үйлесімін моральдық контексте тұлға жасауды мақсат ете отырып алға тартады. Мәдениеттанулық тұрғыдан келгенде, сөз аясында көрініс тапқан сахналық моральдық тәжірибе көрерменнің этикалық-мәдени дүниетанымын дамыта отырып, оның моральдық танымын өзектендіре түседі. Өйткені, сөзден – мінез сомдалады, мінезден – адамның моральдық болмыс моделі көрініс табады.

Отандық алғашқы театртанушыларының бірі, профессор

Б. Құндақбайұлының айтуынша, қазақ сахналық өнеріндегі тарихи тақырыптарға қойылған шығармалардың бірсыпырасы халқымыздың атақты тұлғаларының өміріне, олар басынан кешкен тарихи-моральдық құбылыстар мен өмір сүрген әлеуметтік-мәдени ортаны суреттеуге арналғаны, өткен замандағы моральдық болмыс сол ұлы тұлғалардың моральдық жай-күйін бейнелеу үсінде ашылған [78, 37 б.]. Олардың қатарына «Абай», «Ақан сері – Ақтоқты», «Ыбырай Алтынсарин», «Түнгі сарын» спектакльдерін жатқызады. Бұл қойылымдар сол кездегі көрерменнің моральдық құндылықтарының қалыптасу бағдар-бағытына өз ықпалын тигізгені дау туғызбайды. Әсіресе, Абай бейнесіндегі Абайдың адамгершілікті насихаттау моделі бүгінге дейінгі мораль философиясының үлгісі болудан таймайды. Осының өзі жалпы сахналық өнер туындыларының көп жағдайда моральдық құндылықтарды қалыптастыру бағдарын мойындататын аңғартады. Онымен қоса, сахна өнері этикасы негізінде шындықты моральдық игерудің теориялық әрі тәжірибелік игерудің өзара байланысы және олардың сәйкестік принципі көрініс табады. Сондай-ақ, сахналық өнердің адам мен өнер гармониясының онтологиялық актісін жетілдіру арқылы көркем шығармашылықтың моральдық өзіндік ерекшелігін ашуға жол ашады деп айтуға ғылыми негіз бар.

Этноморальдық құндылықтар ұстанымдарына ретроспективті тұрғыда талдау жасау үшін бүгінгі сахнада өз орнын жоғалтпаған қазақтың ұлттық классикалық қойылымдарына зер салуға болады. Мәселен, үстіміздегі жылдағы БАҚ-да көтерлген талдамалық материалдардан осыған дәлелді мысалды келтіруге болады. Айтсақ, А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай», М. Төлебаевтың «Біржан – Сара», Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» сияқты операларында этноморальдық тұрғыдағы ұлттық мәдени-этикалық ұстанымдық қағидалардың тарихи талаптардың сақталғаны айтылады [142]. Ондағы орындаушылардың сахналық әрекет, сахна тілі мен сөзі, музыкалық сүйемелдері мен әркеттің әуенмен үйлесуі, биі – тағы басқа көріністер көрерменді ұлттық рух аясындағы моральдық сезімдердің рухани құндылығын шыңдай түскені тамсандырғаны тілге тиек етіледі. Демек, бұл спектакльдер көрерменді этномәдени эстетикалық әрі этикалық құндылықтардың әлеміне жетелегені анық. Әдемілікпен көмкеріп, ұлттық әдеппен шырмап, қазақтың халықтық адамшылық үлгісінің биігінен көрермен санасына жылылық дарытып, этноморальдың шыңына жетелегеніне кәміл сенеміз. Н. Жұмабайдың: «...Театр – тектілі мекені. Мұнда кірлеген сезімдер тазарып, жабыққан көңілдер жай табар ғажайып аура бар» [123, 12 б.] деп айтқаны соның кепілі болса керек.

Соңғы жылдардағы сахналық өнердегі жаңа туындылар да өздерінің рухани құндылықтық ұсыныстары жағынан ұлтымыздың этноморальдық әлеміне өз үлесін қосып жатқаны айтылуда. Олардың қатарында

Ж. Әлмішұлының «Шамда сөнген шырақ», Т. Нұрмағамбетовтың «Мұстафа Шоқай», Ә. Бағдаттың «Бақтан өткенде» және т.б. қойылымдар болғаны белгілі. Театртанушылардың пікіріне қарағанда бұл драматургиялық қойылымдар қоғамымыздың әр азаматын елжандылық идеяларына қарай жетелеу саясатына жауап бере отырып, көрерменнің рухани сапасына, жастарды туған жері мен елін сүйетін отаншылдық сезімін шыңдап, тәуелсіз Қазақстанның моральдық рухы мықты азаматын тәрбиелеу бүгінгі күннің басым бағытына айналғаны байқалады [109, 50 б.]. Сонымен бірге бүгінгі сахналық өнерде мәдени-шығармашылық динамизм қойылымдардағы оң трансформациялық драмалардан көрініс тауып жатқаны көрерменнің моральдық контентіндегі серпіліске қызмет етіп жатқаны да ғылыми талдау назарында. Сахнадағы қимыл-әрекет пластикасының психологиялық әрекетпен үйлесіп, моральдық-логикалық бірлікте болуы, моральдық сезімдердің әуен бояуларымен қоюлата түсуі, сахна әрекетінің шебер қимыл пластикасымен қабысуы образдық сезімдер толқыны ой арпалысымен астарласып ерекше моральдық атмосфера құрайтыны ғалым, өнертанушылардың ғылыми таным объектіне айналғаны тілге теик етіледі [143]. Бұдан қазіргі сахна өнерінің нақты тенденцияларына қатысты негізгі моральдық мәдени-философиялық концепттерді, базалық құндылықтық бағдарларды анықтауға болады. Өнер туындылары, әсіресе қиялға бай сахналық қойылымдар жаңа әрі оң моральдық өмір жолдарына бағыттап, сұрықсыздық пен жұтаңдыққа бейім тұратын сезім өңірін кеңейтіп байытудың құралы қызметін атқаратыны анық.

Осы бір сахналық өнер тәжірибесіндегі өте орынды айтылған өнертанымдық концепуализмге біздің зерттеу мәселеміз тұрғысына талдау жасайтын болсақ, бұл айтылған кумулятивтік ой астарында сахна өнерінің өз көрермен аудиториясына құндылықтық бағдар боларлық танымдық білімнің жатқандығы зайыр. Мәселен, режиссура концептуалдық феномен ретінде формадан гөрі қойылымның ішкі мазмұндық иірімдерінің көрерменге құндылықтық аспектілері: адамгершілік, кісілік, адалдық пен әділдікке, жаңашылық пен қайырымдылыққа, тектілікке, әдептілікке, мәдениеттілікке бағыттайтын тұстарының көп қырларын дәріптейтіні түсінікті. Мазмұн – сахна өнерінің мәдени кредосына айналдыру осындай көзқарастар көрсетуі керек, оның концептуалдық қасиеті сонда болар. Шындығында режиссерлік шешім спектакльге ой тереңдігі мен таным кеңдігін қамтамасыз ететін сала болса керек. Ал гармония режиссуралық тәсілдің ішкі логикасын қамтып, өмір диалектикасын қойылым диалектикасымен ұштастырып тұратын, көрерменді дүниеге деген тұтастық көзқарасты қалыптастыратын ерекше концепт десек болады. Сондай-ақ, өнер қойылымының басты мақсаты – көрерменге ой тастау болатыны белгілі. Б. Атабаевтың «көрерменді ойландыру» керек деген мәселені көтеруі сондықтан болар [24, 6 б.]. Біздің пікірімізше, жоғарыда айтылған концептуалистік амалдың аясында режиссер осындай идеяларды жасырған сияқты. «Спектакль – жан ауруы» деген концептте режиссер әр қойылымның антропоцентристік мәніне сілтеме жасап, сахна өнерінің мәдени антропологиялық табиғатын меңзейтіні анық байқалады. Демек, әр сахналық қойылымды «мүлтіксіз көрерменге ұсынудың режиссрлік өз құпиясы, салмағы болатыны» [106, 6 б.] соның кепілі болса кере. Бұл да өз кезіндегі драматургиялық білім-ғылымның көрерменге рухани құндылықтық есептегі ықпалының өзекті мәселесі болары хақ. Себебі бейнелі образды визуалды қабылдаудың өзіндік ұтымды жақтарының ескерілуі керектігін аңғартатын ой. Бұның барлығы танымның сезімдік жүйесін қамтитын мәдени эпистемалық шарт болатын ескертеді, яғни әрекет кез келген таным субъетісінің эстетикалық қабылдау ланшафттың толықтырып тұратын базалық элемент болатыны таным заңдылығы. Ал мұнда автор сахна әрекетін – мәдени таным әрі этикалық көзі ретінде қарастырады, ол шынында құптарлық көзқарас деп санаймыз.

Өнер қайраткерлерінің театр өнерінің қоғамның рухани құрылымындағы орын анықтауға қатысты, оның өзінің ортодоксальды тарихи миссиясына қатысты пікірін білдрері хақ. Бұл ретте: «Қоғамның тыныс-тіршілігін, небір дерттерін ашып көрсету, сол дерттерді адамгершілік, ар-ұждан, психология тұрғысынан сипаттау функциясын театрдан ешкім тартып алған жоқ» [24, 4 б.] дегенді, тіпті дәл тауып айтқан. Кәсіби режиссердің осы бір бірегей ойы жалпы алғанда бүкіл сахналық өнерге тән априорлық қасиет болатыны ақиқат. Өйткені сахна өнері, оның ішінде театр өнерінің бар мақсаты да, бүкіл миссиясы да сол өз көрермені мен тыңдарманының рухани әлеміне әсерлі із қалдырып, олардың рухани-мәдени бағыт-бағдарына ықпал жасап, рухани құрылымын оң бағытта құрастырып отыруға қызмет ету. Олай болса, сахна өнерінің басты миссиясы – тұлға тәрбиелеу. Ал ол – бүкіл сахна өнерінің өзіне ғана тән кеңістігі дер едік.

Көрермен талғамының өсуіне қатысты С. Тәукелов: «Біздің бағдарламаларымызда дүниежүзі киноөнерінің үздік фильмдері көрсетіледі. Әрине, оны қалың көрермен көре бермейді. Мұндай бағдарламалардың өз көрермені бар. ...Өз қажетін таңдап көретін көрермен қатары көбейіп келеді» [116, 12 б.] деген пікір білдіреді. Бұдан байқайтынымыз қазіргі әлемдік қойылымдық көркемөнер көрерменнің эстетикалық, моральдық эмоционалдық ұстанымдарына мультимодалдық форматта ықпал жасау әлеуеті динамикасын аңғаруға болады. Сонымен бірге, бүгінгі өнер көрерменінің талғамдық мәдениеті мен қабылдау және көркемөнерді түсіну қабілетінің полифониялық тұрғыда өскенін көре аламыз.

Осы тұста байқайтын нәрсе, көрерменнің қойылымдық өнерге деген сауаттылығының жоғарылап келе жатқанын аңғаруға болады. Сонымен бірге, тоқсаншы жылдардың екінші жартысындағы сахналық өнер көрерменнің әлеуметтік-инклюзивті құрамын қамту мәселесіне көңіл бөлгендігі байқалады. Оған С. Тәукеловтің: «Кинотеатр есігі зейнеткерлер, мүгедектер үшін тіптен ашық. Олардан ешқандай ақы алмаймыз.» [116, 12 б.] деген пікірі дәлел. Бұл, біріншіден, бүгінгі заманауи қойылымдық өнердің өз көрермен қауымының рухани құндылықтық санасына ықпал жасау үрдісінің қайрымдылық акциясы әрі сервистік моделінің қалыптасуы деп мойындауға болады. Екіншіден, қазіргі өнердің халыққа қызмет көрсетудегі инклюзивті интенциясының әлеуеттік қарымының қалыптасуындағы оң қадам деп айтуға негіз бар. Демек, бұл қоғамдағы көрерменге рухани құндылықтық бағдар берудегі жаңа әлеуметтік-мәдени сананың қалыптасуының куәсі болмақ.

Аталмыш параграф көтеріп отырған мәселе аясында талқыға түскен ойларды қорытындылайтын болсақ, төмендегідей тұжырымдар жасауға болады. Біріншіден, жалпы сахналық өнер көрермендерінің құндылықтық қалыптасу бағдары мәселесі тарихи тұрғыда үнемі хронотроптық тұрғыда түрлі қиындықтар мен өсу жолдары эволюциясын бастан кешіріп отырған деуге болады. Екіншіден, бұл мәселе бүгінгі жаһандану үдерісі шеңберінде көпбағыттық жағдайда өмір сүруде, рухани құндылықтар плюралистік сипатқа ие болуда деген тұжырымға келеміз. Үшіншіден, сахна өнері рухани кеңістікте эстетикалық құндылықтық бағдар беруде ұлттық нақыштағы интенцияның интровертивті және экстравертивті үлгілердің қайшылықтары мен үйлесімдіктерін айшықтап көрсету диллемасымен бетпе-бет келуде дей аламыз. Төртіншіден, бүгінгі сахна өнері қазіргі қоғамдық өмірдегі қайшылыққа толы күрделі моральдық феномендермен күрес алаңына айналған деген тұжырым жасауға мәжбүр боламыз. Бесіншіден, бүгінгі сахна өнері морализм тенденциясын көтеруде, яғни морализм – сахна өнері туындысындағы моральдық кемшіліктер мен артықшылықтар астарында үнемі көркемдік кемшіліктер мен артықшылықтар бар дегенді білдіретін ғылыми парадигма. Алтыншыдан, айтылғандарды қорытындылай келе, сахна өнерінің көрермендерге берер рухани құндылықтық бағдары таусылмайтын адамзат ғұмырымен бірге жүретін үдеріс деген тоқтамға келуге ғылыми негіз бар деп есептейміз.

**ҚОРЫТЫНДЫ**

Қазіргі уақытта рухани турбуленттік кезеңінде Қазақстан қоғамында өзекті, әрі ауқымды мәселелердің туындап тұрғаны белгілі. Бүгінгі шешімін таппай тұрған қоғамдық, мәдениеттанулық мәселелердің рухани астарын, ішкі сырын, шешім-түйінін аталмыш еңбекте адамзат өркениетінде өз орнын тапқан, тарихи-әлеуметтік құбылыс, рухани-мәдени жәдігер ретінде қалыптасқан өнер аудиториясының шеңберінде қарастыруға талпыныс жасалынды. Қазақ аудиториясының келбетін ашуға, кешегі дәстүрлі сахна өнері кеңістігінен олардың қазіргі қоғамдық саяси-мәдени, әлеуметтік-рухани мәселелермен сабақтастығын анықтауға көптеген ғылыми зерттеулер зерделенді.

Қазақтың мәдени тарихындағы сахналық өнер аудиториясы феномені генезисі және қазақ аудиториясының дәстүрлі көріністері ғылыми сараптамалық нысанға алынып, қазақ мәдени кеңістіктегі аудиторияның орны мен рөлі мәселесі сарапталды. Ғылыми жұмыста тәуелсіздік дәуіріндегі қазақ аудиториясы трансформациясы, қазіргі жаһандану жағдайындағы ұлттық өнердегі полифония және аудиториядағы модерн-өзектілігі, тәуелсіз Қазақстан сахна өнерінің көрермен контексіндегі репертуарлық саясаты ерекшеліктері мен тенденциялары тұрғысында пайымдалады. Сондай-ақ, қазіргі сахна өнерінің көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық қалыптасу бағдарына ықпалдық мәселесі эстетикалық және моральдық құндылықтар бүгінгі рухани жаңару аясындағы қазақ аудиториясының мәдени-болмыстық келбетін қалыптастыру тұрғысынан талданды.

Бұл ретте біз «аудитория – кез келген сахна өнерін құраушы негізгі элемент» деген ұстанымға сүйене отырып, оны театр өнерінің басты тұғыры ретінде қарастыруды жөн санаймыз. Өйткені, біздің ғылыми зерттеу контексімізде сахна өнері оның ішінде, театр және дәстүрлі өнерін аудиториясыз түсіндіру схоластикаға ұрындырып, сыңаржақты дүниетаным негізін қалыптастыруы мүмкін деп есептейміз [20, 189].

Сахна өнері аудиториясының қалыптасу эволюциясын тарихи-мәдени үдеріс ретінде әрі оны сахна өнерінің ең көне формасы театр өнерінің шығу тарихымен байланыстыра қарастыруды жөн санадық. Осы ретте «көрермен мәселесі театр тәжірибесі алаңынан ешқашан кетпеген» [144] деген Ю. Калашниковтың тезисі және орыс зерттеушілерінің «театр публикасын зерттеу, нақты өнер социологиясындағы, мүмкін, ең көне тәсіл» [114, с. 10-31] деген танымдық түсінігі басшылыққа алынады.

Жалпы театртанулық зерттеулердегі оның көрермен аудиториясымен егіз құбылыс ретінде қарастырылу ұстанымын ескерсек және театрдың «жаңа әлеуметті кеңістік» әрі «дербес мәдени институт» [145] ретінде қалыптасу үдерісін мойындайтын болсақ, онда қойылымдық өнер аудиториясын да әлеуметтік-мәдени феномен-кеңістік ретінде мойындауға және оның мәдениеттанулық зерттеу нысанының бірі ретінде қарастыруға құқымыз бар деп есептейміз. Осы ретте ғалымның: «...олай болмаған жағдайда, «Эсхид революциясы», «театр грекиялық мәдениеттің аса көрнекті жетістігі» және басқалар тек лепірме сөз, бірақ түсініксіздеу метафоралар болып қалар еді» [145, с. 95] деген тұжырымымен келісеміз. Ресейлік өнертанушы

В.Н. Топоров театр мен аудиторияның генетикалық байланысын жақтай келе, театр мен аудитория мәдени кеңістігін теңестірген. Бұдан да нақтырақ айтылған көзқарасқа зер салатын болсақ, ағылшын жазушысы, театр аудиториятанушы С. Беннет өзінің «Театр аудиториясы» деп аталатын еңбегінде көрермендердің қабылдау теориясын және сонымен бірге театр мен көрерменнің диалектикалық тәжірибесін зерттей отырып, театр аудиториясын мәдени феномен ретінде зерттеуге ұмтылады. Демек, С. Беннет театр көрермен аудиториясын бірінші планға шығаратын теорияны ұсынады. Мұнда автор аудиторияның сахналық өнер қойылымына шығармашылық қатынасына баса назар аудара отырып, көрермендердің сахналық қойылымға қосатын зор үлесін меңзейді.

Басқаша айтқанда, сахналық өнер аудиториясы қойылымдық көріністер туралы мағлұматтық жүйені қалыптастырушы әлеуметтік-мәдени институтционалдық кеңістік болғандығын көрсетеді. Көрермен аудиториясы қоғамда жиі-жиі өз заманының заманауи өзекті мәселелерін көтере отырып, халықтың қоғамдық мәдени санасының дамуына өз ықпалын тигізіп отырғанын жоғарыдағы айтылғандар дәлелдей түседі. Қоғамдық ортада әлеуметтік-мәдени сананың жаңа әлеуетінің қалыптасуына негіз қаланады. Сонымен бірге, сахна өнері аудиториясы қоғамда белгілі бір әлеуметтік, мәдени, саяси көзқарастар ландшафтын қалыптастыруда зор рөл атқарды деуге ғылыми негіз бар.

Қазақ дала өркениетіндегі дәстүрлі қоғамдағы сахна өнері аудиториясының қалыптасу эволюциясын ұлтымыздың көне тарихи-мәдени-рәсімдік үдерістерімен әрі оны сахна өнерінің ең көне формасы тұрғысындағы шығу тарихымен байланыстыра қарастыру басты назарда болды. Бұл тұста, біз бүгінгі көрермен аудиториясының өнерлік мәдениетін арттырудың болашағын қазақ даласы көрермені мен тыңдарманы арасындағы мәдени-рухани сабақтастықтың үзілмеуі ұстанымын негізге алдық.

Бұл тұста осыдан қазақ театрларының өз аудиториясының да қалыптасу тарихына куә боламыз. Біздің ғылыми тұжырымымыз, біріншіден, қойылымдардың нақты локациялық сипат алып, белгілі бір ғимараттарда өтіп отырғаны анықталды. Екіншіден, театр қойылымдардың көрермен аудиториясының салыстырмалы түрде біршама тұрақтанған сипатын байқаймыз. Үшіншіден, олардың көрермендерінің мәдени деңгейінің өсу динамикасын анықтауға мүмкіндік туды. Оны интеллегенция өкілдері, білім алушы жастар, ұсақ қызметкерлер, чиновниктер құрап отырғаны байқалды. Төртіншіден, зерттеу жұмысында көрсетілген қалалардағы театрлық қойылымдары аудиториясының тағы бір ерекшелігі, олардың көпұлтты сипатының болғандығы, зерттеулерге сүйенсек, онда қазақ, башқұрт, татар жастарының құрағаны анықталды. Бесіншіден, көрермен аудиториясын басым жағдайда ауылдан білім қуып келген қазақ жастары құрағаны анық көрінді. Алтыншыдан, қазақ өнері аудиториясындағы әрі трансферттік кезеңнің кезеңнің орын алып, білімді жастар мен интеллигенция көрермен аудиториясының базистік негізін қалағаны байқалды.

Кеңес дәуірінің 1917-1950 жылдар аралығындағы қазақ сахналық өнері аудиториясы тарихнама-дискурсында қазақ революциясынан кейінгі дала алқабындағы қалыптасқан сахналық өнер жайындағы деректі құжаттар мен жазба әдебиет қалдырған орыс және отандық зерттеушілердің мағлұматтарына салыстырмалы талдау амалдармен келе отырып Кеңестік Қазақстан өңірінде сахналық қойылымдық өнердің аудиториялық кеңістігінің қалыптасуы мен өзіндік әлеуметтік-мәдени ерекшеліктеріне сараптама жасауға қадам жасалды.

Екінші дүниежүзілік соғысынан кейінгі қазақ сахнасы өнері аудиториясы туралы ойды төмендегідей түйіндеуге болады:

Біріншіден, Кеңес қоғамы көрермендерінің социалистік рухының басымдықта болуына жіті көзқарастың болуы өнер аудиториясының рухани болмыстық бітіміне айналғандығына куә болдық. Екіншіден, социалистік реализм идеологиясы көрерменнің түпсаналық діліне сіңгені және оның көрерменнің қайшылықсыз, риясыз салттық өмір сүру моделі болғаны анық көрінді. Үшіншіден, кеңестік көрермен оптимистік қуатпен әбден қаруланған, отан үшін қызмет басты парызға айналған деп айтуға болады. Төртіншіден, кеңестік қоғам көрермені полифониялық сипатта болып, социалистік еңбекшілердің әр тобы мен қабаттарынан: ауыл еңбекшілері, шахтерлер, жұмысшы жастар, интеллигенция және т.б. әлеуметтік топтардан құралағанына көз жеткізілді. Бесіншіден, Кеңестік үкімет көрермендерінің отаншылдық оптимистік моральдық-рухани келбеті, көрермен тұлғасының даралығы мен көпқырлылығы, социалистік талғамы мен талапкер мәдениеті – өз тарихи кезеңі қойылымдық өнерінің идеялық қазығы болды деп айтсақ қателеспейміз. Демек, көрермен аудиториясы, сол кезеңдегі сахналық атмосфераны туғызған, белгілі бір сюжеттік жүк арқалаған мәдени-әлеуметтік фактор болғаны анық.

ХХ ғасырдың 50-80 жылдарғы қазақстандық сахналық өнер аудиториясының даму эволюциясына отандық гуманитарлық ғылымында алғаш рет мәдениеттанулық талдау жасауға қадам жасалды. Бұл ретте біз ұлттық тілде сөйлейтін ғылымның ұлттық мазмұнын арттыруды мақсат тұттық. Мұндағы қиындықтың ең бастысы – елімізде қазақстандық көрермен аудиториясын арнайы зерттеген ешбір еңбектің болмауы болды. Ал отандық көрермен аудиториясының өмірлік тәжірибесі туралы құжаттық куәліктер жоқтың қасы десек болады.

Тәуелсіз Қазақстандағы сахна өнері қазіргі көрермен аудиториясының рухани-мәдени құндылықтық бағдарының қалыптасуына ықпал жасау әлеуеті жағдайларына, факторлық көрсеткіштеріне, ерекшеліктеріне, түйіткілді мәселелері мен жетістіктеріне отандық ғылымда талдау жасауға қадамдар жасалды. Өйткені қазіргі техногендік мәдени-әлеуметтік әлемде көрермен аудиториясы өнердің әрі ерекше объектісі, әрі субъектісіне айналуда. Сонымен бірге, бұл мәселенің маңыздылығы, ең алдымен, қазіргі таңдағы сахналық өнердің көрермен аудиториясы құндылықтық бағдарына ықпал етуінің өзіндік болмысы өзектілікке ие болуында. Себебі, көрерменнің реакциясы мен бағдары арқылы сахна өнері көрермендерінің әлеуметтік-мәдени стратификациясы көрініс табады. Біз бұл тұрғыдағы зерттеуімізде, ең алдымен, барлық сахналық өнердің басты миссиясы – көрерменге рухани-мәдени ықпал ету заңдылығын сақтау дәстүріне ғылыми талдау жасауды көздедік. Мұнда, нақтырақ алғанда, сахна өнерінің өз көрермен аудиториясына рухани-мәдени құндылықтық қалыптасу бағдарына ықпал жасау үдерісінің өзіндік болмысына мәдениеттанулық талдау амалы тарапынан келдік.

Осы тұста байқайтын нәрсе, көрерменнің қойылымдық өнерге деген сауаттылығының жоғарылап келе жатқаны аңғарылды. Сонымен бірге, тоқсаныншы жылдардың екінші жартысындағы сахналық өнер көрерменінің әлеуметтік құрамын қамту мәселесіне көңіл бөлгендігі байқалды. Оған

С. Тәуекеловтің: «Кинотеатр есігі зейнеткерлер, мүгедектер үшін тіптен ашық. Олардан ешқандай ақы алмаймыз.» [121, 15б. ] деген пікірі дәлел. Бұл көзқарас нақты ғылыми тұжырымдармен дәйектелді. Біріншіден, бүгінгі заманауи қойылымдық өнердің өз көрермен қауымының рухани құндылықтық санасына ықпал жасау үрдісінің қайрымдылық акциясы әрі сервистік моделінің қалыптасуы деп мойындауға болады. Екіншіден, қазіргі өнердің халыққа қызмет көрсетудегі инклюзивтік интенциясының әлеуметтік қарымының қалыптасуындағы оң қадам деп айтуға негіз бар. Демек, бұл қоғамдағы көрерменге рухани құндылықтық бағдар берудегі жаңа әлеуметтік-мәдени сананың қалыптасуының куәсі болмақ.

Көтеріліп отырған мәселе аясында талқыға түскен ойларды қорытындылайтын болсақ, төмендегідей тұжырымдар жасауға болады. Біріншіден, жалпы сахналық өнер көрермендерінің құндылықтық қалыптасу бағдары мәселесі тарихи тұрғыда үнемі хронотроптық тұрғыда түрлі қиындықтар мен өсу жолдары эволюциясын бастан кешіріп отырған деуге болады. Екіншіден, бұл мәселе бүгінгі жаһандану үдерісі шеңберінде полибағыттық жағдайда өмір сүруде, рухани құндылықтар плюралистік сипатқа ие болуда деген тұжырымға келеміз. Үшіншіден, сахна өнері рухани кеңістікте эстетикалық құндылықтық бағдар беруде ұлттық нақыштағы интенцияның интровертивті және экстравертивті үлгілердің қайшылықтары мен үйлесімдіктерін айшықтап көрсету диллемасымен бетпе-бет келуде дей аламыз. Төртіншіден, бүгінгі сахна өнері қазіргі қоғамдық өмірдегі қайшылыққа толы күрделі моральдық феномендермен күрес алаңына айналған деген тұжырым жасауға мәжбүр боламыз. Бесіншіден, бүгінгі сахна өнері морализм (этицизм) тенденциясын көтеруде, яғни этицизм (морализм) – сахна өнері туындысындағы моральдық кемшіліктер мен артықшылықтар астарында үнемі көркемдік кемшіліктер мен артықшылықтар бар дегенді білдіретін ғылыми парадигма болмақ. Алтыншыдан, сахна өнерінің көрермендерге берер рухани құндылықтық бағдары таусылмайтын адамзат ғұмырымен бірге жүретін үдеріс деген тоқтамға келуге ғылыми негіз бар деп есептейміз.

Тәуелсіз Қазақстандағы көрермен аудиториясының әлеуметтік-мәдени және құрылымдық тұрғыдағы мәселелерін қазіргі сахна өнерінің репертуарлық жүйесін қалыптастыру саясатымен өзара диалектикалық байланыс заңдылығы тарапына отандық көрермен аудиториясын тануда ғылыми талдау нысанасына алынды. Бұл ретте елдің сахна өнеріндегі репертуарлық саясаттың өзгерістік динамикасындағы ерекшеліктер мен әлеуметтік-мәдени тенденцияларға талдау жасауға қадамдар жасалды. Мұнда біз, ең алдымен, еліміз өз тәуелсіздігін алып, дербес егеменді мемлекет болған 90-шы жылдардың бас кезеңіндегі сахналық өнер мен көрермен аудиториясы арасындағы қалыптасқан кейбір алшақтық мәселелерге ғылыми талдауға назар аударылды. Сонымен бірге, екі мыңыншы жылдардағы ұлттық сахна өнерінің репертуарлық саясатындағы оң динамикаға сараптама жасалынды.

Біздің пікірімізше, жалпы сахнадағы қойылымдық өнер атаулының көрермен аудиториясының құрылымы мен мәдениетін зерттеу мәселесі қашанда оның репертуарын қалыптастыру саясатының тактикалық әрі стратегиялық амалдарымен тығыз байланысты үдеріс болатыны ғылымда мойындалған ақиқат. Өйткені сахна өнері мен көрермен аудиториясы қатынасы репертуарға байланысты қалыптасады.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР ТІЗІМІ

1 Grotowski J. Towards a poor theatre. – New York: Routledge, 2002. – 264 p.

2 Балм К. Театртану. Кіріспе. – Бас. 1-ші. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2020. – 224 б.

3 Нейгольдберг В.Я. Зоны влияния и аудитория театра // В кн.: Театр как социологический феномен. – СПб.: Алетейя, 2009. – 520 с.

4 Элдридж Р. Өнер философиясы. Кіріспе. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2020. – 304 б.

5 Энтони К. Батыс философиясының жаңа тарихы. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2008. – Т. 4. – 364 б.

6 Коган Л.Н. Публика театра / Театр и зритель: проблемы социологии театрального искусства: по матер. симпоз. «Актуальные проблемы организация, экономики и социологии театра». – М., 1973. – С. 33-58.

7 Гомбрих Э. Өнер тарихы. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2019. – 680 б.

8 Bennett S. Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception. – Ed. 2nd. – London: Routledge, 1997. – 248 р.

9 Алексеев А.П., Божков О.Б. и др. Зритель в театре: социологические исследования театральной жизни. – М.: ВНИИИ, 1981. – 336 с.

10 Ушкарев А.А. Аудитория искусства: культурный феномен в социальных измерениях: дис. ... док. культ.: 24.00.01. – М., 2018. – 487 с.

11 Станиславский К.С. Работа актера над собой в творчестком процессе переживания. – М.: Искусство, 1990. – Т. 3, ч. 2. – 480 с.

12 Брянцев А. Театр и водчество // Записки Передвижного театра. – 1918. №13. – С. 8-10.

13 Янушкевич А. Күнделіктер мен хаттар немесе Қазақ даласына жасалған саяхат туралы жазбалар. – Алматы, 1979. – 120 б.

14 Головня В.В. История античного театра. – М.: Искусство, 1972. – 400 с.

15 Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1985. – Т. 16. – 400 б.

16 Аймауытов Ж. Театр кітабы туралы // Қазақ тілі. - 1922, январь – 25.

17 Жұбанов А.Қ. Қазақ композиторларының өмірі мен творчествосы. – Алматы: Қазмембірікбас., – 1942. – 236 б.

18 Құндақбаев Б. Уақыт және театр: зерттеулер мен мақалалар. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.

19 Философия / сост. Т.Х. Габитов. – Алматы: Лантер-Трейд, 2019. – 380 с.

20 Нуржанов Б.Г., Ержанова А.М. Культуралогия в новом ключе: учеб. пос. – Алматы, 2011. – 372 с.

21 Сейдімбек А. Казақтың күй өнepi. – Астана: Күлтегін, 2002. – 832 б.

22 Нығмет М. Қазақтың қысқаша тарихы. – Алматы: Жалын, 1994. – 395 б.

23 Сығай Ә. Таңғажайып театр: эсселер/Әшірбек Сығай. – Алматы: Ана тілі баспасы ЖШС, 2014. – 480 б.

24 Атабаев Б. Көрермен залға лық толды... // Қазақ әдебиеті. – 1997. - №36.

25 Мұқанов А. Жаңару жастарсыз жүрмейді // Өркен. - 1994, наурыз – 5.

26 Выготский Л.С. Психология искусства. Ростов на Д.: изд-во Феникс, 1998.-480 с.

27 Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – М., Госполитиздат. 1958, – Т.12. –718 с.

28 Петровская, И.Ф. Театр и зритель российских столиц. 1895 1917. / И.Петровская. - Л.: Искусство, 1990. - 271с.

29 Makulbekov A.T., Dronzina T.A. The art audience as a cultural phenomenon Адам әлемі. Философиялық және қоғамдық гуманитарнық журналы. - Алматы, 2021. 3(89).

30 Қазақ өнері энциклопедиясы. – Алматы: Елнұр, 2002. – 800 б.

31 Қазақ тілінің түсіндірме сөздігі. – Алматы: Дай-Пресс, 2008. – 968 б.

32 Хесс Р. Философияның таңдаулы 25 кітабы. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2019. – 360 б.

33 Фрейлих С.И. Кино теориясы: Эйзенштейннен Тарковсийге дейін. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2020. – 412 б.

34 Dewey J. Art as Experience. – New York: Penguin Putnam, 1934. – 320 p.

35 Rorty R. «The Contingency of Selfhood», in R. Rorty, Contingency, Irony, and Solidarity. – Cambridge: Cambridge University Press, 1989. – 23-43 pp.

36 Қазақстан. Ұлттық энциклопедия. Бас ред. Б. Аяған – Алматы: Қазақ энциклопедиясы, 2006. – Т. 8. – 704 б.

37 Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словрь русского языка: 80 000 слов и фразеологических выражений/Российская академия наук. Институт русского языка им. В.В. Виноградова. -4-е изд., дополненное. – М.: ООО МТИ Технологии, 2003. – 944 с.

38 Словарь иностранных слов. -11-е изд. – М.: Рус. яз., 1984. – 608 с. ред. Н.Т. Сауранбаева. – Алматы: Дайкс-Пресс, 2005. – 1152 с.

39 Русско-казахский словрь: 70 000 слов / под ред. Н.Т. Сауранбаева, Г.Г. Мусабаева, Ш.Ш. Сарыбаева, третье изд., перераб. и доплн. – Алматы: Дайк-Пресс, 2015. – 1152 с.

40 Топоров В.Н. Несколько сображений о происхождении древнегреческой драмы (к вопросу об индо-европейских истоках) // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – 356 с.

41 Дмитриевский В. Н. Основы социологии театра. История, теория, практика. – М.: ГИТИС, 2015. – 224 с

42 Мейерхольд Вс. Статьи, речи, беседы, письма. том ІІ. – М.: Искусство, – 1969.

43 Мейерхольд Вс. Об искусстве театра // Театр. – 1957. – №3. – 12 б.

44Кузнецов В.Г., Кузнецова И.Д., Миронов В.В., Момджян К.Х. Философия: Учебник. – М.: ИНФРА-М, 2003. – 519 с.

45 Гофман Э. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: Пер. с англ. / Под ред. Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой; вступ. статья Г.С. Батыгина. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.

46 Абдрахманов C. Ойшылдық олжасы // Егемен Қазақстан – 2017, 14 сәуір. –2 б.

47 Carlson M.A. The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine. – Michigan: The University of Michigan Press, 2003. – P. 200.

48 Eversmann P. Theaterwetenschap Spelenderwijs: Liber Amicorum., – Amsterdam: Pallas, 2004. – P. 304.

49 Baumol W.J., Bowen W.G. Performing Arts. The Ekonomic Dilemma. A studi of Problems common to Theater, Opera, Musik and Dance. – New York: The Twentieth Centry Fund, 1973. – P. 582.

50 Деникин A.А. Дискурсивные аспекты постчеловеческих коммуникаций // Вопросы культуралогии. – 2023. – Т. ХХ, №10. – С. 819-833.

51 Bloemendal J., Eversmann P., Strietman E. Drama, Performance and Debate: “Theatre and Public Opinion in the Early Modern Period”. – Publisher: BRILL October 31, 2012. – P. 382

52 Жұбанов Қ. Қазақ музыкасындағы күй жанрының пайда болуы жайлы // Жұлдыз. – 1959. – №2. – 115-121 б.

53 Хусаинов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақ ауыз әдебиеті және халық ойындарындағы театр-драмалық элементтер // Известия АН КазССР. – 1950. – Вып. 1, №78. – С. 50.

54 Құндақбайұлы Б. Театр туралы толғау. – Алматы: Өнер баспасы, 2006. –320 б.

55 Су Б. Қазақ мәдениетінің тарихы. – Алматы, 2001. – 552 б.

56 Ұлы даланың көне сарындары: Антология. Үш томдық. – Т. 1: Музыкалық фольклор. Дәстүрлі ән өнері / Жауапты редактор Қазтуғанова А.Ж. – Алматы: «Brand Book», 2019. – 732 б.

57 Әуезов М. Айтыс өлеңдері // Қазақ әдебиетінің тарихы. Фольклор. – Т.1. –Алматы: ҚазАқпарат, 1948. – 440 б.

58 Қазақстан тарихы. Энциклопедия. / Жалпы редакциясын басқарған Қабилдинов З.Е. – Алматы: «Литера-М» ЖШС, Т. І, 2019. – 848 б.

59 Қазақ мәдениеті. Энциклопедиялық анықтамалық. – Алматы: «Аруна Ltd.» ЖШС, 2005. – 656 б.

60 Жармұхамедұлы М. Айтыс өлеңдерінің арғы тегі мен дамуы. – Алматы: «Мұраттас», 2001. – 293 б.

61 Сиверс И. Письма из Сибири. – Алматы : Ғалым, – 1999. – 136 с.

62 Қазақ өнерінің тарихы Қазақ өнерінің тарихы: 3 т. / құраст. Г. Байменова, Л. Жұмабекова. – Алматы, 2007. – Т. 2. – 392 б.

63 Сейдімбеков А. Күңгір-күңгір күмбездер: Сұлулық туралы сырлар. –Алматы: Жалын, 1981. – 240 б.

64 Әуезов М. Уақыт және әдебиет. – Алматы: Қазақтың мемлекеттік көркем әдебиет, 1962. – 427 б.

65 Сейдімбеков А. Сұлулық туралы сырлар. – Алматы: Жалын, 1981. – 240 б.

66 Георги И.И. Описание всех в Россиском государстве обитающих народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, упражнений, забав, вероисповеданий и других достопамятностей: в 4 ч. – СПб., 1799. – Ч. 2. – 178 с.

67 Андреев И.Г. Описание средней орды киргиз-кайсаков. – Алматы: Ғылым, 1998. – 280 с.

68 Львов Н. Казахский театр. Очерк истории. – М.: Государственное издательство искусство, 1961. – 192 с.

69 Богатенкова Л. Мастера казахской сцены. – Алма-Ата: Казахстан, 1964. – 63 с.

70 Қазақ театрының тарихы / ред. Б. Құндақбаев. – Алматы, 1975. – Т. 1. - 401 б.

71 Қазақстан ғылымы: Энциклопедия / Бас. ред. Б.Ө. Жақып. – Алматы: Қазақ энциклопедиясы ЖШС, 2010. – Т. 2. – 544 б.

72 ҚР ОММ. Қ. 64. Т. 1. Іс. 125. П. 4.

73 Богатенкова Л. Современное казахское сценическое искусство. отв. ред.

А. Тажибаев. Ин-т литературы и искусства им. М. О. Ауэзова. – Алма-Ата: Наука КазССР, 1979. – 239 с.

74 Құндақбаев Б, Нұрпейісова К. М. Әуезов атындағы қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрына 40 жыл. – Алматы, 1966. – 100 б.

75 ҚР ОММ. Қ. 44. Т. 1. – Іс. 48319. П. 2.

76 Оразов Р. Қарқара жәрмеңкесі // Қарқара қаһары. Зерттеулер, естеліктер, мақалалар. – Алматы: Ан Арыс, 2016. – 362 б.

77 Байзақов И. Екі томдық таңдамалы шығармалар. – Алматы: Жазушы, 1983. – Т.2. – 192 б.

78 Құндақбайұлы Б. Театр туралы толғау. – Алматы: Өнер, 2006. –320 б.

79 Львов Н. Казахский академический театр драмы. – Алма-ата: Акад.наук.КазССР, 1957. – 384 с.

80 Турлыбекова А. М. Искусство Казахстана в 20-80-е гг ХХ века: истоки и тенденции развития. Монография. – Павлодар: Инновац. Евраз. ун-ет, 2014. –180 с.

81 Әуезов М. Қазақстан мемлекет театры // Жұлдыз. – 1964. - №1. – Б. 117-126.

82 Сәдуақасов С. Ж. Ұлт театры туралы. – Қызылорда: Қазақ мемлекет баспасы, 1926. – 30 б.

83 Ритцер Д., Степницки Д. Әлеуметтану теориясы. 10-басылым. – Алматы: Ұлттық аударма бюросы, 2018. – 856 б.

84 Қазақтың мемлекеттік Мұхтар Әуезов атындағы академиялық драма театры. шығ. алқасы: М. А. Құл-Мұхаммед. – Алматы : Өнер, 2002. – Қазақ өнерінің тарихы. – 3 томдық 1-кітап. – 470 б.

86 Әуезов М., О. Беков. Қазақстан мемлекет театрының жеті жылдығы және алдағы міндеттері туралы // Социалды Қазақстан. – 1933, 13 қаңтар.

87 Әуезов М. Қазақстан мемлекет театрының жеті жылдығы және алдағы міндеттері // Кіт.: «Жұлдыз» және Әуезов. - Алматы, 2023. – 712 б.

88 Канапин А.К., Варшавский Л.И. Искусство Казахстана. – АлмаАта: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. – 311с.

89 ҚР ОМА. Қ. 1890. Т. 1. Іс. 93. П. 30-42 (32 б.)

90 Сол жерде. П. 30-42 (35 б.)

91 Malinovski B. Cultura. // Encikkopeia of sociasicnccs. – 1931. – Vol. 4.

92 Сығай Ә., Ахметова Ж. Театр тарихы. – Алматы: «МерСал» баспа үйі, 2004. – 272 б.

93 АП РК. Ф. 708. Оп 11. Д. 1653. Л. 80.

94 ЦДНИ ВКО. Ф. 1401. Оп. 2. Д. 8. Л. 1-15.

95 Эльзессор Т., Хагенер М. Кино теориясы: сезім тұрғысынан кіріспе. –Алматы: «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. -232 б.

96 Богатенкова Л. Верность времени. – Алма-Ата: Онер, 1981. – 168 с.

97 Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері: Зерттеулер, мақалалар. Монография. – Алматы: Дәстүр, 2014. – 384 б.

98 Театр и зритель // Проблемы социологии театра. Сборник статей. – М., 1974. – 302 с.

99 Нұрпейісова Б. «Көрермен көңілінен шығуға күш жұмсадым...». Қазақстанның еңбек сіңірген артисі Қасым Жәкібаевпен сұхбат // Қазақ әдебиеті. – 1996. – №33.

100 Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление / Отв. ред. Ю.У. Фахт-Бабушкин. – М., 1982. – 287 с.

101 Алексеев А.Н. Некоторые современные тенденции формирования театра в условиях крупнейшего центра // Театр и наука: Современные направления в исследовании театра: Сборник статей. – М., 1976. – 386 с.

102 Каптерев А.И. Информатизация социокультурного пространства. М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. - 512 с.

103 Голубовский А. Б*.* Социокультурные стереотипы и поведенческие мотивации. Художественная жизнь со­временного общества. В 4 томах. Т. 3 -й. Искусство в контексте социальной экономии / Отв. ред. А. Я. Рубинштейн. – СПб. Дмитрий Буланин, 1998. – 416 с.

104 Әспетова Г. Сен оны өзіңнің жаныңнан ізде. Жазып алған Қ. Нақып // Zavan Қазақстан, 1997.

105 Атабаев Б. Көрерменді баурай білу керек // Астана хабары. – 2007. – №189.

106 Алшынбаев Г. Көрерменнің күлкісі қымбат // Ақжол. – 2007.

107 Мұқан А. Актер – уақытын «жоқ драматургтің», «жоқ режиссердің» қойылымдарына жұмсауда // Ақиқат. – 2014, №5. – 33-38 б.

108 Мұқан А. Театрда туған толғамдар. – Алматы: Балауса, 2019. –386 б.

109 Мұқан А. Бүгінгі драматургия жайы // Театр kz. – 2016, №7. – 44-50 б.

110 Мұқан А. Ол «Абай жолын» жүз рет оқыған... Актриса Бикен Римованың драмтургтік қырлары//Театрда туған толғамдар. – Алматы: Балауса, 2019. – 386 б.

111 Кириллова Н.Б. Аудиовизуальные искусства и экранные формы творчества. – Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2013. –154 с.

112 Алматы – достастықтың мәдени астанасы болуға лайық қала. – Алматы ақшамы. – 2014. – № 10.

113 Асабаев З. Көрермен көп пе бүгін // Қазақ әдебиеті. – 1996. – №17.

114 Қалмұратов Ә. С. Өнер құдіреті – мәңгілік // Мәдениет. – 2024. – №2 (210). – 15-16 б.

115 Мұқан А. Бүгінгі қазақ драматургиясы: бағыт-бағдары мен ізденістері // ҚазҰУ хабаршысы. Филология сериясы. – 2016. – №6 (164). – 107-110 б.

116 Рахманқызы Н. Көрерменге жетпейді, неге. Белгілі режиссер Сламбек Тәукеловпен сұхбат // Қазақ әдебиеті. – 1996. – №31. – 12 б.

117 Хренов Н. Театр как средство массового воздействия // Вопросы социологического изучения театра. Сборник научных трудов. – Ленинград, 1979. – 179 с.

118 Мұқан А. «Қыз Жібек» және ұлттық ән-орындаушылық дәстүрдің кейбір мәселелері // Театрда туған толғамдар. – Алматы: Балауса, 2019. – 386 б.

119 Лебедева Л. Специфика театра и зритель // Проблемы социологии театра. Сборник статей. – М., 1974. – 302 с.

120 Лосева-Демидова Е. С. Оперное искусство как фактор формирования ценностных орентации зрительской ориентации. Диссертация на соискание ученой степени кандидата социалогических наук по специальности 22.00.06 – социология культуры. – М., 2010. – 176 с.

121 Хренов Н. А. Вторая волна в отечественной социологии искусство: успехи, проблемы, итоги. Театр как социологический феномен. – СПб, 2009. – 310 с.

122 Философиялық энциклопедиялық сөздік. – Алматы: ҚР БҒМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, 2013. – 527 б.

123 Жұмабай Н. Әр күні кешкі 7-де... // Егемен Қазақстан. – 2024, наурыз – 27.

124 Волков В. Система «театр-зритель» как объект социологического исследования. II Вопросы социологии театра: Сборник научных трудов: / ВТО, Совет и кабинет организации, экономики и социологии театра, ВНИИ искусствознания; Ред.-сост. Н. Хренов. – М.: ВТО, 1982. – 367 с.

125 Мырзалы С. Философия. – Алматы: Бастау, 2008. – 644 б.

126 Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. М.: АСТ, 2018. – 256 с.

127 Мұқан А. Бас театрдың шығармашылық келбеті мен даму келешегі//Театрда туған толғамдар. – Алматы: Балауса, 2019. – 386 б.

128 175 Ерасов Б.С. Социальная культурология. - Изд. 3-е, перер. и доп. - М.: Аспект Пресс, 2000. - 248 б.

129 Маршак А.П. Социология культурно-духовной сферы. – М., 2007. - 256 с.

130 Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А.М. Прохоров; редкл.: А.А. Гусев и др. Изд. 4-е. – М.: Сов. Энциклопедия, 1987. – 1600 с.

131 Ф. Шиллер. «On the Aesthetic Education of Man». Хаттар сериясы. Ауд. Режиналд Снелл. – London: Routledge & Kegan Paul, 1954. – 224 p.

132 Monroe B.C. Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism. Second edn. – Indianapolis, IN: Hackett, 1981. – 678 p.

133 Юм Д. Природа человека. – М.: АСТ, 2018. – 288 с.

134 Шалабаева Г. К. Постижение культуры: мировоззренческие парадигмы и исторические реали Казахстана. –Алматы: Ақыл кітабы, 2001. – 420 с.

135 Каржаубаева С. К. Культурные доминанты и эстетика казахского театрального искусства // Қазақстанның ғылымы мен өмірі. Халықаралық ғылыми-көпшілік журнал. – 2017. – №3 (46). – 31-34 б.

136 Гегель Г.В. Эстетика в 4 т.– М.: Искусство, 1968. – Т.1. – 123 с.

137 Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. – М.: Художественная литература, 1978. –563 С.

138 Анов Н., Молотков Г. Удачный спектакль//Казахстанская правда, 5 июня.

139 Қазақстанның қазіргі жаңғыру кезеңіндегі қазақ халқының философиялық-поэтикалық мұрасының рухани-мәдени әлеуеті. Ұжымдық монография. – Алматы: ҚР ҒЖБМ ҒК Философия, саясаттану және дінтану институты, 2022. – 376 б.

140 Gardner J. On Moral Fiction. – New York: Harper Collins, 1978. – 235 p.

141 Байсеркеұлы М. Жүректен шыққан сөз – жүрекке жетеді. Тұранқұлова Д. Сырлы сөз – сахна сәні: оқу құралы. 2-басылым. – Алматы: Лантар Books, 2022. – 196 б.

142 Әбіш М. Сахна сыртындағы сыр // Egemen Qazaqstan. – 2024, 27 – наурыз.

143 Еркебай А. С. Бүгінгі қазақ театрының шығармашылық деңгейі. Мемлекет және қоғам қайраткері, жазушы-публицист, ғалым-ұстаз Камал Смайыловтың 60 жылдық мерейтойына арналған «Камал Смайылов – публицист, қайраткер» атты халықаралық ғылыми-тәжірибелік конференция материалдары, 24 сәуір 2012. – Алматы: «Қазақ университеті», 2012. – 285 б.

144 Князева М., Вирен Г., Климов В. Театр и зритель. – М.: Знание, 1980. – 40 с.

145 Топоров В.Н. несколько сображений о происхождении древнегреческой драмы. – М.: Наука, 1983. – С. 95-118.

146 Елшібай Ғ. Мақсат – ғылым тілін орнықтыру // Egemen Qazaqstan. – 2024, наурыз – 6.