



МРНТИ 18.45.15

Т.Қ. Жаманқұлов ¹, Д.Ә. Жүсіп ²Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық
өнер академиясы,
(Алматы, Қазақстан)

РЕЖИССЕР МЕН АКТЕРДІҢ СУРЕТКЕРЛІК ТАНДЕМІНІҢ МАҢЫЗЫ

РЕЖИССЕР МЕН АКТЕРДІҢ СУРЕТКЕРЛІК ТАНДЕМІНІҢ МАҢЫЗЫ

Аңдатпа

Театр өнері – бірегей тірі организм, сонан соң ұжымдық еңбек. Онда ешкім де жеке дара, өз бетімен бөлек өнер жасай алмайды. Бір актердің театры деген спектакльдерде де жеке дара жалғыздық жоқ. Спектакль – ұжымдасқан суреткерлердің – актердің, режиссердің, суретшінің, композитордың, драма авторының т.б. бірлесіп тудырған көркем шығармасы. Өз рольдерін әр актер сахналық шеберлігіне сай шамасы мен өресіне байланысты әр шығармашылық деңгейде орындап шығады, өзіне ғана тән жүріп-тұру мәнерімен, ым-ишарат, мәзіретпен байытып, салмақтандыра алады. Спектакльдің сахналық құрылымы кезіндегі көркемдік ұйымдастырушысы – режиссердің де өзіндік байламдары мен көзқарастары бар. Міне, дәл осы процесс кезінде актер мен режиссердің тең суреткер ретіндегі татулық-түсіністігі, шығармашылдық тандемі өте маңызды рөл атқарады. Алайда, көп ретте, актер мен режиссердің суреткерлік шамшылдық мінездері кедергі болып жататын тұстар да жоқ емес. Режиссер «мен тұрғанда сен кімсің» деп, ал актер «менің сенен қай жерім кем» дегендей, әрқайсысы өз ырқымен кетсе өнер деген ұлы ұғымға обал. Санаткерлік саналы түсіністікке, шығармашылық мәмілеге келу – тек режиссердің парасат биігіне, суреткерлік ождан мен мәдениетіне, тұспалдамай турасын айтсақ, ақыл-санасына байланысты.

Таптаурындылыққа салынып бара жатқан, саяз актер әдетте, өзінің әбден машықтанып алған сүрлеуіне басып, рольден рольге көшіп отыратын қимыл-қозғалыс, ишарат-мәзіреттерін қайталай бастайды. Сондықтан да оның орындаған рөлдерінің қайсысы қай спектакльдегісі екенін көзі қарақты көрермен ажырата алмай, залда отырған қауым алаңдап, қарадай күйініп, күйзеліп, шатасып әлекке түседі. Ондай актердің жасаған бейнелерінің жағымдысы мен жағымсызының еш айырмасы болмайды. Көрерменді ондай күйзеліске түсірген, күшеніспен келген көркемдік бейне таза өнер емес. Сахналық бейне жасау – көздің аласын көбейтіп, кірпік жапсырып, құлаққа сырға тағып сылқымсу емес екенін, немесе әлімсақтан ағзасына сіңген, үйреншікті ым-ишарат, мәзіретті жөн-жосықсыз қайта-қайта, рольден рольге пайдалана беруден актер таланты танылмайтынын көп артистер қаперіне ала бермейді. Сахналық ым-ишарат белгілі бір жағдаяттарға байланысты емес, спектакльдің жанрына қарай жығылуы керектігін көбі ұққанмен, тыңғылықты назар салмайды. Бір ғана монологты орындау үстінде, рольдің оң жамбасы мен ыңғайына сай ым-ишаратын дәл тауып қолданбасаң, көрерменнің көңілін босатудың орнына күлкісін келтіріп, талғампаз қауымның таза масқарасына қалуың бек мүмкін.

Түйін сөздер: әрекетті сөз, формальді декламация, астар мен үстер, монолог, диалог, шешен сөздер, кейіпкермәнділік, жаңа формалар мен режиссер, актер шеберлігі, көрермен талғамы, сахналық шешім һәм сөйлеу мәдениеті, суреткерлік ұстаным

Кіріспе

К.Станиславский түзген театр теориясының жүйесіне де бір ғасыр уақыт өтті. Адамзат мәдениетіне, оның бүгінгідей өркен жаюына бұл жүйенің ықпалы өте мол болғанына ешкім дау айтпас. Алайда, өмір бір орнында тұрмайды, «баяғы – Байғожаның таяғы» дегендей, мәңгі бақи бір шиырмен жүре беру де естілікке, актерлік ептілікке жатпас. Актерлар мен режиссерлардың жаңа толқыны театр өнерінің функциясы мен атмосферасына жаңа леп, жаңа үрдіс, жаңа жүрек соғысын қоспас па.

Әлбетте, актер сахнаға тағдырын кешіп отырған кейіпкерінің сезім пернелеріне «шертіліп», яғни, беріліп шығуы керек. Сонымен қатар, сахна құдіреті деген актер үшін түсіндіріліп болмайтын бір сиқыр бар, кез-келген рольдің сезім температурасы сахнада, қан шымалдықтың ар жағында, тура спектакльдің жүріп жатқан кезінде

пайда болады да, орындаушының еркінен тыс жаңа сезімдерге, өзге жан толқыныстарына жетелейді. Сондай кездерде басқалай ишарат-мәзіреттер, сөз саптаудың сан-салалы ырғақтары пайда болып, актердің шығармашылық құлашы кеңге жайылып, айдын көлде қалқыған аққу сынды көкірек сарайы ашылып, хас шешендердей шешіледі де, түйдек-түйдек сөз маржандарының бірде-бірі шашау шықпай, көрерменнің көкейіне оңтайымен қонып жататын ертегідегідей ерекше күйге еніп, кейіпкержандылық деп аталып жүрген шығармашылық мектептің бел ортасынан бір-ақ шығады. Мұндай шығармашылық бақыты, көбіне, сезім соңында кете бермейтін, сахнада өзін ғана, сонан соң сөзін ғана ойламайтын, үстіндегі жалтыр жабуы мен шоқтығындағы үкісімен ісі жоқ хас жүйріктердің, күш-қажырының ерігін епті уысында ұстай алатын арқалы,

рационалды актерлардың маңдайына жазылған, үйткені ол сахнада не істеп тұрғанын анық білетін білімді, алымды актер. Керісінше, сезім сиқырынан ажырай алмайтын қияли адам актерлар аулынан, жалпы өнерден алыс қонғаны абзал, олай болған күнде, бірде бір Дездемонаны ойнаған актриса сахнадан сау шықпаған болар ма еді, кім білсін?

Аса көрнекті театр теоретигі, үлкен ұстаз Б.Захава біздің бұл ойларымызды былайша зерделепті: «Сахнадағы сезім жайындағы неше түрлі әңгіме-болжамдардың әзірге бірде-бірінің бәтуасы жоқ, үйткені театр өнерінің екі бағытының да (кейіпкержандылық пен кейіпкерсындылық) бұл мәселе жөніндегі байламдары диалектикалық тұрғыдан емес, формальді түрден бастау алып жатты. Сезімнің сахналық варианты болуға керек пе, жоқ әлде болмауға керек пе, шешімін таппай тұрған түйін осы болатын. Алайда, бұл жерде сезім деген психологиялық тебіреніс жәй бір көзге көрініп тұратын, немесе ұстап, сипап білуге болатын зат сияқты тергеліп отыр. Сезім деген, әлбетте зат емес, табиғи құбылыс қой, сондықтан да, оның әртүрлі өзгеру стадиялары, өршу сатылары, қаншама мінез-құлықтары, сан жетпес сыры мен қырлары болады емес пе, айта берсек тіпті, адам баласының санасы мен ағзасында секунд сайын сырғып өтіп жататын өзге де тебіреніс - құбылыстармен қатарласа қабысып кетіп жатпай ма? Осы тұрғыдан ой таратсақ, тек актерға ғана тән, оның сахнадағы кешетін сиқырлы өміріне байланысты, ерекше бөлек жан толқынысынан туатын сахналық суреткерлік сезімнің, сахналық толғақтың болатынын дәлелді түрде жариялауымызға толық хақымыз бар. Сонымен, роль орындаушы актер сахнада сезімнің құлы болып,

кейіпкерінің көңіл-күйін күйттеуі керек пе, жоқ па деген теориялық сауалға былай деп жауап беруге болар: өмірдегі өз басына ғана тән пендеки сезімді сахнаға әкелуге болмайды, бұл – басы ашық мәселе, ал, өмірдегіден өзге, сахналық, шығармашылық, суреткерлік кеңістіктегі сезім болса, онда оның жөні басқа; ол – сахна талабы, театр өнері өмірге әкелген ерекше құбылыс» [1, 33–34 бб]. Бұл тамаша тұжырымға біздің қосып айтарымыз мынау ғана: актер сезімді аспаннан, я болмаса, ойдан құрастырып ала алмайды, ол бәрібір өз сезіміне сүйенеді. Ол да ет пен сүйектен жаралған адам, тек соның сахналық түрін табарда айналып келіп, жаратылыс берген талантқа табынады. Өмірдегі шындықтан үйреніп, сахналық шындыққа жету – екінің бірінің басына қона бермейтін бақыт.

Әдістер

К.Станиславскийдің теориясын өзіне өзгермес қағба ретінде емес, компас ретінде де емес, бар-жоғы теория деп ұстанған суреткер ғана өзін шынайы режиссер, не нағыз актер деп есептеуіне болар. Өйткені, әр актердің өзіне ғана тән сұрыптап алған, сүрлеулеп алған өз жолы, әдіс-жүйесі болады. Адам табиғатының, оның физиологиялық құрылымының түптеп келгенде бірдей екеніне ешкім шүбә келтіре қоймас, сондықтан да оның шығармашылық мүмкіндіктерінің де шегін ешкім болжап та, біліп те болмайды. Бір рольді бірнеше мәрте ойнаған актер, өзін-өзі еш қайталай алмайтыны да дәлелдеуді қажет етпейтін аксиома. Бүгінгі ойнаған ролін тап сол күйінде ертең ойнап шықса, немесе кешегісін еш өзгеріссіз бүгін қайталаса – ол актердің «білімсіз бейшарасы» (Абай), онда ол өте нашар актер болғаны; таптаурын, қызықсыз,

сөлт еткізері жоқ деп осындайлар жайлы айтылады. Мұндай жағдайда жоғарғы талғам мен білім деңгейінен келетін актер өнері дейтін ауылды әңгіме қылудың еш жөні жоқ деп білеміз.

Сөз өнері дегенде алдымен біз, қазақтың «өнер алды – қызыл тіл» деген аталы сөзін еске алсақ игі. Бұл пайым, әсіресе, қазақ театры үшін мағынасы биік пайым. Біздің ойымызша, шешендіктің шер тарқатар кестелі сөздерімен шегенделген шымыр монологты бірде-бір роль ойнамаған актер – нағыз қазақ актері емес, актерлықтың айдын шалқарында, қолтық сөге құлашын сермей алмай жүрген шерменденің бірі ғана. Өйткені ол жәй шешендіктің пафостық қалықтауы мен өнер ретіндегі шешендіктің кең құлашты самғау бақытының ара жігін ажырата алмайды. Онсыз оның ойнаған рольдері арзан күпіну мен мәнсіз маңғаздану сияқты саяздан су ішкен, жалаң пафоспен паңданған можантопай мырқымбайлардың бірі болып қана шығады.

Европалық сын мектебінен тәлім алған театр ойшылдары сахна өнеріндегі жалған пафосқа қарадай күйініп қарсы шыққаны белгілі. Алайда, сол сыншылардың бірде-бірі бұл проблемаға дифференциалды түрде көзқарас таныта қоймады, ұлттық театрлардың өзіндік ерекшеліктеріне ат басын бұрмады. Рольдерінің көбін көтеріңкі күйде, биік пафостық бағытта ойнау – қазақ театрларының аға актерларының түгелінің дерлік үрдісі. Оны айтасыз, актерлық шеберліктің бұл түрі бұрын да, әлі күнге дейін де қазақы көрерменнің көңілінде, оң санатта тұрғанын, сары тісті сыншының шаң басқан сүйікті сөресіндегі шөлін қандырар сусыны екенін де жасыра алмаймыз.

Дей тұрғанмен, ұлттық театрлардың

деңгейі бір орнында тапжылмай тұра бермес, оған да өсу, өрлеу, әлемдік мәдени ортаның бағыт-бағдарынан, кеңістік-биіктіктерінен кенже қалуға болмас. Қазақ театрының өткен кезеңіндегі кейбір пафостық шешімдерге құрылған режиссерлық қолтаңбалардың ескіргені де рас, ендігі жерде бүгінгі күнге, қазіргі талғамдарға сай жаңа стильдер, соны көзқарастар қалыптастыру керек шығар. Әйтсе де, біздің ойымызша, сахнадан кестелі сөзді құрақ көрпедей құлпыртып сөйлейтін, от ауызды, орақ тілді би-шешендердің, дуалы ауыз хан-төрелердің сан-салалы, салмағы батпан, қуаты қорғасын, сонда да «тілге жеңіл, жүрекке жылы тиетін» (Абай), қыздың жиған жүгіндей әсем текшеленген текті монологтарын көтеріңкі көңіл-күйсіз, актерлық пафоссыз шолтаң еткізіп айта қою да шын суреткерге қиын соғатын-ақ шығар. Ал, пафос сөзі бүгіндері театр өнері төңірегіндегілер үшін құлаққа түрпідей тиер теріс пиғылда, оның заманы өткен, көште қалған кейіпкерсындылық мектептің кекесін көзқарастағы шаң басқан ескісіндей елес береді. Мәскеудің Көркем театры мен мейерхольдтық театрлар жүйесін синтездеп зерделеген ұлы режиссер Е.Вахтангов болса, кезінде былай деген екен: «Өз ролін терең сезінген талантты суреткер маржан сөздердің мәнін масаттана, көтеріңкі, театрлық пафоспен орындаса – көңілі өскен көрермен сол актермен бірге отырған орнынан көтеріле ұшады, сол биікте қалқиды, үйткені ол сахнада жанып тұрған жүректің соңынан ергенін, суы таза бұлақтың дәмін татқанын жүрегімен сезеді. Ал, кемталанттың кекештенген кембағал сөз саптауынан, «жанынан жалын төкпес» (Х.Ерғалиевтің афоризмі) бықсығынан, жабы желіс шоқырағынан, жалған пафосқа кетіп,

еліктеу-солықтаудан басқа ешнәрсе көре алмас» [2, 206–207 бб].

Біз бұл жерде, орыстың ұлы режиссерінің бұл пайымдарын тілге тиек етерде мына бір қызық жайды еске салғымыз бар. Орыс театрларында ерекше байқалатын әдемілеп, әуезді ырғақпен «театрша сөйлеу» мәнерінің орыс актерларында бөлек сипатта, тіпті солай сөйлемесе жараспайтындай боп тұратынын, сол мәнердің құлаққа ерекше жағымды естілетінін ықылас қойып айта кеткіміз келіп отыр. Ерекше мәдениетке ие, асқан білімдар орыстың театр сыны бұл жағдайды ілтипатпен бағалайтынын да білеміз, өйткені орыс актерлары сахна тілі деген сындарлы ілімге асқан жауапкершілікпен қарайтынын мойындауымыз керек. «Ауруын жасырған – өледі» демекші, қазақ актерларында мұндай тектілік көп кездесе бермейді. Студент кездерінде өздерін оқытқан ұстаздар қауымының қаншама қажыр-күшпен жетесіне жеткізе, тіпті шартты рефлекстік жағдайына дейін апарып үйретіп-тәрбиелеген, енді мәңгі ұмытпастай етіп машықтандырған маңдай тері кәсіби сахнаға шыға салысымен «ұмытылып», сөз құдіреті жайлы бұрын ешкім айтпағандай, еш жерде естімегендей қалыпқа түсіп алатындары өкінішті.

Нәтижелер

Т.Жүргенов атындағы Ұлттық өнер академиясының көп жылдық тәжірибесі бар сахна тілі пәнінің ұстазы Д.Тұранқұлованың мына пайымы өте-мөте орынды: «...актер - халыққа өнер көрсетіп, эстетикалық ләззат беруші ғана емес, сонымен қатар тіл сияқты мол қазынаның сақшысы, сөзді дұрыс айта білуді үйрететін, насихаттайтын, нормалайтын адам» [3, 15 б.]. Жақсы-ақ айтылған, «тілдің сақшысы!», өзгелерге

үлгі болатын, «үйрететін!», «нормалайтын адам!» дейді. Орысша ойлап, қазақша сөйлеп тұратын кейбір актерлар мен актрисалар аузынан шыққан аталы сөздің әрін кетіріп жүргенін сезіп, ұялып, мүйізі сырқырау былай тұрсын, «қ» мен «ғ»-ны, «ң» мен «н»-ны күлдібадамдап, сингармония мен орфоэпия заңдылықтарын өмірі естімегендей белден басып жүре беретін болған. Ал, ұстаздар қауымы, тіл жанашырлары оны сақтайтын, сөз сөйлеудің белгілі бір нормасын ұстануды үлгілейтін актерлар деп, ауыз толтырып, үлкен сенім артып айтады! Өкінішке орай, ол сенімнің ақталуы өмірде екіталай екенін жасырмаған абзал. Бұған бірден-бір кінәлі орыс мектебінде оқыған, немесе, оқу миына қонбаған актер ғана емес, сол актерға сондай роль беріп, бедерлі сөздің берекесін кетіруге мүмкіндік беріп отырған маргинал режиссура. Актердің сахнадағы еркіндігі, қиял қанаты дегенге сүйенгенсіп, «бояушы-бояушы дегенге, сақалын бояуға» барар бұралқылардың көрсетер тәлімі сол болғанда, дүбәрә білім алған дүмше актер сияқты сахнадан:

«-Елім шалғай... Жерім де шалғай...

Кімім бар арқа сүйерлік!...

Кімім бар, назым өтерлік!...

Сары аурудан сауығу бар ма еді,
Өтемін де сарғая...

Кімге құрбы, кімге дос бола алам,

Кетемін де күңірене!» [4, 44б] - деген

шер мен зарға толы запыран сөздерді, Ғабит Мүсіреповтің киелі қаламынан туған шешендіктің шырқау биігіндей кестелі, кесек-кесек киелі сөздерді құлағындағы «сырғасының сыңғырына» қосып, сұрлана, сүйіктісі Баянға сыртын бере, шірене айтып тұрар ма еді! Өз тілінің исін сезбейтін, түсін көрмейтін, дәмін білмейтін, парқын ұқпайтын, қасиет-кепиетінен

үрікпейтін режиссердің актерға мақсат қоярда, мизансцена түзерде «ей, не деп тұрсың, мен не деймін, қобызым не дейді» деп қақпайлап, шешендік деген арлы өнерге араша түсерлік пәтік таппаған шарасыздығы жұмсақ айтқанда, маргиналдық емей немене! Осы орайда біздің бұл ойларымызды дөп басатын айтулы театр сыншысы, өнертану докторы Б.Құндақбайұлының мына бір ғылыми тұжырымын келтіре кетуді жөн көрдік: «...рольдерде ойнаған актерлар спектакль дайындау процесінде шығармашылық белсенділік таныта алмауын, өздерін бейтарап ұстауын қалай түсінеміз. Қойылымдағы эклектиканы көрмеуі, сезбеуі, режиссерлік жөнсіздікке қарсы өз пікірін ұсына алмауы – шығармашылық немқұрайлық, әлсіздікке апаратын жол ғой. Ұлтымыздың кешегі ұлы актерлары мұндай қисынсыз сахналық интерпретацияларға көнбей, роль, тіпті спектакль жайындағы өздерінің жүйелі ойларын ұсыну дәстүрі мен батылдығын ұмытуға бола ма? Дәстүр дегеннен шығады, күні кешеге дейін актерларымыз шетінен сөзге шешен, оның табиғатын жете түсініп, сахнадан айтылған сөз көрермен залына ақаусыз, сиқырлы сырымен, мол астарымен жететін. Бүгінгі сахнада осы тамаша дәстүр жоғалып барады, сөздің көркемдік қуаты әлсіреген жерде драмалық спектакльде қасиет қалмайды. Сахналық әрекеттің сөзден туатынын, оған ерекше мән беруді ұмытпаған абзал» [11. Б.257-258]. Ғалымның осы пайымдарына дәлел ретінде, сол Ғ.Мүсіреповтің сұлу да сындарлы сценарий бойынша түсірілген атышулы «Қыз Жібек» көркем фильміндегі мынадай бір эпизодты еске алайықшы. Жауды жеңіп, желпініп келе жатқан көш-керуеннің үстінде Сырлыбайға

Қосөркеште болған айқастың жағдайын жырғап, жыр ғып келе жатқан Бекежанның мақтанып айтқан мына әңгімесі құлаққа жағымды естілері жасырын емес:

«Жайықтың жағасы қанға боялды, алдияр! Күндіз күн тұтылды, түнде ай тұтылды. Найза қысқарып, таяқ болып қалды, қылыш қысқарып, пышақ болып қалды. ...шаңға аунатып ұрдық, қанға аунатып қырдық!» [4, 486] - деп, екпіндеп, кестеленіп келетін сөздерді естіп отырған көрерменнің көз алдына экранда көрінген сол айқастың өзінен де айшықты, әсерлі елес беретіні қалай? Жауабы сол баяғы – сөз құдіреті, кестелі шешен сөздің кереметі. Немесе, сол фильмде асқан шеберлік пен суреткерліктің сымбатын айрықша танытқан хас шебер, ұлттық колориті еш кемімеген кемеңгерлікке барабар актер Кененбай Қожабековтың Сырлыбай роліндегі сара жұмысы, сөз саптау мәнері қандай керемет! Әр қазақтың қиялындағы қасқа маңдайына біткен нағыз рубасы, еңселі ел ағасы осындай-ақ болған шығар.

СЫРЛЫБАЙ: «Ұраның басқа болса да, өрісің бір екенін көрсеттің, Бекежан мырза! Сый таңдауы сенікі, төр биігі сенікі! Қапыда кеткен жайымыз бар еді, жұртым! Етек-жеңді жинай алмай қалып, қаша көшкен жайымыз бар еді!... Бекежан мырза болмаса, Алты-Шекті абыройдан біржола айрылатын ба едік, әлде қайтер едік?... Осы апаттан елдің жанын кім алып қалса, Шектінің ұлын құл етіп беуге, қызын күң етіп беруге ырзамын деген сертім барды... Қалауың болса, өзің айтарсың, қақпаймын қолыңды!» [4] - деген төкпелі-ырғақты, кестелі-нұсқалы, өктем де өжет шешенсөздің тасқынын топ алдында түйдек-түйдегімен еш мүдірмей, мүкістенбей, үнін бұзбай,

зар бабына келтіре төпелей білу – ұлттық ұстынына ақау түспеген актердің ғана қолынан келер еді! Кезінде қайғылы тағдырға тап болған, алайда оған мойымай актерлық аттан түспей өткен кенен ойлы, кең өнерлі Кененбай Қожабеков кешегі Қаллеки мен Елағандардың, Құрекең мен Серағандардың соңғы сарқыншағындай екен-ау! Біздің пайымдауымызша, «Қыз-Жібек» фильмінің ел алдындағы ерекше сүйкімге ие болуының құпиясын, негізгі сырын басты рольдердегілерден ғана емес, тап осы Сырлыбай-Қожабековтен іздеу керек сияқты. Оған қоса, сценарий авторы, сылқым суреткер, асқан зергер Ғ.Мүсіреповтің шегенді шеберлігінің ерекше күштегеурінінің, сонымен бірге фильмнің қоюшы-режиссері, ұлтжандылығы үлкен әрі арлылығы алапат, тегі биік азамат С.Қожықовтың кәсіби маман ретінде кино өнерінің техникасына тәуелді бола тұрса да, сөз түсінер қазақы қаны сұйылмағандығының, оның қасиетті кепіетінен сақтанатындығының, өз ұлтының тарихы мен өнеріне деген патриоттық сезімінің семімегендігінің белгісі екендігі, және сол фильмге қисапсыз, қалтқысыз редакторлық қызмет еткен шұрайлы сөздің сұлтаны, асқан эстет Асқар Сүлейменовтің де үлкен әсері болғаны айдан анық.

Біз шешендік сөздің кино өнеріне жасаған азғана ықпалына шегініс жасадық, ал театрдың дербес өнер ордасы ретінде әрине, өз заңдылықтары бар. Кейде осы заңдылықтарға байланысты өмірде кездесіп қалып жататын кейбір оқиғалар өңделіп, өзгеріп, кейде тіпті қайта жазылып жататын тұстар болады. Кейде тіпті, басқаша мақсат қойылып, жанры жаңарып, күлкілі, яки керісінше, мұңды мазмұн алып кететіні де жасырын

емес. Ал, шешендік өнер өзінше дербес жанр болғандықтан да, оған басқалай өң беруге, театрландырылған әдіс-айлаға салуда аса сақтық керек. Болгар оқымыстысы В.Стефановтың мазасыз күйден туындаған мына бір күдік-қорқынышы назар аударарлық. Ол қазіргі кездегі театр өнерінде жанрлардың аралас-құраласынан ойпайым мен эстетика шекараларының аяусыз бұзылғандығын басып айтады. Тарата түсіндіретін болсақ, «пантомима мен жалаң сөзді жалпылдатып / декламация/ сөйлеуді ғана қаперіне алып, жанр элементтерін жөнсіз-жосықсыз жаңашалаудан шығарманың стильдік, композициялық шешіміне нұқсаннан басқа пайдасы шамалы, керісінше ол «жаңашалаулар» театр заңдылықтарын өрескел бұзуда, және ешқандай көркемдік табыс әкеліп жатқан жоқ.. Инсценировкалар сахнаға әлдеқашан беллетристиканы еркін енгізіп, пьесалардың дені жылаңқы лирикаға бой ұрғанда, кино өнеріне ғана тән кейбір әдістер театрға дендей еніп, актерлардың авансенада модель қыздар сынды қылымсып жүріп-тұру, ерсілі-қарсылы қол сілтеу сияқты тек қана сахналық қалыпқа /поза/ ғана мән беріп жатқанда, жоғарыда айтылған ойлар артта қалушылық, ескілік болып көрінуі бек мүмкін. Трагедия мен комедия араласып, драма мен фарс көрші қонып, водевиль мен мелодраманың ара жігі жоғалып, пьеса деген ешкімге зияны жоқ атауда «спектакльге арналған материал», «сахналық әңгіме» деп стандартқа сыймайтын өзгерістерге ұшырады» [6, 336]. Қазіргі театр өнерінің тағдыр-талайына осындай күй туғанда, атабабамыз алғы шепке қойған сөз өнері сынды мәдени мұрамызға аялы алақан керектігі белгілі боп қалды.

Сол үшін де шешендік өнер мен театр өнерінің өзара байланыс кезеңдерін мұқият зерттеген жөн. Бұл екі өнердің біріне бірінің әсерінің арқасында қойылымның көркемдік және идеялық салмағына қосатын оң нышаны қанша, немесе ұлттық мәдениетіміздің сүйегіне сызат түсіретін тұсы қайсы, міне осы шекараны белгілеп алуымыз керек. Белгілеп алып қана қоймай, ұлттық мәдениетіміздің бұл екі түрінің болашақтағы өзара байланыстарының перспективаларын болжап, келер күнгі қойылатын спектакльдерде актерлар мен режиссерларға тигізер көмегін, бәлкім тіпті, кім біледі, қазақ театрының болашақтағы жаңа бағытта жұмыс істеуіне жасайтын серпінді ықпалын да айқындап алуымыз керек шығар. Әйтпесе, сөз қадірін білместік талай жерде, талай жылдары бармақ тістеткенін жасырып не керек. М.Әуезовтың қанатты қаламынан туған «Қарақыпшақ Қобыланды» спектаклінде Қарлыға қызды ойнаған аса талантты актриса Ф.Шарипова (Бұл рольді алғашында Хадиша Бөкееваның қалай ойнағанынан хабарымыз болғанмен, өз көзімізбен көрмеген соң, тілге тиек етпедік):

«...Хан көке, тыңда, хан көке!

Қасиеті асқан ел алад,

Қылығы асқан қыз алад,

Қасиет, қылық білмеген

Қызталақтар нені алад!» [7] -деп,

кестеленіп келетін шешендік сөздің маржанын майқамдап, жөн-жосықсыз қылыш сермелеп, Бірсімбай мен Алшағырға атылардай алшаңдап, ретсіз сақылдап күліп, бүтін бір елдің бірегей батырларының алдында қыз басымен талтандар ма еді. Салмақты сөзді сандалтып, қаңбақ құрлы көрмей, ауыздан шыққан жел есепті жағдайға жеткізген осынау оспадар, сөз қадырын

білмес, маргинал режиссураның қисынсыз мизансценасын еркінен тыс орындаған актрисаның ішкі жан күйзелісі қасиетті қыз Қарлығаның тектілік тұрпатына сызат түсіріп тұрған жоқ па? Ерен еңбекқор, асқан талант иесі, қазақ театр өнерінің тарлан актрисаларының бірі Фарида Шарипованың хас шеберлігіне шүбә келтіріліп, шешендік сөздің сеңі бұзылып, көзі қарақты көрерменнің көңіліне қаяу түсірілмеді ме екен, құлағына түрпідей тимеді ме екен?

Пікірталас

Тарихқа жүгінсек, өткен ғасырдың 60-жылдары қойылған осы спектакль жайлы, ондағы режиссуралық белден басу, бұра тарту мен қисынсыздықтар төңірегінде «Қазақ әдебиеті» газеті біраз шулы пікірталастар тудырғанымен, толыққанды түйін мен тұжырым жасауға жүректері дауаламаған көрінеді. Ол кездердегі орыс сыншыларының өктемдігінен аса алмайтын, соларға қарап тон пішіп, түрегеп «кіш» етуді күштеп дағды қылған қазақ зиялылары өз қолдарын өздері кесе алмапты. Соны, яғни сол сыншылардың «батыл эксперимент, ерекше жаңалық» деп есірте мақтағанын малданған театрдың шығармашылық ұжымы ұлттық өнерді маргинализмнің майқамдай бастағаны мен қазақтың сөз саптау мәнерін белден басып, таптап жүргендері қаперлеріне келмей, масаттанып, марапаттанып біраз уақыт бөркін аспанға лақтырған екен. Біз бұл жерде спектакльдің мақтанарлық тұстары мүлдем жоқ деген ойдан аулақпыз, сөз жоқ, кезінде «Қарақыпшақ Қобыланды» қойылымы қайсыбір мәскеулік спектакльдің сырт пішінін еске салғанмен, қазақ театр тарихынан өзінің ерекше орнын алған, Мәмбетов режиссурасының сындарлы

сатылырының бірі болғанын уақыт дәлелдеген. Біз қарастырып отырған жәйт, қазақтың қалыпты менталитетінің мыжылғандығы, сөз құдіретінің сеңі бұзылғаны, М.Әуезовтей ұлы суреткердің сахнаға асқан сарабалдықпен сыналап енгізген, ұтымды оңтайлап, қаны мен сөлін бұзбай-жармай иіп әкеліп, тіпті үйіп әкеліп ұлт фольклорының тұма бұлағын ағызған тұмша шешендігінің, сұлу да сүйекті сөздердің актерлардың аузынан шыққанда әрі кетіп, қор болғаны, сол сұмдыққа «қой» дейтін қожаның, «әй» дейтін әженің» табылмағаны!

Қазақтың ұлттық драма театрының спектакльдері туралы кезінде көп жазған сыншы Н.Румянцева ұлты орыс болса да «Қобыландыдағы» осы жайды оқсата, білгірлікпен айтқан екен. Ол өзінің көлемді мақаласында спектакльді талдай келіп: ...«Кейде режиссер мен суретшінің қиялында шек болмайды. Біріне-бірі өткір контрастағы бейнелеу құралдарын шамадан тыс мол қолданудан спектакльдің ой бірлігі мен құрылысы жойылып, көркем шығарманы тұтас қабылдауға мүмкіндік бермейді. Менің ойымша спектакль осындай жағдайға тап болған. Режиссер Ә.Мәмбетов пен суретші Е.Манкөнің көрерменге еткен есепсіз көп әсерінен спектакльді үлкен қиындықпен қарайсың. Есімізде қалғаны тек қана үйлесімді жасалған сұлу үлгі, даң-дұң дыбыс, жарқ-жұрқ жарық... Айқындық Мұхтар Әуезовтің шығармасын қолға алып оқып шыққаннан кейін ғана келеді. Спектакльдегі қылыштың шыңқылы мен көтере айтылған речитативті хор оның ашық поэтикалық үнін басып кеткен. «Қобыландының» поэтикалық ойы колонналардың арасында, алаулаған оттардың ортасында, мұнда шамадан тыс артылып жатқан «айқын бейнелеу құралдарының ішінде» адасып жүр, тіпті кейбір қызықты

актер жұмыстары да соған батып кеткен» [8, 36] - деген қорытынды жасаған. Жалпы режиссура мен актерлық өнердің спектакльдегі сөз өнері мен оның ұлттық идеясының алдындағы суреткерлік жауапкерлігі жайында өнертану докторы Б.Құндақбайұлының мына тұжырымдары да жоғарыда сөз болып отырған алаңдаушылыққа толық негіз бола алады: ...«Қарақыпшақ Қобыланды» драмасы көтеріңкі, ақ өлеңмен жазылған, мұнда ішкі драматизмге құрылған шұрайлы монологтар жиі кездеседі. Үлкен драматургиялық шеберлікпен, ақындық шабытпен жазылған пьеса тілі сахнадан айтудың ерекше жарасымды үлгісін тілейді. Екі орындаушының екеуі де пьеса тілінің мол көркемдік ерекшелігін толық меңгере алмаған. Халық жырының негізінде романтикалық сарында жазылған драманы психологиялық қарапайым бағытта орындау мақсатымен оның стильдік ерекшелігі сақталмаған. Автор сөзінің бейнелі айтылуы, ішкі астарын ашып, дауыс ырғағының өзгеру сәттері көп көріністерде ескерілмеген. Жалғыз ғана Қобыланды емес, басқа рольдердегі кейбір орындаушылардың сахнадан айтқан сөздерінен М. Әуезовтің қаһармандық тіл ерекшелігі толық сезілмейді. Қобыландының бір тыныспен екпіндетіп, құйылтып беретін монологтарын орынсыз паузамен айтудан, жөнсіз бөліп-жарудан ой ағымы бұзылған» [9]. Сөз зергері Ғабит Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш-Баян сұлу» спектакліндегі атағынан ат үркетін айтулы актеріміз деп жүрген А.Әшімовтің ойыны жайында да театртану ғалымы Б.Құндақбайұлы мына шындықты батыл айтқан екен: ...«Қазіргі сахнадағы Қодардың көптеген қимыл-әрекеттері шектен тыс артық; көрсе қызарлық, әпербақандық басым. Ол спектакльдің

бір көрінісінде Жантықты жығып салып, үстіне мініп алады. Бұл да қисынсыз, ақталмаған әрекет. Бір елдің беделді де бетке ұстар азаматы, дәстүрді де, жолды да білетін, намысын қорғай алатын батыр, бәсекеде сөзге де шешен Қодарды мұндай дәрежелікке жіберу – бейненің көркемдік диалектикасын жете түсінбеу. Пьеса бойынша бұл екеуінің арасындағы қайшылық білек күшін көрсетуде емес қой. Автор бұл екеуінің тартысынан өз заманының болмысына деген философиясын, көзқарасын, сонан туындайтын әлеуметтік сыр-сипатын суреттеп отыр ғой. Режиссер пьесаны терең зерттеп меңгеруден гөрі өз версиясын ұсынып отырған сияқты. Ғабит Мүсірепов осы тұста батыр деген ұғымды сахнада кеңірек түсіну қажеттігіне кеңес берді. Қолына найза, қарына қалқан ілмегендерден басқаны батыр емес деп түсінбеген жөн. Қодар қарақшы да, қарулы басқыншылардың қанқұйлы басшысы да емес, ең алдымен қызға ғашық батыр-жігіт қой. Оның бойындағы күрделі характер ерекшеліктері осы жолы ашылуы қажет. Ізденген актерге оның бойынан дүлей қара күшпен бірге, бір қыз жанын ұғатын нәзіктік те, махаббат қызығын аңсаған жүрек те, астарлап айтар әзіл-оспақ, мақсатына жетелеген батылдық та, өз заманының жоралғысына жетік өрелі азаматтық сипаты қоса ашылғанда Қодар бейнесі көркемдік биіктен көрінетіні даусыз еді. Бұл жерде К.С.Станиславскийдің «жауды ойнасаң, оның жақсы қасиетін ізде» деген әйгілі сөзі еске оралады. Бүгінгі спектакльдегі Қодар бір бояудың ғана кейіпкері болып тұр. Бұл- классикалық дүниеге олқылық ететіні өзінен өзі түсінікті» [11]. Қазақ театр өнерінің тарихы мен теориясын, оның бағыт-бағдарларын, режиссурасы мен актерлық табыс-шегіністерін еш

бұрмаламай, көңіл жықпастыққа да, өтірік мақтау мен кейбір сыншымын дейтін міншілер сияқты «тапсырыспен» мақала жазып, мүттәһәм қаралауға да бармаған, адал ғылымға арлы қызмет еткен ата ғалымымыздың мұндай ойлары неден туып отыр? Сахнада актер не себептен өзімбілемділікке салынып, ойына келгенін істеп, рольдің сынын сындырып, сөздің тінін бұзады? Ұлттың сөйлеу мәдениетін аяқасты етіп былапыттап, шешенсөздің мәуелі маржанын неге майқамдайды? Бұған неге қоюшы режиссер жол береді? Біз бұл жерде өзіндік режиссерлік шешім, роль жасаудағы актерлықтың айрықша әдіс-жолдары болатынын білмей, я болмаса, оларды мойындағымыз келмей, «тырнақ астынан кір», я болмаса әдейілеп астар іздеп отырғамыз жоқ. Бұл уәждерді айтқызып отырған ізденістер мен дайындық жұмыстары аяқталып, нүкте қойылған, «толғағы бітіп, шаранасы сыпырылған», көрерменнің талқысына түскен көркем туындының өзі. Яғни, бізге режиссер мен роль орындаушы актердың ұсынып отырған, «туылып біткен» көркем шығармасы, соны жасаған суреткерлердің қиялы мен ар-ожданынан, шығармашылдық ұстанымынан туған дайын спектакль ғой. Демек, негізгі кінәрат, режиссер мен актер ұлттық бояуы қанық менталитетті мінез бен сахнада айтылатын сөз обалына немқұрайды қарағаннан, я болмаса, өкінішке орай олар жайлы тіпті ойламағандықтан. Сонда бұл қандай ұстаным, нендей суреткерлік сүре? Өз ұлтымыздың сүйекті тақырыбына, өзіміздің кестелі де көркем, нұсқалы да шешен тілімізде қойылып отырған шығармаға өзіміздің режиссеріміз бен өз актеріміз осындай «жанашырлық» танытқанда, өзгелерден не үміт, не қайыр?

Өзге дегеннен шығады, сонау 1942 жылы М.Әуезов театрында сол Ф.Мүсіреповтың атақты «Ақан сері-Ақтоқтысы» қойылыпты. Қоюшы режиссері М.Гольдблат. Тағы да Б.Құндақбайұлының зерттеулерінен кездестіргеніміздей, аталмыш театр тарихының ең бір шоқтығы биік шығармасы болған екен. Соның айшықты дәлелі болар, театр бұл қойылымға әу бастағы режиссерлік архитектурасының тінін бұзбай, әлсін-әлсін қайта оралып отырыпты. Солардың соңғысындай, сексенінші жылдардағы қалпына келтірілген нұсқасын көзіміз көріп, тіпті басты рольдердің бірін – Жалмұқанды ойнадық. Спектакльдің көп өзгерістерге ұшырай қоймаған (дұрысы – кейінгі «ұлылардың» өзгерте алмаған) кейбір сахналары көкірегімізде сайрап тұр. Алғашқы қойылымдағы басты рольдегілерден бізге көруге бұйырғаны Ш.Жандарбекова ғана еді. Спектакльдің шырқау шегіндей болған екінші перденің үшінші көрінісіндегі Ақтоқтының эпизоды басталғанда, залда да, сахна төрінде де құлаққа ұрған танадай тыныштық орнап, бүкіл дүние бір сәтке демін ішіне алғандай күйге түсетін. Ұлты өзге болғанмен, болмысы болат, сүйегіне біткен суреткерлік, сөз құдіретін қастерлейтін қазақ ұлтының менталитетін асқан мәдениеттілігімен тап баса білген, сөйтіп, сұлу сөздің суретін бұзбай, сол күйінде «өзіне қайтарып беруге» (Мұқағалидан) ақыл-парасаты жеткен режиссер-ұстаз М.И.Гольдблаттың сұңғылалығына еріксіз сүйсінесің де таң қаласың. «Өзімдікі дегенде өгіз қара күшім бар» деп өзеурейтін өзіміз неге осындайда соншама салақпыз, жауапсызбыз деп қарадай күйінесің. Қанымызды сұйылдырып, өз тамырымызға өзіміз балта шаптырып тұрған жетесіз

намыссыздықтың себебі не? Ол – жауапсыздық, жалпақшешейлік, қағынан жерігендік, қаны бөлек басқа көштен қосылғандық, тұлғаны тудырмай, қолдан жасаушылық, тұлпарларға ғана жарасқан әбзелдерді есекке зорлап таққандық. Негізде жоқ суреткерлік пен ұлтжандылықты маманданған маргиналға зорлап телігендік. Әйтпесе, әсте де әрі мен сыйқыры суалмаған сөз маржанын аяусыз мығжылау – «можантопай мегежіндерден» (А.Тоқпановтан) ғана шыққан болар еді. Кейінірек қалпына келтіріліп, қайта қойылған қойылымға қос өкепемізді қолымызға алып қосылған біздердің де есімізді алған, ешқандай да режиссер «өзгерте» алмаған, сол күйінде қалған сондағы сыйқыр, Ф.Мүсіреповтың мұнтаздай сұлу, үзіліп кетердей нәзік, хор қызы ғана айта алатын кербез де кестелі мынадай сырлы сөздері болатын:

«АҚТОҚТЫ:

Есенсіз бе, Ақан аға!
Төбем көкке аз-ақ тимей қалды ғой
Жүрегім жарылғалы тұрғандай.
Жүрек біткен бірге соғып,
Ат шапқандай ел үсті...
Дабылыңнан көтерілдік,
Көлден сыңсып аққу-қаз.
Шаршы топты бір жылатып,
Бір күлдірген әніңнен,
Айсыз түнде айрылғандай,
Арманда едік барлық жас.
Көңіл күйің қайтсек түсер,
Біз әзірміз бәріне.
Бұл жолыңа жарап кетсе,
Жанын қияр жастар барын
Құшағынан танырсың...
Сен не іздедің?
Біз сені іздеп,
Қаралы едік әр кезде,
Қоншы өзіңнің орныңа!»

[4,104–105бб], деп келетін мөлдір бұлақтың сылдырындай естілетін сөз

маржанын тізбектете теріп айтып тұрған Ш.Жандарбекова-Ақтоқтының жеке өзінің жүрек лүпіліндей болып естілетін монологі, сахна аспанында оған қосыла сырғыған скрипканың үзіле сызылған сырлы сазы, алып-ұшқан ақынжанды аққу сөздерді үркітіп алмайын дегендей, тіліміз байланып, үніміз өшіп қалған сахнадағы бәрімізді де жалқы сәтке жерден жоғарыға көтеріп, аяғымыз жерге тимей қалқып тұрғандай әсерге бөлейтін. «Жағымсыз кейіпкер» Жалмұқан роліндегі біздің де көңіліміз алабұртып, (Ақаннан асып кетпесін деп, жауырынымызға сол кездегі бәріне араласатын бас режиссердің өзі әдейілеп (өзгертіп!) бүкір жасамақшы боп, бүктеп тығып қойған «жастықшасын» ұмытып,) ұшуға қомданған қоңыр қаздай бойымызды тіктеп алғанымызды байқамай қалған кезіміз болған. Өйткені, сол кездегі жаңа толқын біздер, рольдің «жағымды-жағымсызынынан» гөрі оның басты әрекеті мен негізгі мақсатының сахналық шындығына көбірек көңіл бөлетін ұрпақтан едік. Ару Ақтоқтының аузынан шыққан әлгідей әсем өрілген сөз маржанына құлақ аспастай саппас та емес едік. М.Әуезовтың «Еңлік-Кебегіндегідей» ескіден келе жатқан, ел аузындағы сөздер болмаса да, Ғ.Мүсіреповтей зерделі сөз зергерінің өз жанынан шығарып, қазақтың қара өлеңінің ізімен кестелеп салған, ырғағы ерекше келіскен, өлеңге бергісіз өрелі жолдары еттен өтіп сүйекке жетпей қоймайтын, жүректен жарыла шыққан жанды жолдар еді. Соншама сүйіспеншілікпен салынған сөз суретіне елтімеске, толқымасқа, режиссердің еріксіз таңған «мақсатынан» жаңылмасқа шараң да қалмас еді. Пьесада бұған дәлел болардай Ақан айтатын мынадай да сұлу сөздер бар:

«АҚАН: Қызған, қызған!..

Ақтоқтыдай қыз тәңірісін
 Қызғанбаған қылмыс-ты...
 Ақтоқты – бір мөлдір бұлақ,
 Құяр жері кең дария!
 Ақ төсінде құстар шулап,
 «Ақ еркедей» ән төресін салғандай.
 Ән – ауруым, не тыңдамай,
 Не қосылмай өте алман.
 Кез боп қалсақ сол жағада,
 Мырза бол да сол жағаны маған қи!..
 Аққуына үн қосайын,
 Сарыарқадан салған әнді
 Көкшетауда жұрт тоссын.
 Ақтоқты әннің арқауы екен.
 Арқауы жоқ ән болмайды,
 Мәжнүн етпе сол арқауды қызғанып!»
 [4, 110б] – деп, нағыз ақынжанды жүректен шығатын асыл сөздерді естіп, тыңдап тұрып, Ақандайын азаматқа, қанша жерден Жалмұқан болсаң да, «мақұл, айтқаның болсын, Ақанжан!» дегің келіп-ақ қалады. Тек өз кейіпкеріңнің драматург таңып берген мақсат-мүддесін орындау үшін, оған жалғыз қызғаныш сезімнен, шамшыл пейілден ғана қарамай, Ақтоқтыға өзі де ғашық жүректен жасалған әрекет деп ақталасың, тәңірегіңе түсіндіресің, актерлық жүрегіңді, қаумалаған көрерменіңді сендіре аласың. Біздерге көру арман болған сол алғашқы, өзге, алайда өрелі ұлттың өкілі, күні кешелері атын да ататпай, қазақ театры тарихынан себепті-себепсіз сызылып тасталған М.Гольдблатт қойған спектакль туралы арқалы ақын Ө.Тәжібаев былай деп тамсанады: «Ғ.Мүсірепов «Қозы Көрпеш-Баян сұлудан кейін екінші трагедиялық пьесасы «Ақан сері-Ақтоқтысын» жазды. Бұл да салған жерден оқушысы мен көрушісін бірдей қуандырған, театр өнерін бір биікке көтерген шығарма болды. Ақан болғандықтан – Шәкен Айманов өсті, Ақтоқты болғандықтан – Шолпан Жандарбекова өсті. Өңшең

махаббат сырын жақсы сезінетін таланттар оқырман жұрт пен көрермен халықты бір сілкіндіріп тастады» [Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. 104 б.]. Демек, халықты дүр сілкіндіріп тастау үшін, сол халықтың өкілі болмай-ақ та, оның ұлттық, менталитеттік өзегіне нұқсан келтірмей, жүрегін жараламай, сөзін садыраламай әмме ұлтқа аян суреткерлік деген сатыдан, білімділік деген биіктен, шынайы өнерпаздық деген өлшемнен ауытқымай келсең, киелі өнердің кепіетіне ұрынбай, суреткерлік ұжданның үдесінен шығып, көкейкесті мақсатыңа жетеді екенсің. Ұлы өнердің арқасында ұлтыңның мақтанышы, оның өнері мен мәдениетін әрлеп-әдемілеп, бірақ негізгі тінін бұзбай-жармай жеткізуге тиісті болған келер ұрпағыңның алдындағы ағалық парызға адал болып қалады екенсің.

Осы тұста қоюшы режиссер мен орындаушы актердің шығармашылық мұраттастығы, тандемдік көріністерінің нақты мысалы ретінде М.Әуезов театрында 2000 жылы қойылған Шахмарденнің «Томирис» трагедиясынан қара сөздің асқан шебері Қ.Ысқақтың тәржімәсі арқылы төмендегідей төпелеп, шешен айтылған нақыл сөздер тізбегін, финалдық үзіндіні келтіре кеткен орынды сияқты:

«ТОМИРИС – Жақсылар мен жайсаңдар! Бекзада Спаргаписті Жетісудың тең ортасына апарып, алтынға бөлеп, күміс табытқа салып көміңдер. Сол жерден маған да орын сайлаңдар. Өлді деп ешкім айтпасын! Өлгенімізді ешкім білмесін! Сақ біткен бізді тірі деп түсінсін! Біз сары далаға әлі сан рет қайта ораламыз!

ЕЛЕС – Балаңды құрбандыққа шалдың! Байыңды құрбандыққа шалдың!

Сүйгеніңнің басын алдың! Өзің ғана қалдың. Өзіңе не қалды?

ТОМИРИС – Сақ деген ел қалған жоқ па?! Сақтың сар даласы – жер қалған жоқ па?!» [10]. Осылайша, кейінгіге күш-жігер беріп, артындағы елдің еңсесін көтеріп, патриоттық сезімге бөлеген спектакльдің оптимистік рухта аяқталуы – шығарманың көркем-идеялық қуатын тереңдете түскенін театртану ғалымы Б.Құндақбайұлы тебірене жазды. Жусанды даланы қанымен қорғаған ерлерін, күйеуі мен баласын жерлеуге аттандырып жатқан трагедиялық сахнада айтылған, езілдіре отырып еңсеңді көтерер, жылатып тұрып түбі бір түркілердің азаттық ұранын салған сөз маржандары пәс көңіліңді көтеріп, есіңді жиғызады. Аталмыш спектакльдің қоюшы режиссері, басты рольдердің бірін орындаушы ретінде бұл шығарма жайлы көлемді пайымдаулар мен толымды тұжырымдар жасауға толықтай хақылы болғанымызбен, осынау теориялық талдау жұмысының авторлары болғандықтан, өзіміз жайлы өзеурей бермей, әдептіліктің әдібінен аспауды мақсат тұттық. Сондықтан да осы орайда жастығынан жалған сөйлеуді білмейтін, «жалпақшешейліктен» ада, бүгінгі білімді ұрпақтың өкілі, мәскеулік театртанушы М.Жұмабаеваның газет бетінде жарияланған төмендегі зерттеу мақаласынан ұзақтау болса да үзінді келтіре кеткенді орынды санадық. «Театрдың спектакліндегі негізгі концепция: туған жер, Отан, патриотизм, халық тағдырына деген жауапкершілік, ұрпақ болашағы үшін жанпида еткен құрбандық. Бұл реттегі театрдың қойылымы – тарихи, әлеуметтік, публицистикалық үлкен құбылыс, әрі психологиялық реализмнің айқын көрінісі. Осыған лайық, тақырыптың сипатына сай, эпикалық кең ауқым,

философиялық ой-тұжырымның биік сапасы бар. Бүгінде, кейінгі буын отаншылдық, парыз, бірлік дейтұғын қасиетті ұғымды архаизмге аударып тастап отырған заманда, «Томирис» спектаклінен лапылдаған бостандық, ұлттық ой-сана, алыста – тарихта қалған ата-бабаларымыздың ел үшін жанпида еткен ерлігі, мақтаныш сезімін тудыратын символдық образы молынан көрініс береді» - дей келіп, қойылымға қатысқан шығармашылық топтың суреткерлік мақсат-мүддесі мен сахнада шиырлай шарықтайтын диалогтар, ана тіліміздің қасиетін сахнадан танытқан шешендіктің сипатының бір арнадан табылып, шығармашылық құбылысқа айналғанын айғақтап, ойын былайша түйіндейді: «Режиссердің ой-толғанысы, мақсаты, ұлттық сананың иірімі, философиялық толғанысы сахнадан айқын көрінеді де, көпке тастар сауалының жауабын режиссер сахнадағы драмалық баяндауда Томирисің халқына деген міндет-парызы мен халқына деген сүйіспеншілігінен іздеген. Режиссердің пайымдауынша, махаббат пенделік сезіммен ғана шектелмейді екен, ел мұңы мен мұқтажынан туатын көрінеді. Қойылымның ерекше философиялық мәні, жалпы тағылымы осында. Сахнаның бүкіл кеңістігін пайдаланған сценографиялық көркемдік, актерлер ойынындағы салтанатқа лайық астамшыл, өршіл пафос спектакльге эпикалық тыныс беріп, тарихи оқиғаның маңызын аспандатып тұр. Тағдыры Сақтан басталған өр де кеңқолтық қазақ – эпикалық халық дегенді кей көрермен осыдан кейін түсінбесе, төбесінің бітеу болғаны...Әуезов театры тарихи тақырыпты қашаннан-ақ репертуарының қасқа маңдайына ұстап келеді. Әсіресе, соңғы жылдардағы Ә.Кекілбайұлының

«Абылай хан», М.Байсеркеновтың «Абылайдың ақырғы күндері», енді міне, Шахимарденнің «Томирисі» – көрерменнің ұлттық сезімін оятып, ұлттық санасын ашатын, «тәуелсіздік» деген тәтті ұғымның қадірін түсіндіретін қойылымдар» [11, 56–5866].

Кейбір қазақ драматургтері қоғамның бүгінгі әлеуметтік проблемаларын, тіпті саяси жағдайларды пьсасына тыққыштап, ғибратнамаға, ақыл айтуға көбірек мойын бұрады, онысы құптарлық-ақ, алайда олар кейде өлі түрде, оқиға желісіне қабыстырылмай, жөнсіз тықпаланып, драманың қақтығыс-шиеленісін бәсеңдететіні бар. Мұндайда естияр актерлар мен епті режиссер қанша қимай тұрса да, театр заңдылықтары мен уақиға қисынына орай, көкейтесті мақсатқа, ортақ мүддеге бағындыру үшін қиқалауға, қысқартуға мәжбүр. Кей тұстары ондай много-диалогтар қанша бағалы, сұлу, келісті, ырғақты болса да, маржандай төгіліп тұрған майлы сөздердің пайдасынан гөрі зияны көбірек болады, талқыдағы ортақ тақырыпқа қызмет етпейді, уақиға желісін жөнсіз ұзынсонарлыққа салып, көрерменнің ішін пыстырып, көкте әуелеп отырған көңіліне қаяу салуы да мүмкін. Сөз қадырын білетін қазақтың «әжептәуір ән еді, пұшық айтып қор қылды» деген шымшымалы әжуә сөзі сондайдан шыққан болуы керек. Қойылымдарда ғибрат сөздер аз, тұшымды және орнында дәл тұруы тиіс.

Бұл тұрғыда, тағы да сол М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасында қойылған «Томирис» трагедиясындағы Томирис патшайымның Кир патшаға жасырған жұмбағын шешу сахнасы спектакль авторларының біріккен шығармашылық достығы мен мәмілелерінің арқасында (әлбетте, авторлар деп, драматургпен

қоса режиссер мен актерларды да айтып отырмыз), қызықты шешім тапқанын айта кеткен жөн секілді. Егер Томирис Кир патшаның басының ауруының себебін жәй ғана айта салса, онда көрермен драмалық, шиеленіскен сахнадан мүлде құр қалар еді. Ол әуелі өзінің күретамырын кесіп, сосын оны Кир патшаға қайталатуы қандай әсерлі, тартымды. Қаны тасып, желке тұсының солқылынан зардап шегіп жүрген жүрген Кир патша, Томирисінің жұмбақтап айтқан «ақылымен» тамырындағы көтерілген қан қысымынан құтылады, сөйте жүріп скифтердің «емшілігіне» ғана емес, ерлігіне, қайсарлығына көз жеткізеді. Бұл жұмбақ Томирисінің Кир патшаға тарту еткен сыйының астарына жасырынған келесі жұмбақтың маңызын одан сайын тереңдете түседі. Өзімен бірге ала келген бір түп жусанның мәнін түсіндіре отырып, Томирис нақыл-жұмбақтан нақыл-түсіндірмеге көшеді. Бұл тек қана түсіндіру емес, мұнда туған даласынан бір табан да жылжымайтын, тамыры тым тереңге кеткен еркін көшпенділердің идеологиясы жатыр. Спектакльде бұл сахна мынадай сырлы диалогпен өрнектеледі:

«...ТОМИРИС – Сонда, сен Сақ даласына не іздеп барасың? Бізде шаһар да жоқ, сен қызығар байлық та жоқ.

КИР – Байлығы жоқ елді қызғыштай қорып қайтесің?

ТОМИРИС – Біздің елдің байлығы басқа. Оны басып алуға сенің де, сенің әскеріңнен жүз есе қалың қолдың шамасы жетпейді!

КИР – Ол неткен байлық?

ТОМИРИС – Үш түрлі байлық. Әуелгісі - шексіз көк аспан, екіншісі – шетсіз кең дала. Ал, үшінші байлықты мен саған өзім алып кеп тұрмын.

КИР – Үшінші байлығыңды көрсет!

(Томирис бір түп кепкен жусанды көрсетеді)

КИР – Бұл не?

ТОМИРИС – Жусан.

КИР – Жусан?! Қашаннан бері қураған шөп байлықтың санатына қосылып еді?

ТОМИРИС – Жусан – жер қайысқан қалың Сақ! Біз көк аспанның астында, көз жетпейтін далада еркін өскен елміз. Егер тамырымыз жұлынса, біз де құрып жоқ боламыз. Бізді құл қып ұстау қиын, тұяқ астында тапталмайтын тәкаппар жұртпыз! Патшалардың патшасы, Ұлы Кир, саған қураған шөптің қажеті қанша?!» [10, 11б] Бір қарағанда, тек әдемі, әсерлі сөздерден құралғандай болып көрінетін осы эпизод, спектакль режиссерінің авторға жасаған тікелей өтініші арқылы жазылып, актер мен режиссер тандемінің ерекше көрінісі ретінде пьесаға енгізілгенін айта кеткен абзал.

Сахна – театр деп аталатын әлемнің бір бөлігі ғана. Шындығында, театр сахнасы театрдың өзінен гөрі ауқымдылау ұғым. Театр – жалпы алғанда, жай ғана ғимарат деп ұқсақ, театрдың сахнасы – тірі ағза, ал, сахна – өмірдің өзі. Сахнадағы актер әйтеуір мінезі бар, сөзі бар жәй ғана адам емес, оның сахнадағы өмірі өзінің адами талаптарымен, немесе жеке мінезімен шектелмейді. Актер өз тұлғасы арқылы, білім-парасат, табиғаты арқылы бүтін бір халықтың бейнесін көрсетеді, тұтас оқиғаны бере алады. Әсіресе, бір шығармашылық мұратта ұғынысқан қос тандем - суреткер режиссер мен суреткер-актер тұтас бір адамдар тобының, тұтас бір халықтың, белгілі бір мемлекеттің, тіпті қоғамның, заманның атынан сөйлейді. Бұған мысал ретінде М.Әуезов театрында 1999 жылы, Б.Атабаевтың режиссурасымен аса

айшықты сахналанған Ә.Кекілбаевтың «Абылай хан» деп аталатын халықтық қаһармандық драмасын атауға болады. Саяси астары бар, ханның кезекті шешіміне қарсылық жасап, тізе көрсетпек болған би-шонжарларға Абылайдың мына тас тілер, темір үгітер сөздері болмаса, уақиға желісі де, хан бейнесі де басқаша мәніс алып кетер ме еді, кім біледі:

«...АБЫЛАЙ:

Пайымдасақ, жұртым, айтқанды

Тақты қисаң – істі қи,

Тәжді қисаң – сөзді қи!

Дарқан кезде - тең сұра,

Қиын кезде – жөн сұра!

Құлым емес, ұлым де,

Өзім тізгін ұстатқан!

Өйтпесеңіз, ал енді

Тайрақтатып төбеме

Шығаратын жайым жоқ

Тентегің мен телінді!

Олар ұл боп, мен құл болсам,

Қалай келсем, дәл солай

Табармын өз жөнімді.

Тақты арға айырбас

Ететұғын мен емес!

Пәтуанды, жұртым, өзің айт,

Бейпіліңе етпей келемеш!

...Ел деп, еміреніп,

Жер деп желпілдегеніміз

Қабақ баққанның қасында

Ештеңе емес көрінді-ау

Он сан баулы қазаққа!?

...Онда сөзді қор қылып,

Сөз бұйдаға салмайын,

Айыпты десең – тағыңды ал,

Жазалы десең – жанымды ал!

Белгілі болды аужайың!» [12]

Кей тұстары тек жазбалы күйінде көбірек әсерлі көрінетін кестелі, шешен сөз боп көрінгенімен, тап осы монолог актер аузымен айтылып, әрекетке көшкенде көрерменге ерекше әсер еткені соншама, толқыған зал ду қол

шапалаққа ұласып, актерлар мен көрермендердің кеуделерін кернеген елжандылық, патриоттық сезімдер тоғысып, бір-бірімен жымдасып кеткендей, сахна мен залды ұлы өнердің арқасында астастырып отыратын «көзге көрінбейтін жіптер» қазықбауша шалынып, күрмеуге келіп, байланып жатқандай әсер қалдыратынын, сахна төрінде Абылай хан мен Кир патшаның, Томирис патшайымның күйіне еніп, ролін атқарған кезімізде өз көзімізбен көріп, жүрегімізбен сезіп, көкірегімізбен түйсінгенімізді айта кеткеннің артықтығы болмас.

Қорытынды

Театр дегеніміз режиссердің суреткерлік ұстанымы негізінде таңдалған тақырыпқа теліген қиял қалыбының өзегі арқылы және актердың тәні мен жан-дүниесінің сахнадағы қозғалыстарының үйлесімділігінен туатын өнер. Суреткерлік тандем деп осы екі өнерпаздың бір кеңістікте, бір уайым мен шығармашылдық достық үндестігін айтамыз. Режиссер қолында қамшысы бар арбакеш, ал актер божыға жегілген жабы емес. Актердың жаны мен тәні бір образды құрап, біртұтастанғанда ғана актер табысқа жетеді, шынайы өнер көрсете алады. Сахнадағы адам мен өмірдегі адамның айырмашылығы да осында. Күнделікті өмірдің адамы елмен араласқанда өзінің сезімін, жанын ашық, «жалаңаштап», жарқыратып көрсетуге тырыспайды. Себебі ол жерде шартты рефлексті қорғаныс реакциясы пайда болады. Оның күлкілі немесе ыңғайсыз жағдайда қалғысы келмейді, ішкі сезім дүниесі ешкімді қызықтырмайды деп ойлайды. Өзі өмір кешіп отырған қоғам одан, төңірегіндегі басқа адамдар сияқты өзін-өзі «тізгіндеп» ұстауды талап етеді. Ол өзінің бүкіл сезімін, тән

толқынысын «уысында» ұстай білуі, ішкі жан-дүниесінің «толқуларын» ақылына бағындыра білуі керек. Қысқасы, өмірде, қоғамда, адамдар арасында өзін «сыр алдырмай», салмақты ұстауы тиіс. Ал актердың мақсаты мүлде бөлек, ол көрерменді сендіріп, «жетекке алып, соңынан ертуі», күлдіруі немесе жүрегін елжіретіп, көзіне жас үйіруі қажет. Актер сөз айтардың алдында, (кейде сөзбен қатарластыра) әуелі ойша, суреткерлік ақылымен жасайтын образын қиял әлемінде орнатады, сосын барып, көрерменнің санасын «сыйқырлап», жүрегіне жетуге тиісті шеберлік әдістерін, сахналық әрекеттерін, қимыл-қозғалыс, ишараттарын жан күйзелістерін, жүрегін «іске қосады».

Адам баласына Жаратушы бір ғана өмір берген. Сол себепті де олар сол жалғыз өмірін қорғаштап әлек, өкінішпен өтпесе екен, төтеге тап болмай аман жүрсем екен деп тілейді. Ал актер адамның сахнада екі «өмірі», екі жан-дүниесі бар. Бірі өзінің нағыз жан-дүниесі де екіншісі - ойнайтын кейіпкердікі. Жалпы актер сахнада бірнеше рольде ойнайды ғой, демек бірнеше адамның жан күйзелісін бастан кешіреді. Сөйте тұра ол бір ғана тәннің иесі. Ал енді бірнеше адамның жан-дүниесін жалғыз тәнді бір адамның бойына қалай қабыстыруға болады? Бір қарағанда бұл өзі оп-оңай-ақ нәрсе болып көрінеді, дегенмен, ол өте күрделі құбылыс және мүмкін де емес, тіпті санаға сыймайтын сияқты.

Бізді қоршаған өмір, театрмен

салыстырғанда сан қырлы, күрделі екені даусыз. Бірақ театр да кей тұстарда өмірден күрделі боп кетеді. Театрдың өз заңдылықтары бар және мұнда уақыт мөлшерлі, қасаң тәртіппен бөлінген. Бір мезгілде театр қабырғасынан тыс, сыртта басқа уақыт жүріп жатады, ал сахнадағы, шымылдық ішіндегі - басқа уақыт. Сахнадағы өмір әдеттегіден әлдеқайда ықшам, сығымдалған. Жай өмірдегі ондаған жылдар сахнада жарты-ақ сағатқа сыйдырылады. Кейде сахнадағы екі-үш сағаттық өмірде тұтас бір ғасырға сыймайтын оқиғалар «өтіп» жатады. Режиссер мен актер, екі суреткерлік тұлға, жан дүниесіне жоғарыда сөз болған кезеңдік кеңістіктердің мұң-мұқтажы, заманалар мен ғасырлар құпиялары мен сырлары сыйып кететін шығармашыл адамдар болуы керек.

Орайы келгенде айта кетер бір жәйт, ұлтымыздың мәдени мұрасын тірілтіп, оны келер ұрпаққа аманаттау мақсатында арнайы шешендік өнер театрын құруды ойластыра жүргеннің еш айыбы жоқ сияқты. Ол шаңырақ – театр өнерінің көрерменге ерекше әсер ететін құрал-тәсілдері арқылы, сонау Майқы биден бастау алатын даланың дара ділмарлары, мұндағы Төле би, Қазыбек би, Әйтеке би сияқты ұлы тұлға шешендері бар, тарихы мың жылдықтарды құрайтын қазақтың сөз өнерінің сан жетпес сырлары мен қылауы көп қырларына тұшындыратын, тамсандыратын, таң қалдыратын тамаша да қасиетті орда болары айдан анық емес пе.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Захава Б.Е. Взаимодействие между режиссером и актером. – М.: Упр. театрами НКП РСФСР, 1934. Б. 33–34.
2. Вахтангов Е.Б. Материалы и статьи / Сост. Ред. Л.Д.Вендровская – М.: Всеросс. театральн. Общество, 1959. Б. 206–207.
3. Тұранқұлова Д. Сахна тілі. Оқу құралы. – Алматы: Білім, 1999. –Б. 15 .
4. Мүсірепов Ф. 5 томдық шығ. жинағы. – Алматы: Жазушы, 1973.–Т. 2. –Б. 44
5. Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері.–Алматы: Өнер, 2001. –303
6. Стефанов В. Драма и композиция. – София, 1965. 33
7. Қарақыпшақ Қобыланды: Төрт перделі, сегіз суретті дастан-драма // Әуезов М. Жиырма томдық шығармалар жинағы. – Алматы: Жазушы, 1982. –Т.1. –153 б
8. Румянцева Н. Что и как? Театральная жизнь. Заметки из Алма-Аты // Советская культура. 1968. –6 июня (№66). – С. 3.
9. Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. –222 б
10. Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. – Алматы: Жазушы, 1971. – 104 б.
11. Шахимарден. «Томирис». Екі бөлімді трагедия. –2000. –Б. 25
12. [Жұмабаева М. Ұлы құрбандық.// Егемен Қазақстан, –2001. 31 қаңтар.–Бб. 56–58.
18. Кекілбаев Ә. «Абылай хан»// 12 томдық шығ. жинағы – Алматы: Өлке, – Т. 6. 1999.– 177б.

Т.К. Жаманкулов, Д.А. Жусип

*Казахская национальная академия искусств имени Т.К. Жургенова
(Алматы, Казахстан)*

ЗНАЧИМОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТАНДЕМА В РАБОТЕ РЕЖИССЕРА И АКТЕРА

Аннотация. Театральное искусство – это единый живой организм, и так же коллективный труд. В одиночку в театре никто не может заниматься творчеством. В спектаклях театра одного актера также нет работы в одиночку. Спектакль – это творческий труд, который создан благодаря тандему актера, режиссера, композитора, художника и автора пьесы. Каждый актер, в соответствии со своим умением, способен творчески выполнять свою роль и обогащать ее своим собственным стилем, жестом, так же своей природной манерой. Художественный организатор сценической структуры сцены – это режиссер, у которого свои взгляды и видения данного спектакля. Вот именно это очень важная часть процесса, в котором актер и режиссер представляют собой взаимное понимание творчества и творческий тандем. Однако во многих отношениях есть и аспекты, которые сдерживаются творческими амбициями актера и режиссера и могут не совпадать с желанием того или иного. Когда режиссер начинает вводить в рамки актера с такими высказываниям как «Кто ты такой, когда стою я?», а актер держит позицию «Чем я хуже тебя?», это большой ущерб театру. Сознательное понимание творческого разума и творческого подхода зависит только от умопомрачительного режиссера, воображения и культуры, а так же его интеллекта

и профессиональной этики. Как правило, недостаточно эрудированный и недостаточно начитанный актер начинает повторять движения, знаки и манеры и характеры, которые переходят от роли к роли, обычно, подталкивая его на штамп. Поэтому зритель, который видит данный уже представленный до этого характер в другом спектакле начинает путаться и подвергаться большому диссонансу. От такой работы актера над ролью нет ни какой разницы между положительной и отрицательной. Работа которая подвергает зрителя к отчаянию и не пониманию не является настоящим творчеством. Выполнением сценического образа не является грим, броский костюм или же некие кривляния, это не значит что актер создал образ, характер многие артисты увы, этого так и не поняли. Сценический жест не обязательно зависит от определенных обстоятельств, но большую часть времени требуется понимать жанр спектакля. Если вы не нашли именно такой правильный ритм в монологе, и если вы не нашли точный образ, и то что вы делаете в правильном направлении, то вы можете вызвать смех в зале.

Ключевые слова: действенные слова, декламация, подтекст, монолог, диалог, образ, новые формы и режиссер, актерское мастерство, зрительский вкус, художественный взгляд.

T.K. Zhamankulov, D.A Dzhusip

*T.K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)*

THE ESSENCE OF THE ARTIST'S TASTE OF THE DIRECTOR AND ACTOR

Abstract

Theater art is a unique living organism and a collective effort as well. Nobody can do it individually. The performances of one actor's theater are also not a single work. Performance is an elaboration of collective artists - actors, directors, artists, composers, drama authors and others. Each actor, in accordance with his or her skill, is able to perform his own role in the creative way, and enrich it with their own style, gesture, and mannerism. The artistic organizer of the stage scenic structure, director, has his own peculiarities and views. This is a very important part of the process where the actor and director represent a peer-to-peer understanding of creativity, and a creative tandem. However, in many respects, there are also aspects that are hindered by the creative ambitions of the actor and director. When the director says, "Who are you when I am standing?", And the actor says "I'm no worse than you", it's a serious detriment to the theater. Conscious understanding of creative intelligence and creative approach depends only on the mind-blowing director, his imagination, culture, intelligence, and professional etiquette. As a rule, the insufficiently erudite and insufficiently well-read actor begins to repeat the movements, signs and manner, which move on from role to role, pushing him into cliché. Therefore, the audience in the hall is disturbed, sad, shocked and confused by the role. From such an actor's work on the role, there is no difference between positive and negative. The artistic performance that has made the spectator so desperate is not a true art. The performance of the stage image does not come down to makeup, a catchy costume or some kind of antics, this does not mean that the actor created the image, the character. Many artists, alas, did not understand this. The stage gesture does not necessarily depend on certain circumstances, but most of the time it is required to understand the genre of the performance.

If you didn't find exactly the right rhythm in the monologue, and if you didn't find the exact image, and what you are doing is not in the right direction, then you can cause laughter in the hall and you may be left in the disgrace of the sincere community.

Key words: Action Word, Formal Declaration, Lecture and Complement, Monologue, Dialogue, Chemistry, Heroism, New Forms and Directors, Actor Skills, Audience Tasting, Stage Solution and Culture.

Авторлар туралы мәлімет: Жаманқұлов Тұңғышбай Қадырұлы - Т.Қ.Жүргенов атындағы ұлттық өнер академиясының актер шеберлігі мен режиссура кафедрасының профессоры, ҚР халық артисі, ҚР Мемлекеттік және Жастар одағы сыйлықтарының лауреаты, өнертану ғылымының кандидаты, ЖАК профессоры. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Жүсіп Дәрия Әбдімәлікқызы - Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының актер шеберлігі мен режиссура кафедрасының доценті, ҚР Жастар одағы және ҚР Тұңғыш Президенті Қоры сыйлықтарының лауреаты, ҚР еңбек сіңірген қайраткері. (Алматы, Қазақстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru

Сведения об авторах: Джаманкулов Тунгышбай Кадырович - профессор кафедры актерского мастерства и режиссуры Национальной академии искусств им. Т.К.Жургенова, народный артист РК, лауреат Государственной премии и премии Союза молодежи РК, кандидат искусствоведения, профессор ВАК. (Алматы, Казахстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Жүсіп Дәрия Әбдімәлікқызы - доцент кафедры актерского мастерства и режиссуры Национальной академии искусств им. Т.К.Жургенова, лауреат премии Союза молодежи и премии Первого Президента РК, заслуженный деятель РК. (Алматы, Казахстан).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru

Author's bio:

Zhanymkulov Tungyshbay Kadyrovich - Professor of Acting Skills and Directing Department of the National Academy of Arts named after T.Zhurgenov, People's Artist of the Republic of Kazakhstan, Laureate of State and Youth Union Awards, Candidate of Art Studies. (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru.

Zhusip Darya Abdumalikovna - Associate Professor of Acting Skills and Directing Department of the Kazakh National Academy of Arts named after TK Zhurgenov, Laureate of the Youth Union of the Republic of Kazakhstan and Foundation of the First President of the Republic of Kazakhstan, Honored Worker of the Republic of Kazakhstan. (Almaty, Kazakhstan).
e-mail: t.al.tarazi@mail.ru