

ПЕРФОРМАТИВТІК ТЕАТР ӘДІСТЕРІНІҢ ЗАМАНАУИ ҚАЗАҚ РЕЖИССУРАСЫНДАҒЫ КӨРІНІСІ

Тұрмағанбет Жансая¹, Еркебай Анар²

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
(Алматы, Қазақстан)

Аңдатпа. Мақалада Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың, классикалық мәтінмен жұмыс істеудің және ұлттық кодты қайта пайымдаудың айрықша үлгісі ретінде қарастырылады. Қойылым Антон Чехов, Лев Толстой және Абай Құнанбайұлы шығармаларын дәстүрлі драмалық тұтастықта қайта қарауға емес, оларды сахналық әрекет барысында дамып отыратын мәдени материал ретінде ұсынуға негізделген. Осы тұрғыдан спектакль отандық театр режиссурасындағы перформативтік модель ретінде талданады. Мақаланың *мақсаты* – спектакльдің көркемдік құрылымын зерделеп, онда қолданылған символдық объектілер мен режиссерлік тәсілдердің мазмұндық қызметін ашу, қойылымның ұлттық театр кеңістігіндегі жаңашылдық рөлін айқындау. Зерттеудің өзектілігі қазіргі қазақ театрында постдрамалық және перформативтік ізденістердің күшеюімен тікелей байланысты. Тақырыпты зерттеу барысында семиотикалық талдау, театртанушылық әдіс, мәдени-тарихи және салыстырмалы зерттеу, перформативтік талдау *әдістері* қолданылды. Аталған тәсілдер спектакльдегі символдық объектілердің қызметін ашуға, сахналық уақыт пен әрекеттің реттілігін анықтауға және перформативтік актілердің мағыналық ерекшеліктерін белгілеуге ықпал етті. *Зерттеу нәтижелері* спектакльдің негізгі көріністері, образдар жүйесі, актерлік ойын ерекшеліктері мен интертекстік байланыстары арқылы Антон Чехов, Лев Толстой және Абай шығармаларының бір сахналық кеңістікте тоғысуы күрделі көпқабатты мәдени контекст қалыптастыратынын көрсетті. Қойылымда Абай тарихи тұлға ретінде емес, рухани беделдің, ұлттық сананың және адамдық өлшемнің символдық фигурасы ретінде көрінеді. Оның сахнадағы күллі әрекеті спектакльдің моральдық-этикалық мазмұнын айқындайтын негізгі мағыналық тірекке айналғаны анықталды. Абай арқылы режиссер руханияттың қазіргі қоғамдағы орны, ұлттық жад мәселесін перформативтік формада көтереді. Жүргізілген талдау спектакльдің режиссерлік

құрылымында перформативтік тәсілдердің, символдық объектілердің және интертекстуалдық байланыстардың маңызды рөл атқаратынын көрсетті. Мақала ұлттық театр кеңістігіндегі көркемдік процестерді, жаңа эстетикалық модельдерді және режиссерлік интерпретацияның қазіргі мәдени контекспен байланысын ғылыми тұрғыда пайымдауға бағытталған.

Түйін сөздер: перформативтік театр, заманауи режиссура, постдрамалық эстетика, Әлібек Өмірбекұлы, перформанс, театр семиотикасы, орындаушылық тәжірибе, интертекстуалдылық, театр теориясы.

Дәйексөз үшін: Жансая Тұрмағанбет, Анар Еркебай. «Перформативтік театр әдістерінің заманауи қазақ режиссурасындағы көрінісі». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №1, 2025, 306–327 б. DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

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

Кіріспе

Өткен ғасырдың екінші жартысынан бастап әлемдік театр кеңістігінде репрезентативтік модельден перформативтік парадигмаға қарай жүйелі түрде ауысу үдерісі айқын белең алды. Бұл үдеріс театрды дайын мағыналарды бейнелейтін көркем жүйе ретінде емес, әрекет барысында жүзеге асатын, уақыт пен кеңістікте қайта құрылатын тәжірибе ретінде түсінуге негізделді. Перформативтік ойлау театрдың онтологиялық табиғатын қайта пайымдауға жол ашып, сахналық әрекеттің мағына тудырушы басты механизмге айналуына негіз болды. Джон Остиннің «How to Do Things with Words» еңбегінде негізделген сөйлеу актілері теориясы (12), Джон Серльдің перформативтік дискурс табиғатын тереңдетуі (54), Джудит Батлердің «Gender Trouble» еңбегінде ұсынылған «identity is not an inner essence but a stylized repetition of acts» (179) тұжырымдамасы, сондай-ақ, Ричард Шехнердің актер мен көрермен байланысын сипаттай отырып: «performances exist only as actions, interactions, and relationships» деп

тұжырымдауы (27), сонымен бірге, театрды «құрылатын, іске асатын, тәжірибеленетін процесс» ретінде пайымдауы перформативтілік түсінігінің ғылыми-методологиялық платформасын қалыптастырды.

Театртану саласында перформативтік парадигманың орны Эрика Фишер-Лихтенің еңбектерінде терең талданып, сахналық акт көрермен мен орындаушы арасында қайталанбас трансформация тудыратын эстетикалық оқиға ретінде сипатталды. Фишер-Лихте перформативтік актінің табиғатын сипаттай отырып: «At the heart of Herrmann's notion of performance lies the shift from theatre as a work of art to theatre as an event», – деп атап көрсетеді (4). Осы бағыт театрдағы мағынаның алдын ала бекітілмей, нақты орындау сәтінде пайда болатынын алға тартып, процессуалдық тәжірибені негізгі көркемдік өлшемге айналдырды. Нәтижесінде театрлық форма драматургиялық тұтастықтан гөрі әрекеттік құрылымға, тұрақты бейнеден гөрі өзгермелі қатынастар жүйесіне негізделе бастады.

Перформативтік ойлау жаһандық сахналық тәжірибеде әртүрлі

эстетикалық нұсқалар арқылы көрініс тапты. Ян Фабрдың денелік тәжірибеге сүйенген сахналық құрылымдары, Марина Абрамовичтің уақыт пен қатысу ұғымдарын алдыңғы қатарға шығаратын перформанстары (3), Тадеуш Кантордың театрды жад пен өлім кеңістігі ретінде қарастыруы (114), Йозеф Бойстың өнерді әлеуметтік әрекет деңгейіне көтеруі (9) театрдың көркемдік шекарасын кеңейтті. Бұл үдерістер аймақтық театр кеңістіктерінде де өз жалғасын тауып, Ресей театрындағы визуалды метатеатр, психофизикалық тәжірибелер мен деректі театр формалары перформативтік эстетиканың бейімделуін айқындады.

Аталған үдерістер посткеңестік театр кеңістігінде, соның ішінде Қазақстан театрында да жаңа көркемдік импульс қалыптастырды. Тәуелсіз театр қозғалысының дамуы, постдрамалық құрылымдарға бетбұрыс, деректі материалмен жұмыс, мультимедиалық шешімдер мен актерлік импровизацияның күшеюі қазіргі қазақ режиссурасының жетекші тенденциялары ретінде орнықты. Қазақ театрындағы бұл үдерістердің жаһандық мәдени кеңістіктегі орны туралы соңғы зерттеулер де анық көрсетеді: «Kazakhstan's national performing arts are spotlighted as a distinctive segment of global culture, showing the richness of Kazakh traditions in acting, stage imagery, costume, and scenic design within the context of globalization» (Akimbek et al. 11). Бұл тұжырым қазіргі қазақ режиссурасының даму динамикасының әлемдік театр дискурсына табиғи түрде қосылып отырғанын айқын дәлелдейді. Бұл жағдай ұлттық театрда классикалық мәтінмен жұмыс істеудің дәстүрлі үлгілерін қайта қарауға, жаңа формаларын іздеуге түрткі болды. Бұл үдерістердің жеделдеуіне тек эстетикалық ізденістер ғана емес, әлеуметтік-саяси және институционалдық факторлар да ықпал етті. Осы тұрғыдан алғанда, отандық зерттеулердің бірінде режиссурадағы жаңашылдықтың

контекстуалдық шарттарын атап көрсетеді: «Новшествам в режиссуре способствует политическая обстановка страны, расширение технологических возможностей, возможность международного сотрудничества, доступ к просмотру работ зарубежных коллег, развитие театрального менеджмента и креативных индустрий в стране» (Ембергенова, Кабдиева 85-90). Мұндай жағдайлар қазіргі қазақ режиссурасының перформативтік бағытта дамуына алғышарт жасап, сахналық тілдің трансформациясын жеделдетті.

Осы контекст аясында Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі перформативтік режиссураның қазақ театрындағы айқын көріністерінің бірі ретінде танылады. Қойылымда классикалық әдеби мәтіндер тұрақты драмалық құрылым ретінде емес, сахналық әрекет барысында қайта жинақталатын, мағынасы үздіксіз қозғалыста болатын релятивтік құрылым ретінде ұсынылады. Антон Чехов, Лев Толстой және Абай поэтикасы оқиғалық баяндауға емес, перформативтік актілер жүйесіне айналып, тарихи, мәдени және философиялық дискурстарды бір сахналық кеңістікте тоғыстырады.

Спектакль құрылымында мәтін оқиғалық баяндаудан гөрі материалдық субстанция ретінде қарастырылып, орындаушы тұлға көркемдік субъект болумен қатар әрекеттік-философиялық медиатор функциясын атқарады. Көрермен қабылдауы интерактивтік, эмпатиялық және рефлексивтік деңгейлерде іске асады. Актер мен көрермен арасындағы энергетикалық алмасу, мәтіннің фрагментациясы, орындаушының тұлғалық көрінуі мен екіжақты байланыс қазақ театры эстетикасының эволюциясын айқындайтын жаңа көркемдік құбылыс.

Мұндай әдістік бағдар перформативтік эстетиканы постдрамалық театр заңдылықтарымен шебер ұштастырып,

ұлттық сахналық ойлаудың жаңа моделін қалыптастырады.

Зерттеу әдістері

Бұл зерттеу заманауи қазақ режиссурасындағы перформативтік театр эстетикасын талдауда театртанушылық әдіснамалық базаға сүйенеді. Теориялық негізін Ричард Шехнердің перформанс теориясы, Эрика Фишер-Лихтенің перформативтілік эстетикасы, Джон Остин мен Джон Серльдің сөйлеу актілері теориясы, сондай-ақ, Юрий Лотманның семиосфера тұжырымы (163) мен Жак Дерриданың деконструктивтік әдісі (377) құрайды. Перформативтік құрылымдарды айқындау үшін құрылымдық-семиотикалық, герменевтикалық және мәдени-антропологиялық тәсілдер кешені қолданылды.

Алдымен Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектакліндегі перформативтік кодтарды тану мақсатында мәтіндік және дискурсивтік талдау жүргізілді: режиссерлік шешімдердің интертекстуалдық табиғаты, постдрамалық құралым, шынайы және қияли әрекеттер шегін бұлдырату стратегиялары қарастырылды. Сценография, актерлік әрекет моделі, вербатим элементтері, тілдік-пластикалық экспрессия, музыка мен кеңістіктің динамикасы контент-талдау арқылы зерделеніп, перформативтік әсердің семиотикалық және денелік деңгейлері ашылды.

Қойылымның қабылдануын зерттеуде феноменологиялық әдіс қолданылып, көрермен тәжірибесінің эмоциялық-когнитивтік реакциялары, қатысу перцепциясы және «куәгер — көрермен» статусының трансформациясы бақыланды. Перформативтік театрдың әлеуметтік-мәдени қызметін түсіндіру үшін мәдени-тарихи және салыстырмалы талдау жасалып,

заманауи постдрамалық үрдістер мен қазақ режиссурасындағы бағыттардың тоғысқан тұстары айқындалды. Фишер-Лихтенің трансформация теориясына сүйене отырып, перформативтік актіні төмендегі қағида бойынша қарастырдық: *reformatio* мағынаны көрсетпейді, оны дәл орындалу сәтінде жасайды.

Қойылымның дайындық логикасы мен сахналық шешімдерінің қалыптасуын нақтылау мақсатында режиссерлік лаборатория материалдары мен шығармашылық топ мүшелерінің пікірлеріне сүйенген интервью және бақылау әдістері пайдаланылды. Сонымен қатар, кейс-стади тәсілі арқылы Әлібек Өмірбекұлы шығармашылығы перформативтік табиғаты бар тұтас жүйе ретінде қарастырылып, оның режиссерлік шешімдері мен қабылдау механизмдері кешенді түрде сипатталды.

Аталмыш әдістердің синтезі спектакльді тек эстетикалық объект ретінде ғана емес, оқиға, әрекет, болмыс және субъект құрастыру тәжірибесі ретінде пайымдауға мүмкіндік берді; соның нәтижесінде перформативтік театрдың қазіргі қазақ мәдени кеңістігіндегі теориялық және практикалық маңызы терең ғылыми талдау нысанына айналды.

Пікірталас

Қазіргі қазақ театр кеңістігінде перформативтік эстетиканы ұлттық мәдени кодтармен шебер ұштастырып, классикалық драматургияның мағыналық қабаттарын жаңа тұрғыдан ашуға батыл қадам жасап жүрген режиссерлердің бірі — Әлібек Өмірбекұлы. Оның режиссерлік қолтаңбасы сахналық мәтінді «тұрақты» драмалық құрылым ретінде емес, әрекет барысында үздіксіз өзгеріп, қайта құралатын перформативтік феномен ретінде қарастыруымен дараланады. Режиссердің соңғы жылдардағы шығармашылық тәжірибесі қазақ театрындағы көркемдік ойлаудың

жаңару үдерісімен тікелей сабақтасып, театртанушылық зерттеулерде де назарға алына бастады. Атап айтқанда, өнертану докторы Бақыт Нұрпейіс режиссердің эстетикалық бағдары туралы: «Оның спектакльдері визуалды метафораларымен, символдарымен, семиотикалық белгілерімен бүгінгі қоғамда орын алып отырған мәселелерді өткір театрлық тілмен айта алуымен дараланады», — деген (55-56). Бұл тұжырым режиссер шығармашылығының қазіргі қазақ театры контексіндегі жаңашыл сипатын айқындап, оның перформативтік режиссурадағы көркемдік ұстанымдарын ғылыми тұрғыдан негіздейді.

Өмірбекұлы үшін мәтіннің құндылығы оның поэтикасының сұлулығында емес, сахналық әрекет тудыру қабілетінде. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі ұсынған эстетикалық модельде сахна бір ғана дәуірдің немесе бір ғана автордың көркемдік әлеміне сүйенбейді; керісінше, үш қайнаса сорпасы қосылмайтын Чеховтың психологиялық драматизмі, Толстойдың эпикалық тарихнамасы, Абайдың философиялық поэтикасы бір кеңістікте тоғысып, жаңа интертекстуалдық құрылым жасайды.

Спектакльде дәстүрлі сюжет желісі екінші қатарға ығыстырылып, мағынаны тудырушы негізгі күш актер әрекеті арқылы көрініс тауып, сахналық кеңістіктің үздіксіз трансформациясы, абсурд пен трагедиялық иронияның қабаттасуы, символдық және



1-2 сурет. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінен көріністер, реж. Әлібек Өмірбекұлы, фото — QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

психологиялық деңгейлердің қатар өмір сүруі ретінде ұсынылады. Әрбір сахналық элемент (костюм, реквизит, жарық, мультимедиа, т.б.) бір ғана мағына беру шеңберінде қалмайды. Бір көріністен екіншісіне ауысқан сайын әр белгі жаңа семантикалық жүк арқалап, көрерменді үздіксіз ойлануға, қабылдау режимін өзгертуге мәжбүрлейді. Спектакльдің бірізді оқиғасын емес, толассыз қозғалыстағы перформативтік ойлау ағынын құруы — Әлібек Өмірбекұлының режиссерлік эстетикасының басты ерекшелігі.

Спектакльдің алғашқы минуттарынан бастап көрерменді перформативтік кеңістікке енгізу режиссердің негізгі стратегияларының бірі ретінде айқын көрінеді. Мұнда сахнадағы әрекет пен қабылдау механизмі арасындағы дәстүрлі қашықтық жойылып, көрерменнің «позициялық орны» түбірімен өзгереді. Бұл Б.Брехттің «жағдайды алыстату» тәсілінің механикалық қайталануы деуден гөрі, қазіргі театрдағы «verfremdung»-ті перформативтік тұрғыда жаңғырту деп қабылдау орынды.

Режиссер театрлық иллюзиядан саналы түрде бас тартып, мәтін мен әрекет арасындағы шекараны ашу арқылы спектакльді «реттелген көріністер тізбегі» емес, мағына тудыратын процесс ретінде алға тартады. Актер сахнадағы оқиғаны түсіндіріп қана қоймай, оны «бірге жасауға» шақырады.

Көрерменге бағытталған әрбір көзқарас, пауза, кідіріс сол шақтың өзіндік перформативтік табиғатын айқындайтын құрал.

Алғашқы актердің сахналық серіктесі оның баяндауына кедергі келтіріп, тоқтатуға тырысқанымен, актер өзінің мақсатынан таймай, спектакльдің құрылымдық логикасына сәйкес әрекетті жалғастыра береді. Ақырында, оны күш қолдану арқылы сахна сыртына алып кетеді. Бұл пролог режиссердің барлық дерлік қойылымында салтанат құратын, біз әуелден ет үйреткен көрініс еді. Спектакльдің алғашқы метатеатралдық қақтығысы ретінде қызмет еткен бұл эпизодтың құндылығы оның драмалық әсерінде емес, спектакль табиғаты туралы көрерменнің қалыптасқан түсінігін сілкіндіруінде. Актер әрекетінің үзілуі оқиғаның логикасына бағынбайтын, бірақ режиссердің эстетикалық логикасына толық негізделген интервенция. «Театр – тірі процесс» деген белгілі театр реформаторы Питер Брук: «*Repetition is the denial of the living*» (140), – деп жазғандай, Өмірбекұлының прологты әр орындауда өзгертіп отыруы театрдың тірі процесс екенін айқындайтын режиссерлік декларацияға айналады

Режиссер бұл әдісті әр қойылымында әдейі қайталау арқылы оны дара көрініс емес, тұрақты перформативтік көрініс деңгейіне көтереді. Қайталаным мұнда формализм емес, керісінше, көрерменнің театрлық қабылдауын алдын ала бағдарламалайтын эстетикалық стратегия, алдын ала жазылған, толық бақыланатын репрезентация емес, үздіксіз қайта құрылып отыратын тірі процесс. Перформативтік теория тұрғысынан алғанда, бұл эпизод «оқиғаны көрсету» емес, «оқиғаның өзін жасау» актісі болып табылады: сахнада болып жатқан нәрсе драмалық фабулаға емес, спектакльдің өзін-өзі іске асыру логикасына бағынады. Көрермен пассив қабылдаушы рөлінен шығып, театрлық

шарттылықтың үнемі бұзылып, қайта орнатылып отыратын динамикалық жүйеге кірген.

Аффект жағдайында көрермен «қосарланған зейін» күйіне өтеді. Яғни, көрермен бір мезетте оқиғаны қабылдай отырып, әрі оның қалай жасалып жатқанын бақылайды. Перформативтік театрда мұндай құбылыс танымдық белсенділікті арттыратын, көрерменнің өзін-өзі де, сахнаны да реактивті емес, рефлексивті түрде қабылдауына жағдай жасайтын ерекшелік.

Спектакльдегі кейіпкерлер галереясы тым ерекше. Мәселен, «Война и мир» желісі бойынша Наполеон Бонапарт бейнесі спектакльдің поэтикалық логикасында радикалды бұрылыс жасады десек, артық айтпағанымыз болар. Бұл қойылымның көрермені тарихи-әдеби канонмен емес, оның перформативтік шарттылыққа сәйкес бұзылуымен бетпе-бет келеді. Мұндағы режиссерлік шешімде Наполеон дәстүрлі оқырман санасындағы «әлемді тітіркенткен билеуші» емес, бейнелік механизмдердің шарттылығын әшкерелейтін фикциялық конструкция ретінде ұсынылған. Шаңдатып, борандатып сахнаға енген Наполеон бейнесі қойылымға қарқынды динамика енгізіп, темпоритмінен жаңылмауына аянбай қызмет етті. Даңқты қолбасшының орта бойлы актриса ойынында өрнектелгені көрерменді елең еткізетін жайт. Бұл оның мифке айналған образын деконструкциялаудың алғашқы қадамы. Тарихи тұлғаның сыртқы пластикасы мен мінездік шешімдерін айқын иронияға негіздеп, пародиялық, гиперболалық моделін режиссер шебер жасаған. Яғни, кейіпкердің гротескілік табиғаты классикалық тарихи образды деконструкциялау арқылы оның мифологиялық тұғырын шайқап, перформативті театрдың басты принципі – оқиғаны дайын күйінде ұсынбай, оны көрермен санасында қайта құруды жүзеге асырады.

Ерекше атап өтерлігі, Наполеон рөлін сомдаған актриса француз тілінің акцентін еркін меңгеріп, оны ойын құрылымына табиғи сипатта енгізді. Кейіпкердің ирониялық қабаттарын тереңдетіп, сахналық экспрессиясын күшейтеді. Актрисаның пластикасына тән ырғақтың әдейі үзілуі, қимылдардың оғаш жасалуы, көлемді банан мен жираф секілді «шамадан тыс» реквизиттермен қатар жүруі — бәрі де гротескілік поэтиканың құрылымдық белгілері. Бұл бейнеде тарихи тұлғаға тән пафосқа орын жоқ. Тіпті, Наполеон сахнада бір мезетте әрі бала тәрізді шолжаң, әрі абсурдтық қуыршақ, әрі колониялық агрессордың пародиялық нұсқасы ретінде салтанат құрады. Оның «Мәскеуді өртеп жіберейін бе?» деген ойнақы мінездегі ишараттары көрерменнің тарихи оқиға туралы қалыптасқан қабылдауын селт еткізіп, трагедия емес, абсурд көкжиегіне бағыттайтыны анық.

Жылқының орнына жирафтың қолданылуы тарихи реализмді түгелдей ыдыратып, образдың пародиялық сипатын тереңдете түседі. Наполеонның ұлылығы мен «жылқы үстіндегі қаһарман» бейнесі — қиялдың мәдени конструкциясы. Жираф — дәл осы мифтік дискурсты күлкіге айналдыратын көркемдік «қателік». Бұл шешім Наполеонның жаулаушылық миссиясына тән осынау пафосты әжуалау екені айқын білінеді.

Наполеон эпизодынан кейінгі сахналық ауысым көрерменді тарихи мифтерден Чеховтық психологиялық кеңістікке кездейсоқ өтіп кеткендей сезімге бөлегенімен, режиссер бұл ауысымды ешқандай натуралистік немесе драматургиялық логикамен бекітпейді. Мұнда әрекетті жалғап тұрған фабула емес, перформативтік импульс. Чехов әлеміне осылайша логикалық емес, импульстік ауысым жасау драматург поэтикасынан туындайтын ішкі заңдылыққа негізделген. Антон Чехов шығармашылығын жіті зерттеген

Борис Зингермен: «он был убежден, что и «Вишневый сад» местами почти фарс», — (323) деп атап өткен. Бұл авторлық ұстаным Чехов драмасының бастапқыдан-ақ трагедия мен фарстың, лирика мен иронияның ара жігі тұрақсыз құрылым екенін аңғартады. Өмірбекұлы осы жанрлық екіұдайлықты психологиялық тереңдету арқылы емес, перформативтік шарттылық, гротеск және әрекеттік үзілістер арқылы сахнада іске асырады. Көріністер бірінің соңынан бірі себеп-салдарлық байланыспен емес, эмоционалдық және семиотикалық ырғақ арқылы тізбектеледі. Бұл, әрине, сахна уақыт пен кеңістіктің ішкі заңдылықтарымен емес, режиссерлік ойдың динамикасымен жұмыс істейтін алаң деген ойға саятын постдрамалық театрға тән құрылым.

Режиссер кейіпкерлерді таныстыруды дәстүрлі нұсқа — баяндау стилінде емес, LED-экранға қолмен салып қарапайым суреттерді шығарумен бастайды; аты-жөні жазылған. Бұл әдіс көркемдік процесті әдейі «қарабайыр» деңгейге түсіргендей көрінгенімен, шын мәнінде перформативтік ойынның бір бөлігі ретінде бой көрсетеді. Яғни, бейнелердің жасанды табиғатын ашық әшкерелеп, көрерменді классикалық иллюзиядан алыстатып, сахнадағы әрекеттің шартты, ойындық сипатына назар аудартып тұр.

Осы кеңістікте Лопахиннің бейнесі Чехов драматургиясындағы буржуазиялық кәсіпкердің тұрмыстық-прагматикалық портретінен әлдеқайда кең көлемдегі тарихи-психологиялық фигураға ойысқан. Лопахин сахнаға шыққан сәттен бастап өзінің «күл» екенін ашық мәлімдеуі трагедиялық кейіпкер ретінде өзін таныстыруды емес, күллі ұлтқа тән дертті қозғауды меңзейді. Оның жеті атадан бері қанға сіңген «арам қан» мазмұнындағы монологы перформативтік театр эстетикасына әбден таныс құбылыспен астасып жатыр. Яғни, мұндай мысалдарда жеке адамның сөзі қоғам үндеуін алмастырып,

не қоғамдағы үлкен құбылыстар жеке адам тағдырында айрықша рөл ойнайды. Жалпы, перформативтік театрда классикалық мәтіндерді заманауи контекстпен қайта байланыстырып, жаңа семантикалық өріс жасау жиі кездеседі. Мәселен, әлемдік Эудженио Барбаның «Ур.Гамлет» спектаклінде Гамлеттің достарын эмигранттар ретінде интерпретациялау (Christoffersen 110) – осы ағымның айқын мысалы. Сол секілді Лопахин бейнесіне ұлттық-мәдени жад және құлдық сана ұғымдарын тоғыстыру арқылы қазақ қоғамындағы отарлық жараның әлі жазылмағанын меңзейді. Лопахиннің сахналық болмысы психологиялық даралық емес, ұлттық өзін-өзі танудың проблемаларына бағытталған перформативтік платформа ретінде анықталады.

Сол секілді спектакльдегі Раневская бейнесі де классикалық психологиялық театрдың бірқалыпты логикалық шеңберіне сыя қоймайды. Қайтыс болған анасына қарата айтылатын: «Мама, мен саған Парижді көрсетем, жүрші...», – деген сөздерден кейін актрисаның ойын мәнері күрт трансформацияға ұшырайды. Бұл сәтке дейін психологиялық театрға тән эмоциялық шынайылықпен әрекет еткен Раневская кенеттен перформативтік формаға ауысып, Лопахинмен диалог үстінде ойын тәсілін өзгерте салады. Мәселен, Лопахин оның жылап отырғанын сұрағанда, оның: «Жоқ, күліп отырмын», – деген қарапайым репликасы психикалық күйін реалистік логикадан ажыратып, эмоционалдық амплитудасын өткір контрастқа әкеледі. Артынша: «Есікті сыртынан қатты жауып, шығып кетші» деген өтініші әрекеттің тұрмыстық реңкін сақтай отырып, сахналық атмосфераны қайтадан салқындата түседі. Бұл ауысым Раневскаяның ішкі психологиясын емес, әрекет үстінде «пайда болатын» алмасушы бейне ретіндегі табиғатын айқындайды. Осы бір кішкентай эпизодта актриса классикалық психологиялық

үлгіден постдрамалық, перформативтік тәсілге жылдам ауысып, образды тұрақты психологиялық бірлік емес, үздік-үздік жасалатын әрекет формасы ретінде ұсынады. Бұл трансформация көрерменді дәстүрлі драмалық иллюзиядан алыстатып, сахналық актінің процессуалдық табиғатын айқын сезіндіреді.

Дәл солай Лопахин де пьесадағы басты идеялардың бірі – шие бағын сатып, жерді жалға беру туралы ұсынысты сахнада өте жеңіл, тіпті қарабайыр әңгіме секілді табиғи түрде жеткізеді. Бұл ұсыныстың салмағы әдеби мәтінде қанша күрделі мағына жүктесе де, перформативтік интерпретацияда жеңіл айтылуы оның әлеуметтік-экономикалық рационалдылығын ғана емес, Лопахиннің ішкі сенімді, прагматик ретіндегі табиғатын айқындайды. Раневская болса, бастапқыда осы ұсынысты тыңдап, жай ғана: «Жоқ, сатылмайды» деп, мәселені эмоциялық деңгейде қабылдайды. Алайда кейін ол Лопахинге «әй, құл», – деп кемсітуі олардың арасындағы әлеуметтік иерархияны, тарихи-мәдени жараның әлі де жазылмағанын, құлдық сананың бейсаналық деңгейін ашып береді.

Спектакльде актерлер Аня мен студент диалогты үлкен психологиялық иірімдерге батырмай, барынша жеңіл, тіпті тұрмыстық әңгімеге айналдырып жеткізеді. Мәселен, олардың арасындағы сезім туралы әңгіме минималистік



1-2 сурет. «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінен көріністер, реж. Әлібек Өмірбекұлы, фото – QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

формада былайша көрініс табады: «Сен мені жақсы көресің бе?» – «Иә, сүйем, бірақ мен Парижге кетуім керек», – деген мазмұндағы қарапайым диалог алмасу классикалық драматургияға тән ұзақ эмоционалды-психологиялық сахналық сарынға жол бермейді. Немесе Варя мен Лопухиннің диалогын алсақ та, поэтикалық астардан гөрі жеңіл юморға негізделген: «Сен маған носкиім сияқтысың», – «Неге?», – «Сенсіз тоңам», – деген тәрізді қысқа әрі қарапайым диалогтар үлкен психологиялық иірімдерді жеңіл формада жеткізеді. Бұл сахна классикалық романтикалық драматизмді әдейі жалаңдатып, сезім экспрессиясын қысқарта отырып, кейіпкерлер қарым-қатынасы психологиялық толыққанды портреттен гөрі, өмірдің кездейсоқ, жалт еткен сәттерін еске салатын процессуалдық көрініске айналдырғандай.

Кейіпкерлер шеруінің кезекті өкілдері – Кутузовты ойнайтын актер мен театрдың костюмері арасындағы сахналық эпизод қойылымға ерекше реңк береді. Актер өзіне берілген костюмге қанағаттанбай, Кутузовтың мұндай костюмге лайық еместігін, оның айбынды қолбасшы екенін айтса, костюмер кәсіби ұстанымын сақтап, оған қарсы уәж айтады. Диалог бара-бара қызу пікірталасқа ұласа келе, ақырында костюмер Кутузовтың тарихта шын мәнінде кім болғанын, оның бейнесі мінсіз қаһарман емес екенін алға тартады. Көріністің кульминациялық нүктесінде костюмердің қоян маскасында болуы бір жағынан қақтығыстың абсурдтық табиғатын күшейтсе, екінші жағынан, тарихи тұлғаларға жүктелетін романтикалық иллюзиялардың шартты, «ойын» сипатын ашқандай. Осы сәтте актердің костюмерді мылтықпен «атып тастауы» зорлықтың тікелей көрінісі ғана емес, тарихи мифке қарсы айтылған ақиқат сөздің, фактінің «өлтірілуін» жеткізетін метафора. Яғни, актер мен

костюмер арасындағы шағын көрініс театр – тарих – шындық – миф қатынасын қайта қарастыратын күрделі перформативтік метакомментарийге айналғанына куә болдық.

Одан кейін сахнадағы декорация фонында кеңестік «Шайбу! Шайбу!» мультфильмінің фрагментінің қолданылуы спектакльдің жалпы перформативтік логикасында сахналық кеңістікті ойын, абсурд және балалық жад өлшемдерімен толықтырып, көркем контексті көп қабатты етеді. Дәл осы сәтте Раневскаяның сахналық күйін Меги Гогитидзенің «Недостаточно» әні үйлесімді сүйемелдеп, оның күйзелісін, үмітсіздігі мен сағыныш сезімін тереңдеті түсті. Ал мультфильм фрагменті мен музыканың қатар қолданылуы сахнадағы мағыналардың қарама-қарсылығын күшейтіп, бір мезетте ирония мен трагизмді қатар ұстайтын перформативтік эстетикаға сілтейді.

Спектакльдегі тым әсерлі сахналардың бірі – Раневскаяның марқұм баласын еске алуы. Ол Гришамен өткен диалогтарын еске алып, сахнада балаша ойнап, бір сәтке ана да, бала да бола алатын шекарасыз психологиялық күйге өтеді. Осындай актерлік трансформация оның қайғысын жай монолог формасында емес, балаң әрекеттермен бейнеленуі баласын жоғалтқан ана қайғысын әсерлі жеткізген. Раневская жадындағы ең терең жара – Гришаның суға батып қаза табуын реалистік ауырлықпен емес, перформативтік символизммен қуыршақ арқылы жеткізген. Қуыршақ бейне баланың жансыздығын, қайтпас өлімін, оған куә болған анасының шарасыздығын бейнелейтін семиотикалық таңба. Бұл да эмоцияны актерлік имитациядан емес, материалдық әрекеттен тудыратын перформативтік театрдың басты принципі.

«Шие бағының» нәзік те меланхолиялық атмосферасынан кейін Наполеон сахнаға қайта шығады. Көрерменді бір эмоционалдық қодтан



4,5 сурет. Раневская рөлінде — актриса Айгүл Хамит.
(фото — QIT FEST театр фестивалі мұрағатынан, Қостанай, 2025).

екіншісіне өткізіп, перформативтік құрылымның динамикалық сипатын қайта күшейтеді. Наполеон мен Кутузовтың сахналық қақтығысы күлкіге, иронияға, келемежге толы. Олар тарихи шындықты ауыр пафоссыз, ойнақы формада жеткізеді. Кутузовтың абдырап, жалтақтаған әрекеттеріне қарамастан, Наполеон батырлық пафоспен: «Мен соғысуға келдім, демек соғысамыз» деп, әңгімені бірден шешімге жегіп қояды. Осы кезде француз қолбасшысының сахнаға үлкен зеңбіректі сүйреп шығуы және «бәрін қырып салуы» да соғыс трагедиясын перформативтік гротескке айналдыратын көркемдік акт. Бұл жерде режиссер соғысты қасірет сипатында емес, қойылымдық эффект деңгейіне түсірген. Зеңбіректің дыбысы, оның гипертрофияланған қозғалысы, Наполеонның қуыршаққа тән пластикасы тарихи оқиғаның мағыналық салмағын жеңілдетті деп бағалаудан аулақпыз. Керісінше, соғыс ұғымын биліктің ойыны,

өлімнің механикалық тетігі ретінде, пафостың көлеңкесінде жасалған зорлық бейнесінде көрсету шешімін құптаймыз. Себебі, бұл сахна тарихтың дайын әрі өзгермейтін ақиқат емес, үнемі қайта жасалып отыратын фикция екенін, ал театр сол фикцияның механизмін ашып көрсететін алаң екенін меңзеп тұр.

Эпизод аяқталған тұста Кутузов рөліндегі актер бірінші актінің аяқталғанын хабарлайды. Мұндай метатеатралды шешім көрерменді бір сәтке оқиғадан ажыратып, сахналық шарттылықты қайта еске салады. Бұл перформативтік театрға тән өзін-өзі тану (self-reflexivity) құбылысы ретінде оқиға мен орындаушы, көрермен мен актер шекараларын әдейі бұзу арқылы театр иллюзиясын тарқатып, сахнаны ойын алаңы ретінде ұсыну бейнесінде көрініс тапқан.

Наполеонның сахнадағы озбыр, иронияға құрылған әрекеттерінің фонында пайда болатын қазақ архетипі — Әлібек Өмірбекұлының постколониялық дискурсқа жасаған ең айқын әрі нысаналы қадамдарының бірі. Бұл эпизодта тарихи жаулау логикасы мен отарланған сананың ішкі механизмі бетпе-бет келеді. Наполеон мен қазақ кейіпкері арасындағы қысқа диалог сырттай қарағанда комедиялық әсер қалдырғанымен, оның астарында отарлық қатынастардан қалған терең тарихи-психологиялық жара айқын сезіледі. Қазақтың: «Сен неге қазақтарды қырасың?», — деген сұрағына Наполеонның сабырлы әрі жауапкершілікті өзінен ысырып тастайтын: «Менің қазақтарда шаруам жоқ. Мен Кутузовпен соғысуға келдім. Сендер өздерің атып шықтындар. Неге шықтындар?», — деген жауабы империялық сананың классикалық риторикасын әшкерелейді. Ал қазақ кейіпкерінің: «Білмеймін, аналар барындар деді», — деген жауабы режиссерлік тұрғыда ең ауыр, ең ащы репликаға айналады. Мұнда Әлібек

Өмірбекұлы қазақ архетипіне тән «айдағанға көну» психологиясын әжуалай отырып, ұлт болмысының сыртқы күшке бейімделгіш, шешімді өзгеден күтетін мінездік ерекшелігін тарихи контексте ашуға тырысқан. Бұл көрініс қазақты кінәлау емес, керісінше, отарлық сананың ұрпақтық деңгейде қалыптастырған бейсаналық механизмін сахналық формада диагностикалаумен тең.

Осы постколониялық көріністен кейін спектакльдің философиялық салмағы Абай бейнесінде жалғасын тапты. Қазақ архетипі отарлық сананың салдарын көрсетсе, Абай сол салдардың рухани нәтижесіне айналған тұлға ретінде бейнеленген. Абай бұл жерде тарихи тұлғаның биографиялық бейнесі емес, бүгінгі қоғаммен диалогқа түсетін метафоралық фигура. Оның Любовь Андреевнамен кездесу сахнасында «қалу» мен «кету» арасындағы қайшылықтың көрінісі ашылады. Абайдың «Кетпе...», — деген қысқа ғана сөзі үгіт не өтініш емес, адамды өз менімен бетпе-бет қалдыратын ішкі талап ретінде естіледі. Ол кінәламайды да, тоқтатуға тырыспайды, тек қашудың мәнін сұрақ арқылы жоққа шығарады.

Спектакльдің ең батыл әрі перформативтік қуаты ең жоғары мезеті — Абайдың Чеховқа тікелей тіл қатуы. «Антон Павлович, извините... Вот, Вы написали «Вишнёвый сад», и на 34-ой странице, Ваш персонаж Профеев говорит: «Есть только грязь, пошлость и азиатчина». Не могли бы Вы поменять вот это слово «азиатчина» на что-нибудь другое? Одно слово, Антон Павлович... Ведь Вас знает весь мир. Все читают, знают Вас. И не хотелось бы, чтобы весь мир думал об азиатах... Мы не грязь. Мы не пошлость», — деген монологының байыппен айтылуы тарихи бұрмалауларға қарсы көтерілген символдық қарсылық қана емес, ұлттық өзін-өзі тану актісі, ұлттың өз атынан сөйлейтін дауысқа айналған сахналық

интервенция. Спектакль көрерменге бұл сөзді тек нақты драмалық контекст ретінде емес, заманауи постколониялық ойлау формасы ретінде ұсынады. Абай осы сәтте драматургиялық рөлін емес, мәдени әділеттілікті талап ететін тарихи субъект рөлін атқарады. Оның үні — тек орыс жазушысына емес, бізді ғасырлар бойы қалыптасқан азиялық стереотипке теңеп келген сыртқы көзқарасқа қарсы айтылған уәж.

Абайдың «өлуге жер іздеуі» спектакльдегі ең салмақты рухани ишаралардың бірі ретінде көрініс тапқан. Бұл әрекет нақты кеңістікті іздеу емес, дана тұлғаның жалғаннан өз болмысына лайық орын таба алмауынан туған экзистенциялық күй. Абай мұнда тарихи тұлға ретінде емес, ұлттың ар-ұжданы мен ойлау салмағын бойына жинақтаған символдық бейне. Оның қазақ жерінде (сахналық шарттылықпен) тұрақтай алмауы қазіргі қоғамда руханияттың, даналықтың орны айқындалмағанын тайға таңба басқандай анық меңзейді. Ал сол жердің «сатылып кеткені» туралы жауап ең суық әрі ауыр үкімге байлағандай. Жер бұл тұста қасиетті кеңістік, тарихи жад пен рухани тамырдың метафорасы болса, оның сатылуы — рухтың нарық заңына бағынуы, құндылықтың пайда деңгейімен өлшенуі. Абайға орын қалмауы да қоғамда рухани салмаққа сұраныс жоқтығын көрсететін ащы шындық. Маңыздысы, Абай сахнадан кетпейді, қалады, бірақ әрекетке ықпал ете алмайтын үнсіз қуәгер ретінде. «Абайдың жеке өмірі, шығармашылығымен қатар, ұлт ұстазы ретінде Абайға арналған өзге авторлардың көркем туындылары — олардың ұлттық рухты қозғай алатын, қоғамды бірлік пен тәуелсіз мемлекетшілдік бастауына бастайтын күрескер күштерге жол көрсетуге қозғаушы, тәуелсіз мемлекетіміздің ұстанымдарына әсер етерін анықтай алуға міндеттіміз» (158), — деген театртанушы, өнертану кандидаты

Амангелді Мұқанның сөзі осы ретте ойға оралады. Себебі Абай бейнесі бұл қойылымда классикалық кейіпкер емес, тұтас спектакльдің интеллектуалдық, философиялық, мәдени тамырын ұстап тұрған рухани өзекпен парапар. Дәл осы ой спектакль аяқталғаннан кейін де көрерменді босатпай, ойлануға, рефлексияға, күйзеліске қалдыратын негізгі күшке айналмақ.

Шие бағының кейіпкерлері қолдарына чемодан ұстап, кетуге дайын тұрған сәтте сахнадағы қозғалыс сырттай алға ұмтылғанымен, оның ішкі өзегі өткенге байланған күйде. Дәл осы тұста Любовь Андреевнаның сандықты өзімен бірге алып кетуге ұмтылысын байқаймыз. Сандық — Раневскаяның ғана емес, тұтас бір буынның, бір мәдени қабаттың, бір дәуірдің жадын бойына жинақтап тұрған нысана. Сахналық әрекет абсурдқа ауысқан сайын сандықтың символдық салмағы күшейе түседі. Оның бірнеше мәрте қайталануы — ұжымдық жадқа жасалған үздіксіз қысымның, дәстүрді иелену құқығы үшін жүргізілген көрінбейтін күрестің көркемдік нұсқасы. Сандықтың сәт сайын шақпақталып, ақыры мүлде тас талқаны шығып қирауы — көрерменнің көз алдында жүзеге асатын мәдени геноцидтің көркем репрезентациясы. Режиссер осы арқылы тарихи үзілістің, ұрпақтар арасындағы байланыстың зорлықпен үзілгенін айқын көрсете алған.

Осы сәтте Әбіштің: «Әке, оларды тоқтатшы, кетіп бара жатыр ғой», — деп Абайға жалына сөйлеуі әрекетке шақырудан гөрі, соңғы үмітке жүгінудің нышаны ретінде естіледі. «Сен Абайсың ғой», — деген тіркесте әкеге ғана емес, даналыққа, әділетке, рухани беделге бағытталған соңғы сенім бар. Алайда осы үміттің ақталмауы көріністің трагедиялық салмағын еселей түседі. Абайдың жауабы тосын әрі ауыр: «Кете берсін, бұлар сені де, мені де керек етіп тұрған жоқ». Бұл сөз немқұрайлылықтан емес, ұзақ жылдар бойы қоғаммен жүргізілген,

бірақ нәтижесіз аяқталған ішкі диалогтан туған рухани қажудың белгісі. Мұнда Абай күресуден бас тартқан даналықты емес, күрестің мүмкін еместігін түйсінген кеменгерлікті бейнелейді. Оның «бұрылындаршы» деген жанайқайы сахналық кеңістікте жауапсыз қалады, өйткені бұл кеңістікте енді сөз де, үн де меңіреу тарапқа бағытталғандай.

Раневская сүйреген картоннан жасалған пойыз вагондары кету әрекетінің ойыншыққа айналған бейнесін береді. Бұл үлкен трагедияның балаң, жеңіл формаға түсуі, кетудің шынайы салмағы сезілмей қалған қоғам көрінісін аша түсті. Ал сахнаның екінші шетінде Лопухиннің сандықты балталауын тоқтатпауы осы кереметті жалғастырды. Әбіш өлімінен кейін Абайдың «баламды жерлеп алайын» деген өтініші ең төменгі адамдық шекке жүгінуімен тең. Бірақ ол да жауапсыз қала берді. Әбіштің өлімі сахнада эмоциялық кульминация ретінде емес, тыныштықпен белгіленеді. Осы тыныштықтан кейін балтаның қайта соғылуы — ауыр көркем шешімдердің бірі. Тіршілікте қандай формадағы ессіздік, жүгенсіздік, арсыздық орын алса да, оны адамдық та, қайғы да тоқтатуға қауқарсыз деген қатыгез формуласын ұсынған режиссер қолтаңбасын осы ретте анық танимыз.

Постдрамалық театрдың басты ерекшелігін Ханс-Тис Леман «театр мәтіннің үстемдігінен босап, оқиғаның орнына жағдай мен процесті алға шығаратын форма» (16), — деп анықтайды. Бұл анықтама Өмірбекұлының спектакліндегі мәтіннің драмалық қаңқа емес, үнемі өңделетін материал ретіндегі қызметін дәл сипаттап отыр. Мәтіннің сахналық мәні әрекетпен, ырғақпен және тікелей орындаумен анықталады. Өмірбекұлының сахнасындағы жираф, сандық, картон пойыз, қуыршақ Гриша секілді объектілер дәл осы денелік-семиотикалық жүйенің тасымалдаушыларына айналып, мәтіннен тыс мағыналық өріс қалыптастырады.

Спектакль финалындағы сахнадағы барлық декорация, реквизиттің жиналуы спектакльдің құрылымдық қаңқасын бұзып, сахналық әлемді көз алдымызда жоюға бағытталған перформативтік акт. Бұл процесс көрермен үшін эстетикалық емес, экзистенциялық тәжірибеге айналып, көркем әлемнің ғана емес, тарихи, мәдени және адамдық құрылымдардың күйреуін еске салады. Режиссер көрерменді иллюзиядан оятып қана қоймай, перформативті театр заңдылығына сәйкес, өнердің уақытша, өтпелі табиғатын баса көрсетеді.

Осы демонтаж процесінің ортасында кенеттен сахнаға бір актердің жанталаса шығып: «Баққа тимеңдерші! Оны шапқанша мені шабыңдар!», — деп айқайлауы — спектакльдің эмоционалдық амплитудасын күрт көтеретін шешім. Бұл реплика символдық киенің, рухани құндылықтың, табиғат пен жадтың соңғы қорғаны сияқты естіледі. Актердің дауысында қорқыныш емес, трагедиялық шарасыздық жатыр. Алайда дәл осы сәт бір-ақ әрекетпен үзіледі: Кутузовты ойнаған актер оны суыққанды түрде атып тастайды. Бұл «қылмыс» сахналық логикаға емес, адамзат тарихындағы зорлықтың қалыпты күйге айналған механизмдеріне меңзейді. Режиссер бұл эпизодты күтпеген шок ретінде емес, күнделікті өмірдің мызғымас заңындай, бейтарап, салқынқандылықпен ұсынады. Финалдағы зорлық — перформативтік театрдың ең өткір құралдарының бірі: ол көрерменді эмоциялық қашықтыққа емес, этикалық жауапкершілікке шақырады. Ешқандай ақтауға келмейтін қатігездік қалыпты дүниенің бөлшегіне айналғанда, көрерменнің қабылдауы күйреп, моральдық тепе-теңдік бұзылады.

Осы оқиғаның артынша бірден айтылатын: «спектакль бітті» деген хабар трагедияны тоқтатып, оны бір мезетте жоққа шығарады; өлім де, айқай да, қарсылық та сахналық ойынның бөлшегі ретінде бір ғана репликамен өшіріледі. Перформативтік театрдың ең

қайшылықты, өткір эстетикалық әдісі зорлықты «ойын» шеңберіне қайта қайтару көрерменді артық эмоциядан айырмайды, қайта керісінше, оның ішкі әлеміне жиналған салмақты бірнеше есе күшейтеді.

Осының бәрінен кейінгі музыкасыз, салтанатсыз, үнсіз поклон — режиссер шешімдерінің соңғы штрихы. Бұл үнсіздік — катарсистік жеңілдік емес, тынысы тарылатын қысым іспетті. Антонен Арто «Theatre must disturb the senses, awaken the nerves, and confront the audience with the unbearable» (84), — дей келе, театрдың міндетін «көрерменді төзгісіз шындықпен бетпе-бет қойып, сезімін дүр сілкіндіру» деп анықтаған. Өмірбекұлының финалдағы «қалыпты күйге айналған» зорлық шешімі — Арто ұсынған осы қатыгез эстетиканың қазіргі формасы.

Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінің айшықты ерекшелігі — ұлттық болмысты ұран не декларация формасында емес, жоғалту, кету, үнсіз қалу сынды әрекеттердің өзі арқылы ашуында. Мұнда тарих сахнада қайта айтылмайды, қайта сыналады, руханият дәріптелмейді, оның қоғамдағы орны туралы сұраққа қалдырады. Қойылым эстетикалық тұтастығымен ғана емес, көрерменді жай бақылаушыдан моральдық жауапкершілік аймағына еріксіз шығаруымен құнды. Осы тұрғыдан алғанда, спектакль қазақ театрындағы перформативтік ізденістердің шекарасын кеңейтіп қана қоймай, сахнаны қоғамдық ойлаудың қауіпті әрі қажетті алаңына айналдырады.

Нәтижелер

Жүргізілген талдау «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклін қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың қалыптасу кезеңін айқын айғақтайтын күрделі көркемдік құбылыс ретінде сипаттайды.

Қойылымда драмалық мәтін жетекші құрылым болудан қалып, сахналық әрекет, дене, зат және кеңістік мағына тудырушы негізгі факторлар қатарына шығады. Режиссерлік концепцияда мағына алдын ала бекітілмейді, ол көрермен қабылдауы барысында, нақты уақыт пен кеңістікте жүзеге асатын перформативтік актінің ішінде түзіледі.

Спектакльдің семиотикалық жүйесі бірімәнді, тұйық белгілерге емес, мағынасы үнемі қозғалыста болатын ашық символдарға құрылған. Сахнада қолданылған бейнелер мен заттар тек иллюстративтік қызмет атқармай, әлеуметтік, тарихи және мәдени деңгейлерде қатар жұмыс істейтін көпқабатты таңбаларға айналады. Мұндай құрылым көрерменді дайын интерпретацияны тұтынушы емес, сахналық әрекетпен бір мезетте мағына құрастырушы субъект ретінде орнықтырады. Қойылым осы арқылы әр қабылдауда жаңаша оқылатын, тұрақты финалдық түсіндірмеден бас тартқан көркемдік кеңістікке ие болады.

Интертекстуалдық құрылым спектакльдің негізгі ұйымдастырушы принциптерінің бірі ретінде айқындалады. Әдеби классика, тарихи тұлғалар, тұрмыстық тілдік формалар мен заманауи мәдени кодтардың бір сахналық ортада қатар қолданылуы мағыналық иерархияны ыдыратып, полифониялық құрылым түзеді.

Талдау спектакльдің философиялық салмағы жеке кейіпкер психологиясынан гөрі, ұжымдық сана мен рухани кеңістіктің күйіне бағытталғанын көрсетеді. Сахналық әрекеттерде рухани беделдің әлсіреуі, тарихи жадтың үзілуі, адамгершілік қатынастардың формалдануы тікелей декларация арқылы емес, көркемдік бейнелер мен әрекеттік метафоралар арқылы көрініс табады. Қойылымда зорлық пен немқұрайлылық төтенше жағдай ретінде емес, күнделікті өмірдің қалыпты механизмі ретінде ұсынылып, қазіргі қоғамдағы

сезімталдықтың жойылуын айқын сипаттайды.

Финалдық құрылым спектакльдің перформативтік табиғатын түбегейлі бекітеді. Классикалық катарсистің әдейі болмауы көрерменді эмоциялық жеңілдеуге емес, интеллектуалдық және этикалық рефлексияға бағыттайды. Қойылымның аяқталуы көркемдік нүкте қоюды емес, ойлауды жалғастыруды алдыңғы орынға шығарып, спектакльден кейінгі қабылдау кеңістігін ашық күйде қалдырады.

Жалпы алғанда, талдау бұл спектакльдің қазақ театрындағы перформативтік эстетиканың терең философиялық және әлеуметтік өлшемге ие үлгісін қалыптастырғанын көрсетеді. Қойылым классикалық мәтіндерді жаңғырту мақсатын емес, оларды қазіргі мәдени ахуалмен қайта табыстыру міндетін атқарып, театрды дайын мағына ұсынатын форма емес, ойлауды қозғайтын, сұрақ тудыратын әрекет кеңістігі ретінде айқындайды. Осы сипатымен спектакль қазіргі қазақ театрының көркемдік эволюциясындағы маңызды бағдарлық нүкте ретінде орнығады.

Негізгі тұжырымдар

— «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклінде перформативтік дискурс қосалқы көркемдік қабат ретінде емес, қойылымның негізгі ойлау және қарым-қатынас тілі ретінде қызмет атқарады. Режиссер сахналық әрекет, дене пластикасы, заттық әлем және интертекстуалдық кодтар арқылы классикалық мәтіндерді репрезентативтік баяндаудан ажыратып, әрекет үстінде мағына түзілетін перформативтік құрылымға айналдырады.

— Қойылымдағы символдық объектілер (жираф, қуыршақ Гриша, балталанған сандық, картон пойыз, «өлетін жер» мотиві) иллюстративтік функция атқармайды, керісінше тарихи

жад, рухани күйзеліс және мәдени үзіліс мәселелерін жинақтаған семиотикалық тораптар ретінде әрекет етеді. Бұл белгілер ұлттық және жалпыадамзаттық мәдени кодтардың тоғысында орналасып, спектакльдің мағыналық өрісін көпқабатты деңгейге көтереді.

— Перформативтік әрекеттер мен метафоралардың өзара байланысы қойылымның құрылымын драмалық логикадан алыстатып, тұрақсыз, үнемі қозғалыстағы символдық кеңістікке айналдырады. Наполеон мен Кутузов бейнелеріндегі гротеск, Раневскаяның эмоциялық күйінің күрт ауысуы сахнадағы әрекетті психологиялық реализмнен гөрі мағына тудыратын акт ретінде ұсынатын постдрамалық ойлау жүйесін айқын көрсетеді.

— Спектакльде Абай бейнесі тарихи немесе әдеби кейіпкер деңгейінен шығып, ұлттық руханият пен мәдени ардың символдық өзегіне айналады. Оның сахнадағы үнсіздігі, араласуға қауқарсыз күйі және кеңістіктен өз орнын таба алмауы қазіргі қоғамдағы рухани беделдің әлсіреуін, даналықтың әлеуметтік үдерістерге ықпал ете алмай қалғанын көркем түрде бейнелейді.

— Қойылымдағы семиотикалық шешімдер эстетикалық мақсатпен шектелмей, бүгінгі қазақ қоғамындағы мәдени жадының үзілуін, тарихи сабақтастықтың әлсіреуін және рухани құндылықтардың прагматикалық қатынастарға жұтылуын көрсетеді. Сандықтың балталануы, бақтың жойылуы, кейіпкерлердің бір-бірінен теріс айналуы ұжымдық жадтың күйреуін бейнелейтін тұтас метафоралық жүйе ретінде оқылады.

— Режиссер қолданған перформативтік және постдрамалық әдістер классикалық мәтіндерді қайта баяндауға емес, олармен сыни диалог құруға бағытталған. Қойылым мағынасы алдын ала бекітілген драмалық туынды емес, көрермен қабылдауы барысында үнемі қайта құралатын, ойлауға

мәжбүрлейтін сахналық процесс ретінде қалыптасады. Осы тұрғыдан спектакль қазіргі қазақ театрындағы көркемдік ойлаудың сапалық өзгерісін айқын көрсететін құбылыс ретінде бағаланады.

Қорытынды

Әлібек Өмірбекұлының «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театрындағы перформативтік ойлаудың тек формалық жаңаруы емес, сахналық сананың түбегейлі қайта құрылуы екенін көрсетеді. Қойылымда театр енді оқиғаны баяндау алаңы емес, мәдени, тарихи және рухани тәжірибенің қақтығыс аймағына айналады. Мұнда сахна көркем шындықты бейнелемейді, керісінше, оны қайта жасап, көрерменді сол үдерістің тікелей куәгері ғана емес, моральдық және интеллектуалдық тұрғыдан жауапты субъект ретінде айқындайды.

Спектакльдің перформативтік табиғаты драматургиялық мәтіннің үстемдігін түбегейлі әлсіретіп, сахналық әрекетті мағына тудырушы басты факторға айналдырады. Мағына репликада емес, оның айтылу жағдайында; бейнеде емес, оның күйреуінде; символда емес, оның жойылу актісінде шоғырланады. Осы тұрғыдан алғанда қойылым классикалық драматургияны интерпретацияламайды, оны тарихи-мәдени материал ретінде пайдаланып, бүгінгі сана үшін қайта «қатал» формада сөйлетеді. Бұл театрдың этикалық функциясын алдыңғы қатарға шығарып, сахна көрерменге түсіндіру үшін емес, ойын мазалау үшін жұмыс істейді.

Қойылымдағы символдық жүйе эстетикалық таңдау емес, мәдени диагноз деңгейіне көтерілген. Әрбір зат пен әрекет әлеуметтік қатынастардың, тарихи үзілістердің, рухани жоғалтулардың материалдық ізі ретінде оқылады. Символдардың біртіндеп абсурдқа, кейін зорлыққа ұласуы қоғамдағы қалыпты

сезімдердің қалайша біртіндеп өшіп, орнына немқұрайлылық пен қатыгездік орнығатынын көрсететін құрылымдық модельге айналады. Осы контексте қазіргі сахналық үдерісті сипаттайтын «Қазіргі қазақстандық режиссерлер постмодернистік әдістерді еркін меңгеріп, символика мен метафораға бай, күрделі қойылымдар жасауға ден қоюда» (Сарыбай және б. 4-22.), — деген тұжырым спектакльдің эстетикалық табиғатын дәл айқындайды. Мұнда перформативтік театр эмоцияны қоздыру үшін емес, оның жоғалғанын әшкерелеу үшін қолданылады.

Қойылымның постдрамалық финалы театрдың дәстүрлі функциясын түбегейлі терістейді. Мұнда трагедия шешілмейді, конфликт тарқамайды, моральдық тепе-теңдік қалпына келмейді. Керісінше, сахна көрерменді аяқталмаған күйде қалдырады. Бұл көркемдік деңгейдің

осалдығы емес, саналы эстетикалық ұстаным деп бағалаймыз. Театр катарсис ұсынудан бас тартып, жауапкершілікті көрерменнің өзіне жүктейді. Спектакль аяқталған сәтте өнер тоқтап, ой басталуы тиіс деген позиция айқын сезіледі.

Осы тұрғыдан алғанда, «Чехов. Толстой. Абай. Шие. Война и Мир» спектаклі қазіргі қазақ театры үшін тек жаңа форма немесе батыл эксперимент емес, сахналық ойлаудың этикалық шегін қайта анықтаған маңызды құбылыс ретінде бағаланады. Қойылым театрды эстетикалық ләззат алаңы емес, мәдени ар-ожданның сынақ кеңістігіне айналдырып, көрерменді жай бақылаушыдан тарихи, рухани және адамдық тұрғыдан жауап беруге тиіс субъект деңгейіне көтереді. Бұл қазіргі қазақ театрындағы перформативтік эстетиканың ең терең, салмақты жетістіктерінің бірі деуге толық негіз бар.

Авторлардың үлесі:

Тұрмағанбет Жансая — негізгі мәтін мен аңдатпаны жазу, тұжырымдаманы негіздеу, зерттеуді жоспарлау, талдау жүргізу, мақаланы рәсімдеу, қорытындыларды тұжырымдау.

Еркебай Анар — мәтінді өңдеу және редакциялау, әдеби деректерді талдау мен жинақтау, ғылыми жетекшілік.

Вклад авторов:

Тұрмағанбет Жансая — написание основного текста и аннотации, обоснование концепции, планирование исследования, проведение анализа, оформление статьи, формулирование выводов.

Еркебай Анар — обработка и редактирование текста, анализ и обобщение литературных данных, научное руководство.

Contribution of authors:

Zhansaya Turmaganbet — writing the main text and abstract, conceptualization, research planning, formal analysis, formatting of the article, formulation of conclusions.

Anar Yerkebay — text processing and editing, analysis and generalization of literary data, supervision.

Дереккөздер тізімі

- Abramović, Marina. *The Artist is Present*. New York, MoMA Publications, 2010.
- Akimbek, Askar, et al. "The Transformation of Kazakhstan's National Classics in World Performing Arts." *Open Cultural Studies*, vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.
- Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York, Grove Press, 1958.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.
- Beuys, Joseph. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. Edited by Volker Harlan. Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks. West Sussex, Clairview Books, 2004.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. London, Penguin Books, 1968.
- Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London, Routledge, 1990.
- Christoffersen, Erik Exe. "Theatrum Mundi: Odin Teatret's Ur-Hamlet." *New Theatre Quarterly*, vol. 24, no. 2, 2008, pp. 107–125. DOI: 10.1017/S0266464X08000109.
- Деррида, Жак. *Письмо и различие*. Перевод с французского А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина. Санкт-Петербург, Академический проект, 2000.
- Ембергенова, Альфия и Саня Кабдиева. «Креативные подходы и пластические решения в современной режиссуре Казахстана». *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 8, No 3, 2023, с. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710
- Fabre, Jan. *The Power of Theatrical Madness*. Brussels, Kaaitheater Press, 1984.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London, Routledge, 2008.
- Зингерман, Борис. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва, Наука, 1988.
- Kantor, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990*. Edited and translated by Michał Kobiątko, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Леман, Ханс-Тис. *Постдраматический театр*. Москва, ABCdesign, 2013.
- Лотман, Юрий М. *Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история*. Москва, «Языки русской культуры», 1996.
- Мұқан, Амангелді. *Абай және қазақ театры*. Ұжымдық монография. Алматы, PrintExpress, 2025.
- Нұрпейіс, Бақыт және Назерке Құмарғалиева. «Қазақ театр режиссурасы ізденістеріндегі постдрамалық негіздемелер». *Central Asian Journal of Art Studies*. т.9, No3, 2024 ж. 55-72 бб., DOI: 10.47940/cajas.v9i3.921

Сарыбай, Мадияр, және т.б. «Ұлпан» спектаклінің режиссурасындағы семиотикалық жүйе мен постдрамалық театр тәсілдерінің көрінісі». *Керуеп ғылыми журналы*, 89(4), 2025, 319–336. DOI: 10.53871/2078-8134.2025.4-22.

Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York; London, Routledge, 2003.

Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

References

Abramović, Marina. *The Artist is Present*. New York, MoMA Publications, 2010.

Akimbek, Askar, et al. “The Transformation of Kazakhstan’s National Classics in World Performing Arts.” *Open Cultural Studies*, vol. 9, 2025, article 20250049. De Gruyter. DOI: 10.1515/culture-2025-0049.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York, Grove Press, 1958.

Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Oxford, Oxford University Press, 1962.

Beuys, Joseph. *What is Art?: Conversation with Joseph Beuys*. Edited by Volker Harlan. Translated by Matthew Barton and Shelley Sacks. West Sussex, Clairview Books, 2004.

Brook, Peter. *The Empty Space*. London, Penguin Books, 1968.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York; London, Routledge, 1990.

Christoffersen, Erik Exe. “Theatrum Mundi: Odin Teatret’s Ur-Hamlet.” *New Theatre Quarterly*, vol. 24, no. 2, 2008, pp. 107–125. DOI: 10.1017/S0266464X08000109.

Derrida, Jacques. *Pismo i razlichije. [Writing and Difference]*. Translated from French by A. Garadzha, V. Lapitsky, and S. Fokin. Saint Petersburg, Akademicheskyy Proyekt, 2000. (In Russian)

Yembergenova, Alfiya and Saniya Kabdiyeva. «Kreativnyye podkhody i plasticheskiye resheniya v sovremennoy rezhissure Kazakhstana.» [“Creative Approaches and Plastic Solutions in Contemporary Kazakh Directing.”] *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 8, No 3, 2023, pp. 85–99, DOI: 10.47940/cajas.v10i3.710 (In Russian)

Fabre, Jan. *The Power of Theatrical Madness*. Brussels, Kaaiteater Press, 1984.

- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London, Routledge, 2008.
- Zingerman, Boris. *Teatr Chekhova i yego mirovoye znachenіye. [Chekhov's Theatre and Its Global Significance]*. Moscow, Nauka, 1988. (In Russian)
- Kantor, Tadeusz. *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944–1990*. Edited and translated by Michał Kobiątko, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramaticheskiy teatr [Postdramatic Theatre]*. Moscow, ABCdesign, 2013. (In Russian)
- Lotman, Yuri, *Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriya [Inside Thinking Worlds: Man – Text – Semiosphere – History]*. Moscow, Yazyki russkoy kultury, 1996. (In Russian)
- Mukan, Amangeldi. *Abay zhane kazak teatry. [Abai and Kazakh Theatre]*. Collective monograph. Almaty, Print Express, 2025. (In Kazakh)
- Nurpeis, Bakyt, and Nazerke Kumargaliyeva. “Postdramatic Foundations in the Search of Kazakh Directing.” *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 9, no. 3, 2024, pp. 55–72. DOI: 10.47940/cajas.v9i3.921 (In Kazakh)
- Sarybai, Madiyar, et al. “Semiotic System and Postdramatic Elements in the Directing of the Play ‘Ulpan!’” *Keruen*, vol. 89, no. 4, 2025, pp. 319–336. DOI: 10.53871/2078-8134.2025.4-22. (In Kazakh)
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. New York; London, Routledge, 2003.
- Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge, Cambridge University Press, 1969.

Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар

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

ПРОЯВЛЕНИЯ МЕТОДОВ ПЕРФОРМАТИВНОГО ТЕАТРА В СОВРЕМЕННОЙ РЕЖИССУРЕ КАЗАХСТАНА

Аннотация. В статье спектакль Алибека Умирбекулы «Чехов. Толстой. Абай. Вишня. Война и мир» рассматривается как уникальный образец перформативного мышления, работы с классическим текстом и переосмысления национального кода в современном казахском театре. Постановка основана не на пересмотре произведений Антона Чехова, Льва Толстого и Абая Кунанбаева в традиционной драматической целостности, а на представлении их в качестве культурного материала, развивающегося в процессе сценического действия. С этой точки зрения спектакль анализируется как перформативная модель в отечественной театральной режиссуре. *Цель статьи* – изучить художественную структуру спектакля, раскрыть содержательную функцию использованных в нем символических объектов и режиссерских приемов, определить новаторскую роль постановки в национальном театральном пространстве. Актуальность исследования напрямую связана с усилением постдраматических и перформативных поисков в современном казахском театре. В процессе изучения темы были использованы методы семиотического *анализа*, искусствоведческий (театроведческий) *подход*, культурно-исторический и сравнительный анализ, а также методы перформативного анализа. Указанные *подходы* способствовали раскрытию функции символических объектов в спектакле, определению последовательности сценического времени и действия, а также выявлению смысловых особенностей перформативных актов. *Результаты исследования* показали, что через основные сцены спектакля, систему образов, особенности актерской игры и интертекстуальные связи пересечение произведений Антона Чехова, Льва Толстого и Абая в едином сценическом пространстве формирует сложный многослойный культурный контекст. В постановке Абай предстает не как историческая личность, а как символическая фигура духовного авторитета, национального сознания и человеческого измерения. Выявлено, что каждое его действие на сцене становится основным смысловым стержнем, определяющим морально-этическое содержание спектакля. Через образ Абая режиссер в перформативной форме поднимает вопросы места духовности в современном обществе и проблемы национальной памяти. Проведенный анализ показал, что в режиссерской структуре спектакля важную роль играют перформативные приемы, символические объекты и интертекстуальные связи. Статья направлена на научное осмысление художественных процессов, новых эстетических моделей в национальном театральном пространстве и связи режиссерской интерпретации с современным культурным контекстом.

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

Для цитирования: Турмаганбет Жансая, Еркебай Анар. “Проявления методов перформативного театра в современной режиссуре Казахстана”. *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 306–327, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

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

Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

MANIFESTATIONS OF PERFORMATIVE THEATRE METHODS IN CONTEMPORARY KAZAKH DIRECTING

Abstract. The article examines the play “Chekhov. Tolstoy. Abai. The Cherry. War and Peace” by Alibek Umirbekuly as a unique example of performative thinking, work with classical text, and the rethinking of the national code in contemporary Kazakh theater. The production is based not on revising the works of Anton Chekhov, Leo Tolstoy, and Abai Kunanbayev within a traditional dramatic integrity, but on presenting them as cultural material that evolves during the stage action. From this perspective, the performance is analyzed as a performative model in national theater directing. The aim of the article is to study the play’s artistic structure, reveal the substantive function of its symbolic objects and directorial techniques, and determine the production’s innovative role in the national theatrical space. The research’s relevance lies in the intensification of postdramatic and performative explorations in contemporary Kazakh theater. In the process of studying the topic, methods of semiotic analysis, art criticism (theater studies) approach, cultural-historical and comparative analysis, as well as methods of performative analysis were used. These approaches contributed to revealing the function of symbolic objects in the performance, determining the sequence of stage time and action, and identifying the semantic features of performative acts. The results of the study showed that, across the play’s main scenes, the system of images, the specifics of acting, and intertextual connections, the intersection of the works of Anton Chekhov, Leo Tolstoy, and Abai in a single stage space forms a complex, multi-layered cultural context. In the production, Abai appears not as a historical figure, but as a symbolic figure of spiritual authority, national consciousness, and human dimension. It was revealed that his every action on stage serves as the play’s main semantic core, determining its moral and ethical content. Through the image of Abai, the director raises, in a performative form, questions about the place of spirituality in modern society and the issues of national memory. The analysis showed that performative techniques, symbolic objects, and intertextual connections play an important role in the play’s directorial structure. The article aims to advance scientific understanding of artistic processes, new aesthetic models in the national theatrical space, and the connection between directorial interpretation and the contemporary cultural context.

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

Cite: Turmaganbet Zhansaya, Yerkebay Anar. “Manifestations of performative theatre methods in contemporary Kazakh directing.” *Central Asian Journal of Art Studies*, Vol. 11, No. 1, 2026, pp. 306–327, DOI: 10.47940/cajas.v11i1.1160

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

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

Тұрмағанбет Жансая – театртанушы, өнертану магистрі, «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының оқытушысы, Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

Турмаганбет Жансая – театровед, магистр искусствоведения, преподаватель кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0009-0008-5919-1717

E-mail: tzhans@mail.ru

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

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

Еркебай Анар – театровед, кандидат искусствоведения, профессор кафедры «Истории и теории театрального искусства» Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова (Алматы, Казахстан)

ORCID ID: 0000-0001-7454-7226

E-mail: aerkebaj@bk.ru

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)