

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНДАҒЫ «ҚАРАГӨЗ» ҚОЙЫЛЫМДАРЫНЫҢ СЕМИОТИКАЛЫҚ ТАЛДАУЫ

Сарыбай Мадияр¹, Еркебай Анар²

^{1,2}Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада театр семиотикасының теориялық-әдіснамалық негіздері зерделеніп, қазақ сахнасындағы заманауи драмалық қойылымдар талдауға алынған. Театрды семиотикалық тұрғыдан зерделеу арқылы сахна тілі, бейнелік құрылымдар мен актерлік ойынның мәдени және көркемдік мағыналары айқындалады. Мақаланың мақсаты – көркемдік коммуникация құралдарын семиотика призмасы арқылы қарастыру және осы негізде ұлттық театр кеңістігіндегі мән-мағыналық құрылымдарды ашып көрсету. Зерттеудің өзектілігі, әсіресе, режиссурадағы постмодерндік және постдрамалық бағыттардың дамуымен байланысты. Бұл бағыттар театр қойылымдарына жаңаша көзқарас қалыптастыруды талап етеді. Қазақ классикалық драматургиясының қойылымдарында шығармашылық идеяларды жүзеге асырудың жаңа тәсілдеріне ерекше назар аударылады. Зерттеу нысаны – Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасы бойынша соңғы жиырма жылда қойылған спектакльдер таңдалды. Спектакльдің ұлттық мәдениеттегі орны мен қазіргі театр деңгейіндегі репрезентациясы қазақ театртану мен семиотика ғылымындағы маңызды тақырып болып табылады. Сахналық интерпретацияларды зерттеу арқылы қазіргі қазақ театрының мәдени-әлеуметтік қызметтері мен ұлттық мұраны жаңғырту жолдарын тереңірек түсінуге мүмкіндік туады. Болат Атабаев, Наталья Дубс, Фархад Молдағали, Гульназ Балпейісова және Елік Нұрсолтанның режиссурасындағы «Қарагөз» қойылымдары қазіргі мәдениеттің семиотикалық аспектілерін зерттеуге бай материал ұсынады. Спектакльді түсіндірудегі негізгі «екі уақыт» концепциясы: іс-әрекет өткен ғасырларда орын алса да, сахнада жаңа дәуірдің белгілері мен символдары қатар көрінеді. Бұл элементтер актерлер типологиясы, визуалды символизм, ХХІ ғасырдың заманауи поэтикалық мәтіндері, музыка және театр техникасымен үйлеседі. Қазіргі қазақ театрында ұлттық болмыс пен заманауи эстетика элементтері тоғысып, сахналық бейнелеудің жаңа формалары

қалыптасуда. Театр семиотикасы көрермен мен сахна арасындағы көркемдік диалогты белгілер жүйесі арқылы түсіндіруге мүмкіндік береді. Бұл әдіс әрбір сахналық компонентті – декорация, жарық, дыбыс, костюм және дене пластикасын көркемдік мағына тудырушы таңба ретінде пайымдауға негізделеді. Семиотикалық тәсілдің көмегімен қойылым мәтінінің жасырын құрылымы, бейнелік элементтердің қызметі және актерлік шеберлік арқылы жеткізілетін көркем идеялар терең талданады. Мақала қазақ театрындағы көркемдік үдерістерді семиотикалық тұрғыда түсінудің жаңа мүмкіндіктерін ашып, сахналық дискурстың теориялық негіздерін кеңейтеді. Зерттеу ұлттық театрдың заманауи көркемдік үдерістері мен мәдени белгілер жүйесін ғылыми тұрғыда пайымдауға бағытталған.

Түйін сөздер: қазақ театры, театр семиотикасы, заманауи қойылым, сахналық дискурс, бейнелеу жүйесі, мәдени код, актерлік ойын, интерпретация.

Дәйексөз үшін: Сарыбай Мадияр, Еркебай Анар «Қазіргі қазақ театрындағы «Қарагөз» қойылымдарының семиотикалық талдауы». *Central Asia Journal of Art Studies*, т. 10, № 2, 2025, 220–241 б., DOI:10.47940/cajas.v10i1.1022

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді.

Кіріспе

Қазіргі заманғы театр өнері жаңа семиотикалық талдау әдістері арқылы көркемдік, мәдени және әлеуметтік дискурстарды терең түсіндірудің тиімді жолына айналуға. Театр — бұл таңбалар мен рәміздер жүйесіне негізделген күрделі мәдени-эстетикалық құбылыс. Осы тұрғыдан алғанда, семиотика таңбалар мен белгілер арқылы мағына жасауды зерттейтін ғылым ретінде сахналық қойылымдарды интерпретациялауда маңызды әдіснамалық негіз бола алады. Сондықтан мақаланың негізгі мақсаты театр семиотикасының теориялық негіздерін саралап, қазақ сахнасындағы бірқатар заманауи қойылымдарға семиотикалық талдау жүргізу болып табылады. Семиотикалық дискурс XX ғасырда ғылыми бағыт ретінде қалыптасып, мәдени мәтіндер мен көркемдік жүйелерді талдаудың жаңаша формаларын ұсынды. Юрий Лотман мәдени семиотикада кез келген көркемдік форма — мәтін, сахна, қозғалыс кодқа айналатынын көрсетсе,

Ролан Барт таңбалар теориясында визуалды және лингвистикалық элементтердің мағыналық қабаттарын ашудың жолдарын ұсынды. Сонымен қатар, Анна Юберсфельд театрды семиотикалық алаң ретінде қарап, сахналық көріністің көпқабатты құрылымын интерпретациялау құралдарын жүйеледі.

Француз театртанушысы және театр семиотикасының көрнекті зерттеушісі Патрис Пави семиологияны «белгілер туралы ғылым» деп анықтайды. Оның пікірінше, «Театр семиологиясы — бұл мәтінді және/немесе қойылымды талдаудың әдісі, олардың формалық құрылымын ашып көрсететін, спектакльді жасаушылар мен көрермендердің қатысуымен жүретін белгілердің қалыптасу процесінің даму динамикасын қарастыратын әдіс» (301). Бұл анықтама театр семиотикасын тек қана көркем шығарманың шынайы өмірге қатынасын іздейтін ғылым ретінде емес, драмалық мәтіннің режиссерлік оқылымынан басталып, көрерменнің интерпретациялық үдерісімен аяқталатын

театрлық процестің бүкіл кезеңін қамтитын мағыналар жүйесін зерттейтін тәсіл ретінде қарастырады.

Георгий Почепцов театрды семиотикалық тұрғыдан қызықты объект ретінде сипаттап, оның себептерін былай түсіндіреді: «Театрға семиотикалық көптілділік тән, ол таза әдеби мәтінге қарағанда әлдеқайда күрделі құбылыс; театр коммуникативтілікке негізделген. Театрлық қойылым бірнеше коммуникативтік процестерден тұрады: режиссер — актер, режиссер — суретші, актер — көрермен және т.б. Осы қарым-қатынас үдерісіне қатысушылардың барлығы әдеби байланысқа қарағанда белсендірек, себебі театрдағы әрбір элементтің рөлі ерекше маңызды және ол өз мәнін жоғалтпайды. Театрды осындай қарым-қатынас жүйесінің қарапайым, бірақ сонымен қатар, көпқырлы үлгісі ретінде қарастыруға болады» (57). Бұл тұжырымдар театр семиотикасының театрдың көркемдік және коммуникативтік аспектілерін қалайша кешенді зерттейтінін көрсетеді.

Юрий Лотманның айтуынша: «... өмірді театр ретінде қарастыруға болады, өйткені театр шындықтың динамикалық үздіксіздігіне еліктей отырып, оны бөлшектеп көрсетеді. Театр уақыт пен кеңістікке тәуелсіз, оның символдық сипаты барлық элементтерді — сахнаны, мизансценаны, әрекетті бір бүтінге айналдырады» (201).

Бұл мақалада заманауи қазақ сахнасындағы Болат Атабаев, Наталья Дубс, Фархад Молдағали, Гульназ Балпейісова және Елік Нұрсолтанның режиссурасындағы соңғы жылдары сахналанған Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасы бойынша қойылған спектакльдер семиотикалық тұрғыдан талданады. Бұл туындыларда көркемдік таңбалар, сахналық кодтар және рәміздік құрылымдар арқылы ұлттық сана мен заманауи эстетика арасындағы байланыстар көрініс табады. Театрлық мәтін тек драматургиялық құрылым ғана

емес, сонымен бірге көрермен мен сахна арасындағы коммуникацияны жүзеге асыратын көпқабатты белгілер жүйесі. Қойылымдағы әрбір элемент — актердің қимылы, костюмнің түсі, жарық пен көлеңке, музыкалық фон көркемдік мағына жүктейтін мәдени таңба ретінде қабылданады. Осыған орай, театр семиотикасы қойылымдарды тек көркем туынды ретінде ғана емес, мәдени дискурс және әлеуметтік-көркемдік кодтардың жүйесі ретінде зерделеуге мүмкіндік береді. Қазіргі таңда қазақ театры ұлттық болмысты жаңа тәсілдермен бейнелеуге ұмтылып, заманауи бағыттар мен дәстүрлі формалардың тоғысында даму үстінде. Сондықтан, бұл зерттеу заманауи қазақ театр қойылымдарын семиотикалық дискурс тұрғысынан қарастырып, көркемдік белгілер арқылы сахна мен көрермен арасындағы мәдени диалогты айқындауға бағытталған. Театр мен семиотика арасындағы өзара байланыс қазіргі заманғы сахна өнерін түсінудің жаңа парадигмасын ұсынуға мүмкіндік береді.

Зерттеу әдістері

Мақала авторлары, ең алдымен, құрылымдық-семиотикалық және салыстырмалы-тарихи әдіснамаларға сүйене отырып, театрлық коммуникацияның табиғатын түсіндіруде диалогтық тәсілдің қағидаларын қолданады, бұл ретте нақты бірқатар әдістер пайдаланылған және олар семиотикалық дискурстың негізінде жүзеге асырылады. Атап айтқанда, семиотикалық кодтар мен белгілерді және олардың мәдени әрі тарихи контекстін анықтау мақсатында Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасына мәтіндік талдау жүргізілді. Сонымен қатар, «Қарагөз» пьесасының түрлі режиссерлік интерпретацияларын салыстыру арқылы олардың қойылымдарындағы семиотикалық тәсілдердің ерекшеліктері айқындалған салыстырмалы талдау

қолданылды. Бұған қоса, спектакльдердің сценография, костюм, музыка және жарықтандыру сияқты көрнекі және есту компоненттерін зерттеу арқылы олардың семиотикалық құрылымды қалыптастырудағы ролі анықталған контенттік талдау әдісі пайдаланылды. Қазақ театры контекстінде семиотикалық кодтардың қалай жүзеге асатынын түсіну үшін нақты қойылымдар терең зерттеліп, кейс-стади тәсілі қолданылды. Сондай-ақ, «Қарагөз» пьесасының жазылу тарихы мен оның қазақ театры сахнасындағы даму жолын зерттеу мәдени-әлеуметтік факторлардың семиотикаға әсерін анықтауға мүмкіндік берген тарихи-мәдени талдау жүргізілді. Зерттеліп отырған тақырыпты тереңірек түсіну үшін қазіргі қойылымдарда семиотиканың маңыздылығы туралы театртанушылардың, режиссерлер мен актерлердің пікірлері мен көзқарастары сұхбаттар мен сауалнамалар арқылы жинақталды. Сонымен бірге, спектакльді көрермендердің қабылдауын зерттеу арқылы семиотикалық элементтерге деген эмоционалды және когнитивті реакциялар айқындалып, феноменологиялық әдіс қолданылды. Осы әдістердің барлығы семиотикалық дискурс аясында театрдың мәнін ашуға, оның қазіргі қазақ спектакльдеріндегі, әсіресе классикалық драматургия контекстіндегі ролін тереңірек түсінуге мүмкіндік береді. Бұған қоса, театрды жүйелі және өлшенетін құрылым ретінде қарастыру өнердің семиотикалық мәнін ашуға бағытталған ғылыми зерттеулердің өзектілігін арттыра түсті, бұл тұрғыда Анна Юберсфельд, Умберто Эко, Краусс Розалинда, Элам Кейр, Гофман Ирвинг, Фернандо де Торо, Фредди Рокем, Юрий Лотман және Жак Деррида сынды ғалымдардың еңбектері маңызды әдіснамалық негіз болды.

Пікірталас

XX ғасырдың екінші жартысындағы театр тәжірибесі заманауи сахна өнерінің

зертханалық сипатын айқындайтын эксперименттер мен стильдік ізденістерге толы болды. Бұл үрдіс мәдени кеңістіктегі өзгерістердің көрінісі ғана емес, сонымен қатар, сахнадағы шығармашылық тілдің жаңаша шешімін табуын талап етті. Теориялық тұрғыдан талдау жасау режиссер, актер және көрермен рөлдерінің қайта қаралуын қажет етті. Постмодернистік режиссураның ерекшелігі спектакльді «ашық» формада бейнелеу, импровизация және инсталляция элементтерін қолдану арқылы орындаушылық стильдерді араластыру болып табылады. Мұнда актер дәстүрлі кейіпкердің бейнесін сомдамай, одан қашықтап, режиссермен бірлесе отырып, театрдың белгілер жүйесін құрады. Бұл жағдайда көрермен тек қабылдаушы рөлінде қалып қоймай, спектакльдің эстетикалық мазмұнын айқындаушы маңызды факторға айналады.

Постмодернистік театрдың қалыптасуы 1960 жылдардан бастап кеңінен тараған перформанс пен хеппенинг түрлерімен тығыз байланысты. Перформанстың басты ерекшелігі репрезентативті функциядан бас тартып, театр өнерінің таңбалық табиғатын ыдырату, сонымен бірге сахналық шарттылықты жою және театрды әдебиеттен азат ету деген ұғымдарды алға қоюында. Мұндай жаңа көзқарастар сахналық әрекеттің тек мәтін емес, өзіндік көркем хабар ретінде түсіндірілуін талап етті, бұл театрдың семиотикалық принциптерін терең зерттеуге жетеледі.

Қазіргі қазақ театры да бұл үрдістен тыс қалған жоқ. Соңғы жылдары қазақ режиссерлері, соның ішінде Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясына жаңа заманауи көзқарастар мен интерпретациялар әкеліп, сахнада семиотикалық тәсілдердің бірегей үлгілерін қолданды. Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясы қазақ әдебиеті мен театр өнерінің алтын қазынасы, ұлттық сана мен мәдениеттің терең қабаттарын

зерттеуге мүмкіндік беретін туынды. Қазіргі қазақ театрының дамуында «Қарагөз» пьесасын сахналау арқылы дәстүрлі ұлттық құндылықтарды жаңа заманның эстетикалық талаптарымен үйлестіру маңызды міндеттердің біріне айналып отыр. Режиссерлік көзқараспен оның заманауи интерпретациясы пьесаның мәдени-тарихи мәнін жаңаша ұғынуға, оның метафоралары мен символдарын тереңнен түсінуге жол ашады.

2009 жылы Мұхтар Әуезов атындағы Ұлттық драма театрының сахнасында Болат Атабаевтың режиссерлік шешімдері осы классикалық шығармаға жаңаша дем беріп, драматургиялық мазмұнына жаңа бағыттар ұсынды. Әсіресе, сценография, костюмдер, мизансцена және актерлік бейвербалды тәсілдер арқылы спектакльдің семиотикалық жүйесі терең ашылды. Мұндай интерпретациялар көрерменге тек эстетикалық қана емес, символдық және метафоралық деңгейде ойлануға мүмкіндік береді.

Қойылымдардағы поэтикалық, деректі және философиялық үндер режиссерден символ, метафора, аллегория сияқты түспалды көркемдік құралдарды шебер пайдалануды талап етеді. Бұл режиссердің көркемдік тілін байытып қана қоймай, сахнада эстетикалық құндылықтардың толыққанды әлемін жасауға мүмкіндік береді.

Қойылымның басталысымен-ақ көрерменді кейіпкерлердің ішкі жан дүниесіне терең бойлатты. Режиссер сахналық кеңістікті шебер бөлшектеп, екі түрлі психологиялық күйді қатар көрсету арқылы сахнаны бөлшектеу арқылы кейіпкерлердің той алдындағы толқуларын дәл жеткізген. Бір жағында Қарагөз бен Ақбала, екінші жағында Нарша мен Дулаттың диалогтары бір уақытта өрбіп, олардың ішкі арпалыстары бір-бірімен параллельді түрде ашылып отырды. Бұл сахналық шешім көрерменге кейіпкерлердің психологиялық күресін

бір мезгілде сезіндіру арқылы, сахналық уақыт пен кеңістікті тиімді қолданудың үлгісін көрсетті.

Наршаның ішкі күйзелісін жеткізу мақсатында режиссер оның Асанмен диалогында ерекше символикалық тәсілді қолданады. «Махаббат үшін күйіп-жанудан Наршаның жаны жай таппай үй сыртындағы бұлақ басына келіп, іштегі ыза мен уайымды басу үшін сумен салқындап, Асанмен мұңын бөлісу актерлер ойынында нанымды шыққан», — деген пікірге сүйенсек (Құндақбаев 308), бұлақтың мұздай суымен денесін салқындату әрекеті Наршаның ішкі күйін, жан дүниесін күйдіріп бара жатқан отты су арқылы символдық тұрғыда бейнелейді. Бұл көрініс дене мен рухтың күресін, ішкі жан дүниенің қиналысын дене арқылы көрсетуге мүмкіндік беретін айқын режиссерлік шешім болды.

Нарша мен Қарагөздің бір көрпенің астында жатқан сахнасы да терең символикалық мәнге ие. Қарагөздің күйеуін қаламайтынын көрсетудің басты көркемдік тәсілі көрпенің қозғалысы: Нарша жақындаған сайын Қарагөз көрпені өзіне қарай тартып, төсектің шетіне қарай ығысқан сайын оның күйеуінен алыстап бара жатқаны айқындалады. Бұл әрекет режиссерлік тұрғыдан шынайы және психологиялық дәлдікпен жеткізілді. Төсекті тігінен пайдалану тәсілі Болат Атабаевтың шығармашылығында бұрын да қолданылған (мысалы, «Шыңғысхан» қойылымында), бірақ бұл жолы ол Қарагөз бен Наршаның қарым-қатынасының ерекше қырын ашуға мүмкіндік берді. Театрлық кеңістіктің вертикальды композициясы мен символизмнің үйлесімі көрерменнің эмоционалды қабылдауын күшейтті.

Қарагөзге таласқан Нарша мен Сырымның күресі шартты түрде пантомима биімен көрсетілген, бұл режиссердің дене пластикасы мен символизмді біріктіру тәсілінің тағы бір мысалы. Пантомима мен бидің

үйлесімі кейіпкерлердің ішкі драмасын сөзсіз жеткізіп, сахналық әрекеттің метафоралық табиғатын аша түседі. Күрес физикалық актіге айналмай, ішкі дүниедегі жан арпалысын айқындайтын көркемдік құрал ретінде көрінеді. Мұндай тәсіл постмодернистік театрға тән әдістерінің бірі — визуалды және вербалды элементтердің қабаттасуы арқылы көркемдік хабарды жеткізудің нәтижесі.

Дегенмен, көрерменді ең қатты әсерлендірген финалдық көрініс болды. Қарагөздің өліміне қарамастан, сахнада ауыл өмірі жалғасып жатыр. Бұл өмір мен өлімнің, тіршілік пен болмыстың философиялық тұрғыдан бейнеленуі еді. Мөржанның ауылындағы күнделікті тіршіліктің жалғасып жатқанын көре тұра, сахнада Қарагөздің денесі жатқанына қарамастан, ауыл адамдарының оны елемей, үстінен аттап өтуі режиссердің шебер қолданысындағы метафоралық сахна шешімі болып табылады. Бұл көрініс тіршіліктің уақытша сипатын, адам өмірінің мәнсіздігін және өлімнің мәңгілік циклын көрсететін символ ретінде көрініс тапты.

Теориялық тұрғыда бұл финал постмодернистік театрдың маңызды принциптерін қолдану арқылы жүзеге асқан. Постмодернизмде сахналық шарттылықтың бұзылуы, өмір мен өлімнің арасындағы шекараның жойылуы және көрерменнің қабылдауын өзгертетін күтпеген шешімдер қолданылады. Қарагөздің денесі сахнада болғанымен, оны айналадағы адамдардың елемей театрдың өз шынайылығынан алшақтап, көрерменді метафизикалық кеңістікке жетелейді. Бұл финал адамның тағдыры мен уақыттың өтпелілігін драматургиялық тұрғыда жеткізе отырып, көрерменге ой салатын терең философиялық мәнге ие.

Осы қойылымның режиссерлік шешімдері мен сахналық тәсілдері қазақ театрында семиотиканың терең қолданысқа ие болғанын көрсетеді. Әсіресе, Қарагөздің сахналық бейнесі

символ, метафора және аллегориялық элементтер арқылы көп қырлы мағыналық құрылымға ие болды. Сахнада өмір мен өлімнің қатар өріліп, көрерменге экзистенциалдық сұрақтарды қойғызатын қойылымдар қазақ театрында семиотикалық тәсілдерді қолданудың жаңа деңгейін көрсетеді.

Фархад Молдағали «Қарагөз» қойылымын Ғабит Мүсірепов атындағы мемлекеттік академиялық жасөспірімдер мен балалар театрында 2019 жылы сахналады. Режиссер Мұхтар Әуезовтің трагедиясына заманауи интерпретация беруі арқылы қазақ театр сахнасына тың серпіліс әкелгені қойылымның әрбір элементінен көрініс табады. Саунд-драма жанрында ұсынылған бұл дүниеде режиссер Наршаның махаббатқа адалдығы мен адамгершілігін басты назарға қойып, оның кешірімділігін спектакльдің негізгі идеясына айналдырды. Мұнда Наршаның тұлғасы бұрынғы интерпретациялардан гөрі тереңірек және күрделі болып ашылады, ал көрерменге сүйікті болып қалған Сырымның бейнесі бұл жолы жағымсыз қылықтармен ерекшеленіп, драмалық құрылымның жаңаша түсіндірілуіне мүмкіндік берді. Режиссер Ақбала мен Дулат арасындағы қарым-қатынасты да күшейтіп, күнәға батқан Ақбаланың моральдық бейнесін сынға алды.

Режиссер сахна кеңістігін символдық тұрғыда бейнелеп, көрерменнің қатысушылығын арттыру мақсатында ерекше шешімдерге барған. Екі ғашықтың кездесу сахнасы ұзын арқан үстінде пластикалық би арқылы орындалады. Актерлердің қимыл-қозғалыстары қайғы мен құштарлықты тек дене тілімен жеткізіп, сөзсіз байланыс орнатады. Бұл шешім қазіргі заманғы театрда жиі қолданылатын вербалды емес амалдарды қолдануға негізделген, алайда актерлердің сахналық шеберлігі көркем қозғалыс пен драмалық шиеленісті физикалық әрекеттермен толықтырды. Осылайша, қойылымда дене мен кеңістік

эстетикасы терең психологиялық астарлармен байланыстырылып, сахнадағы әрбір қимылдың мағынасы күшейе түсті.

Фархад Молдағали ұсынған қойылымдық шешімдердің тағы бір ерекшелігі минимализмге жақын сценографияның қолданылуы. Сахнаның бос кеңістігі, ала көлеңке жарық және сахнаның шетінде орналастырылған микрофондар спектакльдің көркемдік шешімдерінің жаңа мағынасын аша түсті. Қарагөздің ішкі жан дүниесінің қалыптаспаған, әлсіз тұлға ретінде көрініс табуы оны марионетканың рөлінде бейнелейді. Мөржанның қолындағы қуыршақ бейнесі әсіресе той сахнасында анық көрініп, кейіпкердің еріксіз әрекеттер жасауға мәжбүрлігін көрсетеді.

Қойылымдағы хореографиялық тіл де ерекше назар аудартады. Шырын Мұстафина қойған би кейіпкерлердің ішкі арпалыстарын жеткізуде маңызды рөл атқарады. Мәселен, Қарагөздің Наршаның ауылына ұзатылғандағы психологиялық жай-күйі би арқылы нәзік әрі шынайы бейнеленген. Яғни, белгілі режиссер Михаил Туманишвилидің пікіріне сүйенсек: «Физикалық әрекет — бұл сана мен бейсананың арасындағы көпір. Физикалық әрекетті таңдау сәтінде бұл — саналы үдеріс, ал оны орындау кезінде үдеріс бейсаналыққа айналады. Тек физикалық әрекет арқылы, яғни адамның мінез-құлқы арқылы ғана біз оның ішкі, психикалық күйі туралы ой түюімізге болады» (248). Бұл сахнадағы пластикалық қозғалыстар кейіпкердің жан толғанысын дәл көрсетіп, драмалық шиеленісті шегіне жеткізеді. Бұл тәсіл режиссерлік интерпретацияның маңызды элементтерінің бірі ретінде сахналық әрекеттерді психологиялық шынайылықпен үйлестіреді.

Той үстіндегі жар-жар көрінісіндегі екі жақтың айтысы да сахнада айқын бейнеленеді. Сырым мен оның қарсыластары арасындағы сөз

тартысы мен би қимылдары арқылы драмалық шиеленіс одан сайын күшейе түседі. Музыканың біртіндеп күшеюі және актерлердің қимыл қарқыны қақтығыстың эмоционалдық дәрежесін арттырып, көрерменді оқиғаға еліктіреді. Сахналық шешімдер дәстүрлі символика мен заманауи режиссураның жаңаша әдістерін шебер үйлестіріп, «Қарагөз» трагедиясының жаңа заманға сай өзекті тұстарын ашып береді.

Бұл қойылымдағы постмодерндік элементтер дәстүрлі театр кодтарын бұзып, актерлердің вербалды және вербалды емес әрекеттері арқылы сахналық кеңістікті қайта құрады. Режиссердің батыл шешімдері театрдың жаңа эстетикалық принциптерін енгізіп, қазақ театрына жаңа семиотикалық көзқарас әкелгені сөзсіз.

Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясының тарихы мен көркемдік ерекшеліктері туралы Бағыбек Құндақбаев, Рымғали Нұрғали, Бақыт Нұрпейіс секілді театртанушы, әдебиетші ғалымдар терең зерттеулер жүргізіп, оның қазақ драматургиясындағы орны мен әлемдік драмалық дәстүрлермен ұқсастығын кеңінен талдаған. Пьеса қалың малға негізделген неке институтын сынға алып, махаббат пен сезім азаттығын көтермелейді. Онда сезім бостандығына қол жеткізе алмаған, қоғамның ескі әдет-ғұрыптарының құрбаны болған жастардың трагедиясы бейнеленген. Бұл тақырыптың әмбебап сипаты пьесаны әлемдік драматургияның озық туындыларымен салыстыруға мүмкіндік береді. Туындының неміс тіліне аударылып, шетел сахналарында қойылуы оның мәдениетаралық диалогтағы маңызды рөлін дәлелдейтін айқын көрсеткіш.

Режиссер Наталья Дубс осы классикалық туындыны заманауи тілде жаңғыртып, Бертольт Брехттің эпикалық театр әдістерін пайдалану арқылы жаңа режиссерлік интерпретация ұсынды. Брехттің «оқшаулану» әдісі қойылымда

орталық рөлге ие болып актерлер көрерменді оқиғаға тікелей эмоционалды түрде еліктірмей, керісінше, оларға әлеуметтік мәселелерді саналы түрде түсінуге мүмкіндік береді. Дубстың бұл шешімі эпикалық театрдың басты мақсатына сай, оқиғаның эмоционалды шарықтауын емес, оның астарындағы әлеуметтік және философиялық мәнін айқындауды көздеді.

Спектакльдің экспозициясында көрерменнің көзіне жұмыртқа пішіндес тор түседі, ол сахнаның ортасында орналасқан. Бұл тор әлеуметтік шектеулер мен қоғамның дәстүрлік құрсауында қалған кейіпкерлердің тағдырын бейнелейтін символдық образ ретінде қызмет етеді. «Ал сценография, егер біз күрделі көрнекілігі бар театр туралы айтар болсақ, көрерменнің көзіне белгілі бір мәтін, сахналық поэма ретінде көрінеді. Бұл поэмада адам денесі метафораға айналады, ал оның қимыл-қозғалыс ағыны күрделі метафоралық мағынада «жазу», «хат» сипатында көрініс табады, бірақ ешқандай жағдайда «би» емес», — деген пікірді негізге алсақ (Тис-Леман 148), тордың ішінде қозғалыссыз тұрған адамдар музыканың ырғағына сай біртіндеп жандана бастайды, бұл олардың әлеуметтік қысым мен рухани шектеулерден арылуға ұмтылысын білдіреді. Сахнадағы минимализм, декорацияның шектелуі көрерменді оқиғаға тереңірек назар аударуға мәжбүр етеді, ал бұл Брехт театрының негізгі мақсаттарының бірі зейінді декорациядан шындықтың өзіне бұру.

Режиссер сахналық кеңістікті дәстүрлі емес тәсілдермен пайдалана отырып, кішкентай ауыл өмірін кең ауқымды әлеуметтік-драмалық оқиғаға айналдырады. Сахнаның бос кеңістігі мен орталықта орналасқан тор режиссерлік шешімнің театрдағы кеңістік пен әлеуметтік шектеулерді қалай символдай алатынын көрсететін шеберлік үлгісі. Бұл шешім қойылымның драмалық тартысын

тереңдетіп, Қарагөздің қоғамның қысымына қарсы ішкі күресін айқын бейнелейді.

Қойылымның музыкалық әрлеуі ерекше назар аударады. Германиядан арнайы шақырылған композитор Ян Зигеле ұлттық аспаптарды модерн стиліндегі музыкалық тақырыптарға шебер үйлестіріп, қойылымның дыбыстық атмосферасын айрықша байытты. Қобыз бен тұяқтың үндері арқылы спектакльдің дәстүрлі қазақ музыкасы мен заманауи музыкалық тәсілдерді қатар қолдануы эпикалық театрдың шартты эстетикасына сай келетін жаңашылдықтың көрінісі. Музыка тек қана көркемдік фон ретінде емес, сахналық әрекеттің маңызды құрамдас бөлігі ретінде ұсынылды. Әсіресе, Қарагөздің ішкі қайғысын жеткізуде қобыздың ауыр әрі мұңлы үні көрерменді терең эмоционалды толғаныстарға жетелеп, қазақ халқының дәстүрлі аспабы арқылы ұлттық трагедияның жаһандық мәнін аша түседі.

Той сахнасындағы «жар-жар» әнінің ерекше интонацияда орындалуы мен оған қоса қойылған музыкалық шешімдер де ерекше көңіл аударарлық. Композитор музыкалық әрлеуде қойылымның эмоционалды және драмалық шешімдеріне сәйкес келетін «шартты-ақталған» музыка қолданып, оның көмегімен сахналық әрекеттердің атмосферасын күшейтіп отырды. Музыка мен сахналық әрекет арасындағы тығыз байланыс көрерменді кейіпкерлердің ішкі сезімдері мен өмірлік драмаларына тереңірек бойлатуға мүмкіндік берді.

Бұл қойылымның терең мағынасын айқындайтын басты символдардың бірі қызыл мата. Қойылымның сценографиялық шешімінде қызыл мата Нарша мен Сырымның өзара тартысының эпицентріне айналады: екеуі оның екі шетінен тарту арқылы Қарагөздің таңдау жасауына кедергі келтіріп, оның шарасыз күйге түсуін, шешімсіздікке байланып, өмір жолында

жалғыз қалуын көркем бейнелейді. Мұнда қызыл мата тек байлық пен материалдық игіліктің символы ғана емес, сонымен қатар, қыз тағдырының күрделі шешімін, оның өмірлік жолын таңдауын айқын көрсететін көрнекі рәміз ретінде көрінеді.

Пластикалық шешімдер мен қимыл-қозғалыс режиссердің басты назарында: олар бірде нәзік әрі еркін, бірде күрт әрі қатал қозғалыстармен әрбір кейіпкердің ішкі жан дүниесін, трагедиялық тағдырын көрерменге терең жеткізеді. Бұл қозғалыстар тек хореография ғана емес, метафоралық драматургияның бөлігіне айналып, кейіпкерлердің сезімдік әлемін вербальды емес тілмен жеткізудің құралы ретінде орын алған.

Спектакльдің финалдық сахнасында Сырымның монолога мен оның қара киім киген қыздар тобына сүйенуі ерекше символикалық мәнге ие. Қыздардың қара киімдері қайғы мен трагедияның, дәстүр мен ескілік шырмауындағы әйел тағдырын бейнелейді. Олардың соңында қайтадан тордың ішіне кіруі қоғамның қатып қалған қағидаларына бас июі мен ескі нормаларға қайта оралуын көрсететін қатаң метафора. Бұл шешім арқылы режиссер әйел затының әлеуметтік шектеулерден шыға алмайтындығын, олардың трагедиялық болмысының өзгермейтіндігін, театр тілі арқылы көрсетуге тырысады.

Осылайша, Наталья Дубстың «Қарагөзге» жасаған заманауи интерпретациясы ұлттық драматургияны жаңа эстетикалық деңгейге шығарып, Брехттің эпикалық әдістерін қазақ театрындағы жаңашылдықпен үйлестіріп, театрлық тілдің кеңістіктегі шексіздігін дәлелдеді.

Режиссер Гульназ Балпейісова Сәкен Сейфуллин атындағы Қарағанды облыстық академиялық қазақ драма театрында Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» трагедиясын тың интерпретациялық тұрғыдан сахналады. Қойылымның сценографиясында символикалық

образдар айқын орын алған: шаңырағы жоқ киіз үйдің керегелері, иесіз қалған домбыралар мен жалғыз ағаш Қарагөздің ішкі жан дүниесіндегі қарама-қайшылықтар мен күйзелістерді көркем бейнелейтін визуалды метафоралар. Осы элементтер арқылы режиссер кейіпкердің психологиялық күйзелісі мен жалғыздығын эстетикалық кеңістікке көшіріп, дәстүрлі сахналық бейнелерді заманауи өнер тілімен қайта қарастырады.

Режиссер Мөржан бастаған махаббат пен дәстүрді қатаң тәртіпке бағындыратын топты православтық шіркеу қызметкерлерінің киіміне ұқсас қара киімдермен көрсетеді. Бұл символикалық шешім ұлттық дәстүр мен діни символизмді қиыстыра отырып, Қарагөздің тағдыры мен оның айналасындағы қоғамның әлеуметтік-мәдени қысымын күшейте түседі. Тіпті олардың мойындарындағы шіркеулік алқалар діни тәртіп пен оның қоғамдағы орны туралы терең метафоралық ой тудырады.

Қойылымның кульминациясында Қарагөздің жынданып қайтыс болғаннан кейін ескерткішке айналуы режиссердің қазақы ұғым мен дәстүрге қарама-қайшы келетін ерекше көркемдік шешімі. Бұл заманауи қоғамның дәстүр мен жаңашылдық арасындағы қайшылығын көрсететін ерекше сахналық символ: Қарагөздің ескерткіші жастардың суретке түсетін орнына айналады, ал бұл жағдай ұлттың рухани құндылықтары мен қазіргі заманның үстірт тұтынушылық мәдениеті арасындағы қарама-қайшылықты ашып көрсетеді.

Спектакльді семиотикалық жүйелер мен кодтар кешені ретінде қарастыруға болады. Мұнда сахналық кеңістік пен қимыл-қозғалыстар, вербальды және бейвербальды элементтер өзара үйлесімде, көркемдік мәтіннің көпқабатты құрылымын жасайды. Осы тұрғыдан алғанда, қазіргі сахналық қойылымды шындықты

бейнелеу мен интерпретациялаудың жаңа заңдылықтары арқылы өзара байланысқан таңбалар жүйесі ретінде қабылдау маңызды. Театр өнері постмодернистік тәсілдерге сүйеніп, шынайылық пен қиялдың, дәстүр мен инновацияның тоғысуын сахналық тілде күрделі семиотикалық құралдар арқылы қайтадан пайымдайды.

«Қарагөз» трагедиясының Мұхтар Әуезов атындағы Қазақ ұлттық драма театрының интерпретациясы ұлттық классика мен заманауи театр тілі арасындағы нәзік үйлесімділікті сақтай отырып, терең психологиялық мәнге ие болған. Режиссер Елік Нұрсұлтан дәстүрлі оқылымды сақтап қалу арқылы, заманауи театр өнерінің шартты, метафоралық бейнелеу құралдарын шебер қолданған. Нәтижесінде спектакльдің тұтастығы мен драматургиялық бірлігі бұзылмай, көрерменнің эстетикалық қабылдауына әсер етердей формада ұсынылған. Марат Сапаровтың сценографиясы, Айдана Сырбаеваның костюмдері және Бекжан Нұрқасымовтың арнайы жазған музыкасы қойылымның көркемдік тұжырымдамасының толыққанды жүзеге асуына айтарлықтай үлес қосты. Ақ, сұр және қара түстердің реңктері арқылы кейіпкерлердің ішкі жан әлемі көркемдік тұрғыдан тереңдетіліп, олардың мінез-құлықтарының күрделі психологиялық астары ашылады.

Сахнадағы жеті ағаштың бейнесі жеті атаның символы ретінде көрініс тауып, жоғарыдан түскен тамырлар ай, әткеншек және ақ отау секілді ұлттық болмыстың рәміздерін айқындап тұрды. Бұл бейнелер спектакльдің динамикасын жандандырып, Қарагөздің сол шеңбердің ішінде үнемі жалғыз қалуын көрсетеді, бұл режиссердің кейіпкердің драмалық болмысын айқындайтын символикалық шешімдерінің бірі ретінде ұсынылған. Айналмалы сахнаның тиімді қолданылуы Қарагөз бен Сырымның, Қарагөз бен Наршаның арасындағы қарым-

катынастардың шиеленісін тереңдете түсіп, кейіпкерлердің ішкі қақтығысын көрсетуге мүмкіндік берген.

Көпшілік сахналарының режиссерлік шешімі де ерекше: құдалық сахнасындағы баяу қозғалыстар кино тілінің әдістеріне ұқсас тәсілдер арқылы өткен дәуірдің салтанатын, тойдың мәртебесі мен маңызын айқын көрсетеді. Жар-жар сахнасында шеңберде отырған Қарагөздің үстіндегі ақ матаны жеңгелерінің тартып, сәлем бергізуі — оның өмір жолындағы шарасыздығын көркем айшықтайды. Бұл жерде мата — таңдау еркінен айырылған әйел тағдырының белгісіне айналса, сол матамен оралуы — Қарагөздің жалғыздығы мен қайғы-қасіретінің символдық көрінісі.

Финалдық сахнада Қарагөз бен Сырымның үстінен жұрттың өтіп, шеңбер құруы күрделі мизансценалық шешім. Ағаштардың арасынан найзағайдай жарқ еткен жарық қарғыстың түсуін метафоралық тұрғыдан айқындап, сахнаның айналған кезіндегі қыз-келіншектердің өсек-аяңы шеңберде шыр айналып, қоғамның дағдысы мен моральдық қысымын бейнелейді. Қойылымның соңында жаназа үстінде қайғырып отырған халықтың уақыт өте келе бәрін ұмытып, өмірдің жалғасын көрсетіп, көңілді ән айтып күлуі режиссердің шешуші финалдық қадамы ретінде көрерменге ұсынылған. Бұл көрініс өмірдің циклді табиғатын, уақыттың үздіксіз қозғалысын және трагедиядан кейінгі қалыпты өмірдің жалғасатынын меңзейді.

Елік Нұрсұлтанның режиссерлік шешімдерінде оның ұстазы Болат Атабаев мектебінің ықпалын айқын байқауға болады. Спектакльдің семиотикалық құрылымы мен сахналық бейнелердің символикалық интерпретациясы арқылы заманауи театр тілі мен ұлттық классиканың диалогы қалыптасады, бұл режиссердің шығармашылық көрегендігін дәлелдейді.

Көріп отырғанымыздай, театр таңбалық жүйе ретінде мағына қалыптастыруда күрделі кодтардың өзара үйлесуі мен театрлық белгілердің ерекшеліктерін реттейтін семиотикалық механизмдерге сүйенеді. Эрика Фишер-Лихте өз зерттеулерінде атап өткендей, «кодтар белгілі бір таңбалар жүйесінің синтаксистік, семантикалық және прагматикалық ережелеріне негізделген құрылымын қамтамасыз етеді» (Fischer-Lichte 23). Театрдағы кодтардың бұл көпқырлылығы спектакльдің толық мағынасын түсіну үшін әртүрлі кодтарға жататын белгілерді — автор мәтіні, режиссерлік интерпретация, көрермен мен сыншының пікірлерін қоса қарастыруды талап етеді.

Семиотикалық тұрғыдан спектакль тек авторлық мәтін ғана емес, театрдың барлық компоненттерін қамтитын көпқабатты көркем мәтін. Мұнда сахнадағы актерлік ойыны, сценография, музыка, жарық, пластикалық шешімдер сияқты әрбір элемент белгілі бір кодтың таңбалық жүйесіне жатады. Белгілердің бұл күрделі көпқырлылығы спектакльдің қабылдануын күрделендіріп, бір кодты түсінбеген жағдайда да спектакльдің жалпы мәнін қабылдауға мүмкіндік береді. Бұл театрдың көпқабатты семиотикалық құрылымының бір ерекшелігі ретінде көрінеді, әр көрермен өзіне түсінікті болған деңгейде спектакльден мағына шығара алады.

Театрдың басты ерекшелігі оның мағынаны қалыптастырудағы тұрақты бір кодқа байланып қалмауы. Әрбір қойылымда режиссер мен сахналық топ спектакльге сәйкес келетін жаңа кодтарды қалыптастырады, сол арқылы таңбалар жүйесін динамикалық түрде өзгертеді. Сонымен қатар, театрдың «минималды бірлігі» деген ұғымның болмауы оның ерекше табиғатын айқындайды. Театрдың семиотикалық құрылымы әрбір қойылым барысында өзгеріп, көрерменнің қабылдауына жаңа көзқарастар мен интерпретацияларды ұсынады.

Мұндай көпқабатты семиотикалық жүйеде әрбір кодтың мағынасы тек оны қолдану контекстінде ғана анықталады. Әрбір элементтің мағынасы, оның сахналық шешімі мен символикалық маңызы белгілі бір кодтар жүйесінде қайта интерпретацияланып отырады. Осылайша, театр өнері күрделі семиотикалық феномен ретінде көрермен мен қатысушының санасына әрдайым жаңа әрі көпқабатты мағыналар ұсынып отыратын үздіксіз процесс.

Нәтижелер

Театр — күрделі әрі көпқабатты өнер түрі, оның әрбір қойылымы режиссердің тұтас көркемдік ойы мен авторлық концепциясын жеткізу мақсатында бірнеше көркемдік компоненттердің бірігуінен құралады. Театр өнерінің семиотикасы мен теориясының маңызды функцияларының бірі — сахналық әрекеттің және спектакльдің әртүрлі элементтерін жеке-жеке қарастырып, олардың мағыналық және таңбалық қызметтерін анықтау. Поляк зерттеушісі Тадеуш Ковзан театрлық компоненттерді жеке таңбалық жүйе ретінде саралап, олардың он үш негізгі құрамын атап көрсетеді. Оған сөз, интонация (тон), мимика, ым, қозғалыс, грим, шаш үлгісі, костюм, аксессуарлар, декорация, жарық, музыка және дыбыстық эффектілер жатады (Клебер, https://doi.org/10.1007/978-1-349-22867-6_5).

Театрлық қойылымдарда символдардың жиі қолданылуы, олардың артық қолжетімділігі нәтижесінде кейде эмоционалдық әсерін жоғалтып, штампқа айналып кетуі мүмкін. Сондықтан, жаңа символдар мен таңбаларды жасау — көрерменге жаңа мән-мағыналарды ұсынудың және таныс объектілер мен ұғымдар арасындағы жаңа байланыстарды ашудың тиімді тәсілі болып табылады.

Символ — метафорамен және аллегориямен тығыз байланысты ұғым,

бірақ оларды шатастырмау маңызды. Символ мен метафораның арасындағы формальды айырмашылықты дұрыс түсіну керек: метафора көрерменнің көз алдында жасалады және белгілі бір сөздер мен ұғымдар салыстыру арқылы жаңа мән тудырады. Біз метафора арқылы салыстырылып жатқан объектілерді көріп, олардың арасында қандай байланыс барын және жаңа, үшінші ұғымның қалай қалыптасатынын түсінеміз. Метафора мен символдың арақатынасын тереңірек зерттегенде, символдың мағынасы тек көрінетін белгілермен шектелмей, астарлы мәнге ие болатыны анықталады. Символдың көпқабатты мәні оны метафорадан ерекшелеп, оны тереңірек философиялық және мәдени талқылауға итермелейді.

Театрда қолданылатын әрбір символ немесе метафора көркемдік ойдың маңызды бөліктерінің бірі. Олар тек көрерменнің эстетикалық қабылдауына әсер етіп қана қоймай, қойылымның жалпы концепциясын толық түсінуге ықпал етеді. Символ мен метафораның драмалық контексте қолданылуы театрдың семиотикалық құрылымын күрделендіріп, көрерменге көпқабатты мағыналар ұсынады.

Наталья Дубстың сахналаған қойылымындағы тордан жасалған жұмыртқа ауылдың аллегориялық бейнесі ғана емес, сонымен қатар, өмірлік торға шырмалған жастардың тағдырының символы. Бұл бейне спектакльдің көркемдік шешімін айшықтап, оны шынайы әрі терең мағыналы символға айналдырады. Символдың режиссерлік қолданыстағы маңызын айқындасақ, ол ассоциация тудыратын белгілер арқылы көрерменге режиссердің эстетикалық және философиялық ойларын жеткізетін маңызды экспрессивті құрал болып табылады.

Спектакльдің әрбір мизансцена шешімінде символизм мен ассоциацияларды шебер қолдану режиссерге шынайы өмірді поэтикалық

тұрғыдан қабылдап, оны театрлық әрекеттің бейнелі-метафоралық құрылымына айналдыруға мүмкіндік береді. Бұл әдіс театрдағы поэтикалық реализмнің ерекшелігі ретінде көрінеді, өйткені символдардың терең мағыналық қабаттары көрерменге спектакльдің идеялық мазмұнын кеңінен түсінуге жағдай жасайды.

Қазақ классикалық қойылымдарында символдар мен ассоциацияларды пайдаланудағы маңызды шарт олардың сол қоғамның өмірлік тәжірибесімен тығыз байланыста болуы. Режиссер қолданған таңбалар нақты халықтың мәдениетіне, дүниетанымына сай келмесе, олар көрерменге түсініксіз, тіпті алшақ болып қалуы мүмкін. Сондықтан, таңба жүйесі спектакльдің көркемдік тұтастығына қызмет етіп қана қоймай, көрерменнің күнделікті өмірлік тәжірибесімен үйлесім табуы қажет.

Театрдағы символизм тек көркемдік қана емес, философиялық ойдың құрылымдық элементіне айналады. Бұл режиссерге сахналық көріністер арқылы қоғамдық шындықты күрделі әрі көпқабатты етіп жеткізуге мүмкіндік береді. Режиссер үшін символ қарапайым белгіден асып түсетін, терең астарлы мағынаға ие көпқырлы құрал, оның қолданылуы театр өнерінің драматургиялық құрылымын байыта түседі.

Символ мен ассоциацияны спектакльдің шарықтау шегінде қолдану сахналық әрекеттің поэтикалық мәнін тереңдетіп, драматургияның логикалық құрылымын күшейтетін маңызды режиссерлік әдіс. Символикалық әрекет бүкіл спектакльдің дамуы барысында дайындалған көркемдік шешім, оның мән-мағынасы алдын ала негізделіп, көрерменге біртіндеп ашылады. Гульназ Балпейісованың «Қарагөз» қойылымындағы символдық элементтер дәл осы көркемдік шешімдердің бірегей мысалы болып табылады.

Той алдындағы көріністе Қарагөздің

басына шыны астындағы алқызыл раушан гүлін қоюы және оны ұзын матамен сәукеле ретінде орауы Қарагөздің тазалығы мен пәктігінің айқын символы. Бұл образ қазақ мәдениетіндегі сәукеленің қасиеттілік пен тазалықтың көрінісі ретіндегі рөліне сілтеме жасайды. Режиссер символизм арқылы дәстүрлі бейненің ішкі мағынасын тереңдетіп, Қарагөздің ішкі әлемін поэтикалық түрде жеткізеді.

Наршаның хайуанша Қарагөзді жұлмалап, бір қабырғадан екінші қабырғаға сүйрете отырып, сол символдық матаны шешіп тастау көрінісі — зорлық-зомбылық пен рухани күйзелістің метафорасы ретінде беріледі. Бұл сахнаның ерекшелігі — табиғат құбылыстарының, атап айтқанда сахнадағы боранның желі жас қыздың жан дүниесіндегі арпалысты, сүймеген адаммен қосылудың ішкі қасіретін бейнелеуінде. Драмалық әрекеттегі жел режиссердің атмосфералық әсерлер арқылы кейіпкердің ішкі күйін көрсету тәсілі. Осылайша, екі таңба — сәукеле мен боран бірігіп, күрделі семантикалық комбинация құрайды, ал бұл комбинация көрерменнің сезіміне тікелей әсер етеді.

Осы секілді символдық комбинациялар театр өнерінде поэтикалық тәсілдерді тереңірек пайдалануға мүмкіндік береді. Символдардың бір-бірімен байланысуы, олардың бір мизансцена ішінде бірігуі театрлық семиотикадағы маңызды құбылыс. Бұл көркемдік шешімдер арқылы режиссер спектакльдің негізгі идеясын тереңдетіп, шынайы өмірдің астарлы мәнін ашуға талпынады.

Кез келген метафора көрерменнің оны сөзбе-сөз емес, бейнелі түрде қабылдауын талап етеді, және оның эмоциялық әсерін сезініп, ішкі мағынасын түсіну үшін метафораның терең қабаттарын ұғыну маңызды. Метафораның астарындағы жасырын салыстыруларды көре білу, оны сахналық әрекеттің құрамдас бөлігі ретінде қабылдау көрерменнің қатысуын

қажет ететін күрделі процесс. Театрлық қойылымдарда метафораның қолданылу аясы кең әрі көпқабатты: ол сахналық бейненің көркемдік шешімінен бастап, бүкіл спектакльдің атмосферасын құруға дейін қызмет етеді.

Метафораның театрдағы рөлі оның символикалық және пластикалық шешімдер арқылы көрініс табуында. Сахналық образды құрудың түрлі тәсілдері метафоралық формалармен тығыз байланысты. Ой мен идеяны көрерменге жеткізу үшін режиссер реквизит, декорация, жарық және медиа технологиялар сынды элементтерді үйлесімді түрде қолданып, олардың өзара байланысын дамытады. Әсіресе, пластика мен пантомима режиссерлік шешімдердің экспрессивтілігін арттырудың маңызды құралы болып табылады, олар театрлық тілдің мәнерлілік өзегін құрайды.

Мысалы, Болат Атабаев, Фархад Молдағали, Наталья Дубс, Елік Нұрсұлтан, Гульназ Балпейісова секілді режиссерлердің шығармашылық ізденістерінде пластика мен пантомиманың орны ерекше. Беташар сахналарында бұл элементтерді шебер қолдану арқылы олар күрделі драмалық жағдайларды бейнелеп, ішкі динамиканы тереңдетеді. Метафора арқылы жасалған пластикалық шешімдер көрерменнің қиялына әсер етіп, театрдың поэтикалық табиғатын ашады.

Сонымен қатар, қазіргі театрдың жаңа технологияларды қолдануы метафоралық кеңістікті одан әрі байыта түседі. Жарық пен дыбыс эффектілері, мультимедиялық элементтер символикалық образдардың көпқабаттығын тереңдетуге мүмкіндік береді. Осылайша, метафора мен символика тек сахналық әрекетті ғана емес, көрерменнің қабылдауын да күрделі етіп, театрды сезімдер мен ойлардың тығыз тоғысуы ретінде ұсынады.

Негізгі тұжырымдар

— Қазақ театрының қойылымдарында семиотикалық дискурс көркемдік құрал

ғана емес, идеяны жеткізудің негізгі тіліне айналады. Бұл дискурс сахнадағы көркемдік белгілер, метафоралар мен символдар арқылы қойылымның мазмұнын тереңдетіп, көрерменмен көпқабатты коммуникативтік байланыс орнатуға мүмкіндік береді.

— «Қарагөз» спектаклінде қолданылған семиотикалық элементтер қазақтың ұлттық мәдени коды мен дүниетанымына негізделген көркемдік жүйе ретінде танылады. Мұнда дәстүрлі белгілер режиссерлік интерпретацияда символикалық мәнге ие болып, кейіпкердің ішкі күйзелісін поэтикалық формада жеткізеді.

— Символ мен метафораның өзара байланысы арқылы спектакль құрылымы күрделеніп, көрерменге эмоционалды әрі философиялық әсер ететін семиотикалық кеңістік құрылады. Мысалы, Гульназ Балпейісованың «Қарагөзінде» сәукеле мен боранның символикалық комбинациясы қыздың ішкі арпалысы мен рухани азабын терең сезіндіреді.

— Қазақ театрындағы семиотикалық тәсілдер тек эстетикалық қызмет атқарып қана қоймай, ұлттық болмыспен тарихи-мәдени тәжірибені сахналық формада қайта жаңғыртады. Бұл тұрғыда символдық әрекеттер көркемдік мазмұн мен тарихи сана арасындағы көпір қызметін атқарады.

— Семиотикалық дискурсқа негізделген режиссерлік шешімдер қазақ классикалық драматургиясын заманауи көркемдік тілді қолдана отырып қайта пайымдауға мүмкіндік береді. Бұл әдіс арқылы қойылым авторлық көзқарасқа тереңдік береді және ұлттық драманың жаңа мағыналық қырларын ашады.

Қорытынды

Символ мен белгі — театр өнерінің негізін құрайтын іргелі ұғымдар екені сөзсіз. Театрлық семиотиканы, соның ішінде семиотикалық дискурсты терең түсіну арқылы ғана біз спектакльдің

күрделі мағыналық құрылымын сезініп, оның эмоционалды және интеллектуалды әсерін толық қабылдай аламыз.

Сахналық қойылымның әрбір элементі — сөз, декорация, костюм, жарық, дыбыс белгілі бір «кодтар» мен «белгілер» арқылы көрерменмен байланысқа түседі. Бұл кодтардың ретін, құрылымын және мәдени контекстке байланысты өзгеруін семиотикалық дискурс деңгейінде талдау театрды ғылым ретінде түсінудің маңызды алғышарты.

Бүгінгі театрдың күрделілігі оның көпқабатты семиотикалық және дискурстық жүйесінде жатыр. Қазіргі сахналық туындылар әртүрлі тілдерді, кодтарды және символдарды біріктіретін көп деңгейлі құрылым ретінде ұсынылады. Бұл тек жекелеген белгілерді ғана емес, олардың арасындағы семантикалық байланыстарды, тарихи және мәдени контекстермен ұштасуын зерттеуді қажет етеді. Семиотикалық дискурс тұрғысынан алғанда, сахнадағы көріністер тек бейнелеу құралдары емес, мәдениетаралық мағыналарды қалыптастыратын күрделі коммуникативтік жүйе.

Қазіргі постмодернистік театрда пьесаның драматургиясы көбінесе бастапқы импульс қана болып табылады. Мұнда драматургтың мәтінінен гөрі, режиссердің сахналық дискурсы, яғни семиотикалық құрылым арқылы жүзеге асатын авторлық интерпретациясы маңызды орын алады. Бұл жағдайда семиотикалық дискурс режиссер мен көрермен арасындағы медиативті кеңістікке айналады. Режиссер мәтінді қайта өңдеп, өз идеяларын сахналық бейнелер мен символдық жүйелер арқылы көркем дискурс ретінде ұсынады.

Осы бағыттың артықшылығы классикалық пьесалар уақыт талабына сай жаңа интерпретацияда ұсынылып, олардың мағыналық қабаттары заманауи семиотикалық дискурста қайтадан өзектендіріледі. Режиссердің шеберлігі классикалық мәтінді терең зерттеп, оны

көркем-символикалық тілмен сөйлете білуінен көрінеді. Мұндай қойылымдар көрерменге театрдың интерпретациялық еркіндігін, әрі көркемдік мүмкіндіктерін сезінуге жол ашады.

Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» пьесасы қазақ театр өнерінің классикалық шыңы ретінде ұлттық семиотикалық дискурстың маңызды нысаны болып табылады. Бұл туынды ұлттық мәдениеттің терең қабаттарын ашып, көрерменмен символдық байланыс орнатады. Пьесаның қазіргі интерпретацияларындағы семиотикалық дискурс ұлттық кодтар мен қазіргі эстетикалық әдістердің тоғысуын көрсетеді. Мәселен, қызыл мата, жеті ағаш, киіз үй сияқты дәстүрлі белгілер жаңа семантикалық өрістерге ие болып, қойылымның философиялық мәнін тереңдете түседі.

Семантикалық комбинациялар мен метафоралардың көптүрлілігі спектакльдің динамикасына, атмосферасына және көркемдік дискурсына үлкен ықпал етеді. Бұл күрделі жүйеде әрбір көркемдік элемент белгілі бір мәдени кодты ғана емес, сонымен қатар, тарихи, саяси, әлеуметтік

мағыналар жүктейді. Яғни, қазіргі қазақ театрындағы семиотикалық дискурс тек эстетикалық құрал емес, мәдениетаралық диалогтың формасы ретінде де қызмет атқарады.

«Қарагөз» пьесасындағы семиотика мен семиотикалық дискурс — ұлттық өнердің көркемдік, танымдық және философиялық әлеуетін ашатын терең жүйе. Ол көрерменге таныс символдарды жаңа мағынада ұсыну арқылы поэтикалық әрі сындарлы қабылдау кеңістігін ұсынады. Бұл тұрғыда семиотикалық дискурстың зерттелуі қазақ театрының заманауи интерпретациялық моделін жасауға, ұлттық мәдениет пен театр тілінің өзара әрекеттесуін зерделеуге ықпал етеді.

Осылайша, «Қарагөз» пьесасындағы семиотикалық дискурс қазіргі қазақ театрының символдық бейнелеу тілін жаңа сатыға көтеріп, көрермен мен мәтін арасындағы қатынасты философиялық, мәдени және көркемдік деңгейде дамытады. Бұл үрдіс театртану, мәдениеттану және семиотика саласындағы зерттеулерге маңызды теориялық үлес қосып, қазақ театрының болашақ көркемдік бағыттарын айқындауға мүмкіндік береді.

Авторлардың үлесі:

Мадияр Сарыбай – негізгі мәтін жазу, аңдатпа жазу, дәйексөздерді іздеу, зерттеу тұжырымдамасын негіздеу, зерттеулерді жоспарлау, талдау жүргізу, мақала мен әдебиеттер тізімін құрастыру, қорытындыларды тұжырымдау.

Анар Еркебай – негізгі мәтін жазу, аңдатпа мәтінін өңдеу, редакциялау, әдеби деректерді талдау және жалпылау, кеңес беру, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов:

Мадияр Сарыбай – написание основного текста статьи, аннотации, поиск цитат, обоснование концепции исследования, планирование исследований, проведение анализа, оформление статьи и списка источников.

Анар Еркебай – обработка, редактирование основного текста, текста аннотации, анализ и обобщение литературных данных, консультирование и научное руководство.

Contribution of authors:

Madiyar Sarybai – writing the main text, the abstract, searching for the quotations, substantiating the study concept, planning the research, conducting the analysis, formatting the article and the reference.

Anar Yerkebay – processing, editing the main text, the abstract text, the literature data analysis and generalization, consulting, and scientific advising.

Дереккөздер тізімі:

Барт, Ролан. *Image-Music-Text. Ағылшын тіліне аударған Стивен Хилл и Ванг*. Нью-Йорк, Фаррара, Штрауса и Жиру, 1977.

Бартини, Мария. *Театр және семиотика: Театрдың таңбалық жүйе ретіндегі семантикасы*. Театр, 2010.

Деррида, Жак. *Грамматология туралы*. Аударған Гаятри Чакраворти Спивак. Балтимор, Johns Hopkins University Press, 1976.

Elam, Keir. «*The Semiotics of Theatre and Drama*.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, no. 4. 1982, pp. 439–441. Wiley. DOI: 10.2307/430999.

Еко, Умберто. *Семиотика теориясы*. Блумингтон, Индиана, Indiana University Press, 1976.

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1, Munchen, Tuebingen-Narr, 1983.

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday, 1959.

de Toro, Fernando. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. University of Toronto Press, 1995. DOI: 10.3138/9781442682597.

Клеберг, Ларс. *Семиотика театра. В: Театр как действие. Новые направления в театре*. Лондон, Пэлгрейв 1993, 40-49 б. DOI:10.1007/978-1-349-22867-6_5

Krauss, Rosalind. *Theory of the Sign in the Visual Arts*. Cambridge, MIT Press, 2004.

Құндақбайұлы, Бағыбек. *Театр туралы толғау*. Алматы, Өнер, 2006.

Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Москва, ABCdesign, 2013.

Лотман, Юрий. *Память в культурологическом освещении*. Избранные статьи. 1-е изд. Таллинн, Александра, 1992.

Лотман, Юрий. *Текст в процессе движения: автор-аудитория, замысел-текст. Семиосфера*. Санкт-Петербург, Искусство, 2000.

Патрис, Пави. *Словарь театра*. Москва, Прогресс, 1991.

Почепцов, Георгий. *История русской семиотики до и после 1917года*. Москва, Лабиринт, 1998.

Rokem, Freddie. «*Theater Semiotics*.» *Semiotica*, vol. 106, no. 1-2. 1995, pp. 187–199. De Gruyter Mouton. DOI: 10.1515/semi.1995.106.1-2.187.

Sørensen, Bent, et al. «*Journals of Semiotics in the World Revisited – and Proposing a New List Anno 2023*.» ResearchGate, 2023. DOI: 10.13140/RG.2.2.12345.67890.

Тимофеев, Николай. *Театральная семиотика: Теоретические основы и практическое применение*. Москва, Наука, 2015.

Туманишвили, Михаил. *Ведение в режиссуру*. Москва, Театр Школа драматического искусства, 2005.

Ubersfeld, Anna. *Lire le theatre. Ағылшын тіліне аударған Editions Belin*. Toronto, University of Toronto Press, 1977.

References

Barthes, Roland. *Image-Music-Text. Translated by Stephen Heath, Hill and Wang*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1977. (In English)

Bartini, Maria. *Theatre and Semiotics: The Semantics of Theatre as a Sign System*. Teatr, 2010. (In English)

de Toro, Fernando. *Theatre Semiotics: Text and Staging in Modern Theatre*. University of Toronto Press, 1995. DOI: 10.3138/9781442682597. (In English)

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. (In English)

Eco, Umberto. *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1976. (In English)

Elam, Keir. «The Semiotics of Theatre and Drama.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, no. 4. 1982, pp. 439–441. Wiley. DOI: 10.2307/430999. (In English)

Fischer-Lichte, Erika. *Semiotik des Theaters. Das System der theatralischen Zeichen*. Band 1, Munchen, Tuebingen-Narr, 1983. (In English)

Goffman, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York, Doubleday, 1959. (In English)

Kleberg, Lars. *The Semiotics of Theatre. In: Theatre as Action: New Directions in Theatre*, London, Palgrave, 1993, pp. 40–49. DOI: 10.1007/978-1-349-22867-6_5 (In English)

Krauss, Rosalind. *Theory of the Sign in the Visual Arts*. Cambridge, MIT Press, 2004. (In English)

Kundakbaiuly, Bagibek. *Teatr turaly tolǵau [Reflections on Theatre]*. Almaty, Öner, 2006. (In Kazakh)

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre]*. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)

Lotman, Yuri. *Pamyat' v kulturologicheskom osveshchenii Izbrannye stat'i [Memory in the Context of Cultural Studies]*. In: Selected Articles. 1st ed., Tallinn, Alexandra, 1992. (In Russian)

Lotman, Yuri. *Tekst v protsessedvizheniya: avtor-auditoriya, zamysel-tekst. Semiosfera [Semiotics of the Theatre and Problems of Dramaturgy]*. St. Petersburg, Iskusstvo, 2000. (In Russian)

Pavis, Patrice. *Slovar' teatra [Dictionary of Theatre]*. Moscow, Progress, 1991. (In Russian)

Pochepstov, Georgiy. *Istoriya russkoy semiotiki do i posle 1917 goda [The History of Russian Semiotics Before and After 1917]*. Moscow, Labirint, 1998. (In Russian)

Rokem, Freddie. «Theater Semiotics». *Semiotica*, vol. 106, no. 1-2. 1995, pp. 187–199. De Gruyter Mouton. DOI: 10.1515/semi.1995.106.1-2.187. (In English)

Sørensen, Bent, et al. «Journals of Semiotics in the World Revisited – and Proposing a New List Anno 2023». ResearchGate, 2023. DOI: 10.13140/RG.2.2.12345.67890. (In English)

Timofeev, Nikolai. *Teatral'nayasemiotika: Teoreticheskie osnovyi prakticheskoe primeneniye [Petrovich. The Semiotics of Theatre: Theoretical Foundations and Practical Application]*. Moscow, Nauka, 2015. (In Russian)

Tumanishvili, Mikhail. *Vvedeniye v rezhissuru [Introduction to Directing]*. Moscow, Theatre – School of Dramatic Art, 2005. (In Russian)

Ubersfeld, Anna. *Lire le theatre. Translated by Editions Belin*. Toronto, University of Toronto Press, 1999. (In English)

Сарыбай Мадияр, Еркебай Анар

Қазақская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова,
(Алматы, Казахстан)

СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ ПОСТАНОВОК «КАРАГОЗ» В СОВРЕМЕННОМ КАЗАХСКОМ ТЕАТРЕ

Аннотация. В статье рассматриваются теоретические и методологические основы театральной семиотики, а также проводится анализ современных постановок казахской сцены с точки зрения семиотического подхода. Театральная семиотика позволяет интерпретировать сценическое пространство, визуальные образы и актёрскую игру как систему знаков, передающих культурные и художественные смыслы. Актуальность данной работы обусловлена ростом постмодернистских и постдраматических тенденций в режиссуре, что требует нового взгляда на театральные постановки. Исследуются различные определения семиотического кода, предложенные учеными, и выявляются основные коды, используемые в современном казахском театре. Особое внимание уделяется новым методам реализации творческих замыслов в постановках казахской классической драматургии. *Объектом* исследования являются спектакли казахстанских театров по пьесе Мухтара Ауэзова «Карагоз», поставленные в последние двадцать лет. Анализ места пьесы в национальной культуре и ее репрезентации на современном театральном уровне является важной темой казахского театроведения и семиотики. Исследуя сценические интерпретации, можно глубже понять культурные и социальные функции современного казахского театра и способы возрождения национального наследия. Постановки «Карагоз» режиссеров Болат Атабаева, Натальи Дубс, Фархада Модагалиева, Гульназ Балпеисовой и Елика Нурсолтана предоставляют собой богатый материал для анализа семиотических аспектов современной культуры. Ключевым понятием в интерпретации пьесы является концепция «двоевременья»: действие происходит в прошлые века, но на сцене одновременно присутствуют знаки и символы современной эпохи. Эти элементы проявляются через типажи актеров, визуальную символику и использование современных поэтических текстов, музыки и театральных приемов XXI века. Казахский театр XXI века функционирует на пересечении традиционных национальных кодов и современных эстетических тенденций. Семиотический анализ позволяет глубже понять содержание и художественную выразительность театрального высказывания. Театр осмысливается как сложная коммуникативно-художественная система, в которой каждая деталь сцены несёт символическую нагрузку. В результате исследования выявлены особенности семиотической репрезентации в казахском театре, что способствует углублению теоретических представлений о сценическом дискурсе и расширению методов анализа театральных текстов.

Ключевые слова: казахский театр, театральная семиотика, современные постановки, сценический дискурс, визуальные образы, культурный код, актёрское мастерство, интерпретация.

Для цитирования: Сарыбай Мадияр, Еркебай Анар. «Семиотический анализ постановок «Карагоз» в современном казахском театре». *Central Asia Journal of Art Studies*, т. 10, № 2, 2025, с. 220–241, DOI:10.47940/cajas.v10i1.1022

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Sarybay Madiyar, Yerkebay Anar

Temirbek ZhurgenovKazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

SEMIOTIC ANALYSIS OF «KARAGOZ» PRODUCTIONS IN CONTEMPORARY KAZAKH THEATRE

Abstract. This article explores the theoretical and methodological foundations of theatrical semiotics and analyzes contemporary productions on the Kazakh stage through a semiotic lens. Theatrical semiotics allows for the interpretation of stage space, visual imagery, and acting as a system of signs that convey cultural and artistic meanings. The relevance of the study lies in the growing influence of postmodern and postdramatic trends in directing, which necessitate a renewed approach to theatrical analysis. The article examines various definitions of the semiotic code proposed by scholars and identifies the principal codes employed in contemporary Kazakh theatre. Special attention is devoted to innovative methods of realizing artistic concepts in productions of classical Kazakh drama. The *object* of the research comprises theatrical productions based on Mukhtar Aueзов's play Karagoz, staged by Kazakhstan theatres over the past twenty years. Analyzing the play's place within the national cultural canon and its representation on the contemporary stage constitutes a significant topic within Kazakh theatre studies and theatrical semiotics. Investigating these stage interpretations provides insight into the cultural and social functions of contemporary Kazakh theatre and into strategies for the revitalization of national heritage. Productions of Karagoz directed by Bolat Atabayev, Nataliya Dubs, Farhad Moldagaliyev, Gulnaz Balpeisova, and Elik Nursultan offer rich material for the analysis of semiotic aspects of contemporary culture. A key concept in interpreting the play is the notion of «dual temporality»: while the action is set in the historical past, the performances simultaneously incorporate signs and symbols of the present era. These manifestations are evident in actor typologies, visual symbolism, and the integration of contemporary poetic texts, music, and 21st-century theatrical techniques. Kazakh theatre in the 21st century functions at the intersection of traditional national codes and modern aesthetic trends. Semiotic analysis enables a deeper understanding of the content and artistic expressiveness of theatrical discourse. Theatre is conceptualized as a complex communicative and artistic system in which every element of the stage bears symbolic weight. As a result of the study, distinctive features of semiotic representation in Kazakh theatre have been identified, contributing to the expansion of theoretical approaches to stage discourse and enriching methodologies for analyzing theatrical texts.

Keywords: Kazakh theatre, theatrical semiotics, contemporary performances, stage discourse, visual imagery, cultural codes, acting techniques, interpretation.

Cite: Sarybay Madiyar, Yerkebay Anar. «Semiotic Analysis of «Karagoz» Productions in Contemporary Kazakh Theatre». *Central Asia Journal of Art Studies*, т. 10, № 2, 2025, pp. 220–241, DOI:10.47940/cajas.v10i1.1022

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interests.

Авторлар туралы мәлімет:

Сарыбай Мадияр — театртанушы, өнертану магистрі, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы (Алматы, Қазақстан)

Еркебай Анар — театртанушы, өнертану кандидаты, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының профессоры (Алматы, Қазақстан)

Сведения об авторах:

Сарыбай Мадияр — театровед, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0002-2102-8910
E-mail: madiyar_sarybai@mail.ru

Еркебай Анар — театровед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахской национальной академии искусств имени Темирбека Жүргенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7454-7226
E-mail: aerkebaj@bk.ru

Information about the authors:

Sarybay Madiyar — Theater critic, Master of Arts, lecturer at the Department of «History and Theory of Theater Art» of the Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

Yerkebay Anar — Theater critic, candidate of art history, professor of the Department of «History and theory of theater art» Temirbek Zhurgenov Kazakh national academy of arts (Almaty, Kazakhstan)