



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫ
МӘДЕНИЕТ ЖӘНЕ СПОРТ
МИНИСТРЛІГІ



ЖЫЛ

Театр өнерінің тарихы
мен теориясы кафедрасы

Қазақстан театртану ғылымы:
тарих, теория, тәжірибе

Театроведение Казахстана:
история, теория, практика

Theatre Studies in Kazakhstan:
history, theory, practice

2020

Қазақстан Республикасының Мәдениет және спорт министрлігі
Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасы

«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының құрылғанына 30 жыл
толуына арналған

«Қазақстан театртану ғылымы: тарих, теория, тәжірибе»

атты халықаралық ғылыми-практикалық конференция

МАТЕРИАЛДАРЫ

Алматы қ., Қазақстан 23 қазан 2020 ж.

МАТЕРИАЛЫ

Международной научно-практической конференции

«Театроведение Казахстана: история, теория, практика»

посвященная 30-летию со дня основания кафедры

«История и теория театрального искусства».

23 октября, 2020 г. г. Алматы, Казахстан

MATERIALS

Of international scientific-practical conference

“Theatre Studies in Kazakhstan: history, theory, practice”

is dedicated to the 30th anniversary of the founding of the

Department of History and Theory of Theatre Art

October 23, 2020 Almaty, Kazakhstan

Алматы, 2020

УДК 792
ББК 85.33
Қ 18

Редакциялық алқа:

Жауапты редактор: Еркебай А.С., ө.к., доцент
Редакциялық алқа мүшелері: Жақсылықова М.Б., ө.к., доцент
Исламбаева З.У., ө.к., доцент

«Қазақстан театртану ғылымы: тарих, теория, тәжірибе» атты халықаралық ғылыми конференция материалдары. **23 қазан** 2020 ж. Алматы: Т. Қ. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, 2020. – 246 б.

Жинақта Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының құрылғанына 30 жыл толуына арналған **«Қазақстан театртану ғылымы: тарих, теория, тәжірибе»** атты халықаралық ғылыми конференция материалдары топтастырылған.

«Театроведение Казахстана: история, теория, практика»: материалы международной научной конференции 23 октября 2020 г. Алматы: КазНАИ им. Т. К. Жургенова, 2020. – 246 с.

В сборнике представлены материалы международной научной конференции **«Театроведение Казахстана: история, теория, практика»** посвященная 30-летию со дня основания кафедры «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств им.Т. К. Жургенова

"Theatre Studies in Kazakhstan: history, theory, practice": materials of the international scientific conference. October 2, 2020. Almaty: T. K. Zhurgenov KazNAA, 2020. – 246 p.

The collection contains materials of the international scientific conference **"Theatre Studies in Kazakhstan: history, theory, practice"**.Т.К. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts invites you on is dedicated to the 30th anniversary of the founding of the Department of History and Theory of Theatre Art.

ISBN 978-601-80687-1-3

© Театр өнерінің тарихы мен теориясы, 2020
© Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, 2020

МАЗМҰНЫ / СОДЕРЖАНИЕ / CONTENT

Абдуалиев А.Ж. Құттықтау сөз.....	7
Абдуалиев А.Ж. Приветственное слово.....	9
Жақсылықова М. «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының биік белесі.....	10
Кабдиева С.Д. Пути развития театроведения Казахстана.....	13
Исрафилов И. Современный период развития сценического искусства и проблемы тюркоязычных театров.....	18
Туляходжаева М.Т. О режиссерско-педагогической преемственности.....	23
Жанайдаров О. Роль театроведа в развитии современной драматургии Казахстана.....	27
Vasadze M. Some Questions About The Relationship Between Contemporary Georgian Theatre Criticism And Theatre.....	30
Москвин А. Споры и дискуссии вокруг польского национального театра: 1990-1996.....	37
Нүрпейіс Б.К. Қазақ театртануының қалыптасуы, дамуы және бүгінгі хал-күйі.....	45
Chkhartishvili L. Some Evaluation Criteria In Modern Theater Studies.....	50
Шавлис-Асатиани Д. Свет софитов во тьме.....	54
Мұқан А.О. Қазақ театртану ғылымы: бүгінгі мен болашағы.....	58
Маемиров А.М. Казахстанское театральное искусство в мировом культурном пространстве.....	65
Сұлтанова Ж.С. Қазіргі қазақ театрының Еуропа сахна мәдениетімен өзара әрекет контекстіндегі дамуы.....	71
Халықов Қ.З. Театр қойылымының болмыстық негіздері, теориясы мен сыны (түркілік сарындағы пластикалық өнерді пайымдаудың бір мысалы).....	79
Еркебай А.С. Ұйғыр театрын дамытудағы А.Н.Қадыровтың ғылыми-зерттеу еңбектерінің мәні.....	89
Исламбаева З.У. Қажықұмар Қуандықовтың қазақ театртану ғылымындағы маңызды орны.....	95
Стойчев Х. Короткая теория crisis в параллельных пространствах режиссуры и актерского искусства или Новая теория театральный organogenesis во время crisis'а.....	102

Джафаров Э.Н.	
«Ложь» как средство поиска истины в спектакле «Я, есьм».....	110
Мамацашвили М.	
Учебные методы, внедренные с учетом новой мировой данности.....	117
Павлов М.М.	
Забелина О.О.	
Роль интертекста в инсценировании поэтических произведений.....	121
Гасымов М.	
Модели взаимодействия режиссера и актера.....	126
Шанкибаева А.Б.	
Новые горизонты факультета Искусствоведения (к юбилею кафедры «История и теория театрального искусства»).....	133
Джалилова Ф.М.	
О некоторых попытках решения вопроса гениальности в искусстве.....	136
Антонова И.В.	
Архивный документ в театроведческом исследовании.....	143
Мусаханова М.З.	
Роль музея в сохранении театрального наследия.....	152
Rasulov T.	
Site-Specific Theatre With Specific Acting Technique.....	159
Ескендиров Н.Р.	
Қазақтың салт-дәстүрін насихаттайтын қойылымдардың бүгінгі келбеті.....	163
Джафарова К.	
В стране мифов.....	168
Ахмет А.Қ.	
«Шағала» спектакліндегі бүгінгі күннің көрінісі.....	173
Умурзакова Г.	
Актер К.Өмірзақовтың шығармашылық мұрасы.....	178
Смайлова Ш.	
Алматы мемлекеттік қуыршақ театрының шығармашылық даму үрдісі.....	181
Усманов Р.	
Театртанушы ғалым – Ахметжан Қадыров.....	189
Ембергенова А.	
Проблема дефиниции «физический театр».....	193
Бекайдарова М.Б.	
Жетісу төрінде атақты Верона хикаясы.....	198
Сарыбай М.Е.	
Ә.Сығай еңбектеріндегі қазіргі актерлердің келбеті.....	203
Куанышбекова А.	
Қазіргі қазақ драматургиясындағы тақырып таңдау мәселелері.....	208
Құрманбай Ұ.	
«Жәмилә» спектаклінің жаңа оқылымы.....	213
Мұқашев С.А.	
Нүрпейіс Б.К.	
«Қилы жол» бұқаралық қойылымындағы режиссерлік ізденістер.....	217

Ризабекова И.Р.	
Карамолдаева Д.О.	
Вокалдық шығармалар негізінде сахналық бейне сомдау барысында студенттердің шығармашылық дағдыларын қалыптастыру мәселелері.....	222
Ақмұрза Б.	
Шынболатов Е.	
Хожамбердиев О.	
Сахна тіліндегі диалект мәселесі.....	229
Игілік О.А.	
Ғ. Мүсірепов шығармаларына жазылған музыкалық спектакльдердегі режиссерлік интерпретациялар.....	234
Аманқұлов А.С.	
Қазақ сахнасындағы мюзикл қойылымдарының көркемдік кескіні.....	240



Абдуалиев Ахан Жылқышыбайұлы,
Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының ректоры,
Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері

ҚҰТТЫҚТАУ СӨЗ

Құрметті әріптестер, бүгінгі халықаралық конференцияға қатысып отырған қонақтар!

Бүгін біздің Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының ұжымы үшін айтулы күн болып отыр. Бұдан 30 жыл бұрын елімізде бұрын-соңды болмаған «Театртану» мамандығы ашылып, өзінің тарихи жолында көптеген театртанушы-мамандарды дайындап шығарды. Қазіргі уақытта сол мамандардың алды өнертану докторы мен өнертану кандидаттары.

1990 жылдардағы қоғамдағы өзгерістермен бірге өнертану докторы, профессор Бағыбек Құндақбайұлы мен академияның сол кездегі ректоры Әшірбек Төребайұлы Сығайдың ұсынысымен алғашқы топтың қабылдануы біздің еліміз үшін, ұлттық мәдениет пен руханият үшін айтулы жаңалық болғаны рас. Сол алғашқы кезеңдерде Б.Құндақбайұлы мен Ә.Сығайдың шеберханасы жұмыс жасап, талапкерлер 5 жылда бір рет қабылданып отырды. Алайда кейіннен, яғни уақыт өте келе бұл мамандықтың болашағы зор екендігіне көз жеткізе отырып, жыл сайын қабылдау қолға алынды. Бұл Қазақстанда театртанушы мамандарға деген сұраныстың барын байқатады.

Б.Құндақбайұлы, Ә.Сығай, А.Қадыров сынды есімдері тек Қазақстанға ғана емес, алыс-жақын шетелдерге танымал көрнекті театртанушы-ғалымдардың ізін қазіргі таңда Халила Сағатова, Сәния Қабдиева, Аманкелді Мұқан, Бақыт Нұрпейіс, Жанагүл Сұлтанова, Анар Еркебай, Меруерт Жақсылықова, Зухра Исламбаева, Нартай Ескендіров, Мәншүк Тәшімова, Жазира Ахметова, Айзат Қадыралиева, Айжан Ахмет т.б. жалғастырып отыр. Олар көптеген іргелі және қолданбалы жобалармен жұмыс жасап, қазақ театртану ғылымының дамуында өздерінің орнын анықтады. Ұлттық сахна өнерінің тарихи даму жолын, бүгінгі заманауи келбетін өздерінің зерттеу еңбектерінде, ғылыми кітаптарында жариялап келеді.

Қазіргі уақытта академиямызда маңызды орны бар «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының бір ерекшелігі – мұнда осы мамандандырудың бакалавр, магистратура, докторантура деңгейлері бойынша білім алып шыққан түлектер қызмет атқарады. Және олардың біліктілігі де жоғары. Сол сияқты «Театртану» мамандандыруын жыл сайын бітіріп шығып жатқан жастар еліміздің драмалық, музыкалық және қуыршақ театрларында, іргелі ғылыми институттарда, баспасөздерде, радио және телевидение салаларында, яғни шығармашылық ұжымдарда қызмет атқарып жүр.

30 жыл дегенмен де осы аз уақыттың ішінде бұл ұжым педагогикамен, ғылыммен және шығармашылықпен айналаса отырып, үлкен жетістіктерге қол жеткізді, табысты да жемісті жұмыстар атқарды және атқарып та келеді. Есімдері елімізге ғана емес, алыс-жақын шет елдерге танымал тұлғалармен толықты.

Кафедраның бүгінгі мерейтойымен құттықтай отырып, ұжымға қазір мен қайрат, шығармашылық табыстар тілеймін.

Абдуалиев Ахан Жылкышибаевич
ректор Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова
Заслуженный деятель Казахстана

ПРИВЕТСТВЕННОЕ СЛОВО

Уважаемые коллеги, гости сегодняшней Международной конференции!

Сегодня один из значимых дней для коллектива Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова. 30 лет назад была открыта специальность «Театроведение», которая доселе не существовала в пределах нашей страны и воспитала не одно поколение талантливых театроведов. В настоящее время ведущими специалистами являются доктора и кандидаты искусствоведения.

По предложению доктора искусствоведения, профессора Багыбека Кундакбаевича и бывшего ректора Академии Аширбека Торебаевича Сыгая, наряду с изменениями в обществе 1990-х годов, принятие на учебу первой группы театроведов стало знаковым событием для нашей страны, национальной культуры и духовности. В первые годы работала мастерская

Б. Кундакбайулы и А. Сыгая, абитуриенты принимались один раз в 5 лет. Однако со временем было принято решение о ежегодном приеме студентов на эту специальность, так как в Казахстане есть потребность в специалистах-театрооведах, и эта профессия имеет большое будущее.

В настоящее время деятельность выдающихся ученых-театроведов не только Казахстана, но и ближнего зарубежья, таких как Б. Кундакбайулы, А. Сыгай, А. Кадырова, продолжают такие театроведы, как Халила Сагатова, Сания Кабдиева, Амангельды Мукан, Бакыт Нурпеис, Жанагуль Султанова, Анар Еркебай, Меруерт Жаксылыкова, Зухра Исламбаева, Нартай Ескендилов, Маншук Ташимова, Жазира Ахметова, Айзат Кадыралиева, Айжан Ахмет и др. Они работали над многими фундаментальными и прикладными проектами, определили свое место в развитии казахской театральной науки. В своих исследовательских работах, научных книгах они публикуют исторический путь развития национального сценического искусства и его современный облик.

Особенностью кафедры «Истории и теории театрального искусства», которая в настоящее время занимает важное место в нашей академии, является то, что здесь работают выпускники данной специализации по уровням бакалавра, магистратуры, докторантуры. Это специалисты высокой квалификации. Выпускники специализации «Театроведение» работают в драматических, музыкальных и кукольных театрах страны, в научных институтах, в печати, в области радио и телевидения, т.е. в творческих коллективах.

За 30 долгих лет этот коллектив, занимаясь педагогикой, наукой и творчеством, добился больших успехов, плодотворно выполнял и выполняет свою работу по сей день. Ряды ученых-театроведов пополнились известными людьми не только в нашей стране, но и в странах ближнего, дальнего зарубежья.

Поздравляя коллектив с юбилеем кафедры, желаю также крепкого здоровья и творческих успехов!



Меруерт Жақсылықова

өнертану кандидаты,

Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының доценті,

«Өнертану» факультетінің деканы

Алматы, Қазақстан

topjargan@mail.ru

**«ТЕАТР ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ МЕН ТЕОРИЯСЫ» КАФЕДРАСЫНЫҢ БИІК
БЕЛЕСІ**

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы еліміздегі мәдениет саласының мамандарын даярлайтын басты ұстахана ретінде алыс-жақын шетелдерге танымал. Ал академияның ғылыми-теориялық негізі базасы «Өнертану» факультеті болып табылады. Аталмыш факультетке қарасты «Театр өнері тарихы мен теориясы» кафедрасы еліміздегі театртанушыларды, яғни сахна өнерінің тарихшыларын, теоретиктерін, сыншыларын кәсіби тұрғыда даярлайтын білім ошағы болып табылады.

Кафедраның негізі осыдан 30 жыл бұрын, яғни 1990 жылы құрылды. Отыз жылда кафедра болашақ театртанушыларды дайындаудың мол тәжірибесін жинақтап, Қазақстанда театртанушыларды оқытудың қағидаттарын толықтай қалыптастырды. Білім беру ошағы өзінің жұмысында шетелдік үздік театрлық оқу орындарының тәжірибелерін пайдалана отырып, Қазақстан мен шетелдердегі білім беру дәстүрінің синтезі негізінде театртанушы даярлаудың өзіндік моделін жасап шықты.

Кафедраның білім беру бағдарламасы оның стратегиялық мақсаты мен даму жоспары бойынша айқындалып, оқытудың үш деңгейі бакалавриат, магистратура, докторантура бойынша жүзеге асырылды. Бұл мекеменің нәтижелі жұмысын ұйымдастырып, алға дамуына әр жылдары Қазақстан Республикасына еңбегі сіңген қайраткер, өнертану докторы, профессор Бағыбек Құндақбайұлы және өнертану кандидаттары, профессор Ахметжан Қадыров және Сания Қабдиева басшылық қызметімен еңбек сіңірді. Көрнекті театр сыншысы, Қазақстан Мемлекеттік сыйлығының лауреаты, профессор Әшірбек Сығай сабақ беріп, бірнеше буын шәкірт тәрбиеледі. Білім ұясының қанатының бекуіне белгілі мамандар, профессор Халила Сағатова мен Римма Функоринеоның да сіңірген еңбегі мол. Теориялық білімдері кемел, дүниетанымдары кең оқытушылық-профессорлық құрам сахна мамандарын даярлауда аянып қалған емес.

Кафедраның қазіргі профессор-оқытушылар құрамының 85 пайызы білім ошағының әр жылдардағы түлектері болып табылады. Кафедра оқытушылары академияның «Өнертану», «Театр өнері», «Кино және ТВ», «Музыка өнері», «Хореография» факультерінде қазақ және орыс тілінде сабақ жүргізеді.

Қазіргі таңда кафедрада 1 Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері, 1 «Құрмет» орденінің иегері, 4 профессор, 4 доцент, 1 өнертану докторы, 4 өнертану кандидаты, 3 аға оқытушы және 2 оқытушы дәріс оқиды.

Кафедраның үлкен педагогикалық жұмыс тәжірибесі бар оқытушыларымыз, Қазақстанның сыншылары және театр процесін зерттеушілер бола жүріп, өздерінің қайраткерліктерін ұлттық театр өнерінің теориясымен, тәжірибесімен үйлестіріп отырады.

Кафедраның профессорлық-оқытушылық құрамы әртүрлі деңгейдегі, Халықаралық, республикалық, аймақтық дәрежеде өткізілетін театр фестивальдерінің қазылар алқасы ретінде өз сын-пікірлерін айтып, құнды көзқарастарымен сахна ұжымдарына кәсіби бағыт-бағдар беріп жүр.

Театртанушы-оқытушылар ғылыми монографиялардың, ғылыми-зерттеу еңбектердің және оқулықтар мен оқу-әдістемелік құралдардың авторлары болып табылады. Зерттеушілердің қаламынан туған мақалалар Республикалық басылымдарда жиі жарияланып тұрады.

Кафедрада білім беретін ұстаздар Халықаралық Театр сыншылары Ассоциациясының, Халықаралық Театр сыншылары бірлестігінің, Қазақстан Театр қайраткерлері Одағының мүшелері болып табылады.

Кафедра түлектері М.Әуезов атындағы қазақ академиялық драма театры, Ғ.Мүсірепов атындағы қазақ академиялық балалар мен жасөспірімдер театры (Алматы), Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық музыкалық-драма театры (Нұрсұлтан), Н.Бекежанов атындағы қазақ музыкалық драма театры (Қызылорда), Ж.Жабаев атындағы орыс драма театры (Өскемен), Ж.Шанин атындағы қазақ драма театры (Шымкент), Ж.Аймауытов атындағы қазақ музыкалық драма театры (Павлодар), Н.Жантурин атындағы музыкалық драма театры (Ақтау), С.Сейфуллин атындағы қазақ драма театры (Қарағанды), А.Тоқпанов атындағы қазақ драма театры (Тараз), Абай атындағы қазақ музыкалық драма театры (Семей) және Мемлекеттік қуыршақ театры сынды ұжымдарда қызмет атқарады.

Бұдан бөлек, кафедра түлектері М.Әуезов атындағы әдебиет және өнер институтында, Қазақстан театр қайраткерлері одағы, Қазақстан Жазушылар одағы, облыстық мәдениет басқармалары, сондай-ақ бірқатар бұқаралық ақпарат құраларында, атап айтқанда, «Хабар», «Қазақстан», «Білім және мәдениет» телеарналары, «Театр.kz», «Мәдениет», «Түркістан», «Дидар», «Ақжүніс-Астана» секілді газеттер мен журналдардың редакцияларында жұмыс істейді. Кафедра түлектері Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында, Астана қаласындағы Қазақ ұлттық өнер университетінде, Қазақ ұлттық қыздар университетінде сабақ береді.

Жоғары білімнен кейін білім беру бойынша кафедра жылма-жыл магистранттар мен докторанттар даярлап, ғылыми мамандарды тәрбиелеуді де жүйелі жолға қойған. Соның нәтижесінде кафедра жаңа буын оқытушылармен табиғи түрде буын алмасу үдерісін басынан өткеріп келеді.

Аға буын театртанушылар салған сара жолды жалғап, өнертану докторы, профессор, «Құрмет» орденінің иегері Б.Нұрпейіс, өнертану кандидаттары А.Мұқан, А.Еркебай, З.Исламбаевалар, жаңаша біліммен қаруланған PhD Ж.Сұлтанова, Н.Ескендіров, өнертану магистрлері А.Қадыралиева, А.Ахмет, Ж.Ахметова, Н.Құмарғалиева, М.Тәшімова, Г.Өмірзақова, Ш.Смайлова, т.б. сынды театртанушы-ғалымдар еңбек етіп жүр.

Қазіргі таңда кафедраның профессорлық-оқытушылық құрамы алыс-жақын шетелдік мамандармен бірлесіп, Халықаралық конференциялар, шеберлік сыныптар, дөңгелек үстелдер, пьеса оқылымдарын, тағы басқа да сахна өнерінің жобаларын өткізуге ат салысып жүр. Олардың қажырлы еңбегі қазіргі театрлық үдерісті жетік білуімен, яғни теориялық біліммен қарулануынан ғана емес, сахна ұжымдарының алыс-жақын өткен тарихын терең меңгеруінен де анық байқалады.

Ендеше, еліміздегі өнер мамандарын, сахна шеберлерін даярлауда өлшеусіз еңбек атқарып келе жатқан «Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасын 30 жылдық мерейтойымен шын жүректен құттықтаймыз! Шығармашылық шабыт, отбасылық бақыт тілейміз!

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ КАФЕДРЫ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА»

Меруерт Жаксылыкова,

кандидат искусствоведения,

доцент Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова,

Декан факультета «Искусствоведения»

Алматы, Казахстан

Аннотация: Кафедра «История и теория театрального искусства» была основана 30 лет назад, в 1990 году. За тридцать лет кафедра накопила большой опыт подготовки будущих театроведов и полностью сформировала принципы обучения театральных критиков в Казахстане. В своей работе учебное заведение разработало собственную модель театроведения, основанную на синтезе образовательных традиций Казахстана и зарубежья, с использованием опыта лучших зарубежных театральных школ.

Ключевые слова: *театроведение, история кафедры, театральные критики*

STAGES OF DEVELOPMENT OF THE DEPARTMENT "HISTORY AND THEORY OF THEATRICAL ART"

Meruert Zhaksylykova,

Ph.D. in Arts,

Associate Professor of the Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov,

Dean of the Faculty of Arts

Almaty, Kazakhstan

Abstract: The Department of History and Theory of Theater Arts was founded 30 years ago, in 1990. For thirty years, the department has accumulated extensive experience in training future theater critics and fully formed the principles of training theater critics in Kazakhstan. In its work, the educational institution has developed its own model of theater studies, based on the synthesis of educational traditions of Kazakhstan and abroad, using the experience of the best foreign theater schools.

Key words: *theater studies, department history, theater critics*



Кабдиева Сания Дуйсенхановна
кандидат искусствоведения, профессор,
Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова,
руководитель Казахстанской секции Международной ассоциации театральных
критиков (IATC).
Алматы, Казахстан
saniya_art@hotmail.co.uk

ПУТИ РАЗВИТИЯ ТЕАТРОВЕДЕНИЯ КАЗАХСТАНА

История театра насчитывает более двух с половиной тысячелетий. На протяжении всего этого времени параллельно развивалась театральная мысль, появлялись трактаты, теоретические работы, манифесты о театре. Философы, писатели, драматурги, актеры, позже - режиссеры излагали свои взгляды на театральное искусство, на пути его развития. Исследователи пытались определить своеобразие искусства сцены конкретной страны, театров и театральных деятелей.

К началу XX века сформировался круг европейских специалистов, занимавшихся вопросами театра, изучения его истории, теории драмы и актерского искусства. В 1914 году немецкий ученый Макс Герман издал книгу «Исследование по истории немецкого театра Средневековья и Возрождения», положив начало театроведению.

В России театроведение сформировалось в 1920-е годы. Данное русское определение не имеет точного аналога в европейских языках. По модели обучения, принятой в России и странах СНГ, выпускник этой квалификации благодаря фундаментальному образованию может быть историком театра, театральным критиком, теоретиком. По крайней мере, так было до введения Болонской системы. «Театроведение» как термин на русском языке предполагает не только изучение его составных частей (ср. с английским переводом «Theatre Studies»), но и весь объем знаний о театре.

В странах дальнего зарубежья предусматривается узкая специализация: историк театра не занимается критикой, исследователь сосредоточен на изучении выбранной темы. Образовательный процесс ориентирован на элективные дисциплины.

Театроведение Казахстана насчитывает всего несколько десятилетий. История самого предмета изучения – национального сценического искусства по сравнению с мировой намного меньше. В 2025 году профессиональному казахскому театру официально исполнится только 100 лет. Первые отзывы на спектакли писали деятели культуры, драматурги, писатели, журналисты. Помимо своих впечатлений, которыми они делились, в их статьях излагались рассуждения о возможных путях развития нового для Казахстана вида искусства, о том, каким должен быть казахский

театр, о проблемах формирования драматургии, о творчестве отдельных исполнителей. В подобных публикациях театр представлялся ориентированным на драматургию. Соответственно спектакли и актерские работы оценивались, исходя из того, насколько успешно удалось воплотить замысел автора.

Много позже из республики стали отправлять студентов на обучение театроведению в Ташкент и Москву. Багыбек Кундакбаев и Ахметжан Насырович Кадыров получили образование в театральном институте в Ташкенте. После окончания театроведческого факультета ГИТИСа продолжили профессиональную деятельность по специальности Кажыкумар Куандыков, Галина Юрьевна Рутковская, Кобетай Нурпеисов, Халила Сагатова, Сания Кабдиева.

В связи с тем, что специалистов было мало, каждый занимал свою нишу. Б.Кундакбаев и Богатенкова Л.И. в Институте литературы и искусства им.М.Ауэзова вели исследования по истории театров Казахстана, профессиональной режиссуры, актерского искусства. Кадыров А.Н. писал об уйгурском театре. А.Сыгай после работы в управленческих структурах сосредоточился на преподавательской и театрально-критической деятельности. До создания кафедры, готовившей театроведов, большую преподавательскую деятельность по истории театра вели Рутковская Г.Ю. и Богатенкова Л.И.

В 2020 году кафедре «История и теория театрального искусства» Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова исполняется тридцать лет. Эта кафедра – уникальная, единственная в Казахстане специализированная на подготовке театроведов. Долгое время только в Алматы обучали театроведов. Позже в Казахском национальном университете искусств в Астане было открыто отделение на объединенной кафедре «искусствоведение». Однако там преподают лишь два профессиональных специалиста по профилю.

На кафедре «История и теория театрального искусства» всегда работали ведущие театроведы страны. Признанными авторитетами были три аксакала – Багибек Кундакбаев, Ахметжан Насырович Кадыров и Аширбек Туребаевич Сыгай. На их счету много книг, статей, выступлений, передач на радио и телевидении о театрах Казахстана, об актерах и режиссерах. Почти все преподаватели кафедры являются их учениками.

После них старшее поколение представляли Функоринео Римма Леонидовна, Сагатова Халила Адылхановна и Кабдиева Сания Дуйсенхановна. Функоринео Р.Л. – главный специалист по истории театрального костюма, преподавала в академии со дня основания вуза. Сагатова Х.А. пришла позже и преподавала историю театра и другие дисциплины. Кабдиева С.Д. возглавляла кафедру в общей сложности почти 20 лет с перерывом, связанным с переходом на должность проректора по науке.

На этапе обучения будущие театроведы знали, что предстоящее поле их профессиональной деятельности включает историю театра, теорию и театральную критику. Именно эта модель была взята за основу развития театроведения Казахстана. Приоритет был отдан истории театра, ее периодизации, изучению особенностей каждого этапа, и театральной критике. Рецензии на премьеры, написанные театроведами, публиковались в центральных печатных изданиях. Театральная критика была востребована и в виде рецензий, и в форме обсуждений спектаклей. Наиболее распространенными жанрами были рецензии, театральные портреты, проблемные статьи, а также устные выступления. В театроведческих исследованиях соблюдался принцип единства истории и критики.

Важным фактором развития профессии является преемственность поколений. Все преподаватели среднего и молодого возраста являются выпускниками кафедры: Бахыт Нурпеис, Амангельды Муқан, Меруерт Жаксылыкова, Анар Еркебай, Зухра Исламбаева, Жазира Ахметова, Назерке Кумаргалиева, Шолпан Смаилова. В настоящее время занятия ведут 1 доктор искусствоведения, 5 кандидатов искусствоведения. Все преподаватели постоянно публикуют статьи о проблемах театра, рецензии, издают монографии, учебные пособия, выступают в средствах массовой информации, в условиях локдауна ведут онлайн занятия, образовательные лекции и семинары, республиканские и международные научные конференции. Все являются членами Международной ассоциации театральных критиков (International Association of Theatre Critics-IATC).

Выпускники специальности работают в театрах по всему Казахстану – завлитами, менеджерами, директорами; ведут исследовательскую деятельность в Институте литературы и искусства им.М.Ауэзова, преподают в вузах страны, работают в редакциях газет, журналов и телевизионных каналов, в управленческих структурах. Выпускники работают не только в Казахстане, но и в России, в Кыргызстане.

Набор студентов на специальность «театроведение» обычно небольшой - 6 человек. В связи с малочисленностью квалифицированных кадров возникают определенные трудности. Например, при рецензировании монографий, научных исследований, докторских и магистерских диссертаций, дипломных работ непросто найти внешнего рецензента, так как почти все работают в Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова. Кроме того, сложно совмещать разные виды театроведческой деятельности, при полной загруженности учебным процессом.

Театроведы кафедры ведут обширную работу. Будучи преподавателями, они разработали учебно-методические комплексы, включающие лекции, семинары и всю необходимую документацию по более, чем 40 дисциплинам. Занятия ведутся по трем уровням образования: бакалавриат, магистратура, докторантура на факультетах «Искусствоведение», «Театральное искусство», «Музыкальное искусство», «Хореография», «Кино и ТВ».

Творческая, театральнo-критическая деятельность осуществляется в форме публикаций рецензий на спектакли, проблемных статей, театральных портретов; участия в качестве экспертов и членов жюри в работе республиканских и международных театральных фестивалей; проведения мастер-классов, лекций, круглых столов, образовательных семинаров для практиков театров. Кроме того, театры приглашают критиков на просмотр гастрольных и репертуарных спектаклей с последующим их анализом и обсуждением на труппе.

Научное направление определяется руководством научно-исследовательской работой бакалавров, магистрантов и докторантов; ведением собственных и коллективных исследований; публикацией статей, монографий, учебников; участием с докладами на республиканских и международных научных конференциях, театральных форумах и симпозиумах; участием в научно-исследовательских проектах.

Работа преподавателей кафедры является продуктивной и результативной. Это подтверждается профессиональным уровнем знаний и приобретенных навыков обучающихся специальности. Студенты ведут активную работу. В рамках клуба молодых критиков они обсуждают спектакли с приглашением участников постановок; пишут и публикуют рецензии и статьи о театре в средствах массовой

информации, на сайте oper. Kz; участвуют в международных конференциях и конкурсах студенческих работ, занимая призовые места; принимают участие в читках новой драматургии фестиваля Драма. KZ и обсуждают пьесы. Уже на стадии обучения на старших курсах студенты получают приглашения на работу от театров. Выпускники последних лет работают в театрах Алматы, Усть-Каменогорска, Караганды.

Дальнейшее развитие театроведения Казахстана напрямую связано с образованием. С переходом на Болонскую систему период обучения сократился с пяти лет до четырех. Учебный год длится 30 недель, а не 35, как раньше. Получается, что вместо 5 лет прежнего обучения сегодня театровед фактически обучается три года (если считать по количеству недель). И с каждым годом учебные часы сокращаются все больше и больше. Это может привести к негативным последствиям. Наглядный пример – ситуация с историей мирового театра на театральном факультете для актеров. Несколько лет назад лекции по этому предмету читали 4 семестра. Сегодня преподаватели кафедры вынуждены 25 веков истории театра излагать в 15 занятиях одного семестра.

Существуют проблемы и с меняющимися условиями ведения полноценной театральнo-критической деятельности, пространство которой постепенно сужается. Средства массовой информации не заинтересованы в профессиональных рецензиях и глубоких статьях о проблемах театра. Раньше существовал журнал Театр.KZ, который в настоящее время не выпускается, и публиковать профессиональные рецензии и статьи практически негде. Приходится ограничиваться публикацией материалов в научных журналах, в сборниках научных и театральнoх конференций, на сайте oper.Kz.

Преобладающая профессиональная активность театральнoх критиков переместилась в обсуждения спектаклей – репертуарных, гастрольных, премьерных, фестивальных. Театры приглашают театроведов для просмотра постановок с последующим их анализом.

Важным практическим опытом для преподавателей и обучающихся является участие в читках и обсуждениях пьес фестиваля современной драматургии Драма. KZ, созданного О.Жанайдаровым и А.Султанбековой. Погружение в современные тексты и их анализ позволяют участникам приобрести новые профессиональные знания и навыки.

Время меняется, а вместе с ним и театр. У театроведения Казахстана появляются новые задачи, которые и определяют пути дальнейшего развития. Прежде всего, пришло время работы над созданием нового концептуального научного труда по истории казахского театра, который бы не ограничивался изложением хронологической последовательности театральнoй эволюции, а включал в себя теоретические аспекты исследования закономерностей и особенностей развития драматургии, актерского искусства, режиссуры, сценографии в контексте современных философских и эстетических идей, с применением нового инструментария анализа.

Накопленный профессиональный опыт позволяет в рамках истории и практики казахского театра XXI века перейти к вопросам теории в контексте актуальных театральнoх концепций (перформативный театр, прикладной и т.д.), используя современную театроведческую методологию. И это уже будет новый этап развития театроведения Казахстана.

ҚАЗАҚСТАНДАҒЫ ТЕАТРАНУДЫҢ ДАМУ ЖОЛДАРЫ

Қабдиева Сәния Дүйсенханқызы

*өнертану ғылымдарының кандидаты, профессор,
Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Халықаралық театр сыншылары қауымдастығының (IATC) қазақстандық
бөлімінің жетекшісі.
Алматы, Қазақстан*

Аңдатпа: Қазақстандағы театр сынының өзіндік тарихы мен ерекшеліктері бар. Мақалада оның эволюциясының тарихи аспектілері, қазіргі жағдайы қарастырылып, әрі қарайғы даму перспективалары анықталған.

Кілт сөздер: *қазақ театры, театртану, театр тарихы, театр теориясы, театр сыны, зерттеу.*

WAYS OF DEVELOPMENT OF THEATER STUDIES IN KAZAKHSTAN

Sania Kabdieva

*PhD in Arts, professor,
Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov,
head of the Kazakhstan section of the International Association of Theater Critics
(IATC).
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: Theatre studies of Kazakhstan has its history and peculiarities. This article examines its evolution path, contemporary status quo and perspectives for its further development.

Key words: *Kazakh theatre, theatre studies, theatre history, theatre theory, theatre criticism, research.*



Исрафил Исрафилов
доктор искусствоведения, профессор
председатель совета директоров тюркоязычных стран
Баку, Азербайджан
israfilov.azdrama@gmail.com

СОВРЕМЕННЫЙ ПЕРИОД РАЗВИТИЯ СЦЕНИЧЕСКОГО ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМЫ ТЮРКОЯЗЫЧНЫХ ТЕАТРОВ

«Мир раскололся по полам, и трещина прошла через сердце поэта» когда то, писал Г.Гейне. Жестокое пророчество поэта, заставляет задуматься «о проклятых проблемах» наших дней. Возникшая новая реальность в связи с пандемией, ставит конкретные и достаточно строгие условия перед культурой, в частности перед искусством.

XXI век являясь новым этапом человеческой цивилизации, считается более сложным, в сравнении с предыдущими веками. Совершенно естественно, что за новым веком, где мы живем, наблюдается рождение невиданной формы конкуренции политических, экологических, культурных, социальных, научных и религиозных процессов, которые в некоторых случаях носят диалектический характер. Но есть один неоспоримый факт; вышеуказанные сложные процессы, ни умаляют художественно-интеллектуальный и творческий потенциал тюркоязычных народов, а скорее наоборот. Специалисты в этой области, работают не только над актуальными вопросами театра нынешнего времени, но и, создавая футуристические проекты, порою оказываются на разных путях с точки зрения эстетического мировоззрения и методологии. Ибо сегодня художественная культура обладает стимулирующим статусом в фоне процесса развития новой эпохи. Многочисленные театральные теоретики и знатоки, работающие в области практического сценического творчества, ознаменовали XXI век – как эпоху постдраматического театра. Интересно, и то, что существуют, разные точки зрения о пост драматическом театре.

Научно-теоретическая и практическая аргументация подобных мнений чаще всего обуславливается с проблемами Европейской национально-культурной идентификации. Несмотря на то, что политика глобализации оставившая свой отпечаток в мировой системе идейно-моральных ценностей так и не смогла добиться полного изменения взглядов, то, стал неизбежным кризис общественного мнения, возросли попытки ревизирования понятий, симптомы тотальной безграмотности и отдаление искусства, в том числе и театра от собственной «традиционной» орбиты.

Наблюдения доказывают, что современная режиссура, неустанно находится в поисках идейной и художественной формы, для выявления своего личного

творческого «я» делает достаточно широкомасштабные попытки сценического исследования проблемы современного состояния национального своеобразия, которое является эстетическим приоритетом национальной культуры. И надо отметить, что подобные исследования, направленные на совершенствование выразительных средств сценического творчества, положительно влияют на психоментальный настрой общества.

Нет сомнений в том, что в результате невиданных научных, социально-культурных революций, происходящих в XX веке, способствовали коренному изменению философии театра, которые совсем недавно воспринимались как единый образец сценическое искусство. Мы становимся очевидцами, а порой участниками совершенно новых реалий. Режиссура нашего времени отказывается выступать в роли прислуги отдельных авторов, или сценическим исполнителем конкретно какого-то художественно-литературного текста. Другими словами, они противостоят эстетике вербального театра. По мнению представителей этой режиссуры, театр не обязан в каждом спектакле отвечать на вопросы, волнующие общество, а наоборот, должен поднять все новые и актуальные вопросы перед обществом. Именно режиссура постдраматического театра, исходя из творческих взглядов, старается осуществить переход к новой философии, к новому самоутверждению, что служить камертоном в области творческих исканий национальных театров тюркоязычных народов. Лидеры этих театров, обладающие энергией и жаждущие авторских инноваций, завоевывают особую ценность и позицию в художественном процессе. Примечательно, что вышеуказанные художественные процессы все ярче наблюдаются и в жизнедеятельности национальных театров тюркоязычных стран.

В последние десятилетия современный театр набирает новый темп открывая свои трансформационные ресурсы. При всей неистовости инициатив изменения философии театрального искусства наблюдаются также попытки консервировать устаревшие эстетические схемы, сохранить декорации отживших сценических традиций. Происходит это, как я уже отметил в жизнедеятельности разных театров постсоветской географии и, в частности, театральной культуре некоторых тюркоязычных стран.

Как известно, театры тюркского мира многообразны и пути развития сценической культуры, составляющие этот мир театров по историческим, этническим, социальным, духовно-культурным особенностям отличаются между собой. Так как, питаясь неиссякаемой энергией национального фольклора, театрально-игровой культуры своего народа, выражая его чаяния о незыблемых морально духовных ценностях каждый национальный театр за долгие десятилетия сумел создать образцы высокой сценической культуры. В своем нелегком пути национальные театры не раз спотыкались, совершали немало идейных, художественных ошибок, как чуткий и восприимчивый художественный организм болели и переболели вирусом разных псевдо эстетических «изм» ов.

Ни один театр тюркского мира не избежал этой участи, будь это театры Турции, которые имеют богатые сценические традиции, или же скажем несравнимо молодой Гагаузский театр. Другое дело, как они, образно выражаясь, переносили эту болезнь. Потому, проблемы, стоящие перед этими театрами, а также их задачи были совершенно разные. Можно добавить и то, что, на наш взгляд административные, организационные, материально-технические, кадровые, художественные и др.

проблемы у них тоже были неодинаковые. И в наши дни этих проблем меньше не стало.

Завершая второе десятилетие XXI столетия, театральное искусство настроено на поиски новых форм художественного осмысления идейно-эстетической проблематики. Находясь в гуще общественно-культурных процессов национальные театры, решая творческие задачи, выходят на новые рубежи перспективных сценических исканий.

Как известно, железный занавес ликвидирован. Все театры, в том числе театры тюркоязычных народов тоже имеют исторический шанс на интеграцию в мировой театральный процесс. Странно, но приходится констатировать факт, что интеграция в европейское театральное пространство проходит куда успешнее, чем укрепление творческих связей тюркоязычных театров между собой. А это согласится проблема, которая мешает плодотворному сотрудничеству деятелей сценической культуры наших народов.

Рискуя выглядеть банальным, отмечу, что для эффективной жизнедеятельности любого театра необходим репертуар, при помощи которого режиссеры и труппа находят возможность художественно-сценического самовыражения. Следовательно, в поисках актуальной темы, литературно-эстетического содержания, театры обращаются к существующей драматургии. Именно тут происходит первое разочарование т.к. оказывается, что драматургия не готова обеспечить их необходимым литературным материалом.

Если подойти к этой проблеме с точки зрения простой арифметики, то сталкиваемся с удивительной картиной. Например, если в республике функционирует 20 театров, и каждому из них в одном театральном сезоне понадобится одна оригинальная пьеса, то это означает, что театры республики ежегодно нуждаются в 20-ти подобных пьесах. А разве каждый год национальная драматургия радует театры этим. Хотя в данном случае мы имеем в виду только лишь количество этих пьес, тогда как тут первостепенное требование предъявляется к их литературно-художественному уровню. Настоящее сравнение достаточно просто свидетельствует о том, что национальные театры недополучают необходимого драматического материала, а это создает проблемы в формировании репертуара. Исходя, из существующих реалий театры всемерно используют классику, переведенную литературу, прибегают к всевозможным инсценировкам, а это ни то, что не решает проблему, а создает новые проблемы. Другими словами отсутствие, или в лучшем случае недостаточность современных национальных пьес в текущем репертуаре театров наносит ощутимый ущерб развитию режиссерской и актерской профессий.

Дефицит современной национальной драматургии, что приводит к обеднению художественного языка режиссуры, ограничивает диапазон творчества актера, а это в свою очередь создает состояние анемичности театра, в результате которого он постепенно теряет своего зрителя. Другими словами, дефицит современной национальной драматургии в конечном итоге приводит к дефициту всей сценической культуры. Ибо театр – это универсальный эстетический инструмент, который способен воздействовать на социально-культурное настроение общества, а спектакль театра, его диалог со зрителем.

Примечательно, что отмеченные нами проблемы достаточно старые и всем знакомые. Означает ли это, что эти проблемы из числа вечных? Ведь десятилетиями

не одно поколение деятелей театра говорят, пишут о них, но решить их как будто не представляется возможным; то есть проблемы остаются нерешенными.

Многолетние наблюдения укрепляют мнение о том, что почти во всех национальных театрах постсоветского пространства существуют аналогичные проблемы, это дефицит современной национальной драматургии, талантливых режиссерских и актерских кадров, а также кадров сценографии и постановочной части и др. А это, образно выражаясь, жизненно важные органы театрального организма. Поэтому подготовка кадров для художественной и постановочной части театра в наше время приобретает особую важность. Однако именно в области театрального образования и допускаются определенные ошибки.

О неэффективности Болонской системы в области театрального образования аргументировано доказано ведущими специалистами сценического искусства, педагогами художественных вузов, к сожалению, проблема остается или незамеченными, или же как и каждая перспективная идея тонет в согласованиях. Проблемы учебного процесса по Болонской системе, впоследствии становится проблемой художественного процесса театрального искусства, и в результате допущенных ошибок нередко получив дипломы о высшем образовании, выходят на свет поколение дилетантов. Подобная практика подготовки театральных кадров наносит весомый урон художественному процессу, сказывается на мастерстве, эстетическом совершенстве, индивидуальном развитии будущих деятелей сцены. Кстати, в образовательной системе Турции не одно десятилетие отсутствует практика подготовки режиссерских и театроведческих кадров. В результате этого отмеченные профессии заняты не профессионалами, а ведущими артистами театров и журналистами, что никоим образом не способствует развитию театрального процесса в этой республике.

Стало быть, проблема ясна и каждый национальный театр испытывает ее на своей текущей жизнедеятельности. Тут возникает вечный русский вопрос. Что делать? Не как головоломка, а как сигнал к решительным действиям по кардинальному изменению данной ситуации. Наивно полагать, что существует некий универсальный рецепт, позволяющий решению проблемы. Такого рецепта и тем более инструкции нет. Поэтому, исходя из реальных ресурсов общества, каждой стране необходимо принимать наиболее эффективные меры.

САХНА ӨНЕРІНІҢ ДАМУЫНЫҢ ҚАЗІРГІ ДӘУІРІ ЖӘНЕ ТҮРІК ТІЛІ СӨЙЛЕУШІ ТЕАТРАРЫНЫҢ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Исрафил Исрафилов

*Өнертану ғылымдарының докторы, профессор
Түркітілдес елдер Директорлар кеңесінің төрағасы
Баку, Әзірбайжан*

Андатпа: Өздеріңіз білетіндей, түркі әлемінің театрлары алуан түрлі және осы театрлар әлемін құрайтын сахналық мәдениеттің даму жолдары бір-бірінен тарихи, этникалық, әлеуметтік, рухани және мәдени ерекшеліктерімен ерекшеленеді. Ұлттық фольклордың сарқылмас қуатымен, өз халқының театрландырылған және ойын мәдениетінен нәр алып, олардың мызғымас моральдық-рухани құндылықтарға деген ұмтылыстарын білдіре отырып, әр ұлттық

театр көптеген онжылдықтар бойы жоғары сахналық мәдениеттің үлгілерін жасай алды.

THE CONTEMPORARY PERIOD OF THE DEVELOPMENT OF STAGE ARTS AND THE PROBLEMS OF TURKISH SPEAKING THEATERS

Israfil Israfilov

Doctor of Arts, Professor

chairman of the board of directors Turkic-speaking countries

Baku, Azerbaijan

Abstract: As you know, the theaters of the Turkic world are diverse and the paths of development of stage culture that make up this world of theaters differ in historical, ethnic, social, spiritual and cultural characteristics. Because, feeding on the inexhaustible energy of national folklore, theatrical and playful culture of its people, expressing its aspirations for unshakable moral and spiritual values, each national theater has managed to create samples of high stage culture for many decades.



Туляходжаева Мухаббат Турабовна

*Доктор искусствоведения,
Профессор кафедры «Искусствоведение и культурология»,
Государственный Институт искусств и культуры Узбекистана
Ташкент, Узбекистан
muhabbat.tula@mail.ru*

О РЕЖИССЕРСКО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Рассмотрение режиссерского искусства отечественного театра европейского типа, имеющего определенные закономерности, особенности и своеобразие, предполагает в своей основе не только анализ его возникновения, становления, формирования, развития, но также и изучение вопросов, связанных с образованием, воспитанием будущих режиссеров. На сегодняшний день актуальным вопросом является проблема преемственности сценической педагогики в области режиссуры самой молодой театральной профессии, определение связи поколений в режиссерско-педагогическом процессе. Естественно, возникает вопрос об опыте творческой преемственности поколений в Государственном институте искусств и культуры Узбекистана.

Режиссерская практика и педагогика берет свое начало из двух корней – творческой деятельности наших замечательных режиссеров М. Уйгура, Я. Бабаджанова, которые по праву считаются носителями актерской школы узбекского театра. Другой корень – формирование режиссерской школы А. Гинзбургом и Т. Ходжаевым, которые своими театральными воззрениями, основанными на системе К.С. Станиславского, постановочными принципами, сценическими поисками внесли серьезный вклад в развитие отечественного театрального искусства. Они являлись не только режиссерами-постановщиками, практиками театра, они были учителями, которые своими педагогическими убеждениями формировали творческую личность, выстраивали учебный процесс, обучали учеников осмысливать законы театра, актерского искусства, понимать режиссерскую профессию изнутри, учили постигать азы, основы режиссерского творчества – работы с актером над образом.

Вклад мастеров в дело режиссерской педагогики был весьма значителен. Среди воспитанников стали те, кто достойно продолжал накопленный опыт мастеров, следовал реалистическим принципам психологического театра, сохранял и развивал национальные театральные традиции.

Одним из учеников Т. Ходжаева сегодня является известный театральный режиссер, заслуженный деятель искусств, народный артист Республики Узбекистан, лауреат Государственных премий, художественный руководитель Государственного Молодежного Экспериментального театра – студии «Дийдор» Баходыр Юлдашев. За время работы в театрах страны и за рубежом им поставлено свыше 100 различных постановок, а также ряд сценических театрализованных представлений,

посвященных дню Независимости, Наврузу, конкурсу «Шарк тароналари».

Учеба в Ташкентском театральном институте в мастерской Ташходжи Ходжаева, затем стажировка в Ленинградском Большом драматическом театре у известного российского мастера Георгия Товстоногова, работа рядом с таким замечательным режиссером-педагогом, как Александр Гинзбург, создавали ту благодатную почву, на которой сложилась индивидуальность молодого режиссера.

Еще в начале 70-х годов Б. Юлдашев выносил сценическое действие то в зрительный зал в спектакле «Тринадцатый председатель» А. Абдуллина, то заставлял зрителей подниматься на подмостки сцены в легендарном спектакле «В списках не значился» по повести Б. Васильева, который был удостоен премией А. Попова за режиссерское мастерство. В 80-е годы, ему стало тесно в рамках сценической коробки и зрительного зала, он вынес действие на площадь, где разыгрывался спектакль «Проделки Майсары» по пьесе Хамзы, за что был удостоен в Казахстане Гран-при регионального театрального фестиваля «Навруз».

В спектаклях «Бунт невесток» и «Проделки Майсары» именно он первым обратился к национальным истокам узбекского традиционного театра, а в драматической поэме «Нодирабегим» Т. Тулы вводит в сценическое действие масхарабозов. Режиссер утверждает на сцене узбекского театра жизнеспособность исторической темы и современной психологической драмы.

Творческая практика Б. Юлдашева, воспитанника Т. Ходжаева, стимулировала развитие узбекского театра. Она выражалась, с одной стороны, в синтезе национальных театральных традиций с тенденциями мирового театрального процесса, с другой стороны, подкреплялась смелыми экспериментальными поисками.

Сегодня в разных театрах страны с успехом работают его ученики, проходившие творческую практику в Государственном Молодежном Экспериментальном театре – студии «Дийдор». Шухрат Санакулов возглавляет Самаркандский областной театр музыкальной драмы, Обид Абдуллаев успешно работает в качестве режиссера в Ферганском областном театре музыкальной драмы, его спектакли отмечены призами Республиканских фестивалей, Руслан Хайдаров ставит спектакли в театрах Ташкента, Самарканда, Шокир Мурадов является главным режиссером театра кукол в Фергане.

В институте на отделении режиссеров драмы педагогическую деятельность вели И. Радун, Ж. Абидов, Н. Ладыгин, М. Рубинштейн, Р. Хамраев, Х. Кожевников, затем Я. Лобач, О. Чернова, А. Кабулов, Ш. Аббасов. Их воспитанники достойно представляют режиссуру узбекского театра как в нашей стране, так и за рубежом.

Поиском новых тем, сценических форм отличается деятельность О. Салимова, заслуженного деятеля искусств Узбекистана, лауреата Государственной премии Республики Узбекистан, ныне главного режиссера Государственного драматического театра, который также является воспитанником нашего института. Вначале он закончил актерское отделение, а затем учился на режиссерском курсе, которым руководил известный режиссер, маститый педагог Иосиф Радун. Окончив институт, он возглавил Ферганский областной театр музыкальной драмы, где поставил спектакль по пьесе Ш. Башбекова «Железная женщина», который имел большой зрительский успех, а в Киргизии на региональном фестивале «Навруз-89» в Бишкеке был удостоен Гран-при.

В своей творческой практике режиссер следует непреложным законам сцены – правдивому и глубокому проникновению в авторскую мысль, драматургический

материал и только затем пытается выразить посредством сценического пространства, посредством актерской игры свое понимание, свое видение, свое толкование драматического произведения.

О. Салимов выпустил несколько режиссерских курсов. Его реальная театральная практика, способность к преподаванию уникальной профессии режиссера, творческий потенциал, индивидуальный подход к каждому ученику дает свои результаты.

Один из его учеников Аскар Халмуминов сегодня возглавляет Узбекский Национальный Академический театр драмы страны. Дипломный спектакль А. Халмуминова «Искандер» на республиканском фестивале «Дебют» в 2012 году получает первое место, затем в Алматы, как «Лучший дебют». На IV Международном театральном фестивале в Алматы в 2014 году его спектакль «Где восходит солнце» У. Азима получает приз «Лучший спектакль».

«Тартюф» Мольера, «Жалолиддин Мангуберды» Н. Эшонкулова на сцене Национального театра, а также «Белый пароход» Ч. Айтматова на сцене Кашкадарьинского областного театра музыкальной драмы отличаются напряженной убедительной эмоциональной игрой актеров, что говорит об умении А. Халмуминова работать с актером над образом.

Другой ученик О. Салимова – Мухтар Реймов в Государственном Академическом музыкальном театре имени Бердаха поставил спектакль «Лувр ўрдаги» по повести Ч. Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря», получивший приз на театральном фестивале в Киргизии. Сегодня М. Реймов учится в магистратуре ГИИиК Узбекистана.

Еще один ученик О. Салимова – это Расулжон Тагайкулов, который сегодня работает в Государственном драматическом театре под началом своего учителя и где им поставлен интересный спектакль «Сенга интизорман» по пьесе французского драматурга Ж.Кокто «Равнодушный красавец» о великой певице Эдит Пиаф.

Творческая деятельность заслуженного артиста Узбекистана, главного режиссера Государственного Академического русского драматического театра Узбекистана Валихан Умарова также тесно связана с педагогикой, с обучением режиссеров. В 1978 году он окончил театральное-художественное училище, режиссерско-актерский курс мастерской И. Радуна и Х. Кожевникова. Два мастера своей режиссерско-педагогической системой сумели сформировать в будущем режиссере основные качества профессии, обучить основополагающим принципам для достижения художественной целостности спектакля. Затем была стажировка в Щукинском училище в Москве. По возвращению В. Умаров интенсивно начинает работать в разных театрах страны, а также вести педагогическую деятельность в институте, обучая студентов актерскому и режиссерскому мастерству.

В. Умаров относится к режиссерскому поколению 80-х годов. В своей театральной практике он последовательно продолжает и развивает живые традиции узбекского театра, обновляя их новым содержанием, новыми формами в русле тех прогрессивных изменений, происходящих в современном мировом театральном процессе, а в педагогике он продолжает дело своих педагогов И. Радуна и Х. Кожевникова, обучает своих студентов основным принципам современной режиссуры, умению как осуществлять постановку спектакля.

Сегодня его ученики, его воспитанники работают в театрах, выпускают спектакли, которые не оставляют равнодушным зрителей. Среди них Джурабек Рузиметов. Несколько лет он возглавлял Хорезмский областной театр музыкальной

драмы, затем театр Сатиры в Ташкенте. Сегодня он является очередным режиссером театра Сатиры, а также заместителем председателя Союза кинематографистов Узбекистана. Другой его ученик Фархад Джумаев работает режиссером-постановщиком в Кашкадарьинском областном театре музыкальной драмы. Его спектакль «Орол бобо» Э. Азама был отмечен главным призом на фестивале «Пою тебя, мой современник» в 2015 году.

История режиссерского образования в ГИИиК Узбекистана, продолжателе и правопреемнике театрално-художественного института приводит к выводу, что за 75 летний период было воспитано несколько поколений режиссеров, которые своей творческой деятельностью вписали яркие страницы в развитие узбекского театра.

Использованная литература:

1. Захидова Н. Ташходжа Ходжаев – Т., изд-во Г. Гуляма, 1980
2. Радун И. Путь к сцене – Т., изд-во Г. Гуляма, 1983
3. Турсунов Т. Саҳна ва замон – Т., изд-во Янги аср авлоди, 2007
4. Юлдашев Б. Макон ва замонда – Т., изд-во Санъат, 2015
5. Мухтаров И. О первом ректоре театралного института – Т., журнал «Театр» № 2, 2020

РЕЖИССЕРЛІК-ПЕДАГОГИКАЛЫҚ САБАҚТАСТЫҚ ТУРАЛЫ

Туляходжаева Мухаббат Турабовна

*Өнертану ғылымдарының докторы, профессор
Өзбекстанның Мемлекеттік өнер және мәдениет институтының
Өнертану және мәдениеттану кафедрасы
Ташкент, Өзбекстан*

Андатпа: Мақалада студенттерді Өзбекстанның Мемлекеттік өнер және мәдениет институтындағы режиссерлік курстарға оқыту процесінде ұрпақтар сабақтастығы мәселелері қарастырылып, өзбек драма театрының жетекші шеберлерінің режиссерлік өнерді оқытудың негізгі бағыттары мен принциптері анықталған.

Кілт сөздер: театр институты, сабақтастық, оқыту, тәрбиелеу, режиссура, принциптер, оқу процесі, шығармашылық, шеберлік.

ABOUT DIRECTOR-PEDAGOGICAL CONTINUITY

Muhabbat Tulyakhodzhaeva

*Doctor of Arts, Professor
Department of Art and Cultural Studies, State Institute of Arts and Culture of Uzbekistan,
Tashkent, Uzbekistan*

Abstract: the article deals with the issues of continuity of generations in the process of training students in directing courses of the State Institute of arts and culture of Uzbekistan, defines the main directions and principles of teaching directing art by leading masters of the Uzbek drama theater.

Key words: theater Institute, continuity, training, education, directing, principles, educational process, creativity, skill.



Жанайдаров Олжас Ерденович
писатель, драматург, руководитель фестиваля «Драма.kz»
Москва, Российская Федерация
masterdramaturg@gmail.com

РОЛЬ ТЕАТРОВЕДА В РАЗВИТИИ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ КАЗАХСТАНА

Приветствую всех коллег, участников международной научной конференции! Прежде всего, поздравляю кафедру «История и теория театрального искусства» КазНАИ им. Жургенова с 30-летием основания. Хочу пожелать успешной работы в деле воспитания новых театроведческих кадров, энергии, роста, благополучия!

Три года назад, в 2017 году, мы провели в Алматы первый фестиваль современной драматургии Драма.KZ. Для Казахстана, по сути, это был и остается единственный фестиваль, который знакомит аудиторию с пьесами казахстанских авторов. Академия им. Жургенова является партнером нашего фестиваля с первого года, и занятия с участниками, мастер-классы мы не раз проводили в стенах вуза. За это мы Академии очень благодарны.

Я с самого начала понимал, что развивать драматургию (а именно этим занимается наш фестиваль) необходимо в сотрудничестве с театроведами. Так как я живу и работаю в России, у меня есть возможность знакомиться с местным театральным опытом. Театроведы здесь активно включены в театральный процесс – они являются не только наблюдателями процесса, теми, кто фиксирует его, они являются участниками, которые влияют на этот процесс, которые его формируют и направляют. В этом смысле здесь есть что перенять.

Благодаря партнерству фестиваля с Академией им. Жургенова, я познакомился с Амангельды Мукан и уже в 2018 году мы привлекли к работе над отбором казахоязычных пьес кафедру театроведения. Кстати, с этого года Амангельды курирует всю казахоязычную программу Драма.KZ.

Таким образом, первая важная форма сотрудничества – театроведы участвуют в отборе пьес, формируют шорт-лист фестиваля и делятся рецензиями на отобранные пьесы (в этом году на сайте drama.kz заработал Блог, где эти рецензии публикуются). Второй важный аспект – на читки фестиваля всегда приглашаются театроведы из академии – как молодые студенты, так и преподаватели. Для чего? После каждой читки у нас проходят обсуждения с участием автора. Понятно, что есть зрительская аудитория, и обычный зритель может высказаться, поделиться своим впечатлением. Но не менее важна и экспертная оценка. Автору (а также режиссеру, актерам читки) важно

слышать профессиональный разбор. По сути, это похоже на разбор спектакля – только вместо спектакля предметом обсуждения является пьеса. Театроведы в этом смысле незаменимы – так как обладают знаниями, культурным багажом, опытом насмотренности и начитанности, умеют анализировать и встраивать пьесы в общую картину как истории драматургии, так и истории театра, в целом, проводить аналогии.

Собственно, так и работают драматургические фестивали в России – театроведы привлекаются в качестве ридеров, отборщиков, и в качестве экспертов на читки. Но не только. Например, в рамках фестиваля Любимовка в России молодые театроведы пишут обзоры на читки и делают интервью с участниками фестиваля, драматургами. Схема такая: есть опытный театровед, редактор, который принимает тексты от молодых студентов и если надо их редактирует, подсказывает, как лучше. После редактирования материалы выкладываются на сайт фестиваля. И все интересующиеся могут их прочитать. Всё это происходит прямо во время фестиваля и усиливает внимание к нему. А также повышает роль драматурга и драматургии в общественном пространстве. Сами авторы видят, что нужны, важны, а их тексты популяризируются – естественно, что им хочется дальше писать пьесы. В свою очередь, театроведы получают опыт живой работы. Они погружаются в фестивальный мир, коммуницируют с его участниками, видят процесс изнутри. Мне кажется, такой опыт необходим для становления театрального профессионала.

Очень надеюсь, что в рамках Драма.KZ у нас получится в будущем сделать нечто подобное. В этой связи рассчитываю, что благодаря партнерству с Академией появится команда театроведов, которые будут писать такие материалы, делать интервью, участвовать в жизни фестиваля. Здесь, конечно, встает вопрос стимула – многое на фестивале происходит на волонтерских началах. Но, например, с этого года мы стали поощрять активных театроведов благодарственными сертификатами за участие в фестивале. Мы заинтересованы в том, чтобы появлялось больше театральных критиков, специализирующихся на современной драматургии. Возможно, в учебном процессе следует уделять этому предмету больше внимания.

Говоря о развитии драматургии в Казахстане в целом, нужно сказать, что одного нашего фестиваля для этого, конечно, недостаточно. И чем еще могут помочь казахстанские театроведы? Российский опыт показывает, что пьесы современных авторов появляются в репертуарах театров, как правило, двумя путями. Первый – это драматургические конкурсы и фестивали. И в этом смысле наш фестиваль Драма.KZ повторяет этот опыт – мы отбираем лучшие тексты, предъявляем их театрам. А второй путь – это драматургические, режиссерские лаборатории. Я об этом часто говорю – казахстанским театрам, особенно, региональным, нужны такого рода лаборатории. Пятнадцать лет назад известный театральный деятель Олег Лоевский начал лабораторное движение в России и полностью изменил театральный ландшафт. Суть проста: в театр приглашаются молодые режиссеры и в течение примерно недели делают эскиз по современной пьесе с местной труппой. В конце проводятся показы эскизов для зрителей с обсуждениями. Выгода для всех: для руководства – экономия (эскиз не спектакль, нет большого риска), для молодых режиссеров – практика, для актеров – новая работа, тренинг, для зрителя – знакомство с актуальными пьесами, а для драматургов – продвижение их текстов. Очень часто после таких лабораторий в

репертуаре появляются спектакли. Так в России современная драматургия вышла из подвалов и появилась на малых, а то и на больших сценах.

В Казахстане такой опыт практически не используется. И мне бы хотелось, чтобы это изменилось. И здесь как раз и важны театроведы, которые могли бы взять этот процесс в свои руки, как это произошло в России. Причем лабораториями дело может не ограничиться. Многие знают такие имена, как Марина Давыдова, Павел Руднев, Роман Должанский, Елена Ковальская (перечислять можно долго) – всё это театральные критики, которые сегодня активно участвуют в театральном процессе. Они делают фестивали, читки, выставки, курируют разные театральные проекты. Конечно, этим должны заниматься не только театроведы, да и не все театроведы точно, ведь у каждого есть свое понимание и видение профессиональной карьеры, кто-то должен заниматься научной стороной процесса. Но пробовать, на мой взгляд, нужно – и ориентировать молодых театроведов на это стоит.

Мир меняется, и театр меняется вместе с ним. Сегодня театр – это не учреждение, выпускающее спектакли, это место коммуникации. И театроведы являются теми самыми коммуникаторами, посредниками, которые связывают между собой разных участников процесса, помогают рождать новые творческие идеи и проекты. В конечном счете это повышает престиж и привлекательность самой профессии театроведа в современном мире. И тогда в эту профессию пойдут те, кто действительно хочет повлиять на театральный процесс, кому он небезразличен.

Хочу еще раз пожелать кафедре театроведения КазНАИ им. Жургенова дальнейшего развития и процветания – и пусть ее выпускники получают всё большую значимость и влияние в Казахстане!

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ҚАЗІРГІ ЗАМАНДЫҚ ДРАМАТУРГИЯСЫН ДАМУДА ТЕАТРАНУШЫЛАРДЫҢ РӨЛІ

Жанайдаров Олжас Ерденұлы

жазушы, драматург, «Драма.кз» фестивалінің жетекшісі

Мәскеу, Ресей Федерациясы

Аңдатпа. Мақалада «Drama.kz» фестивалінің жұмысы қарастырылады. Фестивальдің Т.Жүргенов академиясымен серіктестігінің арқасында 2018 жылдан бастап қазақ тіліндегі спектакльдер театр өнері тарихы мен теориясы кафедрасының театр мамандары таңдады.

THE ROLE OF THEATER CRITICS IN THE DEVELOPMENT OF MODERN DRAMATURGY OF KAZAKHSTAN

Olzhas Zhanaydarov

writer, playwright, head of the festival «Drama.kz»

Moscow, Russia

Abstract: The article examines the work of the festival "Drama.kz". Thanks to the partnership of the festival with the T. Zhurgenov Academy, since 2018, Kazakh-language plays have been selected by theater experts from the History and Theory of Theater Arts Department.



Marina (Maka) Vasadze

Doctor of Art, Associate Professor

*Shota Rustaveli Georgian State Theatre and Film University,
Tbilisi, Georgia*

mvasadze@tafu.edu.ge; vasadzemaka@gmail.com

SOME QUESTIONS ABOUT THE RELATIONSHIP BETWEEN CONTEMPORARY GEORGIAN THEATRE CRITICISM AND THEATRE

I am a “theatrolgist” by profession (I do not like this term. I suppose it comes from Russia during Soviet period). “Theatrolgist”, “musicologist”, “literatureologist”... etc. What does it mean! A person who does not create anything (I mean work of art), but is knowledgeable. There are terms – theatre, music, art (and other fields) historian, theorist, critic. When I was a student and later on like all youngsters I was a maximalist and did not disdain this activity. I gave up being a so-called “active” critic when I was young for a while.

I know people working in this field personally. Once I wrote a review about a theatre director I was acquainted with and criticized his play. Shortly afterwards I met him in the street. He did not answer my greeting. At that time, I decided to refuse being an “active critic”. I preferred to keep good relationships with the friends and acquaintances working in this field and to write a review only if I liked the play. I behave myself this way until today with rare exceptions and write critical essays only when I am not able to “hide my indignation”. But now I again express my positive or negative opinion freely.

What can provoke such feelings? Unrestricted ignorance in one of these three components – “Bermuda Triangle”, “Theatre – Spectator – Criticism”. It makes no difference which one it is. Maybe more if it concerns to theatre, reasoning from my profession.

For instance: In 2008 Rustaveli Theatre carried out great Georgian director Robert Sturua’s anniversary week (he became 70 years old). The press was invited before the beginning of the celebration. I placed myself in rear rows and asked the photographer of a newspaper “Culture” to take photos of press conference. I was not going to ask questions. But... I was so astonished at the so-called “questions” of young journalists (of press and television) that I could not even resist to make “a short historical excursus” of Mr. Robert Sturua’s creative work.

The questions were not referred to the anniversary week, but... (I rather will not continue)... The correct and purposeful questions were asked only by foreign accredited critics.

Discussion of professional critics about the theme – Theatre–Spectator–Criticism – continues for centuries (one may find such researches in the fields of religion, philosophy,

philology, literature... other fields of culture). The active works were conducted in XIX century and beginning of XX century, when theatre and plays were already managed by directors... Nowadays theatre is inconceivable without this phenomenon. A director in the theatre is equal to a conductor of an orchestra. A director became a leader, creator, conceptualist...

The Georgian professional director's theater, like the European one, is more than a hundred years old. Directorial theatre (in general) was founded in 80^s of 19th century – Charles Kean, Gordon Craig, Adolph Apia, Antonin Artaud, Otto Brahm, Max Reinhardt, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold, Berthold Brecht etc. The list is very long. Georgia, a country of a small territory but of a great culture, only during XX century presented to the world with four great professional directors - Kote Mardzhanishvili, Alexander (Sandro) Akhmeteli, Mikhail Tumanishvili and Robert Sturua. They created their own “theatrical handwriting”, i.e. “theatrical language”. I suppose it is not a small quantity. At the same time Georgian professional theatrical criticism takes its shape.

This novelty strengthened necessity and interest towards the “triangle” research. Researches, disputes, discussions are essential and useful for development of any component of the triangle separately and that is more important for its study and development as a whole.

While considering the problem it should be mentioned that one of the issues of dispute between critics, theorists, historians, etc. is interrelation of spectators and the theatre. What kind of relation should this be? Here we distinguish two main concepts – the spectator should forget that he is in the theatre (based on Aristotle’s “Poetics”, its development). The spectator should always feel that he is in the theatre (Brecht’s concept of epic theatre and its development). “This dispute is characteristic not for a theatre nature, but for subjective orientation of theatre workers (generally)”. [1, c. 605.]

“The spectator should at the same time forget and remember that he is in the theatre” [2, c. 605.]

And theatre criticism should rather support and not confuse him in this issue.

Until we consider the issue – how criticism helps theatre to analyze-popularize a performance, theatre helps criticism to correctly analyze and collaborate, criticism helps spectators to conceive a play so as the “triad connection” not to be destroyed, “the live theatre”, “triangle” to remain alive and sense of “emotional triumph” not to vanish – I shall recollect two incidents. The first happened in 20th of XX century; the second is from the latest history of Georgian theatre.

First example: extract from the article “Theatre absurdity” [3, p. 46.]

[...] “Epigonism. Dilettantish. Sitting between two chairs. All Marjanishili plays are **eclectic sawdust**

Thus:

theatrical blackmail”

(Style is preserved)

This is what they wrote in 1924 about Kote Marjanishvili, Georgian and not only Georgian theatre reformer (remember Marjanishvili’s activities in Russia and in particular his role in creating “Independent theatre” together with A. Tairov). It is to be noticed that the other founders of this magazine: Beno Gordeziani, Nikoloz Chachava, Irakli Gamrekeli, Pavlo Nozadze, Simon Chikovani, Nikoloz Shengelaia* etc. were his friends and associates.

First example: it is obvious that sometimes criticism is unjust towards theatre or director's concept. There are cases when criticism becomes destructive for some theatre or director. Frequently theatre criticism plays a "fatal role" in destroying existing culture of specific theatre – dialogue between stage and audience.

Second example: extract from interview held in November 2006 between Robert Sturua and myself (brief version). *After a play is done and audience have seen it, it does not interest me so much... It will live, if I put it on the stage correctly, in other words if it is clear for audience. People of different intellect and class sit in stalls. The director should think of all of them so that his conception is clear and acceptable for everyone. Everyone should understand what you wish to say. Some will be just delighted with the show, some will comprehend your work more deeply and will enjoy details, etc.* [4, p. 6.]

Here we can clearly see attitude of theatre or director towards audience and in particular criticism. Robert Sturua distinctly realizes that *"Theatre, in contrast to other fields of art, is the most alive art. If it does not reflect the Present, it is lifeless. Even if you chose to put on the stage the best play and as a director consider that the performance is successful, if audience do not like it and the play do not attract audience, it means that the play misses something. And it is director's fault. You should always take into account spectators' demand, since theatre and audience do not exist independently, they are united, they live conjointly, breath simultaneously. The play lives in the concrete moment, when it is performed on the stage and watched by audience"*. [5, p. 7.]

Iuri Lotman* remarks that one of the main and hard-hitting achievements of culture is dialogue between theatre and audience; Losing this achievement would be destructive for theatrical culture. Here our ideas coincide.

One side of the triangle is audience which is like every society a very variegated phenomenon. While make up repertoire or putting on the stage any play a theatre should try to take into account this phenomenon. At the same time it should be directed towards improving-developing taste of audience (society).

The theatre and criticism should always remember, accept that audience do not represent so-called "broad masses". Influence on "broad masses" is much easier, it is a result of "manipulation" with different means. Audience is part of the society in which "theatre" and "criticism" live". Therefore it cannot be ignored. "People who come to theatre represent not masses but particular individuals. And only theatre, stage unite them".

"Ignorance is not a sin"... but... arrogance, incompetence, ambition, lack of education, grudge... these are undoubtedly "sins".

A critic's "sin" is apologetics of any concrete theatre or director, incompetence, ambition, unfavorable attitude...

Theatre "sin" is thought only about a spectator, according to a principle "what he will like or dislike". Theatre should at least try to raise and inspire taste of audience.

A spectator's "sin" is indifference, lack of education, ignorance... Is this a spectator's sin or society's in which this spectator was brought up?!

In Soviet period Georgian theatre criticism and Georgian theatre as well as the whole society, except some occasions, was secluded from the world. Nowadays it is able for Georgian theatre to be more and more integrated in the world theatre processes. One of the examples is "Tbilisi International Festival of Theatre" (based in 2009) and events within this

festival. The founders and organizers define correctly the mission of theatrical festival: A special event – for audience; set up, extend and develop creative atmosphere in cultural space, plan new perspectives – for professionals; At the same time it is comprehended that “culture is visiting card of a country”. [7, p. 5]

The Festival has two main programs – foreign performances and Georgian Show Case. The organizers invite to Georgian Show Case theatre critics, producers, festival directors, etc. from different countries of the world. In Soviet Period the world knew only Robert Sturua’s performances. Due to this festival program the world became acquainted with middle and young generation of Georgian theatre. Shakespeare's “Macbeth” and “A Midsummer Night's Dream” directed by Davit Doiashvili were invited to different countries to stage the play. Beso Kupreishvilis’ “Titebis Teatri” (“Theater of Fingers”) had success in foreign countries. A new project “My Hamlet” organized by Beso Kupreishvili and Roger McCanny (theater expert, producer, director, UK.) was carried out. Levan Tsuladze’s “Faust” (Goethe) and “The Lady with the Dog” (Anton Chekhov) made tours and also had success. The abovementioned directors and the youngest theatre director Data Tavadze (25 years old) stage the performances not only in Georgia but in other countries too, etc.

“Tbilisi International Festival of Theatre” was acknowledged as soon as it was founded. It is enough to say that in 2009 it was recognized as “cultural event” by Council of Europe. It is to be mentioned that Georgian plays presented at the festival are more and more multifarious during years, the fact that is confirmed by foreign theatre critics too.

Besides the main program the festival includes creative workshops and masterclasses as well as the ones on the subject: interactive technologies, experimental texts; Book presentations, exhibitions; Symposium of professional critics – cultural bridge, etc.

All these are supportive factors for young people, future generations, for those who intend to become professionals in the field of theatre art. Future directors, actors, dramatists, scenic artists, choreographers, theatre theorists, historians, critics, etc. will widen knowledge and master professional novelties. Festival is one of the best facilities for integration in “the world culture”, sharing experience.

It is due to this Festival that Georgian critics became members of IATC (International Association of Theatre Critics).

Professional criticism should be supporting factor in preserving dialogue between theatre and audience. Thus, criticism should not be biased, subjective. It should at least maintain objectivity. Otherwise it will turn into so-called “black PR”. We also should mention that a critic has to go to the theatre in a benevolent mood. He should forget his personal relationships and any gossips, watch concrete play of a concrete theatre and assess a play or simply give information to readers.

References:

1,2,6. Лотман Ю, Об Искусстве, «Язык Театра», С-П изд. «Искусство-СПБ». 2005 г. стр. 605.

3. Journal “H2SO4” 1924. #1. p. 46.

4, 5 Newspaper “Culture” 2006, #12 (29).

7. Vasadze M. „The Culture is country's business card“, Newspaper “Culture ” 2006-2007, #15 (32).

Notes:

* Kote Marjanishvili (1872-1933) New Apoch's, New "Theatre Language,s" creaturer in Georgia. In 1897-1921 years he worked in Russia. In 1922 year he came back to Georgia. On the 21st of novembrest, 1922 Kote Marjanishvili staged Lope de Vega's "Fuente Ovejuna" at the "'Rustaveli dramatic state theatre'"and this date was the birthsdya of a new Georgian theatre.

* Sandro (Alexsander) Akhmeteli (1886-1937) Kote Marjanishvili's pupil. One of the reformer of Georgian theatre. His famous performances were: "Anzor" by Sandro Shanshiashvili, "Lamara" by Grigol Robakidze, "In Tirannos"by Fridrich Schiller and etc.

* Robert Sturua (born July 31, 1938) is a Georgian theater director, who gained international acclaim for his original interpretation of the works of Brecht, Shakespeare, Chekhov. He is based at the Shota Rustaveli Dramatic Theater in Tbilisi, and has staged productions throughout the world. Graduating in 1961, he began his career at the Shota Rustaveli Theater, where he became principal director in 1979 and principal artistic director in 1982. His famous performances are: Salem by Arthur Miller (1965) (original title: The Crucibles), Caucasian Chalk Circle by Bertolt Brecht (1975), Richard III (London and Edinburgh, 1979-80) and King Lear (New York, 1990). Out of 37 Shakespeare plays, Sturua has staged 17; Sturua was hailed as one of ten best Shakespearian productions of the last 50 years by Shakespeare International Association. Sturuas other famous performance are: Life is a Dream by Calderón (1992), The Good Person of Szechwan by Brecht (1993), Lamara by Grigol Robakidze (1996), Styx, inspired by the music of Giya Kancheli (2002); two new versions of Hamlet staged in Tbilisi (2001, 2006); and Waiting for Godot by Beckett (2002).

* Magazine "H2SO4" – magazine of Georgian futurists. In 1924 was published one issue and its supplement "Literature, etc." Among the founders were Irakli Gamrekeli (1894-1943) – well-known Georgian artist, scenograph, he took part in creation of directorial theatre in Georgia, in Shota Rustaveli Theatre history (1921-1943) creative epoch. Nikoloz Shengelaia (1901-1943) film director, screenwriter and poet. He became acquainted with cinematography with the help of Kote Marjanishvili, he was engaged as a director assistant for the movie "Before Hurricane". Shengelaia's movie "Eliso" (1928) was a step forward in cinematography. "Eliso" and "26 Commissars" shot in 1933 (mothballed in Soviet period) were recognized as masterpieces of the world cinematography.

*Iuri Lotman (1922-1993) literary man, theorist, critic, semiotic; One of founders of Tartu – Moscow semeiotic school. Corresponding Member of Academy of Sciences of Britain (1977), Member of Academy of Sciences of Norway (1987), Member of Academy of Sciences of Kingdom of Sweden (1989), Member of Academy of Sciences of Estonia.

ҚАЗІРГІ ГРУЗИЯ ТЕАТРЫНЫҢ СЫНШЫЛАРЫ МЕН ТЕАТРЫНЫҢ ҚАТЫНАСЫ ТУРАЛЫ КЕЙБІР СҰРАҚТАР

Марина (Мака) Васадзе

өнертану докторы,

Ш.Руставели атындағы Мемлекеттік театр және кино университетінің доценті

Тбилиси, Грузия

Аңдатпа: «Театр – көрермен – сын» тақырыбында кәсіби сыншыларды талқылау ғасырлар бойы жалғасып келеді (мұндай зерттеулерді дін, философия, филология, әдебиет ... мәдениеттің басқа салаларында табуға болады). Белсенді жұмыс 19 ғасырда және 20 ғасырдың басында жүргізілді, сол кезде театр мен қойылымдарды сахна режиссерлері басқарған болатын ... Бүгінде театр бұл құбылыссыз ойға келмейді.

Бұл жаңалық үшбұрышты зерттеуге деген қажеттілік пен қызығушылықты арттырды. Зерттеулер, даулар, пікірталастар үшбұрыштың кез-келген компонентін бөлек, ең бастысы - оны зерттеу және тұтастай дамыту үшін қажет және пайдалы.

Мәселені қарастырған кезде, сыншылар, теоретиктер, тарихшылар және т.б. арасындағы даулы мәселелердің бірі - көрермен мен театр арасындағы байланыс екенін ескеру қажет. Бұл қандай қарым-қатынас болуы керек? Бұл жерде біз екі негізгі ұғымды ажыратамыз – көрермен өзінің театрда екенін ұмытпауы керек (Аристотельдің поэтикасы негізінде ...). Көрермен әрдайым өзін театрда сезінуі керек (Брехттің эпикалық театр тұжырымдамасы және оның дамуы). Бұл дау театр қайраткерлерінің субъективті бағдарына тән. (мүлдем).

Кәсіби сын театр мен көрермен арасындағы диалогты қолдаудың факторы болуы керек. Сонымен бірге, сын біржақты, субъективті болмауы керек. Ол кем дегенде объективтілікті сақтауы керек. Әйтпесе, ол «қара пиарға» айналады. Тағы бір айта кететін жайт, сыншы театрға достық көңіл-күймен баруы керек. Ол жеке қарым-қатынас пен өсек туралы ұмытып, белгілі бір театрдың спектакльін көріп, қойылымды бағалауы немесе оқырмандарға жай ақпарат беруі керек.

Кілт сөздер: театр, сыншы, көрермен, пікірталас, кәсіби сын

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ О ВЗАИМООТНОШЕНИИ СОВРЕМЕННОЙ ГРУЗИНСКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ КРИТИКИ И ТЕАТРА

Марина (Мака) Васадзе

доктор искусствоведения,

доцент Государственного университета театра и кино им. Ш.Руставели

Тбилиси, Грузия

Аннотация: Дискуссия профессиональных критиков на тему «Театр – Зритель – Критика» продолжается веками (такие исследования можно найти в области религии, философии, филологии, литературы ... других областей культуры). Активные работы велись в XIX веке и начале XX века, когда театром и спектаклями уже руководили постановщики-режиссеры... Сегодня театр немислим без этого явления.

Это нововведение усилило необходимость и интерес к исследованию «треугольника». Исследования, споры, дискуссии необходимы и полезны для развития любой составляющей треугольника в отдельности, а главное - для его изучения и развития в целом.

При рассмотрении проблемы следует отметить, что одним из спорных вопросов между критиками, теоретиками, историками и т. д. является взаимоотношение зрителей и театра. Какие это должны быть отношения? Здесь мы выделяем два основных понятия – зритель должен забыть о том, что он находится в театре (на основе «Поэтики» Аристотеля...). Зритель всегда должен чувствовать, что он находится в театре (концепция Брехта об эпическом театре и его развитии). Этот спор характерен для субъективной ориентации театральных деятелей. (вообще).

Профессиональная критика должна быть поддерживающим фактором в сохранении диалога театра и публики. При этом критика не должна быть предвзятой, субъективной. Он должен как минимум сохранять объективность. В противном случае это превратится в так называемый «черный пиар». Также стоит отметить, что критик должен идти в театр в доброжелательном настроении. Ему следует забыть о личных отношениях и сплетнях, посмотреть конкретный спектакль конкретного театра и дать оценку постановке или просто дать информацию читателям.

Ключевые слова: Театр, Критик, Зритель, Дискуссия, Профессиональная критика.



Андрей Москвин

*доктор гуманитарных наук
Кафедра межкультурных исследований
Центральной и Восточной Европы
Факультет прикладной лингвистики
Варшавский университет
Варшава, Польша
amoskwin@uw.edu.pl*

**СПОРЫ И ДИСКУССИИ ВОКРУГ ПОЛЬСКОГО
НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА: 1990-1996**

Польский Национальный театр [Teatr Narodowy] был открыт в 1765 году благодаря инициативе польского короля Станислава Августа Понятовского. Он же и финансировал театр. За 250 лет существования его возглавляли замечательные польские режиссёры и актёры: Войцех Богуславский [Wojciech Bogusławski], Юлиуш Остерва [Juliusz Osterwa], Леон Шиллер [Leon Schiller], Вилям Хожица [Wilam Horzycza], Казимеж Деймек [Kazimierz Dejmek], Адам Ханушкевич [Adam Hanuszkiewicz] и др. Каждый из них стремился реализовать собственную визию Национального театра.

9 марта 1985 года здание польского Национального театра охватил пожар, в результате которого оно сильно пострадало. (Следует отметить, что это уже третья катастрофа: в 1919 г. случился пожар, а в 1939 г. здание было уничтожено во время обстрела города немцами). Почти одиннадцать с половиной лет первая польская театральная сцена была закрыта.

После пожара труппа ещё некоторое время выступала со спектаклями в разных городах – в Лодзи, Ополе, Торуне. Проходила дискуссия: следует полностью разрушить здание и построить новое, отвечающее современным требованиям, или реконструировать его, восстановив исторический облик. Через пятьдесят дней после пожара художественный совет театра направил письмо Министру культуры, в котором потребовал принятия мер по восстановлению здания и предоставления коллективу нового помещения. Министр культуры совместно с Президентом Варшавы в результате консультаций решили объединить Национальный театр с другим варшавским коллективом – Театром на Воле [Teatr na Woli]. Таким образом труппа получила место для выступлений, а дирекция театра – Ежи Красовский [Jerzy Krasowski] и Кристина Скушанка [Krystyna Skuszanka], сделала всё возможное, чтобы новое место стало домом для актёров.

Но через пять лет стало понятно, что работать в таких условиях нелегко. Критики обращали внимание на непродуманный репертуар, случайный выбор приглашённых режиссёров, слабую игру актёров. Известный критик Анджэй

Хаусбрандт [Andrzej Hausbrandt] взял на себе смелость высказать мнение многих людей искусства: «Пусть восстановлением из пепла займутся молодые, активные, сильные. Режиссёры и менеджеры, у которых много идей, предложений»¹. В 1990 году Министерство Культуры и Искусства Польши провело дискуссию, целью которой была выработка рекомендаций. Была создана рабочая группа из тринадцати заслуженных деятелей польской культуры, которые детально изучали ситуацию вокруг театра. В результате было принято решение о роспуске коллектива и создании новой сцены – «Малый театр – Национальный театр в процессе восстановления» [«Teatr Mały – Teatr Narodowy w odbudowie»].

Но восстановление театра затягивалось. Раздавались голоса: будет ли жить легенда о исключительности театра после стольких лет ожидания открытия? Удастся ли восстановить престиж театра и восстановить актёрский ансамбль? Есть ли соответствующий кандидат, который будет способен оживить театр? Например, театральный критик Яцек Серадзкий [Jacek Sieradzki] заявил, что надо будет всё начинать с нуля. Театр должен будет решить: или уподобиться музею, или стать «живым и открытым организмом»².

Торжественное открытие нового здания состоялось 9 ноября 1996 года, а художественным руководителем на протяжении шести лет (1996–2003) был Ежи Гжегожевский [Jerzy Grzegorzewski]. Польская творческая интеллигенция активно высказывалась о том, каким должна быть сцена Национального театра после восстановления. Дискуссию, состоявшуюся в это время, можно разделить на три этапа: 1990 год, 1993–1995 гг. и 1996 год. Опыт проведения подобной дискуссии чрезвычайно важен. Во-первых, она проходила в очень важный для поляков момент – период ломки «берлинской стены» и обретения независимости. Во-вторых, является примером того, как важно Национальному театру (и театру вообще) в этих условиях выработать и определить свою позицию к истории (прежде всего 20 века), правильно расставить акценты; задуматься над тем, что такое «национальная идея» и как она может быть использована в новой реальности; способствовать развитию современной польской драматургии; обозначить вектор развития театра вообще. В-третьих, начать диалог с богатой традицией (прежде всего романтической) развития польского театра.

Первый этап дискуссии – 1990 год. Тогда журнал «Театр» (номер 5 и 6) обратился к деятелям культуры с просьбой ответить на вопрос: «Каким должен быть Национальный театр?». Большинство отвечающих высказало мнение, что он должен придерживаться польской театральной традиции. «Национальный театр должен стать образцом для других польских театров – как с точки зрения репертуара, режиссёрской практики, актёрского исполнения, так и атмосферы»³ – писал писатель Павел Херц [Paweł Hertz]. Высказывалось мнение (Войцех Млынарский [Wojciech Młynarski]⁴, Хенрык Хинц [Henryk Hinz]), что помимо польской классики, которая должна доминировать, здесь должна идти также мировая классика, а к сотрудничеству следует приглашать всех самых талантливых режиссёров, сценографов, музыкантов и технических работников. По мнению Ежи Штура [Jerzy Stuhr], Национальный театр должен исполнять важную миссию: «помочь в интерпритации важных этапов польской истории и передать подлинное состояние

¹ A. Hausbrandt, *Eutazja*, „Zdanie” 1989, nr 6, s. 11.

² J. Sieradzki, *Teatrowisko Narodowe*, „Dialog” 1994, nr 10, s. 126.

³ P. Hertz, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 11.

⁴ W. Młynarski, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 11.

духовной кондиции польского народа»⁵. Звучали голоса, что театр должен выполнять образовательную и воспитательную функцию, принимать участие в общественной и политической жизни страны, выражать мнение по наиболее важным, актуальным для народа вопросам (Збигнев Кухович [Zbigniew Kuchowicz]⁶). Режиссёр Тадеуш Брадэцкий [Tadeusz Bradecki] подчёркивал, что национальная сцена должна прежде всего «стать зеркалом современного польского сознания»⁷, должна взволновать современного поляка, ответить на его потребность заново самоопределиваться и понять самого себя. «Пусть Национальный театр будет сценой, на которой встречаются люди с разными взглядами, где звучат разные голоса, а своё искусство демонстрируют разные театры. Это не музей, а место, где должен происходить живой, актуальный диалог, затрагивающий также проблемы будущего. Зрительный зал такого театра должен сливаться со сценой. Всё это должно напоминать ситацию из пьесы «Свадьба»: во время танца гости влетают в салон и общаются. И каждый говорит то, что хочет. Лишь бы в словах был смысл»⁸ – писал Ежи Голиньский [Jerzy Goliński]. Подобную точку зрения высказал театральный критик Стефан Треугутт [Stefan Treugutt], который даже предложил, чтобы это был авторский театр, а возглавила бы его выдающаяся личность с очень смелыми, даже «немного агрессивными взглядами»⁹.

Некоторые обращали внимание на факт экспансии массовой культуры, которая угрожает высокой культуре и польскому патриотизму. Например, ксёндз Януш Пасерб [Janusz Pasierb] подчеркнул, что «мировая культура должна подпитываться культурами разных народов, в том числе и польской»¹⁰. Искусствовед Рышард Станиславский [Ryszard Stanisławski] отметил, что «национальный» должен означать «большой», а «большой» – «превосходный», «высшего качества», «международный»¹¹. Режиссёр Пётр Чесьляк предложил переименовать «Национальный театр» на «Европейский театр», мотивируя это так: «Я боюсь, что определение «национальный» может быть прикрытием для чего-то пустого, малозначительного и малоинтеллектуального»¹².

После нескольких лет тишины в 1993 году вновь вспыхнула дискуссия на тему судьбы и перспектив развития Национального театра, которая продолжалась до 1995 года. Невольным её инициатором была актриса Гражина Шаполовская [Grażyna Szapołowska], выразившая свою тревогу по поводу довольно медленных темпов восстановления сгоревшего здания. Подчеркнула, что для Польши Национальный театр является тем самым, чем «Большой Словарь Польского Языка», что это не только здание, но и «репертуар и традиция»¹³. Вскоре последовала серия статей, авторы которых (некоторые из них уже принимали участие в анкете) поднимали ряд важных вопросов: удастся ли после так продолжительного перерыва поднять престиж Национального театра, какую форму деятельности он должен выбрать, существует ли соответствующий кандидат, который сможет оживить его. В результате можно выделить четыре концепции.

⁵ J. Stuhr, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 12.

⁶ Z. Kuchowicz, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.

⁷ T. Bradecki, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 9.

⁸ J. Goliński, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 10.

⁹ S. Treugutt, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 12.

¹⁰ Ks. J. Pasierb, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.

¹¹ R. Stanisławski, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.

¹² P. Cieślak, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 4.

¹³ G. Szapołowska, *O Teatrze Narodowym*, „Playboy” 1993, nr 10, s. 28.

Концепция первая (Збигнев Рашевский [Zbigniew Raszewski], Эрвин Аксер [Erwin Axer], Анджей Лапицкий [Andrzej Łapicki], Ян Котт [Jan Kott], Ян Энглерт [Jan Englert]): Национальный театр должен вернуться к корням, ориентироваться на польскую театральную традицию и бережно относиться к польскому языку. В репертуаре должны преобладать пьесы классиков – Адама Мицкевича, Юлиуша Словацкого, Зигмунта Красиньского, Александра Фредры и Станислава Выспяньского. «Если мы опять не возьмёмся за работу и не начнём показывать на сцене то, что должны, то есть великий польский репертуар, тогда польский театр погибнет. Погибнем и мы, как нация, утратим идентичность, не только театральную, но и национальную»¹⁴ – писал актёр, тогдашний ректор Театральной Академии в Варшаве А. Лапицкий.

Концепция вторая (Ян Пэшек [Jan Peszek], Кшиштоф Залеский [Krzysztof Zaleski], Анджей Ванат [Andrzej Wanat], Тадэуш Брадецкий [Tadeusz Bradecki]): Национальный театр должен быть театром современным, актуальным, открытым на эксперименты, стремящимся не только высказать и обозначить актуальные проблемы современности, так и найти на них ответы. «Чтобы быть национальным и соответствовать этому званию, Национальный театр должен в своей деятельности отвечать на вопрос: «Что значит быть сегодня поляком?». Должен решить проблемы национальной идентичности, традиции, языка, обычаев, отношения к другому»¹⁵ – рассуждал театральный критик А. Ванат. Т. Брадецкий подчёркивал, что он должен был быть «прежде всего зеркалом польского современного сознания»¹⁶. Актёр Ян Пэшек [Jan Peszek] добавил: «Национальный театр должен обращаться к традиции, но также внимательно следить за актуальными событиями и комментировать их»¹⁷.

Концепция третья (Казимеж Деймек [Kazimierz Dejmek], Ежи Голиньский [Jerzy Goliński]): Национальный театр должен быть театром будущего, театром 21 века. Следует сделать всё возможное, чтобы он мог конкурировать с лучшими европейскими сценами. Одна из возможностей – объединение драматической сцены с оперной, приглашение к сотрудничеству лучших актёров со всей Польши, а также из-за рубежа. «Театр должен быть чем-то вроде огромного котла – ценностей, форм и языков, театральной гостиницей, предоставляющей свои номера для интеллектуалов со всего мира»¹⁸ – писал Е. Голиньский.

Концепция четвёртая (Адам Ханушкевич [Adam Hanuszkiewicz]): Национальный театр как авторский проект. «Следует отдать эту сцену в руки самому талантливому режиссёру, который успел отличиться оригинальной интерпретацией польской классики и который получил признание у публики, в особенности у молодой польской интеллигенции»¹⁹ – отмечал режиссёр.

Все высказанные концепции оказались очень важными, так как приближался срок открытия Национального театра после пожара. Случилось это в 1996 году. Этот год следует считать последним, третьим этапом дискуссии. В результате победила третья концепция (правда только на два сезона – до 1998 года): Министерство Культуры приняло решение объединить Театр Вельки [Teatr Wielki / Большой театр] (т.е. оперу и балет) с Национальным театром. Директором был назначен

¹⁴ Cyt. za: R. Pawłowski, *Wojkotingę szmirę*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 262, s. 7.

¹⁵ A. Wanat, *Teatr Narodowy jest potrzebny*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 6.

¹⁶ T. Bradecki, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 9.

¹⁷ J. Peszek, *Nie interesuje mnie sztuka o spółce z o.o.*, „Gazeta Kielecka” 1994, nr 136, s. 12.

¹⁸ J. Goliński, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 10.

¹⁹ A. Hanuszkiewicz, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 10.

театральный менеджер Януш Петкевич [Janusz Pietkiewicz], а художественным руководителем – известный режиссёр кино и театра Казимеж Кутц [Kazimierz Kutz].

Против объединения выступило большинство актёров Большого театра. Критики подчеркивали, что драматическая труппа будет в худшем положении по отношению к оперной и балетной, будет лишена возможности самостоятельно проводить свою репертуарную и художественную политику. Тем более что Я. Петкевич заявил, что на первом этапе он не намерен создавать постоянную труппу.

Свою концепцию представил также К. Кутц²⁰: Национальный театр должен исполнять не роль архива, а говорить о проблемах современных поляков; должен быть «универсальным» театром, т.е. показать процесс изменений польской мифологии, создания и развенчания архетипов, использовать огромный исторический багаж, накопленный веками; вокруг него должны группировать талантливые личности (напр. Ежи Яроцкий [Jerzy Jarocki], Рудольф Зёло [Rudolf Ziolo], Кшиштоф Кесьлёвский [Krzysztof Kieślowski], Кристиан Люпа [Krystian Lupa]); должен иметь неограниченные возможности в выборе и постановке пьесы (напр. не иметь ограничений в сроках подготовки спектакля). Кроме романтического репертуара, он планировал включение в репертуар классиков 20 века – С. Виткация, В. Гомбровича и С. Мрощка.

Однако этим планам не удалось сбыться, так как К. Кутца на посту художественного руководителя сменил актёр и режиссёр Рышард Рэрит [Ryszard Rerut]. Его план развития Национального театра был близок к первой концепции: поставить акцент на польскую и европейскую классику (Адам Мицкевич, Станислав Выспяньский, Шекспир, Шиллер), а репертуар приспособить к календарю национальных праздников и выжних культурных событий (напр. рождение Мицкевича, смерть Выспяньского). На постановки будут приглашены известные польские актёры, в частности Анджей Северин [Andrzej Seweryn] и Ольгерд Лукашевич [Olgierd Łukaszewicz] – в то время первый был в труппе Comédie-Française (Париж), а второй – Драматического театра Бонн (Германия). Но, как отмечали критики, не был представлен список режиссёров, поэтому не было понятно, какая эстетика будет доминировать. А во-вторых, концепция «звёзд» применима в большей степени для оперы, а не для драматического театра.

Этим планам также не суждено было осуществиться, так как неожиданно был назначен новый руководитель – Ежи Гжегожевский [Jerzy Grzegorzewski], который и стал тем, кому суждено было реализовать собственную концепцию на протяжении шести лет – до конца сезона 2002/2003 года. Для большинства выбор министром культуры именно этого режиссёра на такую важную должность показался весьма неожиданным, так как Гжегожевский принадлежал к авангардному направлению польского театра. Ожидалось, что пост руководителя Национального театра должна возглавить заслуженная для польской культуры личность. Одни хотели видеть в этой должности одного из учеников Кристиана Люпы [Krystian Lupa], другие – Миколая Грабовского [Mikołaj Grabowski].

Значительное место в концепции Гжегожевского занимал романтический репертуар и драматургия Выспяньского (его целью было сделать Национальный театр «домом Выспяньского») – каждый сезон была показана одно произведение из репертуара модерниста. Многие из того, что было сделано Гжегожевским, воспринималось неоднозначно, а каждый спектакль был предметом споров и

²⁰ К. Kutz, *Diabelskość mojej kandydatury*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 29, s. 8.

дискуссий. Во-первых, используя романтический репертуар, режиссёру удалось доказать, что много из драматургического наследия писателя сегодня не потеряло актуальность, а человек в столкновении с историей терпит поражение. Во-вторых, его интересовала проблема театра как вида искусства и взаимоотношения театра с жизнью. Поэтому каждый из спектаклей был сделан в оригинальной манере, не всегда, к сожалению, читаемой зрителями.

С 2003 года художественным руководителем Национального театра является Ян Энглерт [Jan Englert], который придерживается концепции создания театра 21 века. Я. Энглерт поставил перед собой две задачи: во-первых, сохранить и продолжить уникальный опыт своего предшественника, а во-вторых, расширить деятельность театра, открыть его для более широкого зрителя. В результате в течение нескольких лет Национальный театр стал открытым художественным форумом, площадкой встреч и столкновений разных театральных эстетик и актёров разных поколений. Его программный эклектизм отражает разнообразие театральной жизни в Польше. Театр начал работать более интенсивно, выпуская ежегодно по девять премьер и около 500 спектаклей. Кроме этого, появились образовательные программы, рассчитанные на широкую аудиторию. Театр проводил фестиваль Национальных театров, на котором обсуждались все актуальные проблемы, затрагивающие существование национальных сцен в 21 веке.

Как мы видим, состоявшаяся дискуссия оказалось очень важной и даже необходимой для развития польского театра после 1989 года. В результате удалось оценить весь предыдущий опыт развития Национального театра, сформулировать очень важные актуальные проблемы, стоящие перед первой польской сценой на новом этапе.

Использованная литература:

1. Bradecki Tadeusz, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 9.
2. Cieślak Piotr, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 4.
3. Goliński Jerzy, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 10.
4. Hanuszkiewicz Adam, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 10.
5. Hausbrandt Andrzej, *Eutazja*, „Zdanie” 1989, nr 6, s. 11.
6. Hertz Paweł, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 11.
7. Kuchowicz Zbigniew, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.
8. Kutz Kazimierz, *Diabelskość mojej kandydatury*, „Wiadomości Kulturalne” 1995, nr 29, s. 8.
9. Młynarski Wojciech, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 11.
10. Pasierb Janusz, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.
11. Pawłowski Roman, *Bojkotuję szmirę*, „Gazeta Wyborcza” 1994, nr 262, s. 7.
12. Peszek Jan, *Nie interesuje mnie sztuka o spółce z o.o.*, „Gazeta Kielecka” 1994, nr 136, s. 12.
13. Raszewska Magdalena, *Teatr Narodowy: 1949-2004*, Warszawa: Teatr Narodowy, 2005.
14. Sieradzki Jacek, *Teatrowisko Narodowe*, „Dialog” 1994, nr 10, s. 126.

15. Stanisławski Ryszard, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 6, s. 5.
16. Szapołowska Grażyna, *O Teatrze Narodowym*, „Playboy” 1993, nr 10, s. 28.
17. Stuhr Jerzy, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 12.
18. Treugutt Stefan, *Jaki powinien być Teatr Narodowy?*, „Teatr” 1990, nr 5, s. 12.
19. Wanat Andrzej, *Teatr Narodowy jest potrzebny*, „Teatr” 1994, nr 11, s. 6.

ПОЛЬША ҰЛТТЫҚ ТЕАТРЫ ТӨҢІРЕГІНДЕГІ ДАУЛАР МЕН ПІКІРТАЛАСТАР: 1990-1996 ЖЖ

Андрей Москвин

Гуманитарлық ғылымдардың докторы

Орталық және Шығыс Еуропаның мәдениаралық қатынастар бөлімі

Қолданбалы лингвистика факультеті

Варшава университеті

Варшава, Польша

Аңдатпа: Зерттеудің тақырыбы – ХХ ғасырдың 90-жылдарындағы Польша ұлттық театры төңірегіндегі пікірталас. 1985 жылы өрттен кейін тарихи ғимарат пен драма труппасының тағдыры қандай болды деген сұрақ туындады. Пікірталасты шамамен үш кезеңге бөлуге болады: 1990, 1993-1995. және 1996 жылдар деп. Театр сыншылары, режиссерлер, актерлер, мәдениет қайраткерлері қатысқан пікірталас кезінде Польшаның бірінші сахнасы үшін маңызды мәселелер көтерілді: Польша тәуелсіздік алғаннан кейін Ұлттық театрдың міндеті қандай; театр қандай функцияларды орындауы керек (өкілдік, қоғамдық, саяси, көркем); қандай мақсаттар мен міндеттер қойылып, шешілуі керек. Пікірталас 1989 жылдан кейінгі поляк театрының дамуы үшін өте маңызды және тіпті қажет болып шықты. Нәтижесінде Ұлттық театрды дамытудың барлық алдыңғы тәжірибелер бағаланып, жаңа кезеңдегі бірінші поляк сахнасының алдында тұрған өте маңызды өзекті мәселелерді тұжырымдауға мүмкіндік туды.

Кілт сөздер: *Ұлттық театр, Польша театрының тарихы, романтизм, дәстүр, репертуар, театрлық пікірталас, миссия.*

CONTROVERSIES AND DISCUSSIONS AROUND POLISH NATIONAL THEATER: 1990-1996

Andrey Moskvin

Doctor of Humanities

Department of Intercultural Studies

Central and Eastern Europe

Faculty of Applied Linguistics

Warsaw University Warsaw, Poland

Abstract: The subject of the research is the discussion around the Polish National Theatre in the 90s of the 20th century. After a fire in 1985, the question arose: what was the fate of the historic building and the drama troupe. The discussion can be roughly divided into three periods: 1990, 1993-1995. and 1996. During the discussion, which was attended by theatre critics, theatre directors, actors and cultural figures, important issues for the first Polish stage were raised: what is the mission of the National Theatre after Poland gained independence; what functions the theatre should perform (representative, social, political, artistic); what goals and objectives should be set and solved. The discussion turned out to be very important and even necessary for the development of Polish theatre after 1989. As a result, it was possible to evaluate all the previous experience of the National Theatre development, to formulate very important urgent problems facing the first Polish stage at a new period.

Keywords: *National Theatre, history of Polish theatre, romanticism, tradition, repertoire, theatre discussion, mission.*



Нүрпейіс Бақыт Кәкиқызы
өнертану докторы, профессор
Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан
[bakytn_70@mail.ru](mailto:bakyt_n_70@mail.ru)

ҚАЗАҚ ТЕАТРТАНУЫНЫҢ ҚАЛЫПТАСУЫ, ДАМУЫ ЖӘНЕ БҮГІНГІ ХАЛ-КҮЙІ

Бүгінгі кезде елімізде мәдени құндылықтарға деген көзқарастар өзгеріп, рухани өмірімізде айтарлықтай тың сілкіністер жүріп жатыр. Өнеріміздің қай саласында болса да алға жылжу байқалады. Қазақстандағы театрларда тәжірибе алмасулар мен ізденістер қатар жүріп келеді. Елімізде орналасқан өзге ұлт яғни – орыс, ұйғыр, кәріс, неміс, өзбек театрларының да өткен кезеңмен салыстырғанда басқаша үлгіде дамуға деген ұмтылыстары жоқ емес.

Республика театрларында өтіп жатқан құбылыстарға талдау жасап, театр тенденциясын қадағалап отыру театртанушы ғалымдардың міндетіне кіреді. Театр өнерінің шығу көздері, даму белестері, қалыптасқан дәстүрі туралы мәселелер театртанушылардың еңбектерінде тегіс қамтылуы тиіс. Осы тұрғыдан алғанда қазақ театрының тарихында ғылыми-теориялық еңбектер аз емес. Бірақ, олардың дені кеңес дәуірінде жазылған, бүгіндері өзінің ғылыми маңыздылығы мен көкейкестілігі ескірген, қазіргі заман талабына жауап бермейтін дәрежеде қалды. Дегенмен қандай өнерде де мұндай еңбектердің маңызы зор. Дәуір сұранысына байланысты әр кезеңдегі, әртүрлі қолтаңбадағы сахналық туындылар театр сыншыларының жазбалары арқылы бүгінге жетіп отыр.

Егер орыс театр сынының тарихын парақтайтын болсақ алғашқы театр туралы сыни еңбектер жазушылардың қаламынан туғанын аңғарамыз. Атап айтқанда, Н.Карамзин, В.Вяземский, В.Жуковский, А.Пушкин, П.Плетнев еңбектерінің арасында театрға қатысты жазылған мақалаларды бөліп айтуға болады. Сол тәрізді А.Григорьев, А.Кугель, В.Дорошевич, Л.Андрев сияқты әдебиетшілер орыс театр сынын алға жылжытты. Ал, В.Г.Белинский өзінің «Мочалов Гамлет ролінде» деген атақты мақаласымен орыс театр сынының озық үлгісін жасап берді. Ресейдің белгілі театр сыншысы А. Смелянскийдің С.Ёлкинмен болған интернеттегі сұхбатында: «Я считаю настоящую театральную и любую другую критику в широком смысле слова частью литературы. Критерии те же и задачи те же. Ты должен посмотреть спектакль, ты должен быть абсолютно наивным в момент смотрения, удалить все посторонние влияния на тебя, поглотить произведение и оформить свои ощущения в художественную форму, то есть передать впечатления от спектакля и заразить этим впечатлением – негативным или позитивным – читателя. Я не знаю, как этому можно научить... Невозможно заниматься

театральной критикой вне литературной одаренности. Если человек не может писать, если язык не является его стихией, если он не понимает, что театральная рецензия – это попытка твоего художественного писания о спектакле, ничего не получится...», – деген пікірімен толық қосылуға болады.

Біздің қазақ театр сыны да әдебиетшілерден басталды. Қазақ топырағында театр үйірмелері құрылған кезден бастап театрдың әрбір спектаклі қатаң талқылаудан өтіп, алғашқы сыны мақалалар жазыла бастады. Кейін кәсіби театр ашылғаннан кейін М.Әуезов, Ж.Шанин, С.Садуақасов, С.Сейфуллин, О.Беков, Ғ.Мүсірепов сынды т.б. зиялыларымыз театр туралы мақалаларын дүниеге әкелді. Сондықтан да қазақ театр сынын қазақ әдебиетінің бөлінбейтін бөлшегі деп айтсақ қателеспейтін тәріздіміз. Себебі театр сыны да сөз өнеріне жатады. Айталық, театр туралы мақалалар, актерлік және режиссерлік портреттер, эсселер, сұхбаттар т.б. театр сынын әдебиет деп қарауға болатынын көрсетіп тұр. Екінші жағынан, театр сыны режиссерлік және актерлік өнермен иықтас. Себебі театр сыншысының спектакль мәтінін, актерлер сомдаған бейнені талдауы, режиссерлік шешімді айқындаудағы зерттеу жұмыстары спектакльді қойып шығумен бірдей болып саналады. Сондықтан да уақыт өте келе театр сынымен айналысатын ғалымдар әдебиетшілерден бөлініп шықты.

Иә, театр сыны театр үрдісімен қатар дамиды, кейде одан озып кетеді, кейде кешігіп жатады. Театрдың дамуына байланысты оның көркемдік жүйесінің координаттары да өзгеріске ұшырайды. Спектакльді көріп, оны жанды түрде қабылдау арқылы сыншының көркем шығармасы жазылады. Театртанушылық аппарат бұл сәтте негізгі база болып саналады. Сондықтан да арнайы театр өнерінен білімі бар театртанушы болмаса, театр алға жылжыған сайын оның көркем туындысы спектакльді талдау әдебиетшілерге салмақ түсіре бастады. Театрдағы құбылыс театр үрдісі контекстінде жалпы мәдени мәселелермен, бүгінгі уақытпен байланыстырыла қарастырылады. Сөйтіп спектакльге қарап отырып театр сыншысының өзіндік ішкі диалогы құрылады. Ол спектакльдегі шынайылықты зерттейді, сол арқылы қаласа да, қаламаса да өз заманының спектаклін көзімен көрген куәгерге айналып пікірін қалдырады. Кез-келген театр сыншысы спектакльді көріп болғаннан кейін оны өзінің есінде мықты сақтап қайтадан қорытады. Режиссер драматургиялық шығарманың өзіндік нұсқасын жасаса, театр сыншысы сахналық мәтіннің тарихын жасап шығады. Спектакль туралы жазылған мақаланың мазмұнына қарап театр сыншысының кәсіби деңгейін де байқауға болады. Белгілі эстет В. Асмус: «Хороший критик – это писатель, который, если позволено так выразиться, «на людях», «вслух» читает и разбирает художественное произведение не как простую сумму только прикрытых «формой» отвлеченных мыслей и положений, а как сложный организм», – деп [2, с.67-68] бекер айтпаған. Осыған қарап-ақ театр сыншысының қандай қасиеттерге ие болу керектігін түйсінеміз. Шын мәнісінде, театр сынының театр журналистикасынан айырмашылығы зор. Театр сыншысы спектакльді «оқып және талдау» кезінде театр өнерінің барлық көркемдік құралдарын жетік білетінін танытады. Журналистік мақалаларда көбінесе оқырмандарға спектакль мен театрдағы елеулі оқиғалар туралы ақпараттық мәліметтер беріледі. Ал, сыни мақалада спектакльдің мизансценалары, сценографиясы, жарық партитуралары т.б. тұтасымен қамтылады. Сахналық бейнелер, мағыналар, метафоралар, символдар театрлық сыни мақалада өзінің әдеби негізін табады.

Қазақ театр сыны деген кезде Қажықұмар Қуандықов, Бағыбек Құндақбайұлы, Әшірбек Сығай, Көбетай Нұрпейісов, Ахметжан Қадыров есімдері ауызға бірден ілігеді. Себебі бұл ғалымдар қиын да, күрделі саланың дамуына көп үлес қосты.

Қазақ театр сынын көтеру үшін ең әуелі өз топырағымызда мамандар даярлау қажеттігін Б.Құндақбайұлы мен Ә.Сығай бірлесе қолға алып 1990 жылы Т.Жүргенов атындағы Театр және көркемсурет институтында алғашқы театртанушылар тобын қабылдады. Сол жылдары аталмыш оқу орнының ректоры болып тұрған Ә.Сығай Б.Құндақбайұлына үлкен қолдау көрсетті. Содан болар Б.Құндақбайұлы театртанушыларға сабақ беретін ұстаздарды өзінің қалауымен таңдап алды. Театр тарихы мен теориясына қатысты пәндерден А.Тоқпанов, Л.Богатенкова, А.Қадыров, С.Қабдиева, Х.Сағатова, Д.Арынғазиева сынды т.б. білікті мамандар сабақ берді. Тіпті қазақ әдебиетінен дәріс оқуға белгілі ғалым Мекемтас Мырзахметовты, шығыс әдебиетінен Өтеген Күмісбаевты шақырды. Профессорлық – оқытушылық құрамның кілең бесасап мамандардан құрылуы үлкен жемісін берді. Алғаш қабылданған театртанушылар жақсы бітіргеннен кейін 1995 жылы театртану бөліміне қазақ тобымен (курс жетекшісі Б.Құндақбайұлы) бірге, орыс тобы (курс жетекшісі А.Қадыров) да қабылданды. Сөйтіп, бүгінгі күнге дейін сол игі дәстүр өзінің заңды жалғасын тауып театр зерттеумен айналысатын мамандар даярлауды жалғастырып келеді.

Қазіргі кезде Б.Құндақбайұлынан, Ә.Сығайдан, А.Қадыровтан, С.Қабдиевадан, Б.Нұрпейістен, А.Еркебайдан, М.Жақсылықовадан, З.Исламбаевадан, Н.Ескендіровтен бітірген театртанушылар республикамыздың театрларында, сол сияқты М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтында, Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясында, Қазақ Ұлттық өнер университетінде т.б. жоғары оқу орындарында қызмет етіп келеді.

Академия қабырғасынан түлеп ұшқан театртанушылардың бірнешеуі ғылыми диссертацияларын сәтті қорғап, театртану саласының күшейуіне өз үлестерін қосып жатыр. Атап айтатын болсақ: А.Мұқан, А.Еркебай, З.Исламбаева, М.Жақсылықова сынды ғалымдарымыздың есімі көпшілікке жақсы таныс. Сол сияқты Б.Құндақбайұлының жетекшілігімен театр өнерінің қыр-сырын жетік білетін Г.Жұмасейітова, Т.Жаманқұлов, Е.Жуасбек, Қ.Сүлейменова, К.Сейтметов, Қ.Сүлеева, А.Құлбаев, А.Жұмаш би өнерінің мамандары Ә.Шәнкібаева, Т.Ізім, Г.Сайтова, Қ.Айтқалиева жұмыстары театртануға қатысты еңбектердің қатарын толықтырып қана қоймай, тәжірибе мен теорияның өзара сабақтастығының жарқын үлгісіне айналды.

Соңғы жылдары театртану мамандандыруы бойынша қорғаған Phd докторлары: Н.Ескендіров, Ж.Сұлтанова, А.Маемиров, Е.Нұрсұлтан, Ж.Болдықов жемісті жұмыстар жасап келе жатыр.

Қазіргі кезде қазақ театрларының бүгінгі хал-күйі жайлы жазатын мамандарға зәру емеспіз. Егер тәуелсіздіктен кейінгі жылдардан бергі театртанушылар тарапынан жазылған ғылыми зерттеу еңбектерге көз салсақ, үлкен жұмыстардың тындырылғанына куә боламыз. Жоғарыда есімдері аталған театртанушы ғалымдардың қаламынан төмендегідей кітаптар: «Страницы казахского балета» (2000 ж.), «Хореография Казахстана» (2010 ж., Жұмасейітова Г.Т.), «Қазақтың жастар мен балалар театры» (2006 ж.), «Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (2014 ж., «Сахна шеберлері» 2018 ж. Нұрпейіс Б.К.), «Қазақ опера театры» (2008 ж.), «Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ опера театры» (2011 ж.,

А.Мұқан), «Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері» (2014 ж., М.Жақсылықова), «Терістік және шығыс өңірлердегі қазақ театрларының дамуы» (2015 ж.), «Ұлттық өнердің жауһарлары (2019 ж. З.Исламбаева), «Қазіргі қазақ театры: тарихи спектакльдер» (2015 ж., А.Еркебай), «Театр көкжиегі» (2015 ж., Ескендіров Н.), «Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі» (2009 ж.), «Қазақ сахнасының шеберлері» (2010 ж.), «Тәуелсіздік идеясы және театр өнері» (2011 ж.), «Қазақстанның заманауи театр үдерісіндегі фестивальдің халықаралық байланыс ретіндегі ролі» (2017 ж.) т.б. ұжымдық монографиялар жарық көрді.

Кеңестік кезеңде ұлттық театр өнеріміздің дәл осылай зерттелмегенін ескерсек, бұл нәтиже тәуелсіздігіміздің жемісі деп бағалауға лайық. Қазіргі қазақ театртануы екі бағытты қатар алып дамып келе жатыр. Біріншісі, драмалық мәтіндер мен қойылымдарға баса назар аударатын тарихи зерттеулер, екіншісі, театрды зерттеудің теориялық мәселелерін қарастырып отыр. Осындай жетістіктермен бірге олқы түсіп тұрған тұстарымыз да бар. Ең бастысы дәл қазір қойылып жатқан спектакльдер туралы сыни мақалалар саны тым аз. Мұның себебін іздеген кезде театртанушылар мен театрлардың арасындағы байланыстардың мүлде үзілгенін байқадық. Облыстағы театрлардың бірен-сараңы болмаса, атап айтқанда: Н.Бекежанов атындағы Қызылорда облыстық қазақ музыкалық драма театры, Қарағанды облыстық С.Сейфуллин атындағы қазақ драма театры, «Дариға-ай» жастар театры, Мемлекеттік қуыршақ театры (Алматы), былтырдан бері БҚО Х.Бөкеева атындағы қазақ драма театрынан басқалары театртанушылармен байланыс түзуге құлықсыз.

Театрлар премьералар алдындағы спектакльдің қабылдауына ешбір сыншыны арнайы шақырмайды. Алысқа бармай-ақ Алматыдағы М.Әуезов атындағы академиялық драма театры мен Ғ.Мүсірпеов атындағы академиялық балалар мен жастар театрының өзі бірде-бір рет спектакль қабылдауға театртанушыларды қатыстырған емес. Ал спектакль премьерасынан кейін сын айтыла қалса, онымен санасып жатқан ешкім жоқ. Режиссерден бастап, рөлдерде ойнаған актерлердің көпшілігі мақтағанды қалап тұрады.

Халықаралық, Республикалық, аймақтық театр фестивальдерінің қазылар алқасы болуға театртанушылар тартылмайды. Театр сыншысы спектакль көрмесе, нені жазады?

Айлығы шайлығына жетпейтін театр сыншыларына қаламақы төлеу де ешбір жерде белгіленбеген. Болашақта зейнетінен бейнеті көп бұл мамандықпен айналысатын жастардың болмай қалу қаупі де жоқ емес. Біздің пікірімізше, театр сыншыларына да үлкен қамқорлықтар қажет. Жоғары оқу орнын тәмамдағаннан кейін оларды жұмысқа орналастыру ісіне Мәдениет және спорт министрлігінен бастап, барлық театр басшылары атсалысқандары жөн. Жасыратыны жоқ, облыстардағы театрлардың әдебиет бөлімінің меңгерушілерінің басым бөлігі театртанушылар емес.

Бүгінгі таңда әлемдік театр өнерінде театр сыншылары театрдың тарихын жасап шығатын шежіреші-ғалым ғана емес, театрдың жұмысын насихаттайтын жарнамашыға да айналып кетті. Олар ең үздік спектакльдерді басқа мемлекеттерге көрсетуге белсене араласады. Ал, біздің еліміздегі театр сыншыларының білімдері олардан кем емес. Сондықтан да, қазақстандық театрлар театр сыншыларымен жұмыстарын күшейтсе, жақсы нәтижелерге қол жеткізуге болатынына сеніміміз мол.

Пайдаланган әдебиеттер:

1. А. Смелянский. <http://sergeyelkin.livejournal.com/12627.html>.
2. Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество // Асмус В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики. М., 1968.

СТАНОВЛЕНИЕ, РАЗВИТИЕ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ КАЗАХСКОГО ТЕАТРОВЕДЕНИЯ

Нурпеис Бахыт Какиевна

доктор искусствоведения,

*профессор Казахской национальной академии искусств им. Т.К.Журганова
Алматы, Казахстан*

Аннотация: В статье рассматриваются актуальные вопросы современной казахской театральной критики. Начиная с того времени, когда в Казахстане стали создаваться театральные кружки, начали выходить в свет первые критические статьи, подвергавшие каждый спектакль тщательному анализу. В статье утверждается, что казахская театральная критика является неотъемлемой частью казахской литературы. На основе конкретных фактов автор приходит к выводу о том, что театральная критика, с одной стороны, относится к искусству слова, а с другой стороны, находится в неразрывной связи с режиссёрским и актёрским искусством. Наряду с этим, автор статьи подробно останавливается на нынешнем состоянии казахской театральной критики.

Ключевые слова: *театр, творчество, спектакль, сценография, режиссер, актер.*

FORMATION, DEVELOPMENT AND CURRENT STATE OF KAZAKH THEATER SCIENCE

Bakhyt Nurpeis

doctor of Arts,

*professor of the Kazakh National Academy of Arts named after T.K.Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: In the article the topical questions of contemporary Kazakh theatre criticism are examined. Since the time when theatre clubs started to appear in Kazakhstan, first theatre reviews that subjected each performance to a thorough analysis have been published. The article claims that Kazakh theatre criticism is an indispensable part of Kazakh literature. Relying on particular facts, the authors come to a conclusion that theatre criticism, on the one hand, can be attributed to literary arts, on the other, goes hand in hand with directing and acting. At the same time the author of the article dwell on the present state of Kazakh theatre criticism.

Key words: *theatre, creative work, performance, set design, director, actor.*



Lasha Chkhartishvili

doctor of Arts,

Associate Professor Shota Rustaveli Georgian Theatre and Film State University,

Tbilisi, Georgia

[*lashachkharto@gmail.com*](mailto:lashachkharto@gmail.com)

SOME EVALUATION CRITERIA IN MODERN THEATER STUDIES

I mentioned the term “Theatric Studies” (“театроведение” in Russian) in the title of my report, but this term isn’t familiar to the Western civilization (corresponding term to the Russian term “театроведение” in English is considered as “Theatre studies”). In the English-speaking world the “Theatre studies” are defined as theatric research (sometimes we meet the terms: theatology or dramatics, which means “research of the theatric performances, considering its literature, physical, psychobiological, sociological and historic contexts. This is a multidisciplinary field, covering esthetics and semiotics research.”²¹ Britannica defines the term “Theatre Studies” in the following way. At the end of the 20th century the theatric antropology was established and developed as an independent field, as a object of its studies radically differs from the theatrics study object. The term “Études théâtrales” exists in French language, considering multidisciplinary research of the theater, reflecting theatric practice. “Theatric researches use as drama theory, also literature, physics, sociology, history, semiotics and other fields of science.”²²

In the educational catalogues of the western higher art schools (colleges, universities, research centers) “Theatre studies’ qualification is been defined as follows: “Studies dramaturgy history and analyzes theatric forms, theatric practice and stylistic approaches. The course is created both for thorough understanding of the practice and theory, with a goal to develop the skills for theatric product creation. During the course the students will participate in the practical seminars and will have opportunity study the plays, having practice in the theaters, create own works (both written and practical). The student will also study directing skills. The course cover studies how to critically analyze the theatric product. More plays (performances) the students see, their knowledge and experience will become broader!”²³ – This is the short annotation of the suggested course by one of the most successful art school in Great Britain Barton Peveril sixth form college.

Parallelly to the British “Theatre Studies”, the French-speaking world uses the term “Études théâtrales”, which means theater research. In the annotation of the training course of Études théâtrales at Sorbonne nouvelle we read following: “Studies last for three years for six semesters, covering theoretical studies of the performing arts (theater history,

²¹ <https://www.britannica.com/art/theater-building>

²² <https://www.thalim.cnrs.fr/communications/article/la-discipline-etudes-theatrales-theatologie-un-lieu-vital-de-transmission-et-d?lang=fr>

²³ <https://www.barton-peveril.ac.uk/courses/drama-and-theatre-studies/>

textual dramaturgy, performing practice, sociology, culture policy). The theoretical course is followed by the practical studies in the form the seminars and internships (acting, dramaturgy, scenography, theatric production, public relations)²⁴. The abovementioned definitions of the term “Theatre studies” make clear the radical difference among the research activities, goals and objectives, competencies of European and Post-Soviet Theatric research. At the same time art theory and practice isn’t being taught in combined manner in Europe for a long time, which is ignored in the high art schools of the Post-Soviet countries.

Theater Studies, as a field of humanitarian science is well-known in the Post-Soviet world. In the universal dictionary, theater studies is defined in following way: “A field of the art history, studying the theater”.²⁵ Theater studies along with other humanitarian sciences is among the inaccurate sciences, studying the theater. It is among the art history sciences group, and it researches acting, dramaturgy, directing, theatric architecture, music, multimedia technologies, visual art, and other disciplines related to the theatric arts.

In the high art schools of the Soviet period the prepared specialists were granted with the Theater Studies qualifications what meant that the graduate was a theater history, theory and criticism specialist. This tradition continues till nowadays by inertia at the all three stages (bachelor’s, master’s, PhD) of the high art schools (both state and private), opposing the modern educational framework, which considers training of the narrow but qualified specialist. In the specialties catalogue of the Theater Arts University of Russia (ГИТИС) we read the following regarding the Theater Studies: “The students study the fields like literature history, cinema history, music history. Professional disciplines block covers drama theory, editorial and publishing, computer sciences and theater sources research. During the period of studies the future theater experts attend numerous obligatory seminars, including the theater history and theater criticism. The practice is being held in the editorial offices and theaters.”²⁶ It is obvious, that nothing changed since the collapse of the Soviet Union and Post-Soviet space is completely isolated from the modern western experience. As if these two worlds exist on the two different planets.

Theater studies in the Post-Soviet space as one of the directions of the art history, covers three independent fields – history, theory and criticism. All three directions have different tools and methodologies, that’s why the theater history, theory and criticism were differentiated still in the Ancient Greece, demarcating the theater studies fields. This demarcation is being recognized by the Soviet and Post-Soviet theater studies.

“The theater studies was established since the moment of staging the first professional plays. Accordingly, the theater studies and theater research science take roots since the Ancient Greece. Artistic, creative product needs assessment. That’s why the theater studies as a science counts the history of 26 centuries, as the professional theater history itself. With the development of the theater, theater research tools and methodology were changing. No theater research, especially theatric criticism exists without deep understanding of the modern theater context.

One of the most important problems of the modern theatric criticism, especially in the Post-Soviet space is losing the context, as the modern theater product can’t be assessed using the obsolete, traditional classic criteria and methodology. It is unacceptable to assess experiential and epic theater art product of Brecht with the same criteria as the plays staged according to the principals of absurd theater and physical theater, verbal and non-verbal

²⁴ <http://www.univ-paris3.fr/licence-etudes-theatrales-247746.kjsp>

²⁵ Universal encyclopedic dictionary: [3 books] / compiled by Alexandre Elerdashvili. First edition, Tbilisi 2006.

²⁶ <https://www.ucheba.ru/for-abiturients/speciality/57558>

performances. The approach of the theater researchers and critics should be changed towards the particular works and assessment criteria must be based on the product to be discussed or researched.

Modern theater researcher must accurately feel the epoch, be familiar with the world theatric tendencies and continuously observe political, social, economic and cultural processes.

New reality appeared to us in the 21st century, which we call “the third reality”. It is the digital world. The third, new reality also was born in the theater – world development in the technical environment, and this is a cyber space. Now, especially in the period of a pandemic, the time has come for implementing and establishing the new technologies (not only technical ones), testing multimedia, mastering the possibilities of the digital space. Cinema, television, the Internet are now united in the theater as never before...

Despite the process of technocracy, the human - actor always remains relevant and active in the theater. The theater of future is impossible without a human, but the technologies will be his/her equal partner. During this period, special (in my humble opinion, decisive) role and function is assigned to the theater criticism. Accurate and adequate criteria must be used during assessment of each artistic product. Modern theatric criticism must follow the modern theater in experiments.

Modern theatric criticism and research is incredible without multidisciplinary approach. Analyzing specific play or processes in the theater is incredible without understanding political-social context and artistic trends. Genre is dying in the modern theater, various forms, styles, manners are being mixed. Nowadays we can find various directions in one theatric work and at the same time, the criticism hasn't adequate criteria, corresponding the time, replacing which the Post-Soviet theatric criticism doesn't try or isn't ready for it. The theater obviously precedes the criticism in this respect, unlike the antique period or the classicism epoch, when the criticism was provoking the process. We still use the old tools, which is a futile attempt for analyzing the modern theatric process.

The time changes with incredible pace, as the theater with it.

The theater stays synthetic field of the art and more, it unifies new fields together with the traditional art. The modern theatric criticism will have to develop new criteria for assessment. The function of the modern criticist isn't only description of the play, stating the mise en scenes, digital video does it better than the criticism. The function of the modern criticist is evaluation of the theatric product in the context of the epoch and creative process/trends. The modern theatric criticism must forget the template created in during the Soviet Union period, considering building the review, according to the following plan: playwright, overview of the playwright epoch, directing foundings, acting, scenography, music, choreography and conclusion. It is incredible and almost impossible to assess the modern play, as the established template puts the critic in the frames and prevents him/her in free creative work.

The criticism style is still mentoring and academic, direct form almost doesn't exist. “Invisible wall” is between the subject of the criticism and critic, preventing from the information exchange, communication. These circumstances harms both creativity and criticism...

If the director was required to tell the story, it isn't priority in the modern theater. Each analyzes must be based not on the pre-developed scheme by the critic, but the creative product. The modern theatric critic mustn't be cut from the theater, s/he must be constantly connected with it, moreover, s/he must be involved in the general process.

And still, how should the critic assess the modern play and which tools s/he must use? How s/he can determine the artistic quality of the play? I think that it isn't a simple process, in this case we rely only on the intuition or erudition of the critic. The play value is defined in combined manner: newsworthiness of the topic (relevantly to the place where it was performed), adequate decision of the space, understanding-interpretation of the play (text), artistic quality of performing, level of provoking empathy in the spectators and other factors. It is desirable to try to recognize what the director wants to say via his/her team and not that, what we want to see on the conditional stage.

ҚАЗІРГІ ТЕАТРТАНУДАҒЫ КЕЙБІР БАҒАЛАУ КРИТЕРИЙЛЕРІ

Лаша Чхартшвили

өнертану докторы

*Шота Руставели атындағы Мемлекеттік театр және кино университетінің
доценті*

Тбилиси, Грузия

Аңдатпа. Посткеңестік кеңістікте театртану өнертану салаларының бірі ретінде үш тәуелсіз саланы - тарих, теория және сынды біріктіреді. Ғасырлар бойы театрдың дамуымен театрды зерттеу тәсілдері мен әдістемесі өзгерді. Қазіргі театрды зерттеуші дәуірді дәл сезініп, әлемдік театр тенденцияларын біліп, саяси, әлеуметтік, экономикалық және мәдени процестерді үнемі қадағалап отыруы керек.

Кілт сөздер: театртану, театр тарихы, театр теориясы, театр сыны, заманауи театр.

НЕКОТОРЫЕ КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ В СОВРЕМЕННОМ ТЕАТРОВЕДЕНИИ

Лаша Чхартшвили

доктор искусствоведения,

*ассоциированный профессор Грузинского государственного университета театра
и кино им. Шота Руставели*

Тбилиси, Грузия

Аннотация. В постсоветском пространстве, театроведение, как одно из направлений искусствоведения, объединяет три независимые области – историю, теорию и критику. В течении веков, с развитием театра, инструменты и методология исследования театра менялись. Исследователь современного театра должен точно чувствовать эпоху, знать мировые театральные тенденции и постоянно наблюдать за политическим, социальным, экономическим и культурным процессами.

Ключевые слова: театроведение, история театра, теория театра, театральная критика, современный театр.



Давид Шавлис-Асатиани
*театральный режиссёр, критик-искусствовед,
исследователь истории костюма
Париж, Франция
esteemadore@yahoo*

СВЕТ СОФИТОВ ВО ТЬМЕ

Затаив дыхание и застыв в неподвижности, будто в скрывающееся за занавесью, нынешний театр украдкой., очень осторожно, возвращается к традициям, обращаясь к большому репертуару (гарантируя выживание, словно публичное спасение) касаясь великих произведений прошлого в настоящем – в хаосе начала столетия, хотя бы раз в сезон, воочию обольстить себя необходимостью восхождения: репетировать, пересматривать и пережевывать классику, играть: Мольера в основном, Расина, немного Корнеля и т.д. ..чтобы театральное место, должным образом субсидируемое, узаконивало свои субсидии, привлекая к себе благосклонность современного зрителя и настороженной критики. Следовательно постановки по большей части теперь осмотрительно отредактированы, стараясь раскрыть смысл, чем примкнуть его к одной оси, как это было в золотой век декорации сцены. Возможно, именно благодаря этой открытости смысла, с одной стороны, и любопытству к текстам XVII, XVIII, XIX предыдущих веков (менее каноничных) во многом привело к воссозданию – «критического театра», что по нашему опыту, уместно называть «классикой», сегодня немного меняет свое значение.

Если в первой половине двадцатого века, от Станиславского до Жюве (возникновение постановки как своеобразной творческой практики в рамках того вида),который мы именуем «художественным театром», стал основой театральной деятельности, а вторая половина XX века показала, что эта практика подтвердилась, но по образцу «критического театра» (таким образом, в Брехтовской модели подтверждается политическая эффективность театра), мы не должны забывать, что именно из-за актуальности (и уже кризиса) этих вопросов происходит «современное театральное искусство» и сама современная драматургия.

Поскольку во Франции любая театрализованная (условно назовём) модель устарела, её следовательно следует изменить²⁷ в эстетической и семантической практике, для пробуждения публики в проявлении места дискурса в новом «Интерактивном» мире (интеллектуальный или политический и социальный контекст).

²⁷ Поиски - «популярного театра» такого как Р. Роллан искал в начале 20 века, и воплощения такого, как Вилар или других, таких как Жан Дасте из Комеди де Сент-Этьен

Краугольным камнем этой «критической» природы, автономии сценического письма, разработанного на текстовом материале, является: опыт как знание, и память как интуиция, и оно словно абзац, который затем помещается в сердце сценического произведения. Драматургия больше не понимается в смысле правил написания и построения драматического текста, но ее сфера из области текстового письма, стала областью сценического, прежде всего отрывка текстового материала к построению представления (мысли, чувства, эмоции...) постановки. В то время как постановочная логика, (содержащаяся в тексте) ранее подразумевала формы его репрезентации, появление режиссера как – автора самостоятельного произведения влечет за собой необходимость каждый раз реконструировать внутреннюю логику произведения. Последнее уже не рассматривается как простая транспозиция или «естественная» реализация пьесы, а как чтение в более широком смысле, воссоздание²⁸.

Бесспорно существует много разных работ выдающихся мастеров, строящих свои собственные интерпретации и следовательно, (семантический дискурс) свои собственные «Эстетические вселенные» из одного и того же текстового материала. Также не мало работ, целостность которых должна быть восстановлена в ходе развития сценической реальности, (Спектакли *Comedy Française* – Мольер или водевили из репертуара этого театра) в которых необходимо установить определенную точку зрения – идеологически основанную или подразумевающую, что интерпретация – перевод, должен быть продуман и осознан на сцене к ее специфической системе знаков.

После моего некроткого вступления, я перейду к самой сути, к спектаклю «*La Vie Invisible*». Тема моей статьи можно сказать навеяна гуманизмом о духовном освоении действительности, о мышлении воображения и о других интеллектуальных способностях восприятия, об окружающей человека красоты и увыв грубой меркантильности человеческих судеб.

Восприятие (способность) мыслить, в каждом человеке берёт свое начало с чувств, которые определяют характер и содержание жизни человека, его облик восприятия и воображение. Все искусство, кроме музыки и литературы создается на основе зрительного опыта и с расчётом на зрительное восприятие – «*La Vie Invisible*»²⁹ Художественный образ «Особого Человека» (человека с ограниченными возможностями) в живописи и в литературе представляют особую форму, видимо в силу этой особенности в искусстве слепота отображается чаще остальных форм индивидуальности, так как обладает особой пластической выразительностью и связанных с ней наших представлений об особенностях внутреннего мира Слепых³⁰.

В современном политическом мире «Рефлексивной активности», где альтернативной субъективностью является «Иллюзия», независимые театральные труппы продолжают отмечать свое отличие, разнообразием «Поэтики», (более

²⁸ Не один год я наблюдаю за творческим развитием грузинского режиссера и драматурга Пааты Циколия, который является одним из моих фаворитов на европейском подмостке современного театрального искусства. <https://youtube/hNnxjdE8aZQ> «Медея» – П.Циколия

²⁹ «Невидимая жизнь» по тексту Гийома Пуа (из отзывов слепых и слабовидящих людей) в постановке Лоран де Сагазан в художественном сотрудничестве с Романом Котардом, национального драматического центра *Drôme-Ardèche* (Дром-Ардеш) компании *La Brèche* (Ла Бреш) совместно с *Théâtre de la Ville-Paris* (Театр де ла Виль-Париж) и *La Comédie de Valence* (Ла Комеди де Валенс)

³⁰ Самый древний из известного образа – изображение слепого (музыканта) в искусстве это фрагмент фрески на могиле визира Нахта а в Египте, на котором изображен слепой арфист играющие для гостей (более 3000 лет). Греческий поэт Гомер или к примеру незрячие в мифах и легендах как Эдип, Полифем, Тейресии, Самсон или Иссак

своеобразной чем предыдущие) новыми способами обозначить поэтику как мозаику многогранности жизни, в которых статус текста отмечен без литературной драматургии а как³¹ триггер, между героем и зрителем.

Сюжет спектакля «Невидимая жизнь» на первый взгляд банален, эта реальная история (раскрытая слепым актёром Терри Себастьяном) в жизни одного человека словно медитация на парадоксы восприятия и памяти, на основе отзывов людей с индивидуальной неповторимостью (лишенных зрения). По моему, «язык – это душа театра, а слово – её суть...» но лицезря этот спектакль невольно «широко закрытыми глазами» воспринимаешь суть за пределами самых обычных диалогов и познаёшь бытие абсолютно в другом ракурсе и «в ином свете». Раньше театр уводил меня от реальности жизни, возвращал меня в мир искусства в случае этой постановки все наоборот. Я никогда, до этого не лицезрел на сцене слепого актёра. Я никогда до этого не чувствовал мимику незрячего. Этот пристальный взгляд, который рассеялся в моей душе коснулся разума моего сердца, моих мыслей сопереживая каждое его эмоциональное движение...

Глаза человека одна из наиболее выразительных деталей его внешности, а взгляд важнейшее паралингвистическое средство общения между людьми и древнейшее в филогенетическом смысле. Главный герой спектакля потерял зрение в возрасте 20 лет, после автомобильной аварии. Это актер-любитель (Тьерри Сабатиер), идя по извилистому пути своей памяти, в своих воспоминаниях он лицом к лицу стоит перед мыслями о поисках утраченного времени, параллельно погружаясь в наш маленький мир замкнутого и декадантного времени, показывая зрителю неспособность видеть мир таким какой он есть – с его социальными играми и его самодовольством, которое неосторожно превращается в жестокость. Эти сцены, их мельчайшие детали (которые так болезненно, пронизательно-отчаянно чувствует герой) постепенно перерастают в разочарования, однако они являются яркими моментами действия, где царит культ внешнего вида, где все наблюдают и демонстрируют себя, словно бесполезные анахронизмы³² на фоне большой чувствительности героя.

Перформативный формат игры, на сегодняшний день очень характерен для многих театральных трупп, что ненавязчиво облагораживает современный театр. Воссоздаваемый каждый вечер на съемочной площадке с двумя профессиональными актерами (Роман Котар и Клоэ Оливер) спектакль «Невидимая жизнь» – это шоу воспоминание о шоу, которое когда-то в своей памяти расстроило героя спектакля, название которого он тоже не может вспомнить, как и имена персонажей. Затем обнаруживается, что мужчина невольно смешал личные воспоминания с выдумкой, это – один из самых ярких моментов «Невидимой жизни», творения, задуманного Лоррен де Сагазан и Гийомом Пуа, это деликатное и тщательно созданное представление бросает вызов общепринятым представлениям о слепоте, и предлагает богато обоснованное театральное размышление о весьма парадоксальной точке зрения. Где эти два слова зрения/зрение и представления/представление обретают особое значение и смысл этого проекта, неся куда более глубокую, смысловую, мифологическую, метафизическую и социальную нагрузку.

³¹ с англ. Trigger – события вызывающие у человека посттравматический стрессовым расстройством внезапные переживания психологической травмы и тяжелые или печальные эмоции.

³² Анахронизм - нарушение хронологической точности ошибочным отнесением событие одной эпохи другой

Хрестоматийным примером этому служит картина великого фламандского художника Питера Брейгеля старшего «Слепые или Притча о Слепых»³³.

Для зрячих людей зрение – один из важнейших векторов отношения к миру, а взгляд – определяющая часть чувствительности. А как насчет людей с дифференцированным восприятием и иным образом переживающих так называемую невидимую реальность? В мизансцене режиссер Л. Сагазан смешав актеров из своей труппы (обычных и незрячего актера) представила публичную попытку приблизиться и передать то, как память на внутренних видениях нивелируется с чувством обособленности, а зачастую и обделённости и художественность ставящее под сомнение способность языка заменять видимый мир, вводят зрителя в таинственное и необычное, в слепое состояние. Другими словами, чтобы увидеть иначе людей «с индивидуальной неповторимостью» и разборчиво говорить о реализации на сцене через развертывание конкретных знаков, способствующих установлению определенного реализма, того самого, на котором может быть закреплена критическая точка зрения, в силу принципа, согласно которому: театральная работа заключается в воплощении идеи в конкретный акт, где: драматург, актер и режиссер, должны оценить ситуации, (которые они начинают с описания) а затем максимально нивелировать эту разницу, способствующую воссозданию историко-идеологической структуры, более символическими знаками, передающими драматургически-структурное прочтение любого смысла или контекста.

ҚАРАҢҒЫ ТҮНЕКТЕГІ СОФИТТЕР ЖАРЫҒЫ

Давид Шавлис-Асатиани

*театр режиссері, сыншы, өнертанушы, костюм тарихын зерттеуші
Париж, Франция*

Аңдатпа. Мақалада Париждегі «La Vie Invisible» спектаклі туралы айтылады. Мақала тақырыбы шындықты рухани игеру туралы, қиялды ойлау туралы және қабылдаудың басқа интеллектуалды қабілеттері туралы, адамды қоршаған сұлулық туралы және өкінішке орай, адам тағдырларының дәрекі пайдакүнемшілдігі туралы гуманизмнен шабыт алады.

THE LIGHT OF SOFITS IN THE DARK

David Shavlis-Asatiani

*theater director, art critic, historian of Costume History
Paris, France*

Abstract: The article deals with the Parisian performance "La Vie Invisible". The topic of the article is inspired by humanism about the spiritual mastery of reality, about the thinking of the imagination and about other intellectual abilities of perception, about the beauty surrounding a person and, alas, the rough commercialism of human destinies.

³³ 1568-го года обращающая нас к библейской притче, мораль которой, по сути, не имеет прямого отношения к незрячим.



Мұқан Аманкелді Оразбайұлы
өнертану кандидаты, доцент,
М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты
«Театр және кино» бөлімінің меңгерушісі
Алматы, Қазақстан
mukaman@mail.ru

ҚАЗАҚ ТЕАТРТАНУ ҒЫЛЫМЫ: БҮГІНІ МЕН БОЛАШАҒЫ

Республика театрларымыз тарихын, бағыт-бағдарын, шығармашылық ізденістерін, жетістіктері мен кемшіліктерін теориялық және тәжірибелік тұрғыдан зерттеп жазатын мамандар – театртанушылар. Олар сахна мен көрермен арасын жалғайтын алтын көпір, театр ұжымының спектаклі арқылы көрерменге айтпақ ой-идеясын саралап талдайтын, оларды баспасөз бетінде кеңінен насихаттаушы.

Қазақ кәсіби театрының пайда болуынан бастап театртану саласында сын, рецензия, пікірлерден тұратын алғашқы мақалалар пайда бола бастады. Қазақ театрының бағыт-бағдарын айқындауда ХХ ғасырдың жиырмамыншы жылдар ортасында қоғамда өріс алған пікірталастар, арнайы жазылған мақалалар өз нәтижесін берді. Ұлттық театрдың қалыптасуы мен дамуына ерекше еңбек сіңірген белгілі өнер және қоғам қайраткерлері М.Әуезов, С.Сәдуақасов, О.Беков, Д.Әділұлы т.б. өткір көзқарастары қазақ театрының теориялық және тәжірибелік тұрғыдан даму жолын айқындауға зор үлес қосты. Еуропалық үлгідегі әлемдік, Ресей театр тәжірибесі мен ғасырлар бойы қалыптасқан ұлттық салт-дәстүрді тығыз байланыстыра отырып жазылған М.Әуезовтің мазмұны мен мағнасы терең мақалалары қазақ театртану ғылымына қосылған сүбелі үлес болды. Осы кезеңдерде қазақ кәсіби театры жайлы Ғ.Тоғжанов пен І.Жансүгіровтің «О казахском театральном искусстве» атты еңбегінде авторлар қазақ ұлттық театрының алғашқы жеті жылдық жұмыс нәтижесіне тоқталып, оқырманды театрдың шығармашылық келбетімен таныстырады. Бұл мақалаларда алғашқы ұйымдастырушылық, құрылымдық мәселелер, ұжымның кәсіби өсу жолы, репертуарлық саясаты, пьесалардың көркемдік сапасы және ұжым актерлерінің құрамындағы кәсіби орындаушылық мәселелері сараланады.

Міне осылай басталатын театр өнерін зерттеу бүгінгі таңда өзінше жеке сала болып қалыптасты. Қазір негізгі зерттеу орталығы болып Қазақстан Республикасы Білім және Ғылым министрлігі Ғылым комитеті М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Театр өнері бөлімі саналады. Бұл бөлім Қазақстандағы сахна өнерінің тарихы, теориясы және театр сыны бағытында ғылыми зерттеу жұмыстарымен айналысатын алғашқы және іргелі өнертану орталықтарының бірі болып табылады. Алғашында құрамында бейнелеу өнері, музыкатану және театртану салалары бойынша мамандарды жинақтаған Өнертану секторы Ұлы Отан

соғысы жылдарында Қазақ КСР-ның ҰҒА Президиумында қазақ өнері мен мәдениетінің танымал қайраткері, композитор, академик А.Қ.Жұбановтың жетекшілігімен ашылды. 1952 жылдан бастап бөлімге өнертану докторы, Қазақ КСР ҰҒА корреспондент-мүшесі Б.Г.Ерзакович меңгеруші болды.

Бұл кезеңде Республика театрының тарихы мен теориялық мәселелерін зерттеу ісіне ресейлік мамандар Н.И.Львов, В.Мессман, Л.И.Богатенковалармен бірге жергілікті зерттеушілер Т.Есенгельдин, Б.Құндақбаев, З.Керева, Р.Ғабитова, Н.Шәукенбаевалар тартыла бастаған. Өнертану секторының қазақ театр өнерінің тарихына арналған алғашқы зерттеулері осы жылдары жарыққа шығады. Өнертану кандидаты Н.И.Львовтің «Казахский академический театр драмы» (Алма-Ата, 1954) деп аталатын қысқа очеркі қазақ драма театрының шығармашылық жолының 1953 жылға дейінгі аралығын қарастырса, осы зерттеушінің «Қазақ театры» атты тарихи очеркі «КСРО халықтарының театрлар тарихы» сериясымен профессор Г.Гоянның жалпы редакциясында 1961 жылы Мәскеудің «Искусство» баспасынан шықты. Қазақстандағы кәсіби сахна өнерінің пайда болуы мен даму бағыт-бағдарын айқындаған автор ұлттық театр өнерінің тарихын, жалпы тенденцияларын айқындауға театртанушылық тұрғыдан жүйелеген. Еңбек Қазақстандағы барлық театрлар: драма, опера және балет, балалар мен жасөспірімдер, облыстық театр ұжымдарының тарихи қалыптасуы мен даму жолдарына қамтуға тырысқан.

1961 жылы 6 мамырындағы Қазақ КСР Ұлттық Ғылым Академиясы Президиумының шешімімен М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты болып қайта құрылып, өнертану саласы жеке құрылым ретінде Театр және бейнелеу өнері бөлімі деген атаумен жұмыс істей бастады. Осы жылдары институттың кіші ғылыми қызметкерлері Б.Құндақбаев, Л.И.Богатенковалар Мәскеудегі А.В.Луначарский атындағы Мемлекеттік театр өнері институты жанынан ашылған КСРО халықтары театры кафедрасының меңгерушісі, өнертану докторы, профессор Г.Гоянның жетекшілігімен шыға бастаған 6 томдық іргелі зерттеу жұмысына тартылып, Қазақ драма театры бөлімдерін жазуға араласады. Сонымен бірге Институттың ғылыми зерттеу жобалары мен жекеленген авторлардың ізденістері нәтижесінде Ш.Құсайынов, О.Олидор, Н.Шәукенбаева Қ.Қуандықов, Ә.Тәжібаев, Р.Нұрғалиевтің қазақ театры және драматургиясы жайлы іргелі еңбектері халық игілігіне айналды.

1971 жылғы 21 қазандағы Қазақ КСР ҰҒА Президиумының № 132 шешімімен «Театр өнері» бөлімі жеке отау құрып, жаңа қарқынмен жұмысын бастайды. Бөлімнің меңгерушісі қызметіне көрнекті ақын, драматург, филология ғылымдарының докторы Ә.Тәжібаев келді. Құрамында Б.Құндақбаев, Л.Богатенкова, Ф.Оразаев, Л.П.Сарынова К.Сиранов, Н.Шаукенбаева, Р. Оспанова, С.Мусина секілді кәсіби зерттеушілер тобы бар бөлім өнімді еңбек етті. Бөлімнің театртану саласындағы ерекше табысына: «Балетное искусство Казахстана» (Алматы: «Ғылым», 1976), ұлттық театрдың бастауынан 70-ші жылдарға дейінгі аралықты толық қамтыған Ә. Тәжібаевтың жауапты редакторлығымен жарыққа шыққан екі «Қазақ театрының тарихы» (Алматы: «Ғылым», I том. 1975; II том. 1978) атты томдық іргелі зерттеу жұмысын жатқызуға болады.

1981-2009 жылдар аралығында М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Театр өнері бөліміне Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткері, қазақтан шыққан тұңғыш театртанушы маман, алғашқылардың бірі болып Республикада театр өнері бойынша кандидаттық диссертация қорғаған (1964), өнертану ғылымдарының докторы (1996), профессор Бағыбек Құндақбайұлы

жетекшілік етті. Осы Институтта кіші ғылыми қызметкерліктен (1958) бастап өмірінің соңына дейін 52 жыл үздіксіз жұмыс істеген Б.Құндақбайұлы – қазақ театртану ілімінің негізін қалап, мектебін қалыптастырып кеткен тұлғалардың бірі. Ол қазақ театрының өткен тарихынан бастап бүгінгі жетістіктеріне дейінгі аралықты қамтитын көптеген монографиялар, зерттеулер және сыни, проблемалық мақалалар мен рецензиялар қалдырды. Осы жылдары Институттың Ғылыми кеңесінің шешімімен жарықа шыққан Б.Құндақбайұлының негізгі зерттеу еңбектері: «Қазақтың академиялық драма театрына 40 жыл» (К.Нұрпейісовпен бірігіп жазған) – Алматы: Жазушы, 1966; «Режиссер және спектакль» – Алматы: Жазушы, 1971; «Путь театра» – Алматы: Жалын, 1976; «Уақыт және театр» — Алматы: Өнер, 1981; «Бел белестер» – Алматы: Өнер, 1987; «Мұхтар Әуезов және театр» – Алматы: Ғылым, 1997; «Заман және театр өнері» – Алматы: Өнер, 2001; «Театр туралы толғаныстар» – Алматы: Өнер, 2006; 6-томдық «История Советского драматического театра» (қазақ театры тараулары, – Москва: – 1966-71); үш томдық «Қазақ өнерінің тарихы» монографиясының театр бөлімі – Алматы: Өнер, 1-том. 2006; 2-том. 2007; 3-том (1 кітап) 2008.

Тоқсаныншы жылдардың басында М.О.Әуезов атындағы әдебиет және өнер институтының қабырғасында кандидаттық ғылыми атақ қорғауға мүмкіндік беретін біріккен Диссертациялық кеңестің қайта ашылуы қазақ өнері мен мәдениеті тапшылық көріп келген өнертанушы жас ғалымдар қатарын толықтыру ісіне серпіліс берді. Осы кеңес Б.Құндақбайұлының төрағалық етуімен толымды жұмыс істеп соңғы жылдары 17.00.01 – театр өнері, 17.00.02 – музыка өнер, 17.00.04 – бейнелеу өнері бойынша республиканың түкпір-түкпірінде еңбек етіп жатқан көптеген өнертану ғылымының кандидаттарын аяқтандырды. Ғалымның жетекшілігімен театртану саласының 15 ізденушісі сахна өнерінің әр-алуан тақырыптарын зерттеп кандидаттық диссертацияларын қорғап шықты. Бөлім қызметкерлерінің құрамы жасарып, жаңадан қалыптасқан білімді мамандар келіп, тәуелсіздік кезеңінде жаңа мазмұнға ие болды. Осы институттың Ғылыми кеңесінде «өнертану кандидаты» ғылыми дәрежесін алған бір топ жас ғалымдар: Г.Т.Жұмасейітова (1999), Б.К.Нұрпейіс (1999), А.О.Мұқан (2004), Т.Қ.Жаманқұлов (2006) секілді т.б. республикамыздың жетекші театртанушылары жұмыс істейді. Әр жылдары бөлімде өнертану кандидаттары С.Д. Қабдиева, Б.Р.Нөгербек және К.Нұрпейісов сынды еліміздің белгілі театр һәм кинотанушы мамандары зерттеу жобаларының жұмысына қатыстырылды.

2010 жылдан бастап Театр өнері бөлімінің меңгерушілігіне өнертану ғылымының кандидаты А.О.Мұқан сайланды. Қазіргі таңда Қазақ сахна өнерін зерттейтін республикадағы негізгі ғылыми-зерттеу орталық болып қалыптасқан бұл бөлімде қазақ театртанушылардың орта және жас буын шығармашылық тобы жемісті еңбек етуде. Атап айтар болсақ, өнертану кандидаттары: Г.Т.Жұмасейітова, Б.К.Нұрпейіс, жас театртанушы ғалымдар А.С.Еркебай, З.У.Исламбаева, Л.Е.Татанова, М.М.Тәшімовалар. Театр өнері бөлімі өнертану кандидаттары, профессорлар С.Д.Қабдиева, Ә.Т.Сығай, А.Н.Қадыров, Б.Р.Нөгербек секілді республиканың жетекші театр және кино өнерін зерттеушілермен тұрақты ғылыми және шығармашылық байланыс орнатқан.

2003-2005 жылдар аралығында іргелі зерттеу бағдарламасы бойынша жасалған «Қазақ театры: қалыптасуы мен бүгінгі даму бағыт-бағдары» атты жоба нәтижесінде «Қазақ өнерінің тарихы» (Алматы: «Өнер», 2007, 2008, 2009) және «История казахского искусства» (Алматы: «Арда», 2008, 2009) атты қазақ-орыс

тілдерінде 7 кітаптан тұратын 3 томдық көлемді монографиялар жарық көрді. Бұл еліміздің көне дәуірден тәуелсіздік алғанға дейінгі мәдени-рухани дамуындағы бейнелеу, музыка, театр өнерлерінің түрлі тарихи кезеңдері жайлы деректер қайтадан қорытылып жүйеленген, тәуелсіз Қазақстан үшін маңызды болып табылатын іргелі зерттеу жұмыс болды. Кітапты шығару Қазақстан Республикасының Президенті Н.Ә.Назарбаевтың халқымыздың рухани дамуы мен білім беру саласына серпін берген, сан салалы ұлттық ғылымды дамытуда маңызы зор болып табылатын Мемлекеттік «Мәдени мұра» бағдарламасы аясында жүзеге асырылды. Институттың мұндай ұжымдық іргелі зерттеулері 2009 жылдан бастап өнертану, музыкатану және театртану бөлімдері «Өнертану» секторы болып біріккеннен кейін жаңа белеске көтерілді. «Өнертану» секторының жұмыла жасаған жұмыстарының нәтижесі «Тәуелсіздік идеясы және көркем мәдениет» 3-кітап ұжымдық жинақ жарық көрді (Алматы: «Signet Print» 2010. 17 б.т.).

Соңғы жылдарда бөлім қызметкерлері бірнеше ұжымдық және авторлық монографияларды баспадан шығарды. Жұмасейітова Г. «Страницы казахского балета» (Астана: «Елорда», 2001.–144 с.) және «Хореография Казахстана. Период независимости» (Алматы: «Жибек жолы», 2010. - 220 с.), А.Мұқан «Қазақ опера театры» (Алматы: «Арда», 2008. 16 б.т.) және «Тәуелсіздік кезеңіндегі қазақ опера театры» Монография. (Алматы, «Тіл» оқу-әдістемелік орталығының баспаханасы. – 2011, 2006.) атты монографияларын, театр өнері бөлімінің 2006-2008 жылдары Қазақстан сахна өнерінің тәуелсіздік кезеңіндегі жай-күйін зерттеп, нәтижесінде бүгінгі таңдағы қазақ театрларының даму жолы өзіндік ерекше құбылыс ретінде қарастырылған «Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі» атты ұжымдық монография (Алматы: «КИЕ», 2009 30 б.т.), қолданбалы зерттеу жұмысы аясында еліміздің өнері мен мәдениетінің астанасы Алматы қаласының өнер ордаларының келбетін көпшілікке таныстырар қазақ, орыс, ағылшын тілінде «Алматы театрлары» (Алматы: «Алматыжарнама», 2010 ж. 17 б.т.) және қазақ сахнасының танымал қайраткерлерінің шығармашылығына арналған, актерлер мен режиссерлердің тұлғалық келбетін айқындап, оларды көпшілік оқырманға таныстыру мақсатында «Қазақ сахнасының шеберлері» (Алматы: «Таңбалы» 2010. 31 б.т.) ұжымдық жинақтары жарық көрді.

Театр өнері бөлімінің қызметкерлері іргелі зерттеу жобасы аясында жұмысын аяқтап «Тәуелсіздік идеясы және театр өнері». (Алматы: «Print express», 2011 26 б.) – атты ұжымдық монография баспадан шықты Бүгінгі таңда театртанушылар өзге саланың мамандарымен тығыз шығармашылық қарым-қатынаста жұмыс істеуде. Бірге ұйымдастырылған ірі халықаралық, республикалық, ғылыми-теориялық және ғылыми-практикалық конференцияларда, дөңгелек үстелдерде жасалған баяндамалардың материалдары жеке жинақтар болып жарыққа шығуда. Соңғы жылдары шыққан кітаптар тізіміне көз салсақ: «Қазақ театртану ғылымы» (қалыптасу кезеңі) «Ғылыми қазына» мақсатты бағдарламасы бойынша ғылыми басылым. 8 том. (Жауапты редакторы Мұқан А.О. – Алматы, Әдебиет әлемі. 2012. 379 б.), «Қазақ театртану ғылымының дамуы». «Ғылыми қазына» мақсатты бағдарламасы бойынша ғылыми басылым. 23 том. (Жауапты редакторы Мұқан А.О. – Алматы, Әдебиет әлемі. 2013. 341 б.), «Классическое исследования: Многотомник» Т.33. Избранные труды по театроведению. (Жауапты редакторы Жұмасейітова Г.Т. – Алматы, Әдебиет әлемі. 2014. – 416 с.), «Қазақстан халқының сахна өнері». Ұжымдық монография. (Жауапты редактор Мұқан А.О. – Алматы, Signet Print 2014, 591 б.), «Искусство казахов зарубежья». 2-книга. Научная

монография. (Жауапты редактор Жұмасейітова Г.Т. – Алматы, Evo Press 2014, 528 б.), «Астана: от геополитического статуса к культурному разнообразию» Очерки. (Жауапты редакторы Жұмасейітова Г.Т. – Алматы, Evo Press. 2014, 428 б.), «Қазақ сахнасының шеберлері». Шығармашылық портреттер. (Жауапты редактор Мұқан А.О. – Алматы; Print Express. 2017 ж. 324 бет., «XXI ғасырдағы қазақ театры: дәстүр және инновация». Ұжымдық монография. (Жауапты редактор Мұқан А.О. – Алматы; Print Express. 2017 ж. 340 б.), «Қазақстанның заманауи театр үдерісіндегі фестивалдің халықаралық байланыс ретіндегі рөлі». Ұжымдық монография. (Жауапты редактор Еркебай А. – Алматы; Print Express. 2017 ж. 302 б.).

М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Театр өнері бөлімі – еліміздегі театртану ғылымының туын тіккен мекені. Қазақ сахна өнерінің өзекті мәселелері мен теориялық тұғырнамасын жасауда белсенділік танытып жүрген театртанушы ғалымдар республикадағы арнайы жоғары оқу орындары Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Құрманғазы атындағы Қазақ ұлттық консерваториясы, Ұлттық өнер университеті, ҚР Театр қайраткерлері Одағы Басқармасымен тығыз шығармашылық байланыста жұмыс істейді. Олар – халықаралық, республикалық театрлар фестивальдерінің қазылар алқасы мен сыншылар коллегияларының мүшелері. Бөлім қызметкерлері Қазақстан Республикасы Президенті әкімшілігі, Білім және ғылым, Мәдениет министрліктері, қалалық әкімдіктер тарапынан өткізілетін ірі мәдени шараларға, іргелі һәм қолданбалы ғылыми-зерттеу жобаларын орындауға тұрақты қатысып келеді.

Елбасының бүгінгі әлемдік ғылыми қауымдастыққа терезесі тең болып кіруге бағытталған ұстанымдары тәуелсіз Қазақстан Республикасының болашағы үшін өте қажетті кадам. Қазір докторлық пен кандидаттық диссертацияны қорғау тоқтатылып, ғылыми кадрларды дайындау әлемдік стандарт R&D жүйесіне көшкеніне 10 жыл толды. Бұл жүйенің бұрынғы жүйеден өзгешелігін, артық-кем тұстарын әлі де алдағы уақыт көрсете жатар. Біз театртану саласында бірнеше ондаған жылдар бойы қалыптасқан дәстүр жалғастығын сақтай отырып жаңаша инновациялық үлгілерді енгізу жолдарын байыппен қарастыру керек деп білеміз. Бұл сала өзге мамандықтар секілді жастар арасында танымал, аса тартымды, жастардың бүгінгі таңдағы сұранысы жоғары, бәрі бірдей келіп кезек күтіп тұратын мамандық емес. Театртану мамандығы сахна өнерінің қызығы мен шыжығына жан-тәнімен берілген санаулы жандардың таңдауы. Сондықтан, жаңалық пен реформа жасауға жаны құмар республикалық министрліктер өнертану салаларының ғылыми кадрларға деген тапшылығын, олардың ерекше назарда болуын ескергені жөн.

Қазақстан Республикасы Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың «Болашаққа бағдар: Рухани жаңғыру» атты бағдарламалық мақаласында қоғамдық және гуманитарлық ғылымдарды дамыту бойынша «Жаңа гуманитарлық білім. Қазақ тіліндегі 100 жаңа оқулық» жобасы соңғы екі жылда іске асырылып жатыр. Осы жобаны жүзеге асыру үшін коммерциялық емес «Ұлттық аударма бюросы» (ҰАБ) құрылды. ҰАБ гуманитарлық ғылымдар саласындағы 100 оқулықты түпнұсқа тілден қазақшаға аудару бағытында Кристофер Балмның «Театртану. Кіріспе». монографиясын (ред. алқа Қ. Е. Көшербаев және т.б. ауд. Е. Жеңісұлы, 2020. – 221 б.) аударды. Осы бағытта салынған жол, онда жинақталған тәжірибе мен мамандарды әрі қарай қажетімізге пайдалану жолдарын қарастырғаны жөн. Қаржыландыру тетігі табылса кезінде жасалған аударылуға тиіс әдебиеттер тізімін жаңалап аударма жасау жұмысын әрі қарай дамытқан абзал. Республикадағы арнайы өнер саласындағы жетекші ЖОО бұл жақсы мүмкіндікті қолдан шығармауы керек.

Аударма ісін өнер академиясының жанынан ұйымдастыру мәселесін қарастырса дұрыс болар еді. Жеке оқытушылар жыл сайын өздеріне оқулықтар жазамын деп міндеттеме алғанымен оны сабақтан қол босағанда жүзеге асыру қиындық тудырады. Жұмыс жүйелі және ақылы атқарылатын болса біздің кітапханамыз сөрелері театртану саласына байланысты сапалы зерттеу кітаптарға толығар еді. Басшылық тарапынан қаржыландыру көзін тауып ұйымдастыра білсе бұл жақсы іс жалғасқаны жөн.

Өзге тілден арнайы оқулықтар аударғанымыз жақсы. Бірақ, оригиналды оқулықтар қашан жазылады? Сондықтан өнер академиясында ғылыммен, ғылыми жобалармен толыққанды айналысуы жолға қойылуы керек. Академия ПОҚ оқу үдерісінен қолы босамайтынын онлайн сабақ өткізуі барысында әбден сезіндік. Ғылыммен айналысуға уақыт жоқ. Бұрын да солай болған, келешекте де солай бола бермек. Сондықтан, академияда ғылыммен айналысуға, ғылыми жобалар негізінде зерттеулер, оқулықтар жазылуына қолайлы жағдайлар жасалынуы керек. Ол үшін алдымен: Академияның ПОҚ Республиканың ірі салалық министрліктері жылына бірнеше мәртеден жариялап жатқан Ғылыми жобаларға қатысуға болатындай мүмкіндіктерді жасау керек. Екіншіден, Академияның профессорлық-оқытушылар құрамы оқулық жазатын, іргелі, қолданбалы ғылыми-зерттеу жоба жазуға икемі бар ғалымдарды арнайы ғылыми орталық ашып, оның құрамына енген оқытушы-ғалымдардың сағат жүктемесінің санын азайтып, олардың босаған уақытын оригиналды оқу құралдары мен оқулықтар жазуға жұмылдыру керек. Үшіншіден, Академияның профессорлық-оқытушылар құрамы еңбектерін өзге тілдерге аударуды да жолға қоюымыз керек. Қос тілде сабақ үдерісіне сай теориялық, тәжірибелік еңбектерді насихаттау ісі бізде мүлдем қарастырылмаған. Мақтанатын дәстүріміз, ғылыми потенциалымыз, үздік оқулықтарымызды ағылшын, орыс т.б. тілдерге аудару орталықтанған, жүйелі түрде жүзеге асуы керек.

Бүгінгі тәуелсіз қазақ театрының даму жолын зерттеуде жаңа көзқарастарға сүйенген соны ізденістерді, жаңаша зерттеу мен пайымдауларды қажет етеді. Ендігі жерде бұл сала бойынша зерттеу жұмыстарын жазуда да басқаша тұрғыда қадамдар жасауға алып келмек. Сондықтан театртанушылардың зерттеу объектілері етіп арнайы тақырыптар төңірегінде жұмыс жазуы тек М.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының және Республикадағы арнайы ЖОО магистранттары мен докторанттарының еншісінде қалып отыр. Оған жаңа леп беріп қозғау салу, бағыт-бағдарын айқындап жүйелі дамыту, бұл салаға деген түбегейлі көзқарастарды қалыптастыруды қажет етеді.

КАЗАХСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ НАУКА: СОВРЕМЕННОСТЬ И БУДУЩЕЕ

Мукан Аманкелди Оразбайулы

*кандидат искусствоведения, доцент,
заведующий отделом «Театра и кино»*

*Института литературы и искусства им. М.О.Ауэзова
Алматы, Казахстан*

Аннотация: Данная статья посвящена пути становления казахской театроведческой науки. Пройдя сложный путь становления и развития казахское театроведение на современном этапе является одним из молодых и перспективных направлений казахстанской гуманитарной науки. Пополняя свои ряды талантливыми молодыми театральными критиками театроведческая наука в основном развивается в академической среде. Для полноценного раскрытия своего научного потенциала в перспективе данное направление должно успешно развиваться в стенах университетов и академии искусств.

Ключевые слова: *театроведение, история, теория, современность, исследования, монография, учебник.*

KAZAKH THEATER SCIENCE: CONTEMPORARY AND FUTURE

Amankeldi Mukan

*PhD in Arts, Associate Professor,
Head of the Theater and Cinema Department of the
M.O.Auezov Institute of Literature and Art
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: This article is devoted to the path of formation of the Kazakh theater science. Having passed the difficult path of formation and development, Kazakh theater studies at the present stage is one of the young and promising areas of Kazakhstani humanities. Replenishing its ranks with talented young theater critics, theater science is mainly developing in the academic environment. For the full disclosure of its scientific potential in the future, this direction should successfully develop within the walls of universities and the academy of arts.

Key words: *theater studies, history, theory, modernity, research, monograph, textbook.*



Маемиров Асхат Максимович
режиссер, PhD, заслуженный деятель Казахстана,
директор Музыкального театра для детей и юношества
Нур-Султан, Казахстан
askhatmaemirov@mail.ru

КАЗАХСТАНСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Современный театр становится неотъемлемой частью культурной жизни общества, который активно участвует в решении исторических, социо-культурных и гуманитарных вопросов. Современное сценическое искусство отвечает идее национального единства, понимания восприятия проблем глобализации, понятия концепций международных отношений и развивает эстетический вкус молодежи. Сегодня очевидно, что данные проблемы отражены в постановках национальных театров нашей огромной страны.

По проекту «Современная казахстанская культура в глобальном мире», отмеченной в статье Лидера нации Н.А.Назарбаева «Взгляд в будущее: модернизация общественного сознания» главной целью является выдвижение на мировую арену культурное достояние нашей страны, созданное за годы независимости, являющееся частью всемирного культурного наследия.

На сегодняшний день именно культура выступает одним из наиболее эффективных средств налаживания международного диалога, взаимопонимания между народами и государствами. Во всем мире возрастает роль культурно-гуманитарного сотрудничества в формировании современной полицентрической системы глобального развития. Естественно, что и для Казахстана определение своего места в мировом культурном пространстве является важным вопросом и актуальной проблемой сегодняшнего дня. Самобытное и уникальное звучание современной культуре Казахстана придает богатое культурно-историческое наследие, наличие элементов общетюркской идентичности и сохранение элементов кочевой культуры в менталитете и духовной культуре современных казахов, что делает ее независимой как от запада, так и от Востока.

В современных условиях глобализации крайне необходимым является формирование и поддержание целостного, адекватно воспринимаемого и отвечающего действительности культурного имиджа Казахстана в глазах международного сообщества. Казахский театр демонстрирует свою жизнеспособность с первых дней открытия. На сцене национального театра сформировались режиссерские почерки многих художников. «После обретения независимости страны изменился и театр, он стал более открытым, патриотичным, а главное коммерчески успешным» [1, с. 293]. Происходящие в нашем обществе

сложные процессы, изменения потребовали обновления форм театрального искусства. Поэтому отдельные режиссеры стали искать новые идеи и новые формы.

Ряд постановок театра девяностых годов прошлого и начала нынешнего веков – это спектакли, отражающие жизнь и социально-исторические события недавнего прошлого – начала и середины XX века. Удалось создать новую художественную трактовку событий, остававшихся прежде вне зоны внимания общественности или изображавшихся в фальсифицированном виде. Это «Сто лет любви» Д.Исабекова, «Габит» и «Нарком Жургенев» Р.Отарбаева, «Ахико из Актаса» и «Вкус домашнего хлеба» М.Омаровой, спектакли которые рассказывают о тяжелом и трагическом прошлом народа, судьбе жертв репрессий. Идеино-художественный опыт казахских пьес, в которых нашли художественное воплощение исторические события, описания эпохи, раскрытие сущности происходящего через авторское восприятие, несомненно, дает толчок к формированию нового общественного мышления. Театральное искусство, способствуя укреплению исторической памяти, ставит много острых современных социальных и эстетических проблем.

Казахстанские театры всегда обращались к зарубежной классике, что имело немаловажное значение для творческого роста театральной труппы. В последние годы казахские театры предоставили публике возможность увидеть шедевры, которые никогда раньше не шли на сцене академического театра, редкие для репертуара отечественных театров произведения. Это в первую очередь – «Анна Каренина» Л.Толстого и «Зоопарк» Э.Олби в театре Ауэзова, «Венецианские близнецы» К.Гольдони в Павлодарском театре, «Войцек» в частном «Театре 28», «Пролетая над гнездом кукушки» К.Кизи в театре им.Куанышбаева и другие стали событием в театральной жизни страны. Особенно хочется отметить спектакль «Войцек» в постановке молодого режиссера Д.Жумабаевой, который стал событием прошлого театрального сезона. Постановка получила Гран-при двух престижных международных фестивалей: это «Подмосковные вечера» и фестиваль стран Центральной Азии. Современное прочтение Г.Бюхнера, использование инновационных технологии, смелые режиссерские решения, мастерство актерского исполнения и актуальность поставленных проблем оказали большое влияние на зрителей. «В спектакле концентрированно существуют три стихии: вода, огонь и земля. Целое фаер-шоу в сцене с балаганом, непрекращающийся дождь, льющийся на сцену всю вторую половину действия, земля, которой присыпают Войцека остальные персонажи – нет только воздуха. И единственное, что остается главному герою – задохнуться от ситуации самому и утащить за собой любимую... Душную атмосферу спектакля поддерживают декорации: по планшету расставлены деревянные ящики, и сама сцена театра кукол, где ставят «Войцека», тоже выглядит как большой ящик. Иногда персонажи из этого ящика выходят, выходя и из истории – на кромке сцены их ждет микрофонная стойка, которая лучше любой границы разделяет уровни действия» – пишет критик О.Мальшева [2].

Были осуществлены постановки на современные темы по пьесам А.Багдат, М.Колганат, А.Аламан и других. Хоть они еще и не вышли на мировую арену, их произведения – своеобразные поиски молодой волны со своим восприятием и взглядом на жизнь, со своим осмыслением, пришедшей для того, чтобы перенять эстафету жанра. Поэтому новые пьесы последних лет придали репертуару казахского театра другую форму и эстетическое содержание. Их спектакли стали для коллективов путеводителем новых поисков, сценических идей и концепций, серьезных социальных голосов, образных решений. Данное обстоятельство было

отмечено и на Международном молодежном театральном форуме, который в 2015 году проходил в Минске, где в работе молодых драматургов принимал участие А.Багдат, а в 2018 году в Ереване, где участвовал М.Колганат.

Также свое достойное место заняла в репертуаре театров классическая драматургия. Режиссеры старались найти новые решения, новые формы. Особое место в истории казахстанского театра заняли постановки «Карагоз» М.Ауэзова режиссера Ф.Молдагалиева и «Грех Шолпан» М.Жумабаева режиссера Б.Шамбетова в Петрапавловском театре, «Козы Корпеш – Баян сулу» Г.Мусрепова на сцене Корейского театра (режиссер Д.Жумабаева), «Кобыланды» М.Ауэзова на сцене театра им. М.Ауэзова и «Кыз Жибек» Г.Мусрепова в Жастар театры в постановке Н.Жакыпбая и другие. Режиссеры стремятся по-новому прочесть национальную классику, глубже раскрыть идейно-художественное содержание пьес, увидеть в них те большие общественные проблемы, которые волнуют сегодняшних зрителей.

Сегодня непрекращающийся процесс национального самоопределения казахстанского искусства, с одной стороны, находится под влиянием глобальных тенденций, с другой – наблюдается обращение к древним традиционным формам художественной выразительности. В своих лучших спектаклях казахский театр постоянно обращается к богатейшим традициям национальной музыки, литературы, изобразительного искусства. Опора театрального искусства на лучшие культурные традиции, возвращение на сцену этнографии, фольклора, национального быта, ритуалов – одно из направлений современного казахского театра, которое проявилось в ряде спектаклей последнего времени.

Жизнь в Казахстане, естественно, не могла не вызвать интерес этнических театров к казахской культуре, к классической драматургии. «Карагоз», «Енлик – Кебек», «Кобланды», «Хан Кене» М.Ауэзова, «Поэма о любви» Г. Мусрепова и другие пьесы ставились на сцене русских, немецкого, корейского, уйгурского и узбекского театров Казахстана.

Сегодня казахстанским театрам удалось обеспечить преемственность актерских поколений и выпускать спектакли, становящиеся особо любимыми и посещаемыми иногда благодаря одной только безвестной молодежи, которая через несколько месяцев становится и любимой, и популярной, и почитаемой в казахстанском театральном и кинематографическом пространстве. Ряд талантливых актеров казахстанского театра – Б.Кожа, С.Петросян, Ю.Толоконников, К.Кыстакбаев, Е.Даиров и др. с большим успехом снялись в зарубежных кинолентах.

Исторический опыт каждой нации уникален, трансформируясь в ткань художественной культуры, он становится общечеловеческим достоянием. В настоящее время Казахстан является мощным культурным очагом, эпицентром новейших художественных течений. Театр прогрессирует из века в век, из года в год, экспериментируя и меняя свои художественные направления. Казахский театр не исключение. Пытаясь выйти на мировую арену режиссеры ищут новые формы, новый театральный язык. И большую роль в современном национальном театре играют режиссеры с мировыми именами, которые обогащают репертуар наших коллективов. Многие театры страны стали приглашать режиссеров из Центральной Азии. Это У. Умаров и О. Салимов из Узбекистана, Б. Абдуразаков и С. Усмонов из Таджикистана, Н. Асанбеков и Н. Абдыкадыров из Киргизстана, К. Аширов и О. Ходжакули из Туркменистана, которые работали в разных театрах Казахстана, и оставили интересные режиссерские работы. В результате почти все академические

и региональные театры в нашей стране традиционно привлекают режиссеров из-за рубежа: С.Потапова из Якутии, А.Абушахманова из Башкортостана, И.Вайткуса, Л.Закаускаса из Литвы, М.Пайффера и Д.Билова из Германии, Г.Маргвелашвили из Грузии и Кан Техе Сик из Южной Кореи.

В их спектаклях проявились тенденции к условному решению сценического пространства, лаконизму и простоте, к построению мизансцен в различных плоскостях, изобретательному использованию света, умелой работе с компьютерными технологиями и т.п. Самое главное – театры познакомились с постановщиками, режиссура которых отличается смелостью, активностью мысли. И актерам, участвовавшим в этих спектаклях, очень интересно и полезно было соприкоснуться с новым режиссерским почерком.

В 2017 году самый молодой театральный коллектив страны «Астана мюзикл» показала премьеру знаменитого мюзикла Жерара Пресгурвика «Ромео и Джульетта», которая впервые зазвучала на казахском языке. А в декабре 2018 года в Астане состоялась премьера знаменитого мюзикла «Notre Dame de Paris». Казахскоязычной постановкой «Notre Dame de Paris» руководили сами авторы мюзикла – Р. Коччанте и Л. Пламодон, а также команда продюсеров из Франции. Постановкой акробатических трюков руководит чемпион мира и чемпион Европы по воздушной гимнастике Джонатан Гаждан.

Ежегодно республиканские театры проводят гастрольные поездки по Казахстану, ближнему и дальнему зарубежью. Россия, Германия, Корея, Китай – это лишь часть стран, которые с гастрольями посетили казахстанские театры.

В рамках программы «Рухани жаңғыру» под эгидой Министерства культуры и спорта РК молодому театру Астана Мюзикл был организован зарубежный тур в Европу, где коллектив показал этно-фольклорный мюзикл «Кыз Жибек» в пяти столицах Европы – в Берлине, Париже, Вене, Брюсселе и Москве. Коллектив с успехом продемонстрировал богатую культуру своего народа, сумел заворожить публику национальным колоритом, самобытностью и яркостью своих выступлений.

Также при поддержке Министерства культуры и спорта РК и посольства Казахстана в Японии в Токио был показан спектакль «Ахико из Актаса» и театрализованный концерт «Страна Великой степи». В спектакле художественно описывается судьба японца по имени Ахико Тецуру, который в советское время стал жертвой сталинских репрессий и в 15 лет оказался в стенах Карлага – исправительно-трудового лагеря, входившего в систему ГУЛАГ. Освободившись, он обосновался в поселке Актас, в окрестностях Караганды. Спустя много лет Ахико вернулся на родную землю и встретился с родными. Но как ни умоляли его родные, в Японии он не остался. Вернулся домой, в Актас. Сейчас Ахико 85 лет, у него 11 внуков, 5 правнуков. Хочется особо отметить, что постановка потрясла японских зрителей не только тем, что главным героем является их соотечественник, а в первую очередь нашей национальной культурой, многонациональностью, гостеприимством и добротой казахов.

В последние двадцать лет фестивали заняли важное место в обществе и стали одним из социально-культурных феноменов современного театрального процесса, так как они способствуют установлению и поддержке международных культурных связей. Казахское фестивальное театральное движение расширяется из года в год, как географически, так и количественно, и показывает высокий художественный и организационный уровень.

В сентябре 2006 года впервые за годы суверенитета в г. Алматы был проведен Международный театральный фестиваль стран Центральной Азии, который проходит один раз в два года и уже сумел утвердить свой авторитет. Последние два года (2016 и 2018) данный фестиваль полностью обосновался в г. Талдыкургане, и в который раз объединил профессионалов сценического искусства, и на деле способствует развитию и укреплению культурных связей между театрами стран Центральной Азии.

Продолжается проведение традиционного республиканского театрального фестиваля, в котором принимают участие театры со всех регионов Казахстана. За годы Независимости они проводились практически ежегодно и послужили стимулом для новых творческих поисков.

Сегодня театры Казахстана достойно представлены на различных международных фестивалях, форумах и конкурсах. Лучшие казахстанские театральные мастера имеют возможность стажироваться на самых престижных площадках мирового искусства. В 2017 году академический театр имени М.Ауэзова спектаклем «Жаужурек» участвовал на фестивале, посвященный 75-летию Д.Исабекова в Лондоне. А в 2018 году спектаклем «Коркыт» в постановке литовского режиссера Йонаса Вайткуса казахский театр одним из первых из сценических коллективов Центральной Азии посетил Авиньонский фестиваль. «Успех постановки Й.Вайткуса был обусловлен поисками метафорической образности, что свойственно литовской режиссуре, в качестве ключа к сценическому решению поэтического театра Ирана-Гайыпа... Слаженная работа литовской творческой команды продемонстрировала современный режиссерский театр с художественной концепцией и оригинальной интерпретацией текста. Взаимодействие разных национальных сценических культур привело к появлению на казахской сцене новой театральной образности» [3, с. 277].

Большую роль в пропаганде национального сценического искусства играет Ассоциация театров Казахстана, объединяющая ведущие профессиональные театры республики. В течении трех лет объединение стало общиной, которая служит интересам международного казахского театрального искусства. Крупнейшим событием в этом направлении является Всемирный театральный фестиваль «Астана», который прошел в 2017 и 2018 годах. Казахстанский зритель познакомился с всемирно известными режиссерами как Джорджо Стреллер (Италия), Роберт Стуруа (Грузия), Сюзанна Андраде (Великобритания), Эймунтас Някрошюс (Литва), Гжегож Яжина (Польша), Юрий Бутусов (Россия), Жао Мяо (Китай), Сонг Юн Оки (Южная Корея) и другими. Как отмечает грузинский театральный критик, доктор искусствоведения Лаша Чхартишвили: «Международные контакты и связи повышают популярность казахской театральной жизни, способствуют развитию туризма и усиливает интерес к стране. Одновременно, фестивали способствуют обмену опытом и изучению нового, новой переоценки событий» [4, с. 399]. Таким образом, данный фестиваль показал, что современный театральный процесс идет по пути освоения средств из арсенала мировой сценической культуры.

Интеграция отечественного театрального искусства в мировое культурное пространство, широкое продвижение историко-культурного наследия Казахстана в стране и за рубежом, формирование собственных национальных культурных брендов – цель культурной политики Казахстана. Имея такое богатое национальное наследие, в том числе театральное, мы, сохраняя и изучая, являемся частью мировой культуры.

Использованная литература:

1. Еркебай А. Становление и развитие театрального искусства Астаны // Астана: от геополитического статуса к культурному разнообразию. Очерки. – Алматы, 2014. – 428 с.
2. <http://today.kz/news/kultura/2017-12-16/756435-syigrali-v-yaschik/>
3. Кабдиева С. К вопросу о казахской режиссуре // Вопросы искусствоведения XX – начала XXI века. Материалы международной конференции. – Алматы, 2016.
4. Чхартишвили Л. От Европы до Азии, или первый всемирный фестиваль в Астане // Қазақстанның заманауи театр үдерісіндегі фестивальдің халықаралық байланыс ретіндегі ролі. – Алматы, 2017. – 402 б.

ӘЛЕМДІК МӘДЕНИ КЕҢІСТІКТЕГІ ҚАЗАҚ ТЕАТР ӨНЕРІ

Маемиров Асхат Максимұлы

режиссер, PhD,

Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері,

Музыкалық жастар мен балалар театрының директоры

Нұр Сұлтан, Қазақстан

Аңдатпа: Бүгінгі күні дәл осы мәдениет халықтар мен мемлекеттер арасында халықаралық диалог пен өзара түсіністікті орнатудың тиімді құралдарының бірі болып табылады. Әлемдік дамудың заманауи полицентрлік жүйесін қалыптастырудағы мәдени-гуманитарлық ынтымақтастықтың ролі өсуде. Әрине, Қазақстан үшін әлемдік мәдени кеңістіктегі өз орнын анықтау бүгінгі күннің маңызды мәселесі және өзекті мәселесі болып табылады. Бай мәдени-тарихи мұра, жалпы түркі бірегейлігі элементтерінің болуы және қазіргі қазақтардың менталитеті мен рухани мәдениетінде көшпелі мәдениеттің элементтерінің сақталуы Қазақстанның қазіргі заманғы мәдениетіне ерекше және өзіндік үн береді, бұл оны Батыстан да, Шығыстан да тәуелсіз етеді.

Кілт сөздер: *Қазіргі қазақ театры, эксперименттер, фестиваль, жаңа форма.*

KAZAKHSTAN THEATRICAL ART IN THE WORLD CULTURAL SPACE

Askhat Mayemirov

director, PhD, honored worker of Kazakhstan,

director of the Musical Theater for Children and Youth

Nur-Sultan, Kazakhstan

Abstract: Today, it is culture that is one of the most effective means of establishing international dialogue, mutual understanding between peoples and states. All over the world, the role of cultural and humanitarian cooperation in the formation of a modern polycentric system of global development is growing. Naturally, for Kazakhstan, determining its place in the world cultural space is an important issue and an urgent problem of today. A rich cultural and historical heritage, the presence of elements of common Turkic identity and the preservation of elements of nomadic culture in the mentality and spiritual culture of modern Kazakhs give an original and unique sound to the modern culture of Kazakhstan, which makes it independent from both the West and the East.

Keywords: *Contemporary Kazakh theater, experiments, festival, new form*



Сұлтанова Жаңагүл Сердәліқызы

театртанушы, PhD,

*Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің әлеуметтік даму жөніндегі
проректоры*

Алматы, Қазақстан

zhanagul_sultan@list.ru

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ТЕАТРЫНЫҢ ЕУРОПА САХНА МӘДЕНИЕТІМЕН ӨЗАРА ӘРЕКЕТ КОНТЕКСТІНДЕГІ ДАМУЫ

Қазақстан тәуелсіздік алғаннан бастап елдегі саяси, экономикалық, әлеуметтік салалардағы жағдай түбірінен өзгерді. Театр бастапқы жылдары өзінің осы кезге дейін жинаған репертуары мен қорларының арқасында ғана тіршілік етті. Бірақ уақыт өте келе, елдің мәдениеті мен өнерінің алдына көркемдік үдерісті жаңарту міндеті қойыла бастады. Бұл ең алдымен ұлттық сәйкестілікті іздестіруге арналды. Осы кезде ұлттық сана-сезімнің күрт өсуі халықтың өткеніне, әсіресе, бұрын тарихтың жабылып қалған парақтарына деген жаппай қызығушылығын оятты. Драма театрларының репертуарында айрықша орын ала бастаған тарихи драма жанры бірінші планға шығарылды.

Еліміз егемендік алған жылдардан бері жазылып, республиканың түрлі театрларында қойылып келе жатқан пьесалар арасында біз Сәкен Жүнісовтің «Кемеңгерлер мен көлеңкелер», Әбіш Кекілбаевтың «Абылай хан», Маман Байсеркеұлының «Абылайханның ақырғы күндері», «Кек қылышы Кенесары», Жолтай Әлмашұлының «Сана дерті», «Абақты-ғұмыр», «Фрустракция» деп аталатын туындылары бар. Бұл оң өзгерістер өз кезегінде Қазақстан тәуелсіздік туын желбіреткеннен кейін алуан түрлі тарихи кезеңдер, ұлттың мақтанышы болған ұлы қайраткерлердің өмірі мен қызметі туралы драматургиялық шығармалардың сахна төрінен орын ала бастауына жол ашып берді.

Осы жылдарда Қазақстанға шетелдік белгілі театр ұжымдарының қайраткерлері келіп, практикum өткізіп тұруы дәстүрге айналды. 2000 жылдардың басында швейцариялық актер және режиссер Маркус Цонер Алматыда актердің шығармашылық әлеуетін дамыту жөнінде импровизациялық шеберлік сыныбын өткізді. Бұдан кейін осындай сабақтарды британ, неміс және француз театр педагогтарының актер шеберлігі, сахнадағы қозғалыс, дауыс мүмкіндігін дамыту, сценография, пьесаны жасау техникасы, театр менеджменті бойынша ұйымдастырды.

Қ.Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрында 2016 жылғы ақпан айында «Жұт» атты деректі драмасының премьерасы өтті. Спектакльді Башқұртстан Республикасының еңбек сіңірген қайраткері, М. Ғафури атындағы Башқұрт мемлекеттік академиялық драма театрының режиссері

Айрат Абушахманов қойды. Пьесаны Мәскеуде тұратын қандасымыз, жас драматург Олжас Жанайдаров жазды.

Қойылымның күтпеген жерден келген зобалаңнан қиналған елдің азып-тозған қалпын көрсететін сахналық көрінісінің атмосферасы тым ауыр. Басты кейіпкерлер – Ахмет (Жанат Оспанов) пен Сәуленің (Айман Қарпсейітова) шаңырағындағы трагедияны сол тұстағы барлық қазақ отбасыларының басына түскен ортақ ахуал деп қабылдаған дұрыс. Сол кездегі шарасыздық көрерменнің өзіне күйзелушілік көңіл күйі ауанын әкеледі. Соған қарамастан, спектакльде дәрменсіздік пен әлсіздіктен бөлек, өрлік пен ерлікке де орын табылған. Адамдар сондай жағдайда жүргенімен, әділдік дегеннің не екенін ұмытпаған. Мұнда қазақ әйелінің бейнесі тамаша көрсетілген. Ет пен сүйектен жаралғанымен, ерік-жігері күшті, дәті берік Сәулені сол замандағы қазақтың қайсар әйелдерінің жиынтық бейнесі деуге болады. Екі бірдей перзентінен, артынша жарынан айырылып, қан жұтқан Ахметтің шарасыз халі сол тұстағы бүкіл халықтың есенгіреген күйіне ұқсайды.

Режиссер Айрат Абушахмановтың өзі пьеса мен спектакль туралы: «Сегодня, я бы сказал, превалирует очень жесткая драматургия, во многих новых пьесах даже присутствует нецензурная лексика. У Олжаса, слава Богу, этого нет, зато у него есть очень жесткие, эмоциональные ситуации. Да и сама тема мне показалась актуальной не только для Казахстана, она не оставит равнодушным многих, все повторилось по тому же сценарию на Урале и в Башкирии – голодомор той поры пережила моя бабушка. Но главное – идея, сюжет, который цепляет в этой пьесе: как остаться человеком в нечеловеческих условиях, сохранив внутреннюю свободу и любовь в сердце. Контрастом в постановке показан день сегодняшней, в котором человечность – дефицит» [1], деген тұжырымында аталмыш тақырыпқа деген көзқарасын білдіріп, қойылымды дайындарда алға қойған негізгі мақсатынан хабар беріп өтеді.

Драма – жұттың құрбандары мен олардың ұрпақтарының тағдырлары туралы. «Жұт» қазақ даласын жайлаған ашаршылық кезеңін суреттейді. Голощекиннің «Асыра сілтеу болмасын, аша тұяқ қалмасын!» деген ұранын қатты ұстанған жергілікті шолақ белсенділер жұрттың қолындағы малын түгел тартып алып, демде уыздай ұйып отырған елдің ұйпа-тұйпасын шығарды. Тігерге тұяғы қалмай, қолдарына таяқ ұстап қалған жұртты тағы құрғақшылыққа ұрындырып, ашаршылыққа ұшыратқан нәубат кедей баласы Ахмет пен байдың қызы Сәуленің отбасыларын да айналып өтпейді. Өзінің аталмыш спектакльді талдауында мұның әлеуметтік негізіне барлау жасаған театртанушы М. Жақсылықова: «1930 жылы Ф. Голощекин жүргізген «Кіші Қазан» саясаты мен қолдан жасалған геноцидтің нәтижесінде елімізді аштық пен қорқыныш жайлады. Этномәдени экспанцияны да Кеңес үкіметі қолдап отырған» [2, б. 62], – дей келіп, қайғылы оқиғаның саяси астарына салмақ салады.

Осы күндері Сәуле күйеуін болып жатқан оқиғалардың бәрін тізіп жазып отыруға көндіреді... Екі тілде бірдей сауатты сөйлеп, жаза алатын Ахметтің кейін жолы болып кетті, осыған байланысты оған жұмыс та оңай табылды. Осының арқасында паек алып тұруға қолы жетті. Сол кезде барып, ол бәрін түсіне бастайды. Шын мәнінде бұл ешқандай да аштық емес екен. Оны мемлекет өзінің қитұрқы мүддесі үшін қолдан ұйымдастырған болып шықты. Қойылымда актер Жанат Оспанов рольді жеткізу барысында Ахметтің халықты қыру мақсатында жасалған ашаршылықтың астарын түсінгеннен кейін түңілушілікпен астасқан сезім күйін өте сенімді береді. Оның сәтті ойыны режиссердің арамза биліктен қысым көрген

халықтың күйзелісі мен азабын танытуға бағытталған трактовкасы шешімінің де көңілден шығуына жетелейді.

Көрермен бұл оқиғаның бүге-шігесіне атасы Ахметтің ескі күнделігін тауып алып оқыған немересі Ерболдың (Сырым Қашқабает, Асылбек Қапаев) мәскеулік журналист қазақ қызы Ленаға (Айнұр Бермұхамбетова, Ақмарал Танабаева) берген сұхбаты арқылы қанығады. Жас жігіт өзінің сөзінде тілшіден қазақ халқының жартысына жуығын жалмаған алапат аштық жайлы шындықты сол қалпында жазуды өтінеді. Премьера туралы «Казахстанская правда» газетінде рецензия жариялаған Бектур Кадыров: «Новый спектакль тяжело смотреть, но зрители понимают, что «Жұт» не только о голодоморе, но и о личности человека, попадающего в разные обстоятельства, о силе духа, о самоотверженности. О мудрости, наконец. Постановка – дань памяти, и она – как предупреждение: не допустить больше ничего подобного» [3], деп түйіндеп, жұттың аштық жайынан бөлек рухани жұтаңдықты да білдіретініне назар аудара кетеді.

Қырғызстан мәдениетінің еңбек сіңірген қайраткері Нұрлан Асанбеков 2013 жылы Астанадағы М. Горький атындағы орыс драма театрында Уильям Шекспирдің «Ромео және Джульетта» трагедиясын қойды. Театр сыншылары оны сол бойда театрдың бұл маусымдағы ең ерекше қойылымдарының бірі қатарында атап өтті.

Әдетте қандай бір театр үшін де классикалық туындыларды сахналау айтарлықтай сынақ болып есептеледі. Мұны театртанушы З. Исламбаева: «Негізінен қай театрға болмасын (әсіресе, жас театрларға) классикалық дүниелерді меңгеру өте қиын әрі оның шығармашылық жауапкершілігі үлкен болып келеді. Мұндай туындылар өзіндік ой-идеясының, көркемдік мақсаты мен эстетикалық деңгейінің қоғамдық-дәуірлік өзгерістерге бағытталып отырғандығымен маңызды. Егемендік жылдарында театрлардың шығармашылық тәжірибесі өткенді қайталамай, кейіпкерлер характерінің өзге қырларын ашуға, режиссерлік интерпретациялар уақыт талабына жауап беруге бағытталды» [4, б. 58-59], – деп орынды атап көрсетеді. Сондықтан ағылшынның ұлы драматургінің бұл шығармасын сахнаға дайындау елорда театры үшін де кезекті емтихан болғаны анық.

Бірақ қырғыз режиссері көрермен талқысына туындының бұрыннан қойылып келе жатқан үйреншікті нұсқасын ұсына салған жоқ. Ол өз тұжырымында Шекспир пьесасының байырғы «шынайы» кескінін мүлде өзгертіп жіберген. Сөйтіп, сюжеттің бүгінгі күннің оқиғаларына көбірек ұқсас тұстарын бергенді жөн көрген. Соның бірден-бір белгісі, қойылымда дайындықсыз көрермен түсініп кете бермейтін символдар тым көп.

Режиссер спектакльде барлық көңіл күй толқынын қимыл-қозғалыс пен эмоциялық жарқылдар арқылы береді. Осы әсерлердің ықпалында сахнадағы оқиғаның қоюлана бастағаны аңғарылады. Мұндағы әрбір әрекет пен ишара белгілі бір ой мен мағынаны беруге негізделген. Сол себепті де көрерменге онда болып жататын өзгерістердің әрбірін қалт жібермей қарап отыруға тура келеді. Кереғарлығы көп, құпиясы басым бұл оқиғалардың санадағы желісін үзіп алуға болмайды. Қоюшы осындай қарама-қайшылықтарға толы сахнаны ойнату арқылы олардың осы сезім қақтығыстары негізінде көрініс беретін өмірдегі өз ақиқатын табуға ұмтылады.

Н. Асанбеков алға қойған сол мақсатын өз инсценировкасының етек-жеңін шашыратып алмай, оны актерлер ойынының тұтастығына ұластыра білудің нәтижесінде ойдағыдай орындап шыққан. Соның ішінде Веронаның князі Эскал (Александр Корженко), қаталдығымен аты шыққан «жоғарғы судья», Джульеттаның

көңілді де әбігер күтушісі (Людмила Крючкова) бейнелерін сомдаған актерлердің жетекші роль атқарулары осыған негізгі себеп болды.

Қоюшы өзінің режиссерлік трактовкасында кейіпкерлердің ішкі жан дүниелері кеңірек ашылуына көп көңіл бөліп, шығарманың психологиялық бағытта шешілуіне ерекше күш салған. Бұл ретте қойылымның көңілдегідей болып шығуына қаладағы шеберлерді, қызметшілерді, тұрғындарды, періштелер мен көмекшілерді сомдайтын актерлер Лариса Лебедева, Мария Бандышева және Анастасия Воронцова қосқан үлес те аз емес. Олар бір бейнеден екінші бейнеге оңай көшіп жүре береді. Соның ішінде Ромео мен Джульетта оңаша кездесіп тұрған сахнада бұлар керемет әдемі «шырағдан-шамдар» кейпіне еніп кетеді. Ал Капулетти мырзаның асүйінде музыкалық ырғақпен берілген композицияларды орындайтын аспаздар кастрюльдерге айнала салады. Осы әмбебаптық қасиеттер спектакльдің көптеген символдарының динамикалық сипатын ашады.

«Режиссер спектакля Нурлан Асанбеков решает новаторски подойти к постановке на современной сцене классической шекспировской драмы, – деп түйіндейді Олеся Филиппова. – Действие в театре происходит в ирреальной обстановке полусна, в который постепенно погружаются актеры, а вместе с ними и зрители. Жанр спектакля сам режиссер определил как «не трагедия», поэтому не стоит удивляться, что финал, вопреки шекспировской истории, оказывается счастливым» [5]. Автордың айтуынша, спектакльдің өне бойы фантазия мен шынайы өмір көріністерінің жаппай ауысып жатуына құрылған. Мұнда әрекет, декорация үздіксіз ауысып тұрады. Кейде тіпті бұл алмасулар ойға сыйымсыз сияқты болып көрініп кетеді.

Қ. Қуанышбаев атындағы мемлекеттік академиялық музыкалық-драма театрында 2017 жылдың наурыз айында А. Чеховтың «Шие бағы» пьесасын жаңа нұсқада қойылды. Оны Ресейдің Саха республикасының еңбек сіңірген қайраткері, «Алтын маска» театр сыйлығының лауреаты Сергей Потапов сахналады.

Спектакльдің атауын «Шие» деп өзгертіп, кейіпкерлер аттарын қазақ есімдеріне ауыстырып, негізгі салмақты Шие ханымға салған саха режиссері ондағы нәзік лиризмді, характерлердің тереңдігін сақтай білді. Мұның өрісінде жалғыздықтың, адами азғындықтың, жалған бостандықтың әлеуметтік жағынан көкейкесті проблемалары көтеріледі. Туындыдағы Раневскаяның, яғни спектакльдегі Шие ханымның роліндегі жас актриса Ақмарал Танабаева өзіне жүктелген міндетті өте жоғары деңгейде көтеріп шыққан.

Чеховтың басқа да кейінгі көптеген туындылары секілді, «Шие бағы» пьесасы да ішкі үйлесімнің жоқтығынан, мақсатсыз босқа сенделгеннен сарылған кейіпкерлердің жан дүниелеріне терең үңіледі. «Шиеде» режиссер кейіпкерлердің сондай көңіл күйі мен психологиялық терең толғаныстарын жан-жақты ашып көрсете білген. Сол кезде комедияның өзінде адам жанын ауыртатын жақтардың бар екені байқалып қалады. Олай болатыны, тұтастай алғанда, комедия болып келетін өмірдің жолдарында әрдайым трагедияның элементтері мен-мұндалап көрініп тұрады. Режиссер Сергей Потапов пен Астана театрының артистері «Шие бағын» басқа қырынан келіп, оны мүлдем басқа дүние етіп шығарды. Спектакль бұрынғыға қарағанда, позициясы айқын, ойы анық, баяндау тәсілі қатқыл болып шықты. Соның салдарынан мұнда бұрынғы жап-жақсы санаттағы кейіпкерлердің бәрі мүлдем басқа санаттағы адамдар болып шығып, олардың нашар, пендешілік жақтары көбірек көрініс тапты.

Режиссер қойылымдағы патшалық Ресей заманындағы ахуалды бүгінгі күнгі Қазақстанға сол қалпында аударып әкеле салатын өте дәлме-дәл тәсілді ойлап тапты. Айтатыны жоқ, Сергей Потапов бір кездергі Чехов заманынан қазіргі таңдағы Қазақстан өміріне қарай өтіп кетудің өте керемет тәсілі мен жолын тапқан. Сондықтан оның Шарлоттадан басқа кейіпкерлерінің бәрінің есімдерін қазақша етіп алған. Сол сияқты олардың киген киімдері де бір қарағанда, Чехов заманындағы адамдардың кейпін байқатқанымен, бұларда қазақтың ұлттық ою-өрнектері де аз кездеспейді. Бұлардың бәрі домбырада ойнап, қобызды күңіреніп алады.

Спектакль қараңғылық құшағынан басталады. Содан кейін сахнаға бір бұрыштан сәуле түсіп, бар назарды қызыл шие түстес бас киімі бар қуыршаққа аударады. Сол жерде тұрған имениенің театр әлемі мен шие бағына бастап барушы өкілі бұрын болып кеткен біраз оқиғалардан хабар беріп өтеді. Солардың арасында Раневскаяның суға батып кеткен кішкентай ұлы Гришаның да мистикалық елесі көз алдына келеді. Осының өзінен денені әлдеқайдан бір соққан самал тоңазытып, дір еткізіп жібереді. Сахнаның ең жоғарғы жағынан өтіп жатқан буалдыр сәуле сол үрейді қоюландыра түседі. Себебі, ол ана дүниенің бұлыңғыр бейнесін бізге ишара етіп жеткізіп тұр. Шие бағы мен қала аспанын жаулап алған атмосфералық қабат әлемнің жұмбақ сипатын білуге деген ынтық сезімді оята бастағандай.

Бір кейіпкердің сан алуандығы, оның бірнеше қызмет пен бейнені алып жүре берушілігі бұл қойылымда да бар. Айталық, актриса Ақмарал Танабаеваның бейнелеуіндегі Раневская – Шие – Вишня ханым күтпеген жерден жап-жас қыз болып та шыға келеді. Ол бұл жерде нақты бір помещик әйелдің ролін ойнамайды, ол – қойнауында шие шешек атып, жеміс беретін қара жердің символы, ал Вишня ханым болса, мәңгі жас, жасыл, көркем, жұрттың бәрі үшін қалаулы кейіпкер болып танылады. Жұрттың бәрі оның келуін асыға күтеді, келген кезінде аяғына жығылды. Бірақ ешкімде де бұған қатысты әлдеқандай бір мүдделілік не бақай есеп жоқ.

Спектакльде адамды көңіл күйдің қашуы тез өзгертіп, жедел қартайтып жіберетіні нақты айғақты мысалмен келтіріледі. Режиссер мұны ойынның басынан соңына дейін бір қалыпты жас күйінде келген Шие ханымның кенет соңында, финалда үйден, махаббаттан, алдағы күн үмітінен айрылған кемпір болып шығуы арқылы көрсетеді. Қапелімде бәрін жоғалтып алған әйелдің енді барар жер, басар тауы қалмады. Себебі, баяғы шие бағы құрып бітті. Шие бағының құруы бір адамның шаңырағын ортасына түсіріп қана тұрған жоқ, ол сонымен бірге Ресейдің деревнядағы өміріне де елеулі өзгерістердің еніп жатқанын танытады. Ал мұндай хәлге жетпес үшін бір күн тойынғанына мәз болып, екі елдің арасын жол қылып жүре бермей, бақытты болашақты баянды ететін әрекеттер жасап үлгеру керек еді. Қоюшы ойының түпкі астарында мұндай да тұжырым жатыр.

Спектакльдің басты идеясы – туған жердің әр пұшпағын құрметтеу, жердің қадірін білу, ондағы жылдар бойы жасалған байлықты сақтап қалу, ертеңгі келешек үшін күресте белсенділік таныту. Ал режиссер Сергей Потапов осы қойылым арқылы өзінің қазақ әріптестеріне кез келген классикалық-тарихи туындыны «қайта оқудың» нәтижесінде оны қазіргі заманның тақырыбына қарай бұрып әкелуге болатынын, оған бүгінгі күннің мәселелерін қалай және қай жерлерде қосу керектігін түсіндіріп беріп, бүгінгі күнгі көрерменге жақындай түсудің жолдарын үйретеді.

Осындай сәтті қойылымдар қатарынан жас режиссер Асхат Маемиров жасаған орыс драматургі А. Володиннің «Қоштасқым келмейді» атты драмасының сахналық нұсқасын да атап өтуімізге болады. Драматургтің бұл пьесасы 1960-1970

жылдары орыс драматургиясына жаңа леп әкелген болатын. Туындыда негізінен оншақты отбасындағы жағдай, олардың күнделікті кикілжіңнен кейінгі ажырасып кете салатын жауапсыздық көрсетіледі. Бұл ретте режиссер өзінің тақырыбын дұрыс тандап алған. Себебі, ол біздің қоғамда да жиі орын алып тұрады. Бұдан бөлек, А. Маамиров «Ұлым, саған айтам...» атты спектакль қойып, көрерменнің ризашылығына бөленді. Онда да режиссураға қазіргі заманда қойылатын талаптар барынша ескерілді.

Қазір бүкіл әлем театры тағы бір сынаққа тап болып тұр. Биылғы ерте көктемде басталған пандемия салдарынан олар өздерінің қызу тіршіліктерін тоқтатуға мәжбүр болды. Әртүрлі елдердің жетекші театрлары осы тұста ZOOM-да, Facebook-те және басқа да әлеуметтік платформаларда қалыптасып отырған күрделі жағдайдан шығудың бірінші кезектегі міндеттерін талқылау үшін іскерлік кездесулерін өткізе бастады. Рас, пандемия театрларды әдеттегі жұмыс жағдайынан айырды, бірақ ол сонымен бірге сахнагерлерді әрекеттің бұрын-соңды болмаған жаңа тәсілдері мен түрлерін ойлап табуға итермеледі. Ресейде осылайша, мәселен, Corona Drama онлайн-фестивалы өмірге келді. «Драматург Дмитрий Данилов написал для этого фестиваля пьесу «Выбрать троих». Сразу несколько театров предложили свои версии, в том числе московский театр «Мастерская Петра Фоменко» (режиссер Е.Каменькович) и Воронежский Камерный театр (режиссер М.Бычков). Д.Данилов написал текст для исполнения его на платформе ZOOM, которую чаще всего применяют для онлайн конференций, занятий, семинаров, вебинаров и т.п.» [6, б. 200], – деп жазады осыған орай белгілі театртанушы С.Д.Қабиева. Ол сондай-ақ осы кезеңде Қазақстан театрларының да белсенділік таныта түскенін атап көрсетеді. Атап айтқанда, көптеген театрлар ұжымдары өз сайттарын ашып, оларға өз спектакльдерінің бейнежазбаларын түрлі контентте орналастыруға көшкен. Бұл, әрине, уақытша тұйықтан шығудың, көрермен жоғалтып алмау шарасының бір түрі. Дегенмен, онлайн форматында жұмыс жасауды меңгере бастаған көптеген театрлар труппалары өздерінің жаңа көркемдік ізденістерге дайын екендіктерін байқатып үлгерді.

Қазіргі заманғы Қазақстан театры сахна мәдениетінің өзара әрекет контекстінде әлемдегі театр қозғалысынан жырақ қала алмайтынын көрсетті. Қазақ театрлары сахнасына осы кездегі постдрамалық театр үлгілерін Ресей, Литва және Орта Азия мемлекеттерінің үздік режиссерлері алып келді. Олар соңғы жылдары Қазақстанның әртүрлі театрларында осы заманның талабына жауап бере алатын бірнеше спектакль қойып, театр мамандары мен көрерменнің жоғары бағаларына ие болды. Бұл қойылымдар ең алдымен бүгінгі көрерменнің сұранысы мен талғамы деңгейінен табылуды, оларды бұрынғы құндылықтар мен тарихи деректерге осы заманғы қағидат пен мораль тұрғысынан қарап, талқылауға үйретуді алға мақсат етіп қойды. Мұндағы жаңалықтардың ең бастысы осы болса, сол биіктен көріну үшін режиссерлер бұрынғы қатып қалған стереотиптердің бәрінен батыл бас тартып, неше түрлі метеморфозаларға ерік берді.

Қазіргі еуропалық театрға тән сахна кеңістігін пайдаланудағы озық режиссерлік ізденіс қолтаңбасының қазақ театрынан көрініс тауып жатуы, осы бағытты ұстанған ұлттық режиссурадағы суреткерлерге ой салуы заңдылық. Қазақ театрының еуропалық сахна мәдениетімен өзара тығыз шығармашылық сабақтастығы қоғамның рухани және саяси-экономикалық дамуының, мәдениетаралық коммуникация мен технология дамуының жетістіктерінің бір бағытта екендігін көрсетеді.

Мұның бәрі өзі синтездік өнер болып табылатын театрдың әрдайым сыртқы ортамен, басқа әріптестерімен, труппалармен араласып, тәжірибе алмасып тұрмаса болмайтындығын, өйткені, театрдың өзі үнемі қозғалыста жүретін тірі организм екенін аңғартты. Бірақ біз мұның бәрін аяқ астынан келе салған құбылыс деп есептейміз. Ондай өзгерістер мен ізденістерді қабылдап, оларды ілгері алып кететіндей құнарлы топырақ қазақ жерінде де бар.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Шишанова О. Башкирский режиссер Айрат Абушахманов заставит казахстанских театралов по-новому пережить «Джут» // Московский комсомолец. – 2016, февраль – 2.
2. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актерлік өнерінің даму ерекшеліктері. – Алматы: Дәстүр, 2014. – 384 б.
3. Кадыров Б. Это страшнее войны... // Казахстанская правда – 2016, февраль – 10.
4. Исламбаева З. Терістік және шығыс өңірлердегі қазақ театрларының дамуы. – Алматы: Тарих ағылымы, 2015. – 248 б.
5. Филиппова О. Шекспировская трагедия со счастливым концом // Около. – 2015, апрель – 12.
6. Кабдиева С.Д. Театр периода пандемии // Қазақ ұлттық қыздар педагогикалық университетінің хабаршысы. – 2020, №2 (82).

**РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСКОГО ТЕАТРА В КОНТЕКСТЕ
ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ С ЕВРОПЕЙСКОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРОЙ**

Султанова Жанагуль Сердалиевна

театровед, PhD,

*проректор по социальному развитию Казахского национального женского педагогического университета
Алматы, Казахстан*

Аннотация. В статье анализируется развитие современного казахского театра в контексте взаимодействия с европейской сценической культурой. В ходе анализа широко обсуждаются факторы экономической и политической интеграции в эпоху глобализации и межгосударственного обмена культурным опытом. Это раскрывает природу преемственности и новаторства в казахском театре.

Ключевые слова: *Казахский театр, форма, режиссер, интерпретация, спектакль, репертуар, драма, сцена, космос.*

**DEVELOPMENT OF THE MODERN KAZAKH THEATER IN THE CONTEXT
OF INTERACTION WITH THE EUROPEAN STAGE CULTURE**

Zhanagul Sultanova

theater critic, PhD,

*vice-rector for social development of the Kazakh National Women's Pedagogical
University
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: The article analyzes the development of modern Kazakh theater in the context of interaction with European stage culture. In the course of the analysis, the factors of economic and political integration in the era of globalization and interstate exchange of cultural experience are widely discussed. This reveals the nature of continuity and innovation in Kazakh theater.

Key words: *Kazakh theater, form, director, interpretation, performance, repertoire, drama, stage, space.*



Халықов Қабыл Заманбекұлы
Филос.ғ.д., профессор
Т.Жүргенов атын. ҚазҰӨА ғылыми
жұмыстар жөніндегі проректоры
Алматы, Қазақстан
kabykh@gmail.com

ТЕАТР ҚОЙЫЛЫМЫНЫҢ БОЛМЫСТЫҚ НЕГІЗДЕРІ, ТЕОРИЯСЫ МЕН СЫНЫ (ТҮРКІЛІК САРЫНДАҒЫ ПЛАСТИКАЛЫҚ ӨНЕРДІ ПАЙЫМДАУДЫҢ БІР МЫСАЛЫ)

Кіріспе

«Өнер философиясына кіріспе» деп аталатын еңбегінде Ричард Элдридж «Өнер теориясы кімдерге қажет? Көптеген адамдар үшін сан мәдениеттер тіпті биді қоса алғанда немесе кескіндеме шығармасын қарасаңыз да қандай да бір ойынды басқару екеуі де қалайша маңызды және өздігінен сіңіретін (білім мен жұмысты дереу қолданудан гөрі) эмоцияларға дейін көтерді. «Иоанның драмалық рапсодиясы Платон диалогінде ойын перформансы кезінде ол сахнаның үстіндегі дүние көрерменнің астында көрініп, Менің көруімше, барлық уақытта жылаумен, қиын сәттерді басынан кешіріп, кереметтер арқылы бүлінген сәттерді баяндайды» [1, 1б.]. Ал, Рихард Вагнер «өнер тәжірибесіндегі құтқарудан басқа ештеңе таба алмады» деп атап көрсеткен [2, 135 б.]. Бұл сценографияда кеңістіктік бағдарларды анықтауда, бейнелік-рәміздердің қолдануында, киімдердің жасалуында, сахналық құрылымдардың жинақылығында, әрекет ойындары құрылымының және т.б. сипаттаулар мен мінездемелердің ұлтқа тән пластикамен көрініс табуында айқындалуда.

Ең алғашқы түркілік сценографияның нышандарын біз «Туғанлық», «Наурыз», «Кониядағы» түркі халықтары театрларының әр жылдары ұйымдастырылған Халықаралық фестивальдарынан көреміз. Бұл фестивальдар арнайы қатыстырылған түркілік тәжірибедегі болмыстық сипаттары мен оның пластикалық белгілерін осы спектакльдер жинақтады деп айтуға болады. Себебі, әрбір түркі тілдес мемлекеттер ішіндегі театрлық тәжірибелер жеке қойылымдарда іскі асып жатқанымен, мұндай Халықаралық деңгейде көпшілік назарын Түркі Әлемі мәдениетінің жаңғыруына арнайы ұйымдастырылған шараларда мән беріліп, таныла бастады. Шындығында, өнердің әртүрлі екпінді бұқаралық ақпарат құралдарында, әр түрлі аудиториялар үшін, әр түрлі мәдени жағдайларға байланысты шығарылуында мән бар ма? Ричард Элдридж «олар сол немесе ұқсас жолмен және олар барлық кең аудиториялар үшін маңызды болуы мүмкін бе? Ал дененің шығармашылық қуаты туралы театр сахна, пластикалық өнері адамның қандай да бір орталық қызығушылықтары мен мүдделерінен артық немесе кем бе?

деген сауал қояды. «Мүмкін, өнер дегеніміз Ағылшын философы Стюарт Хэмпшир көрсеткендей: «адамзат қандай да бір орталық проблемалармен немесе мүдделермен байланысты еместі байланыстыратын «өтеусіз» нәрсе. Тағы бір айта кететін жайт, өнер туындылары - адам қолымен жасалған шығармалар, күшті сіңіруші әсерлер – барлық мәдениеттерде де бар, ал кейбіреулері көрермені болуға тиістілік тәрізді өмірдегідей маңызды болып көрінуі мүмкін» [3, 310 б.]. дегенде біз түркілік сарындағы болмыстың қабаттары мен құрылымын бағдарлауымыздың белгілі себептері болуы мүмкін. Р.Элдридж өзінің өнертанушы, философ, мәдениеттанушы ретіндегі сауалын «Менің бұл өнер теориясы үшін немесе, кем дегенде, қандай да бір ұйымдастырушы түсініктеме үшін көркем қойылымдар мен шығармалардың табиғаты мен құндылығы туралы фактілерге жауап ретіндегі тілегім» дейді [1, 2 б.]. Біз Аристотель жазбаларында әртүрлі бұқаралық ақпарат құралдарындағы өнер шығармаларының табиғаты мен құндылығы туралы сипаттауында, өзінің қызығушылық тәжірибесіне сүйене отырып, мысалы, Поэтикасында трагикалық драмасы туралы ескертулерінде оның жеке тәжірибесінде ойындар айламен қосылып қалай көрерменге жететіні және оның қандай құндылықтар жасайтындығы абстрактылы дамытылып көрсетілген [4, 1 б.].

Театр режиссурасы, сценографиясы түркілік бастаулары фольклор, дәстүрлік наным-сенімдері, оның болмысын сәулелендіретін мерекелері мен ритуалдарының ар жағында негізгі екі дүниетаным жатыр. Олар: Тәңірілік пен Ислам дінін сопылық сарында көрсеткені дүниетанымдық және мәдени-діни негіздері түркілік мәдениетті құрайтындығымен дәлелденеді. Әрине әрбір ерекше болмыстық құрамдарын ұлттық бояумен, дәстүрмен қаныққан, олардың дүниетанымдық негіздері, ой сомдауларын жинақтайтын осы екі негізгі дүниетаным құрайды. Тағы да бір айта кететін жай - жалпы көркем-үдерісті бүгінгі заманауи сарынмен безендіретін дәстүрлі классикалық, кейде «актуалды» театрлық формалар постмодернистік ұстанымдармен астасып жатады. Суреткерлердің қазіргі заманғы мәдени сәйкессіздікті, ішкі қақтығыстарды көрсетуі мен ұйымдастырулары кейде қайшылықты болуы да мүмкін. Дегенмен, осы көркемдік ізденістердің кодтары осы аталған бабалардан қалған нақыл сөзде, ұлттық мәдени құндылықтарда, көркем тәжірибеде Тәңірілік пен сопылықтың ауқымында түркілік жасампаз болмыс үлгісін пайымдауға бағытталғандығымен ерекшеленеді.

Әдістері

Тарихилық принципті қолдана отырып түркі халықтары сценографиясының дүниетанымдық-болмыстық негіздерін анықтау. Спектакльдердің көркемдік формаларына арқау болған архитектуралық ойы мен құрылымдарының дүниетанымдық-болмыстық элементтерін зерттеу. Түркі мәдениеті құндылықтарының театр өнерінде қолданылуына аксиологиялық сараптама жүргізу. Себебі, түркітілдес халықтардың ортақ дүниетанымдық руханилық көздерінен бастау алатындығын ескере отырып, олардың шығармашылығында түркі әлемі құндылықтарының орны мен рөлі, олардың идеялық сарындарын жеткізуге негіз болған аксиомаларын пайымдау. Түркі мемлекеттері режиссерлары мен сценографиясына театр танушылар пікірлерін ескере отырып, типологиялық талдау жүргізу. Қойылымның болмыстық қырларына онтологиялық талдаулар жасау. Театр шығармашылық ұжымдарының көркемдік-танымдық тәсілдерін драматургияны меңгеру тұрғысынан когнитивтік танымдық деңгейлерін Блум таксономиясы тұрғысынан талдауда да, оның қарапайымнан күрделілік деңгейге жеткізетін аспектілерін дәйектеу өзіндік зерттеудің жаңалығына игі әсерін тигізеді.

Зерттелу деңгейі

Түркітілдес халықтар театрының жеке қойылымдары, фестивалінде көрініс тапқан жаңашыл шешімдері мен көркемдік ізденістеріне, жаңаша драматургияны режиссерлердің пайымдауына, сценографиясына арналған театр зерттеушілері мен сыншыларының пікірлері, ғылыми зерттеулері аз емес. Дегенмен, түркі халықтары сценографиясының дүниетанымдық-болмыстық негіздері инновациялық тұрғыдан әртүрлі пікірлердің басын қосып, жүйелеуді қажет етеді.

Қазақ театрының сыни мәселелерін зерттеуші Қабдиев С.Д. «қазақ сахна өнерінің тарихи тұрғыдан Орталық Азия театрларымен байланысты. Олар орыс театрларымен өзара әсерлесе отырып, еуропалық сахна үлгісі негізінде қалыптасты» дейді [5,16 б.].

Қазақ театрларының жаһандану дәуірінде өзіндік ұлттық сипаттың танымдық белгілері мен қайнар көзін фольклардан тауып, көркем шығармашылыққа рухани арқау етуі жаңа үрдістердің сипатына айналуға. Автор фольклордың театрға игі ықпалын жақсы атап көрсете отырып, оны жеңіл жолмен қолданып, кәсіби таяздығын жасырғандай болған жағдайды да жасырмайды. Қабдиева С.Д. оның жас режиссерлер үшін қолдану аясының әрқилы сипатта екенін тағы сынайды: «Ориентация на поэтику и эстетику фольклора, на высоту его нравственных ценностей, на глубинные представления о бытии расширяли художественный объем спектакля. В настоящее время фольклор для некоторых молодых режиссеров – в основном, лишь повод для формальных поисков. Кого-то больше интересует этнический стиль, кого-то сценическая провокация, кого-то постмодернизм» [5,17 б.].

Түркі халықтарының режиссерлеріне тән бір ерекшелік ұлттың рухани мәнді идеяларына, олардың кең қойнауларына бойлап, дәуір мәтінімен үйлестіру шеберліктері ерекше шығады. Біздің Орталық Азия рухани мектептерінің адам мәселесіне қатысты иірімдерін философиялық ойлармен өрнектеп, соны сопылық көзқарастардың желісіне байлай біледі. Сахнада актер болмысын сомдауда бейненің болмысы арқылы шығарудың күрделі міндеттерін жүктейді.

Бұл бағытты зерттеушілерде түркі театры замануи бірегей үдеріс деңгейінде қарастырылып, талдаудың негізіне «түркі театрларының кәсіби жетістіктері, сондай-ақ әртүрлі өнімді білім беру бағдарламалары алынды, олардың ішінде "Биомеханика негіздері және түркі әлемі актерінің эмоциялық әлемі", "Актердің рухани тәрбиесіндегі бидің суфийлік әдістемесі", "Ежелгі аңыз қазіргі заманғы спектакльге арналған материал ретінде", "Актерлік шеберлік және түркі халықтарының дәстүрлі театрлық түрлері", "Сахналық әрекеттің негізі ретіндегі ритуал" және т.б. зерттеу театралдық форумдарда ұсынылған спектакльдердің театр формаларына құрылымдық және типологиялық талдау әдістері» басты орынға шығарылады» [6, 44 б.].

Түркі халықтары театры сценографиясын зерттеумен демдеп айналысып жүрген ғалымдардың бірі Татарстанның өнертанушы Р.Р. Султанова жаңа үрдістерді 2005 жылғы «Наурыз» фестивалімен байланыстырады. Бұл ғылыми рецензиялар түркі сценографтарының біртұтас басы қосылған, әрі түркі дүниетанымымен байланысты құндылықтарды зерттеуге бағытталған зерттеулерге жатады. Бұл құбылыстың қалай басталғандығын былай деп атап көрсетеді: «Нынешний «Науруз» показал, что в тюркских театрах наметилась тенденция возврата к нулевой точке зарождения театрального искусства из национального обряда. Туркменский государственный академический театр имени Молланепеса и Национальный драматический театр Республики Алтай привезли на фестиваль

некие замыслы, «перебирание» возможностей, нащупывание зерен тематических групп в лирическом беспорядке. Для них, можно сказать, не требовались сцена и светопостановка. Художественное оформление не играло такой роли, как в драме» [7; 1277 с.]. Қойылымның көркемдік шешімі мен формасы режиссурада табылғанда сценография функциясын бос кеңістіктегі киімдер мен мұқият ойластырылған атрибуттар-ақ алып шығатын үрдіс пайда болады.

Шындығында, түркі театрларының барлығы кеңес уақытында еуропалық психологиялық мектептің әдістерімен аяқтанғандығы рас. Жаңа уақыт зімен бірге жаһанданудың бейімделу тенденциясы мен еркіндіктің сынағын, түрлі мүмкіндіктерді әкелді. Мұндай жағдайда дәстүрге жүгіну театрлық өзін-өзі көрсету мен өзін-өзі танудың жеке формаларын дамытудың соңғы мүмкіндігі болып, өз ұлтының болмыстық ерекшеліктерін сезінудің жаңа кезеңі іспетті шығармашылықтың легін әкелді.

Нәтижелері

Қазақ театрларында жаппай қандай тақырып болмысын сценографиялық шешімінде жаңаша көзқарас не инновациялық-технологиялық жаңалық енгізу үдерісі әлі де жалғасуда. Қазақстанның әр театрларында және әрбір спектакльдерде бұл үдеріс әралуан өтуде. Оған көп мысалдар келтіруге болады. Мысалы, М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрында тарихи ұлттық тақырыпты шетелден шақырылған драматург, сценографпен қойылған инновациялық бір қойылымды алып қарайық. «Қорқыттың көрі» спектакліне Балтық жағалауы мемлекеттерінен шақырылған КСРО Мемлекеттік сыйлығының иегері, режиссер И.Вайткус, сценограф А.Шимонис Қорқыт бейнесін сырт көзбен технологиялық тұрғыдан қарастырып, қойылымда пайымдаудың жаңа үлгісін ұсынады. Спектакль бағдарламасы аннотациясында көрерменге былай деп жазылған.. ««Қорқыттың көрі» Қорқыт бабамыздың запырандай ащы аңыз-өміріне арнап қойылған Сахналық Түйсіктің Бейне Тұжырымы» делінген.

Спектакльде және оның сценографиясында көрерменмен қабылданатын ақпарат шамамен мынандай:

Қорқыт - Түркі халықтарына тән құбылыс,

Қазақтар да – түркі мәдениетіне ортақ халық.

Қазақтар – сібір-ойрат халықтарымен ұқсас, жақын, бірақ әлі мұсылман емес.

Тәңірілік Рух – Моңғолдардың этникалық белгілерімен ажыратылады.

Қорқыт – мұсылман ислам дінін уағыздаушы (біздің түсінігімізде қарама-қайшылықты).

Декорацияда ай бейнелі, астында шаңырақ көрсетілуі Ислам діні рәміздері Тәңірілікпен бір жүйеге жатқызылған.

Алдыңғы экранда Қорқыт драматург арқылы көрерменге бейне жолдау жібереді.

Артқы экранда көпшілік, қауымдар, дәуір мәтіні оқылады.

Оның Рухы ұшып Алматыға келеді.

Қайық бейнесі Қорқыттың ұшақ кемесі.

«Тәңірі», «Шырғай ағаш» кейіпкерлерінің бейнелері антропологияландырылған «мүйізді» адам іспетті. Спектакльдің биі мен бақсы киімдері «Таңсұлу» спектакліндегіні көп қайталайды. Спектакльдің музыкасы, киімдері мен көріністері Саха Ұлттық театрының «ТИИТ» спектакліне де қатты ұқсайды.

«Қорқыттың көрі» қойылымы эклектикалық формада, басты кейіпкер Қорқыт «өліммен күресуші қайраткер тұлға» емес, кәдімгі «қара басты» пенде деңгейіне түсіріліп, оның «өлімге жібермей тоқтататын қобызы мен музыкасының күші» ашылмаған. Спектаклге театрдың бас суретшісі Е.Тұяқовтың кәсіби берген рецензиясында керісінше бұл жаңашылдық, технологиялық жетістік деп қарастырып, оның көркемдік мәні мен ұлттық қайраткер ретіндегі спектакльдегі Қорқыттың ролі мен маңызына тоқталмайды: «Говоря о технико-технологической продвинутости Каз.драмтеатр им.М.Ауэзова имел возможность пригласить Лауреата Гос.премии СССР режиссера И.Вайткус, сценограф А.Шимонис на постановку «Могила Коркыта». Новизна сценографии, как художественного оформления спектакля, заключается в ее кинопанорамности, выстроенного видеоряда на сцене. Огромный прямоугольный куб, как аквариум, «висящий рок», накрывающий и раскрывающий действия, как от посланника Бога – «судьбы людей под колпаком – все уже predetermined высшими силами» - око Всевышнего и только существует один шанс выжить или умереть. Лодка – гроб – скелет, который опускается с неба с Коркута и улетаёт в небеса, так пространство становится философским и изображения на экране сопровождает спектакль, создавая зрелищность» [8].

Қорқыт қоғамы көзі ашылмаған сайқымазақтар, қойылымда әлдеубіреулер спектакль музыкасы лейтмотивінде сабылып жүрген тәрізді, пластикасына қызмет етіп жүрген көпшіліктің түркі заманын өзгеше сипаттайтын эстетикалық әсер қалдырады.

Қазақстандық көрермен бұл кезеңде бейнені жазықтық аясында аяқталған емес, дамушы шығарма ретінде қабылдауды да үйренді. Мұнда сахнаға түсірілген проекция енді жақтау-рама суретші мен көрермен арасындағы кедергі болып табылмайды. Бұл кенептегі сурет емес, оның ойымен жеке-жеке қарым-қатынасты қажет етпейді. Цифрлы перформанстардың сахнаға енуі заманауи суретшілер үшін сахнадағы оқиғаны ұстап тұруда ғана емес, оған форма беру арқылы көрермендер арасындағы дәуір мәтінін оқу арқылы тосқауылды жоюға тырысады. Шын мәнінде, нысанды іштен бұзу арқылы ХХ ғасырдың басындағы суретшілер «интуитивті сезім», «ішкі көзқарас» деп аталатын «жаңа» форманы құруға келді, сондықтан біздің сезім мүшелеріміздің нұсқауынсыз шынайы көзқарас пайда болады.

21 ғасыр келбеті суретшінің дәстүрлі қабылдауы мен көрермен мен автордың бірлескен туындысы арасындағы байланысты жаңа деңгейге көтереді. Ол театрдың «медиалануы» немесе «кинолану» тенденциясы екені ешкімді енді таң қалдырмайтын тәрізді. Әрине, өнердегі мұндай шектен шығу технологиялар әлеміндегі бәсекелестікпен, назар аударуға деген ұмтылыспен байланысты деп айтуға болады. Адам санасы мен қиялдарының сахнада жүзеге асу қызметінің барлық түрлерінде ерекше өнертапқыштықты қажет ететін бәсеке күшейе түсті. Алайда қазіргі заманғы көркем мәдениеттің дамуындағы барлық процестерді осымен ғана түсіндіру мүмкін емес. Қарым-қатынастардағы шекараларды жоюдың мәні: «көрермен – сахна – суретші» – бұл тұтастай алғанда қазіргі қоғамның мәдени дамуының жаһандық процестерімен байланысты құбылыс. Өмірдегі ескі кедергілер жойылды. Мызғымас болып көрінетін саяси формациялар посмодернистік стратегияларға сәйкес жойылып қана қоймай, әлемдегі кеңістіктік және уақыттық шекаралар сезімі құлдырады.

Интеграция, заттар формаларының өзара енуі - бұл адам қызметінің барлық түрлеріне тән уақыт құбылысы, сондықтан көркем мәдениетте ол міндетті түрде өзін

көрсетуі керек. Интеграция бұрын болған, бірақ әрқашан өзіндік сипатқа ие болды. Қазіргі заман өте терең динамизммен, терең интегративті процестерді қабылдаудағы бөлшектенумен ерекшеленеді. Бүгін сіздің назарын ұзақ уақыт бойы бір нәрсеге аудару мүмкін емес: уақыт өтті, келесі күй өзінің мағынасымен, басқа контекстерімен келеді, - адамда бұл процестің барлық байланыстырушы бөліктерін жүзеге асыруға уақыт жоқ. Батыстың көркем мәдениетінен шыққан жаңа технологиялық тенденциялармен қатар, Қазақстан сценография өнерінде басқа бейненің жүйелілігін рационалды меңгеру тенденциялары байқалады, олар сонымен қатар көркемдік салалардағы өзара ықпалмен емес, материалдық және көркемдік мәдениеттің жалпы даму тенденцияларымен, менталды қабылдаумен байланысты. Бұл сахна шығармашылығының кәсібиленуі, дараландыру, дизайнның кейбір түрлеріндегі дараландыру және керісінше жоғары кәсіби өнерді «жеңілдетуге» ұмтылу «гезамткунстверк» идеяларымен үндес. Яғни, сахна шығармашылығы туындылары барған сайын жетілдірілген кәсіби ерекшеліктерге ие болады, оларды одан әрі дамытуға деген ұмтылыс пайда болады (дәстүрлерді тәсілдерді терістеу болғанымен, оның көркемдік жағынан технологиялық түрленуі тәрізді), ал кәсіби өнер көркемдік «деңгейлер» арасындағы өлшемдерді бұлыңғыр етеді.

Әлемдік тәжірибеде болып жатқан өзгерістер мәдени және кеңістіктегі локалды шекаралардың жойылғандығының дәлелі. Уақыт та ғалам ауқымында ешқандай күшке ие болмады. Өмір мен өлім туралы сұрақтар бірдей белгісіз «концептіге» айналуда. Махаббат өзінің барлық ғылыми анықтамаларына қарамастан дәл сол сияқты көпқырлы, құндылықсыз. Оқиға, әдеттегідей, жұмбақ - көлеңкелері тым көп, шындық тым аз. Өнердің адам болмысының мүлдем жаңа өлшеміне шығуын М.Хайдеггер өте дәл айтқан еді: «Өнер эстетика көкжиегіне қарай жылжиды. Бұл дегеніміз: өнер туындысы тәжірибе объектісіне айналады және сәйкесінше өнер адам өмірінің көрінісі болып саналады». Экзистенциализм философиясы белгілеген экзистенциализм философиясы тағайындаған адам әлемінің экзистенциалдық негіздері өнерді көбірек қызықтырады, ол болмыс мәселесін адамға, өзін болмыс туралы сұрайтын және болмысты сезінуге қабілетті адамның болмысына дейін төмендетеді.

Болмыс мәселесіне қатысты сұраққа жауап беруде бастапқыда екі тәсіл кірді: философиялаудың бастамасы ретінде нені таңдау керек: болмыс немесе болмау? «Болу» «болмауға» қарсы қойылған. Бейболмыс (ештеңе) - жоқты, жоқты белгілеуге арналған категория. Философиялық жүйелердің басым көпшілігі үшін «болмыс» ұғымы барлық кейінгі пайымдаудың бастапқы, негізгі сәті ретінде түсінілді. Диалектикалық ұғымдарда болмыс пен болмыс ұғымдары бір-бірін болжай отырып, қарама-қарсылық, болмыстың айқындаушы рөлімен диалектикалық бірлік ретінде қарастырылды. Алайда, бұл идеялармен бірге «болмыс» ұғымынан «бейболмыстық» ұғымын шығаруға тырысулар болды. Адамзат өркениетінің өмір сүруінің заманауи жағдайында «бейболмысқа» деген қызығушылықтың жандануы бүкіл әлемді «бейболмыстылыққа» айналдыра алатын бірқатар жаһандық проблемалармен байланысты.

Экзистенциалистік онтологияның негізгі принципі (және сонымен бірге феноменология да қосылады), өйткені оған да назар аударыла нақтыланады. Дәлірек айтқанда, құбылыстарды, көріністерді «өзін-өзі айқындау» санасы болып табылады. Дегенмен, Хайдеггерде Dasein ерекше қарастырылып, адам оның ерекшеліктері мен артықшылықтары ретінде түсіндіреді. Хайдеггер, бұл өзі туралы және жалпы болмыс туралы «сұрақ қоюға» қабілетті жалғыз тіршілік иесі ме? дейді Болмысқа

катысты қандай-да бір түрде «өзін бекітетін» («орнықтыруға») қабілетті жалғыз тіршілік иесі. Сондықтан мұндай болмыс, Хайдеггердің ойынша, функция болып табылатын кез-келген онтологияны құруы керек. Мұндай адамның тіршілік ету ерекшеліктерін түсіну негізсіз болмайды.

Адамнан басқа бізге белгілі тіршілік иелерінің ешқайсысы ойлау қабілетіне ие емес, болу туралы, ғалам және оның тұтастығы, әлемдегі орны туралы сұрақ қоя алмайды. Міне, біз Хайдеггер мен Сартрдың «болмыс» түсінігінде белгілі бір айырмашылықты байқаймыз. Сартр осы тұжырымдаманы қолдана отырып, жеке таңдауға, жауапкершілікке, өзінің «Менін» іздеуге бағытталған, дегенмен, ол, әрине, әлемді болмыспен байланыстырады. Хайдеггердің екпіні болмысқа ауысады, өйткені «сұрақ қоюшы» адам ашылып, адамдар білетін және істейтін барлық нәрсе арқылы «сәулеленеді». Тек қазіргі адамзаттың басына түскен ең қауіпті аурудан - «болмысты ұмытудан» айығу керек. Одан зардап шегетін адамдар табиғат байлығын пайдаланып, оның ажырамас, тәуелсіз тіршілігін «ұмытады»; басқа адамдардан көру дегеніміз, адамдар адамның өмір сүруінің жоғары мақсатын «ұмытып кетеді» [9]. Осыған орай, қазіргі заманғы өнер түрі қойылым ретінде қол жетпейтін нәрсені табуға тырысуы мүмкін, мұнда суретші адам өмір сүру тұжырымдамасын құруды әлі мақсат етіп қоймаған болатын, ал кейінірек бұл спектакльдерге тән болып шықты - өзі үшін де, өзімен бірге ойынды әлі жүзеге асырмаған болатын.

Пікірталастар

Әлі күнге дейін өнер шығармаларындағы тепе-тең қиыншылық қарапайым «өз жолымен жүру», ол қандай жол немесе сырттай өте түсініксіз болу дегенмен таразыланады. Суретшілердің әдетте өздерін табуы кейде олардың жұмысының құндылығы мен мазмұны қандай да бір жалпы нәрсе айтқысы келгендіктен, бұл жұмыстар тек жеке қызығушылықтан туындағандықтан, сол жерден өздері де келіп теорияға құлайды. Р.Элдридж «Одан әрі оның мәні мен құндылығы туралы былай ойлауға болады: өнерді біз тану үшін қолданатын сын принциптері – өнерді түсіну мен бағалауды қамтамасыз етеді. Егер біз өнердің F маңызды болашағын анықтайтын және қандай да бір құндылыққа ие болатын орталық үздік шығармасын тағайындай білсек, одан кейін, сынның міндеттері мен сыни жағдайды негіздеуге пікір айқын болғандай көрінер еді. Сыншы, әрине тек берілген жұмыстың F-те қазіргі немесе өткен уақытын және оның статусын айқындай білсе, маңыздылығы да орнығар еді. Елеулі формасы, көркем айқындылығы туралы сөз қозғағанда, мәдениетке сыни көзқараста немесе сонылыққа қол жеткізуде сыншы (не суретші) өнердің ерекшелігін анықтауда бәлкім, осындай тұжырымдамаға жиі сүйенеді.

Сонымен қатар, бұл дилемма үмітке алаңдатушылықты әкеледі. Болашақты айқындау үшін немесе абстрактыны және «метафизиканы» ұсынады. Оған маңыздылық формасы; үйлесімді де еркін ойын туралы шығарманың танымдық қабілеттері; көркем мәнерлілігі, сонымен, бұл фонды аз ғана түсіндіру арқылы болуы мүмкін, дерлік, немесе анықтаушы ерекшелік жеткілікті анық және нақты болып көрінеді (музыкадағы соната формасы; кескіндемедегі үшбұрышты композиция; уақыттың бөлшегі, драма орны және әрекеті), бірақ өнердің шынайы түрлерінде икемді, жабық және сезімтал келеді. Нәтижесінде жұмыс сынына арналған перспективалар пайда болғанмен, өнердің қалыптасқан анықтамасын анық басшылыққа алатын нәрсе «жарқын» болып көрінбейді. Нашар жағдайда, мысалы, Хайдеггердің өнер туралы пайымдауында "жұмыс өзіне мақсат ретінде қоятын өмір ақиқаты" атты ұсынылған анықтама метафизикалық және парохиялық тар ұғымда көрінеді, мұнда Хайдеггердің өз күш-жігерінің бөлігінде (мысалы, Платон басқа

бағытта) бізде өнер мен өмірдің нақты формаларын басқалардың есебінен айқындаймыз» дейді Ричард Элдридж [1; 3,4 б.; 10; 36 б.].

Театр теориясы бойынша жүйелі және сыни әдістер туралы Кристофер Балм «Театртану» атты оқулығында жазған. Ол театртануды дербес пән ретінде дамуы дәстүрлі тақырыптық пәнінен теориялық төңкеріс сынына қарай дамығанын «Біріншіден, XX ғасырда режиссердің ... қойылымның өзі әдеби сынның қолда бар құралдарының көмегімен қолданбайтын өзіндік күрделі көркем шығарма екенін ұқтырды. Екіншіден, таза тарихи пән болмас да, театртану қазіргі актерлік тәжірибені түсіндірумен айналысатын ғылым ретінде қайта қарастырыла бастады. Үшіншіден, осы онжылдықтар бойы гуманитарлық ғылымдардың барлық саласы кейін теориялық төңкеріс деп аталатын сынақтарға тап келді» дейді [11; 90 б.]. Демек, «семиотика, лингвистикадан және т.б. алынған идеялар мен теориялар театрға дәл солай оп-оңай қолданылмайтынын білдіреді. Семиотикалық көзқараспен айтсақ, театр театр – ерекше оқиға. Сондықтан семиотикалық теорияның театр теориясына жан-жақтан өнімді және сергек ықпал жасаған сынмен бетпе-бет келгені таңқаларлық нәрсе емес» [11; 94 бб.]. Бұл жерде автор постструктурализм мен психоанализ, феноменология, мәдени материализм жаңашыл теориялары ісер етіп тұрғандығын айтады.

Қорытынды

Түркі заманын бейнелеуге арналған спектакльдер, осы аталған немесе басқа да қойылымдар өзінің көркем-мәдени стратегиясында кіріспеде айтылған ойын астарында құтқару (Қорқыт) идеяларының орын алатындығына тоқталдық. Фольклор поэтикасы мен эстетикасы бұл қойылымдарда көркем форма, шындықтың баламасы, тарихты модельдеу түрінде орын алады. Оны зерттеушілердің, театртанушылардың еңбектерінде көркем сын, театр сыны суреттеу, баяндау, рецензиялау, сыни талдауларға құрылғанмен, жалпы өнер теориялары, Р.Элдридж пікірінше бәлкім, «сынды тікелей қолдана алмайтын тәрізді. Кейде олар қорқыныш, қызғаныш және мәдени үстемдікке ұмтылады. Олар суретшілер мен сыншылардың нақты жұмысына қатысты таңқаларлық емес және тіпті дұшпан болып көрінуі де мүмкін. Сонымен қатар, олар табиғи қызығушылықтан туындаған қуатты тәжірибеге және оларға ұмтылуы мүмкін емес сияқты. Оның табиғаты мен құндылығы туралы айтқанда – ол әркімнің өзіндік немесе басқалардың тәжірибесі» [1; 5 б.]. Былайша айтқанда – өзіңіз бен өзгелерге бұл тәжірибенің табиғаты мен құндылығы туралы назардан ауытқу қиын, себебі, шығарманың тұтастығына, шешіміне нұқсан келуі мүмкін. Одан кейін біз өнер туралы ниетіміз бен пікірлеміздің оң не теріс екеніне соқтығамыз. Нәтижесінде талдау сынына арналған перспективалар пайда болғанмен, өнердің қалыптасқан анықтамасын анық басшылыққа алатын бағыттар гуманитарлық білімдер теориясымен ортақ екенін айтқымыз келеді.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Richard Eldridge. An Introduction to the Philosophy of Art. Second edition. Swarthmore College, Pennsylvania. (Cambridge University Press 2014), 304 p.
2. Richard Wagner, “Ein Ende in Paris,” *Sämtliche Schriften* 1:135, cited in Daniel K. L. Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* (Cambridge University Press, 1999).
3. Stuart Hampshire, “Logic and Appreciation,” *World Review* (October 1952), reprinted in *Art and Philosophy*, ed. W. E. Kennick, 2nd edn (New York: St. Martin’s Press, 1979), p. 652.

4. Aristotle, *Poetics*, trans. Richard Janko (Indianapolis, IN: Hackett, 1987), p. 1.
5. Кабдиева С.Д. Взаимодействие культур как фактор развития сценического языка в театре Центральной Азии // Театр XXI века и вызовы нового времени: материалы международной научно-практической конференции, посвященной 110-летию татарского театра / под ред. Э.М. Галимовой. – Казань: ИЯЛИ, 2016. – 336 с.
6. S.D. Kabdiyeva. Modern Turkic Theater Process// Central Asian Journal of Art Studies N1. 2020. – Б. 37 – 45.
7. Султанова, Р.Р. Театральный фестиваль тюркских народов «Науруз»: поиск целостности мира [Интернетный ресурс] <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/SULTANOVA-R.-R.-Султанова-Р.-Р-Театральный-фестиваль-тюркских-народов-«науруз»-поиск-целостности-мира.pdf> (Дата обращения: 5.11.2020)
8. Туяков Е.Ж. Могила Коркыта – кто ее видел? // Общественная позиция. №01(272). 08.01.2015.
9. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Ад Маргинем, 1997.- 452 с.
10. Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art,” trans. Albert Hofstadter, in *Poetry, Language, Thought* (New York: Harper & Row, 1971), p. 36.
11. Балм Кристофер. Театртану. Кіріспе. – Алматы; «Ұлттық аударма бюросы» қоғамдық қоры, 2020. – 224 б.

ОСНОВЫ БЫТИЯ, ТЕОРИЯ И КРИТИКА ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВОК (НА ПРИМЕРЕ РАССУЖДЕНИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ТЮРКСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ)

Халыков Кабыл Заманбекович

доктор философских наук, профессор

Проректор по научной работе

Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова

Алматы, Казахстан

Аннотация. Политика и теория театрального представления определена как спасение на практике искусства. Дается ответ на вопрос, является ли искусство «беспричинно», поскольку не связано с центральными проблемами или интересами, которые присущи человечеству как таковому. Анализируется мысль Аристотеля о трагической драме в «Поэтике», как путем абстрагирования из его собственного игрового опыта выполняется трюк по привлечению и перемещению аудитории, и о его ценности применимо к тюркскому театру. Приводятся причины художественной критики в театроведении основанной на описании, повествовании, обзоре и критическом анализе театральной критики, общие теории искусства, по которым «критика не может использоваться напрямую».

**FOUNDATIONS OF EXISTENCE, THEORY AND CRITICISM OF THEATER
STATIONS (EXAMPLE OF DISCUSSION OF PLASTIC ART OF TURKISH
DIRECTION)**

Kabyl Khalykov

Doctor of Philosophy, Professor

Vice-rector for scientific work of the

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov

Almaty, Kazakhstan

Abstract. The politics and theory of theatrical performance is defined as salvation in the practice of art. An answer is given to the question of whether art is "causeless", since it is not associated with central problems or interests that are inherent in humanity as such. The idea of Aristotle about the tragic drama in Poetics is analyzed, how, by abstracting from his own playing experience, a trick is performed to attract and move the audience, and about its value is applicable to the Turkic theater. The reasons for art criticism in theater studies based on the description, narration, review and critical analysis of theater criticism, general theories of art, according to which "criticism cannot be used directly, are given.



Еркебай Анар Саимжанқызы

Өнертану кандидаты,

*Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясының доценті,
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының меңгерушісі*

Алматы, Қазақстан

aerkebaj@bk.ru

**ҰЙҒЫР ТЕАТРЫН ДАМУДАҒЫ А.Н.ҚАДЫРОВТЫҢ
ҒЫЛЫМИ-ЗЕРТТЕУ ЕҢБЕКТЕРІНІҢ МӘНІ**

Еліміздің республикалық ұйғыр музыкалық комедия театрының бүкіл тарихы, театрлық-эстетикалық ой қозғалысы Қадыров Ахметжан Насырұлының есімімен, оның шығармаларымен байланысты. А.Н. Қадыров – Қазақстанның белгілі театр сыншысы, тарихшысы, теоретигі, сонымен қатар ұйғыр мәдениетінің белсенді құрылысшысы болды. Шын мәнінде, барлық ірі көркем құбылыстар, театр өмірінің маңызды мәселелері, көрнекті сахна шеберлерінің шығармашылығы оның ойластырылған талдауы мен терең ой-толғауларының тақырыбына айналды; шығармашылық ізденістердің бағытын зерттеп, объективті бағалай отырып, ол ұйғыр театр өнері эволюциясының прогрессивті тенденцияларын орнатуға үлес қосты.

Қазақстандағы ұйғыр театр өнерінің өсіп-өркендеуіне бар саналы ғұмырын арнаған, өнертану кандидаты, профессор А.Н.Қадыровтың қаламынан «Уйгурский советский театр» (1984) [1], «После третьего звонка» (2007) [2] кітаптары туды. Бұл еңбектер еліміздің театр тарихының алтын қорына келіп қосылған бағалы туындылар. Оның ұйғыр театрының тарихы туралы жазылған монографиясы қытай тіліне аударылған.

Ахметжан Насырұлының еліне, халқына жасаған зор еңбегі ескеріліп, әр жылдары Мемлекеттік марапаттар мен сыйлықтарға ұсынылып отырды. Өнерге сіңірген ерекше еңбектері үшін Қазақстан Республикасына еңбек сіңірген қайраткер құрметті атағын алған дара тұлғалардың бірі. Ал, ұлттық ұйғыр театрының зерттеушісі, жанашыры мен бүгінгі бағытын салушы ретінде Ұйғыр меценаттар клубының «Ильхам» сыйлығының лауреаты атанды.

А.Қадыров Қазақстан Театр қайраткерлері одағының, Мәдениет министрлігі мен театрлардың репертуарлық, көркемдік кеңестерінің мүшесі ретінде де үлкен жұмыстар атқарды. Театр тарихын құрайтын драматургия, режиссура, актерлік өнер негізінде ұйғыр театр өнерін зерттеді.

А.Қадыров өзінің кандидаттық диссертациясында Қазақстандағы ұйғыр театрының ашылған кезінен бастап 1970 жылдарға дейінгі даму жолын зерттеген. Бұл кейін «Ұйғыр кеңес театры» атты монографиясына ұласты.

Кітаптың алғашқы тарауы «Театр өнерінің бастауы» деп аталып, онда ұйғыр халқының фольклорлық театрының бастау көздері зерттелген. Халық ойындары мен

мейрамдары, атап айтқанда «Раушан мейрамы», «Бақ мейрамы», «Су мейрамы», «Қауын мейрамы» туралы айтып, сол мейрам кездеріндегі ойын-сауық түрлері қарастырып, ұлттық салт-дәстүрлеріндегі театрлық элементтерді түсіндірген. Дастандарды, тарихи шежірелер мен ертегілерді жырлайтын маддаhtarдың өнерін бір актердің театрына балаған. Сондай-ақ, театрландырылған ойын-сауықтардың, әдет-ғұрыптар мен мейрамдарды үлкен рольді музыка, соның ішінде он екі мақамның орындалуы деп қызықты мәліметтер келтірген. Ұйғыр театрының негізгі бастау көздері ұлттық ойын-сауықтармен, салт-дәстүрлермен тығыз байланыста болғанын атақты ғалымдардың сол жайлы жазған еңбектерін басшылыққа алып, зерттеулерін тереңдеткен.

1918 жылы Верный қаласында Исмаил Таировтың ашқан «Азшылық ұлттар» клубында ұйғыр драма үйірмесінің жетекші роль ойнағанына да баса назар аударарды. Осында жарық көрген Абдулла Розыбакиевтің «Мансаппарас», Қасым Рузиевтің «Хошу», Зерия Баширидің «Сыдыр Хонрук», Бурхан Қасымовтың «Тәләйсіз күнләр», Назарходжа Абдусаматовтың «Назугум», Таип Хасановтың «Йеза моллалари», т.б. ұйғыр драматургтерінің пьесалары бойынша қойылған спектакльдер талданған. А.Қадыров бұл пьесалардың мән-маңызын, режиссерлік шешімін, актерлердің роль сомдаудағы жетістіктері мен олқылықтарын қатар айтып отырған.

Тарауда Мәскеуде бастау алып көп ұзамай Қазақстан мен Орта Азияда кең етек жайған «кок койнак» – «көк көйлектілердің» үгіттік бригадаларының да театр өнерінің көркеюіне өз үлсін қосқандығы да кең зерттелген.

«Театр шымылдығын көтереді» атты келесі тарауында профессор А.Қадыров 1934 жылы кәсіби Ұйғыр музыкалық-драма театрының қалыптасу жылдарын жан-жақты қарастырған. Джалал Асимов пен Абдулхай Садыровтың «Анархан» музыкалық драмасының көркемдік-идеялық ерекшелігіне тоқталып, оған әдеби талдаулар жасаған. Бұл шығарманың сол жазылып жарыққа шыққан мезгілінен бері қарай театрлар репертуарынан берік орын алды. «Анархан» араға уақыт салып, театрдың әр кезеңдегі даму белестерінде сахнаға қайта қойылып отыруы да пьесаның нағыз ұлттық классикаға айналғанын дәлелдейді.

«Анарханның» алғашқы қойылымы Али Ардобус Ибрагимовтың режиссурасымен сахнаға шығуын, ондағы лирикалық әндер мен би ырғағындағы әуендердің қолданылуы да драматизмді күшейтуге септігін тигізгенін жазады. «В процессе профессионального становления артисты опирались на впитанные ими, освоенные ранее фольклорные формы творчества уйгурского народа» [1, с.28] – деп спектакльдің жетістігі бірінші кезекте ұлттық тақырып пен дәстүрді көтергеннің арқасында болғанын да дәлелдеп шыққан.

1935 жылы «Анархан» Өзбек драма театрынан келген Вахаб Азимовтың сахналауымен қайта шықты. Бұл қойылымның сәтті болғанын А.Қадыров бірінші кезекте Анархан бейнесін сомдаған Салима Саттарованың ойынымен бағалады. Актрисаның үлкен шебер иесі екендігін келесі И.Саттарова мен В.Дяковтың «Герип пен Санам» музыкалық драмасының талдауында да баса айтып кетеді. Бұл жолы Саттарова ғашық жігіт Герипті сахнаға шығаруының себебі: «Герип в представлении режиссера был юношей смелым, решительным и в то же время мягким, лиричным» [1, с. 36] – деп түсіндіре отырып, режиссер А.Марджановтың өз таңдауын дұрыс жасағанын да айта кетеді. Бұл қойылым театр актерлерінің кәсіби деңгейінің едәуір көтерілгендігіне септігін тигізгенін баса айтады.

Театртанушы қазақ классикасының жауһары – Ғ.Мүсіреповтың «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» пьесасының алғаш шыққан сахнасы Ұйғыр театры екенін баса айтып, спектакльдің режиссурасы мен актерлік жетістіктерін талдап, ұйғыр халқына тән музыкалық ерекшелігіне де тоқтаған. Өйткені ұйғыр халқының ән айту мәнері көбінесе бір дауысты болып келеді. Ал, шығарманың драмалық мазмұнын толық жеткізу ниетімен актерлер көпдауысты әнге ауысу үшін талай тер төккенін де жазады. «Многовековое господство культуры одноголосия тормозило у уйгурских зрителей принятие многоголосного исполнения. И вот впервые в истории театра солисты и хор перешли от пения в унисон к многоголосию» [1, с. 45] – деп ұжымның үлкен шығармашылық жұмыс атқарғанын айрықша сипаттап жазған.

Қазақ драматургиясымен әрдайым қызыққан театр репертуарына Ғ.Мүсіреповтың «Қыз Жібек» пьесасының енуін де А.Қадыров жан-жақты зерттеп жазған. Қойылымның режиссерлік шешімін, актерлік ойындарын талдай келе Бекежан ролін шығарған Назар Құрбановтың шеберлігіне ерекше тоқталады. Қайратты да ержүрек, романтикалық батырдан зұлым сатқынға айналу процесін нақты мысалдармен суреттеп шыққан. Қойылымнан кейінгі талқылауда автордың өзі – Ғ.Мүсірепов ұлы актер Құрманбек Жандарбековтен кейінгі тамаша орындаушы деп Н.Құрбановтың өнерін жоғары бағалағанын да мақтанышпен атап өтеді.

«Үлкен сынақ кезеңі» деп аталатын тарауда А.Қадыров Ұлы отан соғысы жылдарының баршаға бірдей ауыр тигенін айта отырып, ұйғыр театрының труппасының да жарты құрамы армия қатарына қосылып майданға аттанғанын жазады. Кеңестер одағына кірген біраз мемлекеттердің театрлары, басқа да өнер ошақтары Алматыға эвакуацияланып, сондай-ақ бірнеше әскери госпитальдардың ашылуы қала ғимараттарының мұқтажына әкелді. Осының салдарынан ұйғыр театры Алматы облысындағы Шелек ауылына қоныс аударады. Соғыс тақырыбын көтеретін бірактілі пьесалар көрсетіп, түрлі концерттік бағдарламалар жасап театр труппасы ауыл ауылды аралап өнерлерін көрсетті. Қиыншылықтарға қарамастан Ұйғыр музыкалық-драма театрының құрылғанына он жыл толуына байланысты Алматыда өткен ұйғыр өнері мен әдебиетінің онкүндігіне ұжымның жоғары деңгейде дайындалып, бірнеше актерлері Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері атағын алғанын автор мақтанышпен жазады.

Соғыстан кейінгі жылдарын ұйғыр театры қайта классикалық шығармаларға барып, атап айтсақ Н.Хикметтің «Фархад – Шырын», Хамзаның «Майсараның қылықтары», К.Яшеннің «Нұрхан» мен «Гүлсара», Г.Тұқайдың «Күйеу жігіттер», т.б. пьесаларының қойылуы ұжымның көркемдік деңгейінің көтерілуіне септігін тигізгенін айтады. Бірақ, осы кезеңдегі театрдың қиыншылықтарын да атап өтеді. Мәселен, көркемдік жағынан жоғары ұйғыр драматургиясының тапшылығын, ұжымның өзіне ғана тән репертуарлық саясатының жұтандығының бірден бір себебі де театрдың республика астанасы Алматыдан алшақта орналасуы деп түсіндіреді.

«Жаңа бағыт, жаңа қаһарман ізденіс жылдары» атты келесі тарауда театртанушы 1950-1970 жылдардағы театрдың жетістіктерін, бағыт-бағдарын қарастырады. Осы кезеңдегі ұйғыр әдеби шығармашылығының дамып, жаңа есімдермен толыққандығын, музыкалық өнерде Құддыс Қожамьяровтың «Назугум», «Садыр Палпан» атты бірінші ұйғыр опералары мен «Чин-Томур» атты тұңғыш балеттің дүниеге келуін де сөзге тірек етеді. Ұйғыр драматургиясы да көтеріліп, Қ.Хасанов, А.Махпиров, С.Хасанов, М.Зульпукаров, Ю.Мухлисов, А.Аширов, т.б. драматургтердің шығармашылығына тоқталып жан-жақты зерттейді.

Бүгінгі күн тақырыбы мен комедия жанрын меңгерудегі ұйғыр театрының

айтарлықтай шығармашылық табысқа жеткенін жазады. «Дәрігер керек пе?», «Қожанасыр әпенді» комедияларының ұйғыр драматургиясының жаңа жанрды игерудегі жетістік деп көрсетеді. Жекелеген шығармалардың кейбір әлсіздіктеріне байланысты туған олқылықтарына қарамастан, театрдың ізденістерінің нәтижелі болғанын бірнеше спектакльдерді талдау барысында көз жеткізіп береді.

Осы кезеңде театр тарихи тақырыпты игеріп, ұйғыр халқының түрлі тарихи кезеңдегі басынан кешкен өмір болмысын суреттеген «Садыр Палван», «Құлжа үстіндегі таң», «Ұмытылмас күндер», «Ана жүрегі», «Назугум», «Туылғандар өлмейді», «Қашқар қызы», т.б. пьесалар репертуарда ерекше орын алды. Бұл шығармалардың сахнадағы тарихын сөз етумен қатар режиссерлік және актерлік ойындарға кәсіби тұрғыда баға берген. А.Қадыров ұйғыр ұлттық драматургиясының өсу белестерін үнемі театр өнерімен тығыз байланыста қарастырған. Әр драматургтің еңбегін, олардың стильдік ерекшеліктерін ашып көрсеткен. Драматургия жанрының сапасы тікелей театр өнеріне ықпал ететінін еске салып отырған. Ұйғыр театрының бағыт-бағдарының қалыптасуына қазақ режиссерлері Қадыр Жетпісбаев пен Бәйтен Омаровтың мол үлес қосқанын да ерекше бөліп айтқан.

А.Қадыров режиссер жұмысымен бірге актерлердің шығармашылығына баға беруге де үлкен жауапкершілікпен келетін. Қойылымдағы актерлер арқалар жүктің маңыздылығын терең түсініп, олардың жасаған бейнелерін ыждаһатпен зерттеп, суреткердің бейне жасау ерекше даралықтарын нақты көрсеткен. С.Саттарова, Р.Тохтанова, Г.Джалилов, А.Шамиев, С.Зайнаудинов, Н.Тохтанов, Р.Ибрагимова, М.Изимов, Н.Курбанов, А.Супиев, М.Семятова, Н.Сабирова, А.Ахмадиев, М.Тохтахунова, Г.Джалилова, т.б. сынды т.б. ұйғыр сахна өнерінің майталмандары орындаған рольдеріндегі әркімнің өзіне тән қайталанбас ерекшеліктерін саралап ашып беруге көмектесті.

Зерделі зерттеуші «Ұйғыр кеңес театры» атты жұмысында ұйғыр театрының тууы мен дамуы және қалыптасу белестері жайлы ғылыми деңгейі жоғары жұмыс жасап шыққан.

А.Қадыровтың сахналық өнердің белгілі бір кезеңін суреттейтін келесі кітабы 2007 жылы жарық көрген «Үшінші қоңыраудан кейін...» («После третьего звонка...») деп аталатын еңбегі. Мұнда автордың әр жылдары театр туралы жазған мақалалары іріктеліп алынған. Зерттеу нысанына ілінген спектакльдердің барлығы да сыншының кезінде тікелей сахнадан көріп, олардың ерекшелігіне ой жүгіртіп, көркемдік сипатын анықтаған толғаныстардан тұрады.

Автор бұл жинаққа республикамыздың қазақ, ұйғыр, орыс театр өнерінің даму бағыт-бағдарын, көркемдік келбетін танытатын мақалаларын енгізген. Осыған байланысты кітапты үлкен үш тарауға: «Ұйғыр театры», «Қазақ театры», «Өзге театрлар» деп жіктеп, ең үздік мақалаларын іріктеген. Сол арқылы уақыт, заман тынысына қарай көп ұлтты еліміздің театр өнерінің даму белестерін әр қырынан таныта алған. Театр сыншысының республикалық және халықаралық театр фестивальдеріне қатысқан театрлардың спектакльдері туралы «Кипрский международный фестиваль экспериментальных театров», «От фестиваля к фестивалю», «Фестивальдин кейинки ойлар» сынды жазған мақалалары құнды деректерімен тәнті етеді.

Ол қойылған спектакльдердің көркемдік ерекшеліктерін ашып, театрдың шығармалық үрдісіне барлау жасап, репертуар түзудегі, сахнаға шығарма таңдаудағы эстетикалық талап талғамына ой жүгірткен. Актерлік және режиссерлік

өнердің қазіргі даму бағытын анықтауға тырысқан. Оның «Қазақ драмасы ұйғыр сахнасында», «Режиссер и время», «Сәһнидә – классик әсәр», «Ұйғыр драматургиясын барлағанда», «Сәһнидә – йәнә «Ғерип – Сәнәм», «Мухәббәт һәққидә ривайәт» т.б. мақалаларында ұйғыр театрының жетістіктері мен олқылықтарын анық жазған. Театрда қойылған ұлттық пьесалармен бірге әлемдік драматургиялардың озық үлгілерін меңгерудегі жетістіктерін де саралап берген.

Ахметжан Насырұлы ғылыми жұмыстар жазумен қоса педагогика саласында да мұратына жеткен ұлағатты ұстаз. Ол Т.Жүргенов атындағы қазақ ұлттық өнер академиясында «Әлем театрының тарихы», «Орыс театрының тарихы», «Театр сынының тарихы» пәндерінен дәрістер берген.

Ал 1995 жылы «Театртану» мамандығы бойынша орыс тобына шәкірт қабылдап, олардың өсуіне, шығармашылық қалыптасуына мол тер төкті. Шәкірт бойындағы және айтар ойындағы жылт етіп көрінген ерекшелікке үлкен мән беріп қарайтын ол кәсіби қалыптасып келе жатқан жастың бой тіктеп, өзіндік қалпын жоғалтпай тамыр жаюына жағдай жасауды ұстаздықтың басты мұраты деп білетін. Белгілі ұстаз алдынан шыққан жас театртанушылардың көбі қазір әр салада еңбек атқарса да өз тәлімгерлерін ұмытқан жоқ, оның беріп кеткен білімін әрі қарай тереңдетіп, өнер саласында қызмет атқарып жүр.

Ахметжан Насырұлы Қадыровтың мерзімдік басылымдарға жиі жарияланатын сын мақалалары мен актерлер, режиссерлер, драматургтер жайлы портреттері, қазіргі театр өнері мен драматургиясы туралы жазылған проблемалық мақалалары жас театртанушыларға әрдайым үлгі.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Кадыров А.Н. Уйгурский советский театр. – Алматы: Өнер, 1984. – 160 с.
2. Кадыров А.Н. После третьего звонка. – Алматы, 2007. – 548 с.

ЗНАЧЕНИЕ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ РАБОТ А.Н.КАДЫРОВА В РАЗВИТИИ УЙГУРСКОГО ТЕАТРА

Еркебай Анар Саимжанқызы

кандидат искусствоведения,

доцент Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова,

Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье рассматривается творчество видного казахстанского театроведа, профессора, кандидата искусствоведения Ахметжана Насыровича Кадырова. Подробно исследована его монография «Уйгурский советский театр», где проанализирован творческий путь Республиканского уйгурского музыкально-драматического театра им. К.Кужамьярова. Также в статье рассматривается его следующая книга «После третьего звонка...»

Ключевые слова: театроведение, А.Н.Кадыров, уйгурский театр, монография, творческий путь, режиссура, актерское искусство.

THE VALUE OF A.N. KADYROV'S RESEARCH WORK IN THE DEVELOPMENT OF THE UYGHUR THEATER

Anar Yerkebay

PhD in Arts,

Associate Professor of the

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov,

Almaty, Kazakhstan

Abstract: The article examines the work of a prominent Kazakh theater expert, professor, candidate of art criticism Akhmetzhan Nasyrovich Kadyrov. His monograph "Uyghur Soviet Theater" has been studied in detail, where the creative path of the Republican Uyghur Musical Drama Theater named after V. K. Kuzhamyarov. The article also discusses his next book "After the third bell ..."

Key words: *theater studies, A.N. Kadyrov, Uyghur theater, monograph, creative path, direction, acting.*



Исламбаева Зухра Усманбековна
*өнертану кандидаты, Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының доценті*
Алматы, Қазақстан
zetta1975@mail.ru

ҚАЖЫҚҰМАР ҚУАНДЫҚОВТЫҢ ҚАЗАҚ ТЕАТРАНУ ҒЫЛЫМЫНДАҒЫ МАҢЫЗДЫ ОРНЫ

Ұлттық театр сынының тарихына зер салатын болсақ, ең алдымен өткен ғасырдың бел ортасында актерлік мамандық бойынша білім алғанымен өзінің сыншылық қарым-қабілетімен, тереңнен тартатын өрісті ойымен, біліктілігімен ерекшеленген Қажықұмар Қуандықовтың ойға оралатыны анық. 1950-1954 жылдары жан-жақты білімді насихаттайтын Мәскеудегі А.В.Луначарский атындағы мемлекеттік өнер институтында сахналық өнердің қырлы-қатпарлы сырын, теориялық негізін жадына барынша өрнектеп тоқыған ол елге келген сәттен бастап ғұмырының соңына дейінгі уақыттарда қолынан үшқыр ойлы үшкір қаламын бір сәт тастаған емес. Бұл сөзімізге Қазақстан Республикасының Ұлттық кітапхана қорындағы «саңлақ сыншының» (Ә.Сығай) көптеген мақалалары негіз болмақ.

Сол кездегі халықтың рухани бұлағына айналған газет-журналдар «Қазақ әдебиеті», «Социалистік Қазақстан», «Жұлдыз», «Әдебиет және искусство», «Қызыл Ту» беттерінде ұлттық драматургиядағы жазылып жатқан пьесалар мен театр сахнасындағы қойылып жатқан жаңа спектакльдердің көркемдік деңгейі туралы жарияланған мақалалары Қ.Қуандықовтың біріншіден – жазу өнеріне деген сүйіспеншілігін білдірсе, екіншіден – өзінің кәсібіне деген тиянақтылығын, жауапкершілігін аңғартады. Оның үстіне «Тұңғыш ұлт театры» (1969), «Театрда туған ойлар» (1972) атты іргелі еңбектеріндегі салмақты ойларын, пайымды пікірлері мен ғылыми тұжырымдарын сыншы қаламының жүйріктігінің куәгеріндей құнды жәдігерлер деуге негіз бар.

Қажықұмар Кенжебекұлы Қуандықов 1927 жылы Шығыс Қазақстан облысы қазіргі Жарма ауданына қарасты Шар деп аталатын темір жол бекетінде дүниеге келген. Шығармашылық жолын М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрында актер болып бастағанымен оның жанына жазу өнері жақын болды. Кітаптарынан немесе баспасөз беттерінде жарияланған еңбектерінен байқағанымыздай қолтаңбасында басталғаннан-ақ еріксіз баурап әкететін қасиеті бар Қ.Қуандықовтың адами тұрғыдан қалыптасқан, шығармашылығының қанат жайған кеңістігі қазақ әдебиеті мен өнерінде жұлдыз болып жанған Ә.Тәжібаев, Т.Ахтанов, Ш.Құсайынов, А.Тоқпанов, т.б. сынды үзеңгілес-замандастарының ортасы болатын.

Театр сыны мамандығына арнаған жиырма жылдай уақыт ішінде елуден аса мақала мен екі кітапты жарыққа шығару баз біреулер үшін аз болып көрінуі мүмкін. Ал, театртанушылық тұрғыдан толғай отырып, сауатты сөз бен қисынды әрі нақты пікір айту үшін кәсібиліктің, терең білім мен өткір тілдің, өтімді пікір мен орамды ойдың болғаны дұрыс. Ендеше бұл үрдіске асығыстық жат, яғни терең талдаулар мен байсалды зерттеулер үшін уақыттың маңызы зор. Сол уақыттың ағымын ұтымды пайдаланудың нәтижесінде Қ.Қуандықов аз жылдардың ішінде ұрпағына өшпес құнды қазына қалдырды.

Негізінен бір спектакльге талдау жасағанда сол шығарманың алдыңғы қойылымдарымен салыстырмалы түрде саралап отыру Қ.Қуандықовқа тән қасиет. Бұл сыншының тарихқа үнемі үңіліп отыратындығын, өткен мен бүгінді таразылап, соңғы уақыттарда байқалған өзгеріс нышандарын айшықтап, оған маңыздылық беріп отыратындығын байқатады. Мәселен, «Қанды жол» деген мақаласында «Еңлік – Кебек» пьесасының әр жылдардағы өзгерісіне тоқталып, М.Әуезовтің өз шығармасын уақыт өте келе қалай өзгерткендігін, алғашқы нұсқаларындағы тұрмыстық көріністерден тазарғандығын нақтылықпен айтып береді.

Қ.Қуандықовтың қырағы көзінің, сауатты санасының, өткір ойының, әділдікке ғана бағытталған сыншылық қасиетінің мәні талдауларындағы бар мен жоқтың астары мен маңызын нақты дәлел-дәйектер арқылы беруінде деп білеміз. Оның: «...Ыдырыстың оқиға трагедиясын, айналасындағы адамдардың мінез, қылығын, көңіл күйін сезінуі әлі де жүрек тебіренерліктей әсерлі емес. Ойынында айғай басым. Абай да, туыс, достары да, әкесі Құнанбай да даңғазалықты қатты мінеп, одан шытынап отыратын жандар болған. Жалпы бұл спектакль артық шу көтермейді.

...Абай Керімнің кітаптарын алып лақтырып жібергенде, біртүрлі тіксініп қаласың. Осы арада екі ұтылыс бар. Абай заманында қазақ ақынының шығармаларының баспадан шығуының өзі үлкен оқиға. Екінші, Керім болса, Абаймен пікір таласында жүрген өз ортасының білікті адамы, ақын ағайыны, авторлар Керімді Абайға контраст етіп бекер алмаған. Жаңағы оқиға екеуінің де мінезін ұсақтатып жіберетін, бас араздықтың айналасынан аса алмай жүрген қызғаншақ, күйкі жандар ісі» [1], – деген пікірінде режиссерлік трактовканың кемшілігі анық көрініп тұр. Бұл сыншының шығарманың сахналық нұсқасын, яғни режиссерлік интерпретацияны, актерлік трактовканы жоққа шығаруы емес. Керісінше, қазақ драматургиясындағы өте күрделі көркем бейне саналатын Абайдың өскен ортасын, мінезін, ол өмір сүрген уақыттың әлеуметтік сипатын, ақынның болашаққа аманаттап кеткен философиялық қағидаттарының сыры мен мәнін түсінуді талап етуден туындаған ой болатын.

Қ.Қуандықовтың тыңдарманын еріксіз баурап алатын, турасынан түсетін сауатты ойлар мен сындарлы сөздерді орнымен жүйелеп жеткізетін қасиетін Ә.Сығай былай деп еске алады: «...Директордың кабинетінде өткен сондай бір жаңа қойылымды талқылау жиынында (Жастар театрында қойылған Ш.Хұсайыновтың «Күн шуақта» пьесасы ғой деймін) кесек-кесек ой-пікір, ұсыныстар айтып, шығарма авторына тиісе сөйлеген бейтаныс кісінің сөзі отырғандарды біржола баурап алғандай еді. Айнала сілтілей тынған. Есіктен сығалап жүретін кезіміз ғой, дәл мұндай өткір (өктемдеу десе де болады) де өтімді сөйлеген кісіні танып-білген емес едік. Уәждері құлаққа қонады. Театр теориясына біршама қанығып қалған ересек шәкірт біздерге әлгі кісі қолданған кәсіби терминдер мен сауатты да салиқалы айғақ-дәлелдер өзгеше әсер еткен. Өзі эмоциядан да құр емес. Әлгі кісінің сөзінен қысқаша

ұққаным: драматургияда жаңа үн, жарқын бояу солғын көрінеді. Жастарға жол беріп, оларды жебеп, жетелеуге сараң да, самарқау екенбіз. ...тілі мірдің оғындай. Одан кейін сөйлегендерде сән болмады» [2, 24-25 б.б.]. «Актерлік өнер жөнінде ой тоғытар Қ.Қуандықовты В.Белинскиймен салыстырсақ, оның ешқандай сөкеттігі жоқ. Орыстың ұлы сыншысы Гамлет ролінде көрінген Мочаловты қалай дәріптегенін еске түсіріңіз. Сөз жоқ, құнды мақала. Ал, Қажықұмар Қуандықовтың «Қармысов – Гарпогон ролінде» атты талдауы да пайымы терең, парасатты дүние. Актерлік кәсіп сырын жете меңгерген кісі ғана осындай жүйелі, мағыналы мақала жаза алса керек. Әлгі дүниені оқысаңыз Қармысов пен Гарпогонды ажырата алмай әлекке түсесіз. Екеуі мүлдем бірігіп, тұтасып, бір денеге айналып кеткендей. Актер мен кейіпкер жүрегі бірге соғып жатқандай. Кейіпкер мінез-құлқын өз табиғи мақамында бере білген үлкен актердің кәсіби ерен шеберлігін сыншы қаламы қалт жібермеген» [2, 25 б.], – дейді тағы да Ә.Сығай. Әрине бұл сахналық өнер турасында ой қорытуда әбден кемеліне келген іні сыншының Қ.Қуандықовқа берген нақты әрі шынайы бағасы еді. Мұны аз ғана сөзбен аға әріптесінің портретін салып бергендей қабылдадық.

Бір актердің бір кейіпкері туралы сөз болғанда сол өнерпаздың бұған дейінгі орындаған рольдерін де тілге тиек етуі Қ.Қуандықовтың репертуардағы барлық спектакльдерді дерлік көріп, әрбір премьерға өзіндік ойын білдіретіндігінің, роль орындаушылардың ізденісін қалт жібермей қадағалап отыратындығының айғағы. Сонымен қатар әрбір актер табиғатының драматургияның қай жанрына жақын екендігін мұқият саралай отырып, бұрын-сонды тек комедиялық спектакльдерде ғана көрініп келген орындаушының трагедиялық қаһарман бейнесін сомдаудағы өзгеріске түсу үрдісін немесе бейнеге ене алмай жатудағы себебін барынша екшеп айту тек біліктілікке ғана тән десек, Қ.Қуандықовтың бұл қасиетін оның көптеген жазбалары дәлелдей алады. Мәселен, үнемі бір ғана жанрда ойнап жүрген С.Телғараевтың «Абай» сияқты күрделі тарихи шығармадағы трагедиялық-драмалық күйі басым кейіпкерді кейіптеуде образға түспей жатуының себебін: «Күлдіргі рольдердің шебері Сейфолланың Жиреншені ойнауы да жаңалық. Бұрын мұндай тұлғалар психологиясымен сахнада өмір кешпегендіктен де болар, Сейфоллаға да салмақтылық, өткірлік жетпей жатыр» [1], – деп түсіндіреді.

1964 жылы қойылған «Отелло» спектакліне жасалған сараптаудан аталған шығарманың өзге елдерде сахналануы, олардағы басты рольдегі шеберлердің ойын өрнегі барысында маңызды мәліметтерге көз жеткізуге болады. Және қазақ сахнасындағы «Отеллоның» 1939 жылғы қойылымының репертуарда көп тұрақтамағанынан да хабардар боламыз. Сыншының 1943 жылы қойылған «Асауға тұсау» комедиясында роль орындаған Ш.Айманов (Петруччио) пен Х.Бөкееваның (Катарина) шығармашылық тандемде өнер көрсету шеберлігін саралаған жазбасында өзгеше сезім, ерекше әсер бар. Ол шығармашылық ансамбльдегі өнерпаздардың барлығын дерлік қалдырмай олардың үлкен өнер тудырудағы ізденістерін, тұтастығын әдемі жеткізеді.

Қ.Қуандықов – кейіпкерлерге берілетін мінездемені (трактовоканы) авторлық мәтіннен дәлелдер келтіре отырып талдаудың хас шебері. Мәтіндегі әрбір сөздің терең мәнін ұғу, содан барып туатын сахналық әрекет-қимылдың сауатты шығуы сияқты көбінде сахнагердің өзі назар аудара бермейтін қатпарларды дөп басып тану да Қ.Қуандықовтың қолтаңбасына тән.

Қазақ сахнасында 1960 жылдары қойылған «Қарагөз» спектаклінің түрлі режиссерлік нұсқалары мен әр театрдағы Сырым мен Қарагөздің ролін кескіндеген

орындаушылардың ойынын саралаудағы кәсібилігін театртанушының соның барлығын бір сөйлемге, яғни бір ұғымға сыйғыза білу шеберлігінен аңғарамыз. Осы тұрғысында сыншының: ««Мен келдім зарға толып, күнім саған, Бір ауыз сөзің бар ма айтар маған» деген жолдармен басталатын Сырымның ең соңғы қоштасу әнін С.Рахишев аса бір шерлі үнмен көкірегі қарс айырылып, ет жүрегі езіліп аңыратып айтады. Трагедияның шарықтау шегінің биігі бұл. Осы ән үстінде Қаракөз де Сырымды танып: «Я, я.. осылай, осылай болатын... ән... ән... деп барып үзіліп кетеді. Олай болса, сахнадағы Қаракөздердің шыр айналып сірескен күйлерінде құлап түсулері, жынданған қалпында өлулері де шығарманың жалпы мазмұнымен қайшы, үйлеспейді. Түптеп келгенде асқақ ән Қаракөз бен Сырымды өмірге қайта әкеледі. Бұл тұста режиссер Мен Дон Ук тағы да дұрыс шешімге келеді. Біз төсекте әл үстінде жатқан, сүлдері құрып жүдеген Қаракөзді көреміз. Сырым келіп жаңағы зарлы әнді айтқанда, ол ауруынан мүлде айыққандай болады. Сырымды танып, оған қолын соза беріп үзіліп кетеді. Тірлік өмірге қол созғандық бар еді Қаракөз – Жібектің осы қимылында» [3], – деген сөздерін мысал ретінде атап өткіміз келеді. Бұл «Режиссерлік шешім: «Қаракөз» трагедиясы» деп аталатын мақаласынан алынып отыр. Бұл жерде сыншы «Қаракөз» спектаклінің Алматы, Қызылорда, Семей театрларындағы нұсқаларына барынша тереңнен талдау жасап, режиссерлік шешімдер мен актерлік ойындардағы кемшіліктер мен жылт еткен жаңалықтарды салыстырмалы саралап береді. Мұнда ғылыми-теориялық талдау, кәсіби деңгей, тілдік метафора, шығармашылық ізденістегі басымдықтар мен кемшін тұстарды мейлінше ыждағаттылықпен саралап, тұжырымдау бар.

Сол сияқты Қ.Қуандықов – қазақ театрларының репертуарынан орын алған спектакльдерге баға берумен бірге драматургияда орын алған кемшіліктерді де шырылдаған шындық тұрғысында зерделеп берген хас шебер. «Драматургке қойылар талап» деген мақаласында өзінің драматургияға қатысты өрісті ойы мен теориялық тұжырымдарын немесе белгілі бір драмалық шығарманың көркемдік деңгейіне қарсы пікірін нақты дәлелдермен көмкере отырып байқатады. Өзі өмір сүрген кеңестік уақыттағы заманауи тақырыпта жазылып жатқан дүниелердің авторларына ненің жетпей жатқандығын, ненің қажет екендігін керемет классикалық пьесаларды тудырған драматургтердің ізденістерімен салыстыра отырып безбендейді. Және Қ.Қуандықовтың жазбаларынан драматургияға қатысты сын-пікірлер айтылғанымен сондағы ескертулердің дер кезінде орындалмағанын, тіпті мүлдем орындалмайтынын аңғарамыз. «Амал қанша, съезден кейін аға жазушының (М.Әуезов – З.И.) жинақтап айтқан пікірлері өзінің жан-жақты өрісін таппады» немесе «...Бірақ, онкүндіктің салтанатты күндерінен кейін бұл да ұмыт қала берді» [4], – деп жазады ол. Әрине бұл жердегі Қ.Қуандықовтың негізгі көздегені – театрлар (драматургтер) заман тынысын танысын, көркемдік деңгейі жоғары дүние жасауға ұмтылсын деген ой ғана.

Жалпы кейбір пьесалар немесе спектакльдер турасында сыншылардың теорияға сүйене отырып жеткізген кәсіби ой-тұжырымдарына, сауатты көзқарастарына мойын бұрмау біріншіден – сол қойылымдағы кемшіліктерді жөндеуге деген ықылас-ниеттің жоқтығынан, екіншіден – бұл «өзім білемдікке» салынудың белгісі дер едік.

Қ.Қуандықов бүтін бір ұлттың рухани мұрасына айналған төрт томдық сүйекті «Абай жолы» атты роман-эпопея, «Еңлік – Кебек», «Қаракөз», «Бәйбіше – тоқал», «Айман – Шолпан», «Қарақыпшақ Қобыланды» тәрізді мәңгі өшпес классикалық пьесалар және өнердің басқа салалары мен жанрларында мол қазына

қалдырған Мұхтар Әуезовтің өзін сынға алған екен. Мұны «М.Әуезов және қазақ театры» деп аталатын мақаласындағы: «М.Әуезов екінші саладағы театр қала көрушілері үшін болсын, мұның көрсететіні қазақ елінің көріністері дейді. Бірақ М.Әуезов жаңа театр өнерінің халық творчествосынан нәр алып өсетінін дұрыс сезінгенмен, оның қоғамдық міндеті мен саяси-идеялық бағытын дұрыс көрсете алмады. Бұл кез М.Әуезовтың алашордашылар ықпалында жүрген шағы болғандықтан, ол ұлт театрының түрі ұлттық, мазмұны социалистік болу шартын ескермей, театр тек қазақтық болуын, оның өзінде де ескі мұраларды көрсетуге көбірек назар салуын тілеген» [5, 133 б.], – деген жолдардан аңғарамыз. Сыншының бұлай жазуына ықпал еткен әрине сол уақыттағы кеңестік қоғамның социалистік бағыты екендігі айтпаса да түсінікті. Қ.Қуандықовтың өзі М.Әуезовке «таланты драматург, ұшқыр қиял иесі, үлкен жазушы, қазақ театрының ұстазы, үлкен ой иесі, философиялық, поэзиялық тұлға» деген анықтама берген екен. Жазушы, драматург, қоғам қайраткері, ағартушы, ғалым, академик, сол уақытта қол жеткізу азаппен тең лениндік, сталиндік сыйлықтардың лауреаты сынды ат үркетін атағы бар Мұхтар Омарханұлына жоғарыдағыдай сын айту үшін біріншіден – үлкен жүректің, екіншіден – терең білімнің қажет екені белгілі әрине. Әрі сол уақытта баспасөз бетінде мұндай мақалаларды жариялаудың автор ретіндегі жауапкершілігі ерекше-тің. Қалай болса солай сүйкей салу немесе нақты дәлел-дәйексіз сөйлеу бойына жат Қ.Қуандықовтың аталаған мақаласы белгілі бір маңызды фактіге сүйене отырып жазылғандығына шүбә жоқ. Ендеше осы жерде де сыншының қырағылығын, кеңге қанат жайған өрісті ойын, білім тереңдігін байқау қиын емес.

Қазақ театр өнері турасында осындай келелі пікірлерін ортаға салумен қатар Қ.Қуандықов ұлттық театр сыны жөнінде де ой толғап, мағыналы пайымдар жасауды назардан тыс қалдырмапты. Ол өткен ғасырдың орта шенінде-ақ байқалған отандық сыншылардың сөзіне назар аудармай, керісінше (қазіргі тілмен айтқанда) шетелдік мамандардың уәж-пікіріне құлақ түру үрдісінің мәнін ашады. «Сырт көз сыншы» дегенмен де өзіміз құлай тыңдап жүрген алыс-жақын шетелдік мамандар тұжырымдарының барлық уақытта нақты бола бермейтінін сол кезде-ақ Қ.Қуандықов жеріне жеткізе айтып берген болатын. Ол: «Дегенмен драматургтеріміз мына бір жайды мықтап ескерулері керек: шығарма жөнінде жергілікті сындар дер кезінде айтылып, белгілі бір мөлшерде өз көмегін тигізетіні ақиқат: жергілікті сыншы шығарманы түпнұсқадан оқығандықтан оның көркемдік-идеялық құнын, ұлттық ерекшеліктерін, адам мінездері мен олар арасындағы қарым-қатынас күйлерін аудармадан оқыған сыншыдан гөрі артық сезінсе керек деп ойлаймыз. Бұл арада көптеген пьесалар москвалықтарға сөзбе сөз аударма арқылы танылатынын да еске алған жөн болар» [4], – дейді бұл туралы. Қ.Қуандықов айтқан мұндай үрдістің әлі күнге дейін жалғасып отырғандығы өкінішті әрине.

«Театр сыны бар. Театр сынын жоққа санап, барымызды көрмеу іске әсте көмектеспесе керек. Театр сынын шындап, оны драматургтеріміз бен театр қайраткерлерінің сырлас ақылшысына айналдырудың шараларын қарастыру қажет» [4], – дейді білікті маман. Қ.Қуандықовтың бұл сөзі қазақ театртану ғылымы мен театр сыны үшін күні бүгінге дейін өзекті әрі бұл – болашаққа салынған даңғыл жол демекпіз.

Ұлттық сахна өнеріндегі осындай келелі һәм күрмеулі мәселелерді немесе жетістіктерді әдеби-ғылыми негізде жазып қалдыру барысында Қ.Қуандықов өзі білім алған Ресей халқының И.М.Раевский, Н.Охлопков, Бояджиев, Марков т.б. сынды режиссер-теоретиктерінің тұжырымына сүйенуден ешқашан да, ешқандай да

ұтылған жоқ. Керісінше, өнері де, ғылыми қағидаттары да әлдеқашан дамудың сара жолына түскен орыс ұлтының суреткерлері тұжырымдап кеткен пайымдауларды ұтырлы қолдана білуі, соларды негізге алуы үнемі қисынды болып отырды. Жалпы Қ.Қуандықовтың стильдік бағытына әріптес інісі Ә.Сығай: «Оның поэтикалық, романтикалық тұрғыдағы бейнелі тілі сөйлеу мәнерінде де, жазу стилінде де алғыр сыншының өзіне ғана тән терең парасат-пайымын аңғартады» [1, 24 б.], – деп нақты анықтама берген екен. Біздің бұған қосарымыз Қажықұмар Кенжебекұлы – «әділдікті ту еткен азамат».

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қуандықов Қ. «Абай» трагедиясы қандай? // Қазақ әдебиеті. 1962, ноябрь – 2.
2. Сығай Ә. Саңлақ (Театр сыншысы Қажықұмар Қуандықов туралы сыр) // Парасат. № 5, 2006.
3. Қуандықов Қ. «Режиссерлік шешім: «Қаракөз» трагедиясы» // Қазақ әдебиеті. 1964, июнь – 12.
4. Қуандықов Қ. Театр сынының қамы // Қазақ әдебиеті. 1959, сентябрь – 18.
5. Қуандықов Қ. М.Әуезов және қазақ театры // Жұлдыз. № 7, 1962.

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ КАЖЫКУМАРА КУАНДЫКОВА В КАЗАХСКОМ ТЕАТРОВЕДЕНИИ

Исламбаева Зухра Усманбековна

кандидат искусствоведения, доцент

Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова.

Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье рассматривается творчество, и гражданская позиция критика Кажыкумара Куандыкова, его труды оставившие след в казахском театроведении и богатое духовное наследие. Автор анализируя статьи К.Куандыкова, выявляет, что он придерживался в сценическом искусстве аргументации своего профессионального мнения посредством конкретных фактов, отмечает его стилевую специфику. В исследовательской работе приведены примеры из работ критика, дифференцирующих недостатки в драматургии, логически не точные режиссерские решения и отсутствие поиска в актерской игре.

Ключевые слова: театральная критика, национальное искусство, актер, драматургия, рецензия, интервью, сценическое действие, ученый.

THE PLACE AND IMPORTANCE OF KAIKOURA KUANDYKOV AT THE KAZAKH THEATER

Zukhra Islambaeva

*PhD in Arts, Associate Professor of the
Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov.
Almaty, Kazakhstan*

Abstract. The article examines the creative work and civic position of the critic Kazhykumar Kuandykov, his works that left a mark on Kazakh theater studies and a rich spiritual heritage. The author analyzes the articles of K.Kuandykov, reveals that he adhered to the stage art of argumentation of his professional opinion through specific facts, and notes its stylistic specifics. The research paper provides examples from the critic's works that differentiate shortcomings in drama, logically inaccurate directorial decisions, and lack of search in acting.

Keywords: *theater criticism, national art, actor, dramaturgy, review, interview, stage action, scientist.*



Христо Стойчев

*Театральный режиссер, телевизионный режиссер,
автор инсценировки, драматург,
Театр «Слез и смеха»
София, Болгария
hristo_stoichev@abv.bg*

**КОРОТКАЯ ТЕОРИЯ CRISIS В ПАРАЛЛЕЛЬНЫХ ПРОСТРАНСТВАХ
РЕЖИССУРЫ И АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА
ИЛИ
НОВАЯ ТЕОРИЯ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ORGANOGENESIS ВО ВРЕМЯ CRISIS'А**

*“Пространство — необходимое представление a priori...
Никогда невозможно составить представление о том, что нет пространства...”
(Кант И. Критика чистого разума.)*

1.

Будем рассматривать Режиссуру и Актерское искусство как пространственно-временные модели (temporal³⁴) на Театральной Континуум (Theatrum Continuum³⁵). В этой модели рассмотрим формулы структуры театральной органогенезы как модель Crisis'а³⁶. В короткой форме сделаем анализ нескольких пространственно-временных моделей. Предлагаю театральные формулы. В театральной формуле нет и не будет знаков равенства. Их нужно принимать на латинском алфавите, < > – обозначение бесконечности, потому что в театре нет знака равенства =; Theatrum (Театр) < > Mimesis (Мимесис)³⁷ + Tempus (Время) + Locus (Пространство) + Actum (Действие) + Sacrificial Crisis (Жертвенный кризис)³⁸ < > Crisis. Цели новой теории Crisis'а в Режиссуре и Актерском искусстве; рассмотреть все это как пространственно-временные театральные модели во время периода кризиса. И особенности театрального органогенезис'а во время кризисной ситуации. Поэтому в

³⁴ temporal – темпоральный, временные тенденции во времени

³⁵ Theatrum Continuum – Театральной Континуум, Внутри вас находится Континуум Забвения, управляемая дыра в пространстве, которая служит бесконечным источником энергии. Знание возвращения Зевса ошеломляет Геру, и он преуспевает в том, чтобы убедить её остановить машину Континуума.

³⁶ Crisis – кризис,

³⁷ Mimesis – Мимесист было далеко от «подражания» и относилось к культовому действу жреца дионисийских мистерий, составлявшему синкретическое единство танца, музыки и пения. Первичное значение, таким образом, было скорее «выразительное представление». Согласно Платону, подражание – это не тот путь, который ведет к истине. Аристотель трансформировал платоновскую теорию, утверждая, что, подражая вещам, искусство может представить их более красивыми или отвратительными, чем они есть, что оно может (и даже должно) ограничиваться их общими, типичными, необходимыми свойствами.

³⁸ Sacrificial Crisis – Жертвенный кризис, понятие философии Жирара, «Жертвенный кризис», фиксирующее необходимый этап архетипной динамики на пато-психологической модели.

Рождении Театра (театральном акте, *Theatrum Aktum*) в пространстве Режиссуры и в Актерском искусстве идет процесс времени и пространства *Crisis*.

2.

В поиск; Театр; Пространство (*Locus*); Время; «Аристотель (ср. эпитафия) недоумевает не только относительно того, что представляет собой место-пространство, но и не знает, существует ли оно» [1]. Ср. известное замечание Августина о невозможности выразить, что такое время. Не случайно в античности и в Средние века термин для «пространства» отсутствовал. Неопределённой по-своему (тогдашнему) определению оставалась и «материя» [2]. В сфере психологии театральной площади/ сцене пространства, на которых идет процесс времени (*temporal*) спектакля действует пространство сознания/ центре Логоса(*logus*)³⁹. В Пантомиме и Балете пространство вокруг Воображения и т. д. Имеет смысл двумерного пространства; *Theatrum < > logus*; потом идет вторичная переработка у зрителей; *logus < > Визуализации + Mimesis < > Theatrum metaphor* (Театральной Образ)⁴⁰. Потому что театральный спектакль имеет смысл в пространственном континууме; *Locus < > Tempus < > 1 число 1*; так как это – *Crisis* на Пространстве драматургического текста/фабулы/истории; “*To be, or not to be, that is the question*” (from *Hamlet*, spoken by *Hamlet*) „Быть или не быть, вот в чём вопрос...”⁴¹; или в смысле во полном объеме драматургический текст, (например „Гамлет“ Шекспира.). В зависимости на три угла /трёхмерного пространства/ на центры имеет влияние театральное пространство; Время, Театральная Метафора/Образ; поэтому можно рассмотреть при помощи театральных формул; *Tempus + Locus + Theatrum metaphor + Mimesis < > Бесконечности*; пространство зрителей; *Tempus + Locus + Theatrum metaphor + Mimesis < > Performance*⁴². „Но пространство – оно все равно то же самое? Или это не то пространство, что нашло свое первое определение только после Галилея и Ньютона? Пространство – однородная, ни в одной из мыслимых точек ничем не выделяющаяся, по всем направлениям равноценная, но чувственно не воспринимаемая разъятость? Пространство – которое между тем в растущей мере все упрямее провоцирует современного человека на свое окончательное покорение?” [2]

3.

Theatrum Continuum < > Crisis. Пространственных театральных моделей. Театральной *Continuum*. Пространственная модель во время театральной ситуации – это кризисный период/модель. Театр имеет ретроградную/*temporal* структуру и модель. *Theatrum < > Mimesis + Tempus + Locus + Theatrum Actum* (Акт – действие) *< > Sacrificial Crisis < > Crisis*; Понимание Театральной *Continuum* как *Crisis*. Почему? Театр – ретроградная структура. Театр умирает в том времени и в том пространстве сейчас, (здесь и в граница периода на театральной акт; *temporal* во время *Crisis*). Понимание Времени нужно рассматривать через модель *Crisis*.

4.

³⁹ *logus* – Логосам слово, мысль, смысл, понятие

⁴⁰ *Theatrum metaphor* – Театральной Образ, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит сравнение предмета или явления с каким-либо другим на основании их общего признака. Термин принадлежит Аристотелю и связан с его пониманием искусства как подражания жизни.

⁴¹ “*To be, or not to be, that is the question*” (from *Hamlet*, spoken by *Hamlet*) „Быть или не быть, вот в чём вопрос...” – название известного монолога (более точно – солилокви) Акта III Сцены I пьесы «Гамлет» Уильяма Шекспира (написанной примерно в 1600 году).

⁴² *Performance* – Спектакль, Представление.

Органогенезис (organogenesis – внутренности) у театральных пространство следует за начальными стадиями развития театрального генезиса и театрального жеста. Исходным моментом театрального organogenesis считают обособление основных зачатков театрального жеста; temporal во время Crisis < > gestus scenic/ театрального жеста < > Sacrificial Crisis + Theatrum Actum < > Theatrum Continuum < > Crisis; Каждый театральный жест развивается из определённых Пространство модель архетипа. Архетипа на универсальные изначальные врожденные психические структуры, составляющие содержание коллективного бессознательного, распознаваемые в нашем опыте и обнаруживаемые, как правило, в образах и мотивах сновидений. Этот модуль структуру параллельного пространство. Так в театральном процессе возникает нейруляции на кризис с последующей ее/его дифференцировкой в пространство режиссура и дифференцировкой в пространство актерского искусства. На ранних стадиях развития театрального жеста формируется временные-провизорные пространство необходимые для развитие театрального пространство/модель режиссура, модель актерского искусства, модель импровизация, модель постановка и т.д..

5.

В поиск; Пространство Crisis. Модель театральной Crisis'a;

- Переворот; пора переходного состояния;
- Перелом; состояния, при которого существующие средства достижение целей становятся неадекватными, в результате чего возникают непредсказуемые ситуации;

- Crisis проявляет скрытые конфликты и диспропорции на внешний фактор; может рассматриваться как самостоятельный феномен.

- Внешние это условие деятельности; театральная; литературная; драматургическая; диалогическая и т.д..

Пространство Crisis'a рассматривается как самостоятельный феномен;

- Пространство переворота;
- Пространство перелома;
- Пространство импровизации;
- Пространство драматургического текста и диалога;
- Пространство актерского искусства;
- Пространство режиссуры т. д.

6.

Пространство драматического повествования. Locus < > Crisis < > Tempus < > 1/ Crisis на Пространстве драматургической/. Драматический текст рассказывает эту историю. Драматическое содержание является; нарратив / концепция была введена в 1966 году⁴³. „Природа нарратива“ американских теоретиков литературы Роберта Келлогга и Роберта Эдварда Скоулза, где они дают следующее определение – «все те литературные произведения, которые различаются двумя характеристиками – наличием сюжета и присутствием рассказчика». Термин «нарратив» до сих пор

⁴³ „Природа повествования“ („Природа нарратива“) с Робертом Келлоггом 1966 году. Американских теоретиков литературы Роберта Келлогга и Роберта Эдварда Скоулза – американским литературным критиком и теоретиком. Он известен своими идеями о fabulation и Метафикшн – Metafiction(это форма литературы, которая подчеркивает свою собственную построенность таким образом, чтобы постоянно напоминать читателю о том, что он читает или просматривает художественное произведение. Метафикшн стесняется языка, литературных форм, повествования и прямо или косвенно привлекает внимание к своему статусу артефактов.).

понимается как повествовательный текст, эпический текст. Согласно словарю Фаулера, английское понятие "narrative" дается как «подробное изложение ряда фактов и событий и установления некоторой связи между ними». В самом широком смысле повествование рассматривается как представление серии событий, которые семантически связаны во временном и причинно-следственном отношении. Примеры этого – спектакли, фильмы и т.д. Ролан Барт в статье „Введение в структурный анализ нарратива“ подчеркивает: „Повествование начинается с истории человечества; нет и нигде не было народа без нарративов: все социальные классы, все человеческие группы имеют свои собственные нарративы и очень часто их носят. одинаковое удовольствие от людей разных культур; повествование не хочет знать, что такое хорошая и плохая литература; она интернациональна, трансисторична, транскультурна, она в мире подобна жизни., [3]. Нарратива также поразительно разнообразны и разнородны по форме и функциям – вот несколько примеров: обмен, форма диалога; показ и повествование события в спектакле; история болезни конфликтных отношений; психоэмоциональные кейсы и эмоции перечислений „произошедшего“ в действиях спец сценических действий; пластическое решение и реакции отношений; повествования в разговорах и т.д. Теория жанров представляет собой многих понятий, начиная со времен *mimesis* и **diegesis*⁴⁴ Сократа (Платону, „Республика“, Книга III) до современной театральной науки. Модуль *diegesis* противопоставлен *mimesis* присваивает у Режиссерского пространства как модели архетипы кризиса.

7.

В поиск; Пространство драматической ситуации и театрального жеста. Надо иметь ввиду Кризис параллельного пространства. Crisis < > Iogus < > Визуализации +Mimesis<>Theatrum metaphor. В режиссерском пространстве драматургическая ситуация сводится к литературному казусу в переводе на действенные партитуры. Этот случай – замкнутый круг. И в режиссёрской интерпретации, и в актёрской игре. Перевод на язык театрального жеста превращает драматическую ситуацию в проблему. Зачем? Драматический случай ситуации не аналогичен театральному жесту. Theatrum gestus < > Arhetipos < > temporal. Превращение в аналогичную форму приводит к интерпретации театральной gestus. Театральный gestus переносит вас в другое аналоговое пространство, имеющее параллельные характеристики, но достижение пути через психологию эмоционального жеста открывает новые неожиданные параметры. Они дают новое прочтение драматургической ситуации в ее законченном классическом повествовательном принципе. Драматический ситуации имеет пространство кризиса в случае; грехи (Эдиповой комплекс и т.д.); любви, отца убийство и т.д.; борьбы власти; убийство; прелюбодеяния и т.д. Известно идея Карло Гоцци что все драматический ситуации можно описать через тридцать шесть повторяющихся сюжетов. Этот вопрос занимает и психологии театральной формулы; Mimesis + Tempus + Locus; которые в режиссерском и актерском искусстве рассматривают как поведенческие реакции и модели. В поисках драматического ситуация Жорж Польти в свое книге „Тридцать шесть драматических ситуаций“ предлагает ту же самую идею о тридцати шести ситуациях, в которых Шиллер и Гете также согласились с Гоцци. Предлагаю посмотреть несколько примеров Польти: “Возмущение, бунт, мятеж. Элементы: 1)

⁴⁴ *diegesis* – способ повествования, при котором объекты и события описываются, о них рассказывается (в том числе и подробно). Противопоставлен мимесису: Д. рассказывает, а мимесис показывает, т.е объекты и события изображаются непосредственно.

тиран, 2) заговорщик. Примеры: 1) заговор одного («Заговор Фиеско» Шиллера), 2) заговор нескольких, 3) возмущение одного («Эгмонт» Гете), 4) возмущение многих («Вильгельм Телль» Шиллера.); Преступление любви Элементы: 1) влюблённый(ая), 2) любимый(ая). Примеры: 1) женщина, влюблённая в мужа дочери («Федра» Софокла и Расина, «Ипполит» Еврипида и Сенеки), 2) кровосмесительная страсть доктора Паскаля (в романе того же названия Золя)“ [4] и т.д. Этот вопрос занимает театральную формулу, которую режиссер и актерское искусство рассматривает как поведенческую модель. Можно определить; драматический ситуации имеет смысл в переходе драматический ситуации, которые находятся в пространстве театральной ситуация на постановку. Этот вопрос на формирование Mimesis к движению Metaphrasis⁴⁵.

8.

Пространство театральной фабулы. Театр представляет собой рассказ. Драматический сюжет – это эллипс театральной фабулы; temporal структура и модель. $\text{Theatrum} < > \text{Mimesis} + \text{Tempus} + \text{Locus} + \text{Theatrum Actus}$. В пространстве театрального сюжета правит режиссерское законодательство. Режиссерское начало. Положение режиссерского пространства в кризисном состоянии. Это движения и процессы кризисного состояния в театрального пространства. В этих процессах деструктивное начало кризисной ситуации. Законодательство Режиссера противоречит Пространству драматического текста. Этот кризис определяет дизайн и путь театрального сюжета. Зачем? Существование режиссуры в театрального пространстве ставит вопрос и проблему режиссерского пространства; $\text{logus} < > \text{Locus} < > \text{Arhetipos}$ ⁴⁶ $< > \text{Crisis} < > \text{Theatrum Actus}$.

9.

Пространство театральной ситуации. вопрос модели; $\text{Theatrum} < > \text{Mimesis} + \text{Tempus} + \text{Locus} + \text{Theatrum Actus} + \text{Sacrificial Crisis} < > \text{Crisis}$; Понимание Театральной Континуум как Crisis. Она всегда движет в кризисных ситуациях. "Миметического кризиса" модель хотя и является препятствием, но требует постоянного преодоления [5].

Модель Жертвены кризис; $\text{Sacrificial Crisis} < > \text{Mimesis} < > \text{Theatrum Actum} < > \text{Crisis}$; модель фундаментальные основы теории драматургического кулиса, театральной акт, режиссерская агрессия, актёрский акт. Понятие философии Жирара „Жертвенный кризис“⁴⁷, фиксирующее необходимый этап архетипной динамики на пата-психологической модели, предполагающий разрешение ситуации Sacrificial Crisis посредством жертвоприношения (ритуальной модели архетипа). При этом рассуждения начинаются с архетипных движений и структуры, и понимания этого понятия, постепенно продвигаясь к более специфическому смыслу. Неявным фоном начальной стадии рассуждений о режиссерском и актерском пространстве как параллельном пространство organogenesis'a является представление о том, что насилие, пронизывающее собой все популяции живых форм на театрального жеста,

⁴⁵ Metaphrasis – этот термин не всегда употребляется в таком строгом значении пересказ. Иногда метафразой называется передача или пересказ содержания литературного текста другими словами. В частности, под названием метафраз известны несколько литературных произведений, пересказывающих или как-либо перелагающих другие тексты.

⁴⁶ Arhetipos - Архетип, представление о первичном типе, прототипе

⁴⁷ Философия насилия Р. Жирара и «жертвенный кризис» Современности И. Н. Сидоренко, кандидат философских наук, доцент* В статье анализируется философия насилия французского философа Р. Жирара через раскрытие основных положений и принципов его концепции «жертвенного кризиса», таких, например, как функциональность жертвоприношения в процессе антропосоциогенеза.

играет в формировании их единства весьма существенную роль. Предрасположенность к насилию имеет чисто биологические причины, и оно производит определенные психические и телесные изменения (“Ричард III” Шекспира), подготавливающие к борьбе. Вместе с тем хорошо известно, что развязать насилие значительно проще, чем остановить уже начавшиеся насильственные действия, поскольку насилие, подчиняясь глубинным инстинктам, иррационально и слепо пространство архетипы и проекция несознательные процессы. Стремление к соревновательности, доминированию, подавлению, экспансии принадлежит к самой сущности жизни, и именно этим живое в первую очередь отличается от „мертвого нарратива“ (драматургического текста). Режиссура уходит и переустанавливает после театральный акт. Актерское искусство имеет смысл в переходе на этот период. Когда актерское искусство уходит из театрального пространство тогда сможем говорить о конце кризиса. Драматургическая ситуация принимает участие как эллипс кризиса театральной ситуации. Тогда поговорим о драматической ситуации. Оба пространство выходных во период кризиса. Sacrificial Crisis < > Crisis; Понимание Театральной Continuum как Crisis.

10.

В поиск; Динамика театральной модели; Пространство Режиссера и Пространство Актерского искусства; в параллельных пространствах; Tempus + Locus + Theatrum metaphor + Mimesis temporal во время Crisis < > gestus scenic/ театрального жеста < > Sacrificial Crisis + Theatrum Actum < > Continuum < > Crisis < > Performance. Модели актерского мастерства и режиссуры, понимаемые как динамическое пространство, обретают новый теоретический смысл анализа. Его микро/макроструктурирование как театральный органогенез – это подход к глубокому экзистенциальному поиску и пере открытию. В его глубоком построении динамики зарождения творческого акта. Тогда философия актерского интерпретативного искусства и смысл режиссуры как постановки драматического текста – это новый этап переосмысления. Новое расстояние от времен прошлого. Затем распадаются клише психологии драматического образа. Литературные представления об образе – наиболее вредное толкование и однообразный активный анализ как расход в актерской подготовке и практике. Соответственно в режиссуре. Экзистенциально-психологический подход в ситуации, как заданная модель Пространства психоэмоционального анализа – это возможный и непредсказуемый путь к образу и построению его оценки. Конструкция активной партитуры – это пространство экзистенциальной модели. Каждое действие – это выражение театрального жеста, которое создается и начинается в Пространстве.

- Пространство жестов ассоциативной модели.

- Пространство воспоминаний о себе режиссера.

-Пространство интерпретирующего жеста партитуры актера

P.S. Переосмысление театральной ситуации как динамичного театрального жеста кризиса превращает режиссерские принципы и актерскую методику в Путь к поиску новых пространств. Методологии и разные системы обучения различают различия в подходах, но не учитывают их.

11.

В конце концов Театральной Континуум. Кризис? Театр, это – вопрос Времени? Театр – это вопрос Пространства. Театр – это вопрос Мимезис? Театр – это вопрос Режиссуры? Театр – это вопрос Актерского искусства? Театр – это вопрос Кризиса? Вопросов, поставленных не в смысле знака равенство. Вопросов для

движения перехода. В искусстве знаков равенство нет. В Театре тоже нет. Этот вопрос проходит к проблеме Кризиса Режиссуры и Актерского искусства как пространственно-временных моделей Театрального Континуума; Continuum < > Crisis ; Locus < > Tempus < > 1; Tempus + Locus + Theatrum metaphor /Образ + Mimesis < > Бесконечности; Tempus + Locus + Theatrum metaphor +Mimesis < > Performans; и т. д.

12.

P.S. Новая теория о пространстве во время кризиса Режиссуры и Актерского искусства не придумана. Я долго думал, писал, сделал исследование и как театровед, и как театральный режиссер на мои спектакли и чужие теории и исследования на театральных адептов, режиссеров и искусствоведов. Могу сказать, что я смотрю на все это перечисленное как системы. А все театральные формулы, которые я предлагаю здесь, смотрю при этом на новую теорию как на театральную систему. Театральные системы как органогенетическая формула живы в Пространстве при динамике развития кризиса. Как единый театральный органогенезис – это среда на экзистенциальный акт. Режиссура и Актерское искусство поднимаются от экзистенциальный акта, кружатся вокруг себя и творят динамичную среду театрального пространства. Так рождаются театральные методы/модели актерского искусства и режиссерской системы.

13.

P.S. ... silentium (лат. Пауза, тишина) жизни и поведении человека есть Пауза. В Театре есть Пауза – Антракт. В Режиссерском пространстве пауза – это время между пространством Метафоры и Театрального акта. Актерское искусство/пространство/ Пауза – это Жизнь между Началом на одном Вдохе и конец на Выдохе. Кстати; Метафора – Жизнь; Рождение и Смерть. Начало и Конец.

Использованная литература:

1. Аристотель. Физика IV 1, 209a, 29 – 30
2. Хайдеггер М. Искусство и пространство. 1969.
3. Barthes R. Introduction to the Structural Analysis of Narrative. New Literary History, Vol. 6, No. 2, On Narrative and Narratives, Johns Hopkins University Press, 1975.
4. Polti, Georges. The thirty-six dramatic situations / Translated into English by Lucile Ray – Franklin (Ohio): James Knapp Reeve, 1924.
5. Вейдле В. Эмбриология поэзии: Статьи по поэтике и теории искусства. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 456

РЕЖИССУРА ЖӘНЕ АКТЕРЛІК ШЕБЕРЛІКТІҢ ПАРАЛЛЕЛЬ КЕҢІСТІКТЕГІ ДАҒДАРЫСТЫҢ ҚЫСҚАША ТЕОРИЯСЫ НЕМЕСЕ ДАҒДАРЫС КЕЗІНДЕГІ ТЕАТРЛЫҚ ОРГАНОГЕНЕЗДІҢ ЖАҢА ТЕОРИЯСЫ

Христо Стойчев

*Театр режиссері, телевизиялық режиссер,
қоюшы-автор, драматург,
«Көз жас және күлкі» театры
София, Болгария*

Аңдатпа: Режиссерлік және актерлік шеберліктің мәселелері театр құрылған кезден бері талқыланып келеді. Театр – бұл ретроградтық өнер – бүгін, осы сәтте жүреді, содан кейін ол осы спектакль туралы естеліктерді орындау кезінде өледі. Театр – уақыт. Театр – кеңістік. Театр бір кеңістікте жұмыс істейді. Бірыңғай және өзінің визуалды сахналық орындауында шектеулі. Өзінің виртуалды ерекшелігімен және бірегейлігімен.

Біз режиссура мен актерлікті кеңістіктік-уақыттық модельдер ретінде қарастырамыз /уақыттық/ театрлық континуум. Бұл модельде біз дағдарыс моделі ретінде театр органогенезінің құрылымының формулаларын құрастырамыз және қарастырамыз. Театр \diamond Мимесис + Уақыт + Кеңістік + Акт + Құрбандық дағдарысы \diamond Дағдарыс. Режиссерлік және актерлік өнердегі жаңа дағдарыс теориясының мақсаты («Дағдарыс кезіндегі театрлық органогенездің жаңа теориясы»); мұның барлығын дағдарыс кезеңіндегі кеңістіктік-уақыттық театрлық модельдер ретінде қарастырамыз. Дағдарыс кезінде әсіресе театрлық органогенезде. Қысқа түрде біз бірнеше кеңістіктік-уақыттық модельдерді талдаймыз.

Кілт сөздер: *Театр, кеңістік, дағдарыс, жаңа теория, мимезис.*

**A SHORT THEORY OF CRISIS IN PARALLEL SPACES
DIRECTING AND ACTING
OR
NEW THEORY OF THEATRICAL ORGANOGENESIS DURING CRISIS**

Hristo Stoichev

Stage Director, Television Director,
Stage Author, Playwright,
Theater "Tears and Laughter"
Sofia, Bulgaria,

Abstract: The problems of directing and acting have been discussed since the inception of the theater. Theater is a retrograde art - today at this moment, and then it dies in the performance of memories of this performance. Theater - Time. Theater - Space. The theater works in one space. Single and limited in its visual stage performance. With its virtual feature and uniqueness.

We will consider Directing and Acting as spatial - temporal models / temporal / on the Theatrical Continuum. In this model, we will compose and consider formulas for the structure of theatrical organogenesis as a Crisis model. Theatrum \diamond Mimesis + Tempus + Locus + Actus + Sacrificial Crisis \diamond Crisis. Aims of the new theory of Crisis in Directing and Acting ("A new theory of theatrical organogenesis during Crisis"); consider all this as spatial - temporal theatrical models during a period of crisis. And especially on theatrical organogenesis during a crisis. In a short form, we will analyze several spatial - temporal models.

Key words: *Theater, space, crisis, new theory, mimesis*



Джафаров Эльчин Надир оглу

PhD

Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусств,

Баку, Азербайджан

elcin_yug@mail.ru

«ЛОЖЬ» КАК СРЕДСТВО ПОИСКА ИСТИНЫ В СПЕКТАКЛЕ «Я, ЕСЬМ»

В соответствии с Указом Президента Азербайджанской Республики Ильхама Алиева [10] 2019 г. Был отмечен в республике как «Год Насими». В течение этого года в различных театрах нашей страны были подготовлены и продемонстрированы спектакли, посвященные Имададдину Насими. Самым удачным сценическим произведением, подготовленным и продемонстрированным в различных театрах нашей республики в рамках «Года Насими» стал спектакль «Я, ЕСЬМ» Азербайджанского Государственного Театра ЙУГ.

Одной из основных находок в спектакле «Я, ЕСЬМ» было отсутствие в нем образа Имададдина Насими. Авторы спектакля «Я, ЕСЬМ», не представившие в нем образ Имададдина Насими в качестве конкретной исторической личности, человека, превратили его в идею. Т.е. для создателей этого спектакля нет конкретного «Насими», в этом спектакле присутствует «насимизм» (качество, представляющее «легкий ветерок, бриз») – дух Насими в качестве различных образов философии хуруфизма. «Насимилик» - понятие не материальное, а духовное. Все люди чуточку Имададдины Насими, чуточку Шейхи Шамсаддины Багдади, чуточку черные, чуточку белые, чуточку мрачные, чуточку светлые. Поэтому ни один из хуруфитов – дервишей (странствующих отшельников) не боится смерти, ибо «смерть» – это конец материального, телесного существования, влияние смерти на дух равно нулю. Тюрьма, смерть, казнь, пытки могут уничтожить только тело, смерть не в состоянии уничтожить дух, идею, мысль...

Спектакль «Я, ЕСЬМ» посвящено исторической теме, однако пьеса совершенно не историческая. Несомненно, Ильгар Фахми отлично знает, чувствует и понимает исторические события, происходившие в эпоху жизни и деятельности Имададдина Насими (в конце XIV – начале XV вв.) и логику событий того времени. Однако он не поставил перед собой цель – художественное отражение исторических реалий вышеуказанной исторической эпохи. Наоборот, Ильгар Фахми, опираясь на некоторые исторические факты, свободно толкует, комментирует эти события, формирует художественную структуру, которая дает ему возможность слоями раскрыть и показать идею хуруфизма. Т.е. события, описанные Ильгаром Фахми, «конечно выдуманные» (Мухаммед Физули). Однако эта художественная «ложь» рассчитана на поиск, обнаружение и изложение истины. Становится известно, что

для авторов спектакля ложь является средством для поиска и открытия истины. Такой, «детективный» поиск истины интересует зрителя, привлекает его к игре, зритель вместе с создателями спектакля также ищет истину.

Режиссер Мехрибан Алекберзаде увидела, почувствовала и восприняла дидактично-детективную пьесу Ильгара Фахми [2] как мистико-психологическую драму. Хорошо, что она не последовала ни за дидактикой, ни за детективом. Режиссер на основе дидактически-детективной пьесы создала мистико-психологическую драму. Т.е. она поставила пьесу в свою «тарелку». Потому, что психологизм – самое сильное направление режиссуры Мехрибан Алекберзаде. Она как режиссер (особенно как женщина-режиссер) мастер в области представления сценического воплощения психологизма. Она прекрасно умеет создавать психологический портрет образов, находить психологическое обоснование направления событий спектаклей, действенной партитуры образов.

Образы Хуруфи-элми илахи (хуруфит по божественным наукам), Хуруфи-ешги илахи (хуруфит по божественной любви), Хуруфи-илахи язы (хуруфит по божественному писанию), Хуруфи-илахи шеир (хуруфит по божественному стихотворению), Хуруфи-овлияуллах (хуруфит по посланникам божьим) в спектакле «Я, ЕСЬМ» Азербайджанского Государственного Театра ЙУГ являются реальными людьми, и архетипами, и останками, ведущими к суфизму, а также различными образами Имададдина Насими. В толковании Мехрибан Алекберзаде третий вариант («Хуруфи-илахи язы») звучит сильнее, громче. Я даже воспринял эту сцену спектакля как моноспектакль. По моему мнению, в спектакле действует только один образ – сам Имададдин Насими. А все остальные образы являются различными «я», проекциями Имададдина Насими. В середине есть одна борьба и эта борьба идет внутри Имададдина Насими. Шейх Азам – проекция, фильтрованная, процеженная из фильтра схоластических взглядов Имададдина Насими. В чрезмерной градации религии (или фанатизма) Сейид Али Шамлы выглядит именно как Шейх Азам.

С этой точки зрения и Ферраш – сам Имададдин Насими, желание «убивать» в либидо образа [см.: 8]. Неужели сам Сейид Али является палачом Шейха Азима? Драматург не старался нагрузить этот образ особым смыслом. Хотя можно было бы вникнуть в психику образа палача и найти интересные детали. Автор придумал образ убийцы как чисто эпизодический персонаж и представил его как безоговорочного исполнителя приказов. Однако даже в этом качестве Ферраш (убийца), роль которого исполняет Эльшан Аскеров, очень актуально выглядит для современной эпохи.

Драматург и режиссер точно построили последовательность выхода образов на сцену. Эти образы с различных аспектов довели до сведения зрителей проявления «Я» Имададдина Насими, мудрые мысли, высказывания хуруфитов. Общение с хуруфитами, приглашающими людей к справедливости, стремящимися объяснить людям суть правды, истины, потрясло Сейида Али, оставило глубокий след в его сознании, выявило истину, скрытую в его сознании. Сейид Али, ранее вел бурные споры, дискуссии с хуруфитами, сначала в течение трех лет учился в медресе, в течение шести лет в медресе обучал Коран, а впоследствии по совету Фазлуллаха Наими на протяжении двадцати восьми лет занимался «тайными» науками и стал «хуруфи-элми-илахи» (ученым дервишем). Дервиш ведет речь не о религии, а о науке, старается объяснить тайны мира и Аллаха научными положениями Фазлуллаха Наими (Астрабади), являющимися продолжением теоретической

концепции античного греческого философа Платона [см.: 9]. Сейид Али начал говорить языком букв, открывать значения, тайны, скрывающиеся под содержанием, на основании концепции секты (тариката) суфизма доказывает, что Аллах – это эманация в лице Адама (т.е. человека). Абдулгани Алиев в ходе исполнения роли «Элми-илахи» («божественная наука») пользуется педантной манерой, избегает дидактики. Абдулгани Алиев представляет своего героя не как ученого, а как знающего, осведомленного, сведущего. Сдержанная, внешне неподвижная, спокойная, но внутренне взволнованная игра актера, в совершенстве читаемые газели (стихи) Насими сеют в сердце Сейида Али семена подозрения, одновременно также заколдовывают зрителя. Дервиш в исполнении Абдулгани Алиева – словно вода. В пластике актера ярко виден архетип воды. Актер словно не двигается на сцене: он словно течет с одного места на другое, наполняет пустые пространства, течет спокойно, постепенно, безмятежно. Такая игра актера влияет и на игру Сейида Али. С этой части исполнитель роли, образа Сейида Али словно говорит не с другими людьми, а с самим собой, спорит с самим собой, упорствует, упрямится, раскаивается. Он словно высказывает воде свое горе, свои сомнения, колебания.

После Абдулгани Алиева на сцену выходит «Эшги-илахи» («Влюбленный дервиш»). Роль «влюбленного дервиша» исполняет актер Вюгар Гаджиев. Его выход на сцену интересен. Лица актера не видно за черным занавесом. Он поет вполголоса «мюневвердир, мюневвердир, мюневвер...» («просвещенный, просвещенный, просвещенный...»). Эта песня привлекает внимание зрителя. Проявление любви именно в такой форме, в сопровождении газели (классического стиха) «Юзюн бэрги-гюли-тэрдир, гюли-тэр» («Твое лицо словно листок бутона, свежего бутона») оправдывает себя. В ходе исполнения этой газели, за вуалью Вюгар Гаджиев искренен, он влюблен и точность, верность его исполнения не вызывают ни малейшего сомнения.

Эта песня похожа на тлеющие языки пламени. Влюбленный дервиш выходит на сцену с внутренним пламенем. Это пламя охватило также сердца Сейида Али, лицо которого мы невидим и зрителей.

Очередной «жертвой» (одновременно испытанием) Сейида Али становится образ «Илахи язы» (дервиш-каллиграф). Калиграф Эльгюна Гамидова словно ветер. Калиграф-ветерок, веющий сначала тихо, мягко, постепенно, по мере нарастания напряжения, развития событий превращается в норд (северный ветер), а слова «Сейид Али, ты сам переписал ту книгу...» [2, с. 24] звучат свирепо, как буря. Эта буря сорвала Сейида Али еще с одной ветви Шариата и унесла его. Дервиш-каллиграф Эльгюна Гамидова, обладающего ловкой пластикой, живой и сильный. Правда, в некоторых случаях его голос и речь не доходят до зрителя и становятся для него неясными, но актер языком своего тела, мимикой вынуждает зрителя смотреть на него. Видеопроекция арабских букв, появившихся на полотне, находящемся за занавесом (кулисами), особенно частота появления букв арабского алфавита на видеоизображении во время чтения газели определяет темпо-ритм сценических движений актера, также помогают Эльгюну.

В спектакле присутствует также образ «Илахи шеир» («дервиш-поэт») в исполнении Гасыма Наги. Он появляется на сцене словно внезапно и вообще не похож на других дервишей. Выражаясь языком Сейида Али, «в его глазах нет усталости». Потому, что душа поэтов не устает. Часть стихотворения словно примечания на полях автобиографии Фахми. Здесь драматург говорит о себе, о своих мыслях, колебаниях, об отношении к поэту и стихам, поэзии. Несомненно, поэт не

тот человек, который пишет стихи, а искусный мастер. С этой точки зрения в этой части спектакля и режиссер создал и представил себя актер играет свою роль. А откуда исходит эта боязливость, эта боязнь в глазах поэта, достигшего момента единства и хранившего истину в своей ладони? Эта боязнь, это волнение не поэта-мыслителя Имададдина Насими, а актера Гасыма Наги. Гасым Наги не исполняет роль поэта, он – исполнитель роли стиха. Актер Гасым Наги исполняет не только газели Имададдина Насими, и дух этой части спектакля опирается на такт, размер, ритм эруз. Наконец, наступает последний этап духовной эволюции Сейида Али – момент встречи с Эвлияуллахом. В отличие от дервишей, Эвлияуллах первым напал на своего соперника: Он разрушает истины, положения Сейида Али, опирающиеся на схоластику. А Сейид Али уже не может защитить себя как ранее – в диалоге с дервишами. Он разгневан, кричит, угрожает, но и сам понимает, что Эвлия прав. Сейид Али похож на дерево, на котором внезапно высохли плоды, фрукты, внутреннюю часть которого съели черви. Действительно, Сейид Али стал походить на человека, крепость-душа которого словно размылась, разрушилась, остались только полуразрушенные стены. Эта часть является поворотным моментом в линии событий спектакля. Сейид Али впервые был вынужден приступить к конструктивному диалогу с Эвлия, выслушал слова, суждения оппонента и начал верить его истинам. Ибо мысли, суждения Эвлии не новы и не чужды Сейиду Али, они как свет на кончике иглы актуализировали сомнения, которые на протяжении многих лет находились в его душе, озвучили истины, которые он скрывал даже от себя, всегда старался избавиться от них, выявлял его внутренний мир. Именно на этой сцене завершился процесс превращения Сейида Али в Имададдина Насими. Известная формула «человек, убивший клевету (зло), сам превращается в зло» действует в обратном направлении [см.: 7]. На протяжении всего спектакля Сейид Али убивает ученого, влюбленного, каллиграфа, поэта и занимает их места, становится ученым, влюбленным, каллиграфом, поэтом. А на этот раз он убивает Эвлию и понимает, утверждает, что слова, суждения бывшего соперника – истина, которую Сейид Али старался скрывать, забыть. Эвлия, держа зеркало, создал возможность, чтобы соперник (Сейид Али) увидел себя. Наконец, Сейид Али переживает духовное потрясение, катарсис (духовное очищение). Завершается процесс превращения Сейида Али в Имададдина Насими – процесс единения раздвоенной личности. Вот, перед вами стоит Имададдин Насими, готовый сказать перед нами «энелхегг» («Я – Истина»).

Эвлия является одним из самых важных образов спектакля. Во-первых, потому, что первый удар по Шариату Сейида Али нанес именно Эвлия, он одним, единственным ударом разрушил стену, ранее расшатанную дервишами. Во-вторых, потому, что многие события, рассматриваемого нами произведения определяются именно в этой части спектакля. Здесь проясняются и травмы юности, сделавшие его коварным, лютым врагом самого себя, отмечаются контуры его истинного отношения к Шейх Азаму, вообще к религии, к догмам религии. Основная дидактическая линия, полная сила хуруфитской секты также выявляются в сцене, где участвует Эвлия. Ради справедливости отметим, что и актер Амид Гасымов понимает ответственность решаемых задач, по мере личных возможностей старается решить их на высоком профессиональном уровне. В начале этой части спектакля очень интересно, симпатично обращение Эвлия (Амид Гасымов) к Сейиду Али: «Войди, Сейид Али», Эвлия далек от стереотипов, живой, крепкий, сильный.

Все началось и продолжалось очень хорошо, до первой импровизации актера. Актер демонстрировал внутри закрытой системы точное исполнение, однако еще до вступления в открытый, прямой контакт с залом, структура образа нарушается. Зигзагообразные, пересекающиеся линии, которые должны были переплестись, стали параллельными прямыми линиями Евклида. В результате диалог Эвлии с Саидом Али превращается в вынужденный монолог.

Несомненно, что главным образом этого спектакля является Сейид Али. Все события, происходящие в спектакле, построены на нем. Сейид Али – образ, меняющийся на сцене больше всех образов, часто переходящий из одного состояния в другое, равный множествам бесконечного количества между единицей и нулем. Исполнителем этой роли является Зия Ага. Когда Сейид Али впервые выходил на сцену, он был совершенно черным. После каждого общения с каждым из дервишей на его совершенно черный дух мажется один белый узор. Эти узоры (паттерны) начертанные на его теле и на духе, образуют слово «энелхегг» («Я – Истина»). Однако естественно, что в ходе событий мы сначала не отличаем эти паттерны от арабского слова, предложения «энелхегг», существующего в «Коране». Даже Сейид Али сначала не понял, что с ним происходит. Однако процесс происходит, происходящие на сцене события в течение полутора часов превращают тьму в свет.

Роль Шейха Азама исполняет Мамед Сефа. Шейх Азам горделив, высокомерен, беспощаден, яростен, ожесточен, радикален. Однако он очень доброжелателен и великодушен по отношению к Сейиду Али. Шейх Азам со времен юности контролировал Сейида Али, был его покровителем, вырастил и учил его как своего сына, даже собирался выдать за него замуж свою дочь, а впоследствии поручить ему минбэр (кафедру в мечети для проповедника). Имам-джума (глава мусульман) города Халеб (Алеппо) Шейх Азам учил Сейида Али быть беспощадным по отношению к врагам. В годы своей юности Сейид Али обещал своей любимой быть ей верным, но не осмелился спасти ее от смерти, он словно хочет отомстить всему миру, с удовольствием, особой жестокостью выполняет кровавые поручения Шейха Азама. Шейх Азам всего дважды выходит на сцену – в начале и в конце спектакля. Несмотря на это, на протяжении всего спектакля зритель чувствует его существование. Во-первых, потому, что спектакль начинается с него и Мамед Сефа своим исполнением определяет темпоритм событий, словно выполняет роль камертона. На протяжении всего спектакля мы в исполнении Сейида Али, дервишей и Эвлии слышим имя Сейида Али. В этом смысле Шейх Азам выходит за рамки конкретного образа и превращается в символ. Театр в лице Шейха Азама визуализирует архетипы страха. Шейх Азам Ильгара Фахми силен и ужасен потому, что создан на основе страха, являющегося самым природным инстинктом человека, человечества. Этот образ словно создан, выкроен для Мамеда Сефа. Шейх Азам Мамеда Сефа – адское существо, он страшен, ужасен, внушителен, его глаза распространяют на весь мир ужас.

Сценическая пластика Мамеда Сефа – словно пламя, обжигающее все встречное. Особенно в последней сцене спектакля, когда Шейх Азам не выходит на сцену, в его исполнении временами слышны его гнев, ярость, он проклинает кафи́ров (неверных людей). Шейх Азам жонглирует огнем ада. В этой, последней сцене спектакля, актер похож на дракона, пылающего огнем, пламенем. Одновременно с выходом актера на сцену, психологическое напряжение доходит до предела. Эмоциональный взрыв приводит также к достижению звукового тона и напряженности до максимального предела. На пике психологической борьбы между

ними Сейид Али объявил Шейху Азаму, что «он стал пленником Иблиса (дьявола, сатаны)». В этот момент Шейх Азам исполнил газель, начинающую со слов «Эй, пленник Иблиса, твоя покорность угроза»; порвал одежду, и мы видим на теле актера слово «энелхегг» (я истина), написанное на арабском языке.

Шейх издает фетву (решение, распоряжение): «Кожу проклятого Насими заживо содрать на площади Халеба, отсечь ему голову, а тело разрубить... Одну полоть Али-беку – сыну Зульгадара, одну полоть Гара Юлук Осману Аккоюнлу...» [2, с.41]. создатели спектакля при описании казни Имададдина Насими ссылаются на художественный фильм «Насими» Гасана Сейидбейли. В последней сцене спектакля молодой актер Зия Ага легко поклоняется незабываемому исполнителю образа Насими – Расиму Балаеву и этим действием словно получает от него, словно поставившего 50 лет назад свое клеймо на эту роль, благословение, напутствие.

С момента перерождения Сейида Али в Имададдина Насими, т.е. после момента «вахдат» (единства) чувство страха окончательно покинуло его. Потому, что он осознает бессмертие Имададдина Насими и его идей. Сейид Али также понимает и то, что даже с него живого содрут кожу, то он закинет эту содранную кожу на свои плечи, пройдет через девять врат Алеппо, ибо тело его бrenно, а его душа бессмертна. Он точно знает, что каждый раз будет появляться, воскресать новый Насими. Насими не может исчезнуть... Душа Насими нежна как лёгкий весенний ветерок - может жить и в нем, и во мне, и даже в тебе.

Использованная литература:

1. Джалилли Шараф Саид. Имадеддин Насими: Я есть истина, я истину постиг, и жажду с ней слиянья. Научный редактор Н. Джафаров; редактор У. Абдуллаева, Стамбул, 2019, стр. 411
2. Фахми Ильгар. Седьмой//Азербайджан: Литературно-художественный журнал.-2019. № 9, стр. 11-41
3. Имадеддин Насими: исследования, статьи, доклады / Ф.Азизова; научный редактор И. Габиббейли, ответственный редактор С.Гулиева, Баку: Наука, 2019, стр. 401
4. Имадеддин Насими. Избранные произведения, в двух томах, Штом, Баку, из- во Лидер, 2004, стр 376.
5. Истина и познание человека в религиозно-философском учении Насими, Баку, Наука и образование, 2020, стр 164.
6. Талыбзаде А.А. "1000 масок и один я". Сборник статей, - Баку, Образование, 2015. стр. 376, 123-144.
7. Георг Вильгельм Фридрих Гегель. Сочинения. — М.-Л.: Соцэкгиз, 1934. — Т. VII. - С. 149 — 177.
8. Зигмунд Фрейд, Либино, Гуманитарий, 1996, 480 стр.
9. Платон. Собрание сочинений в 4 т.: Т. I/Общ. ред. А. Ф. Лосева и др.; Авт. вступит, статьи А. Ф. Лосев; Примеч. А. А. Тахо-Годи; Пер. с древнегреч. М.: Мысль, 1990. 860 с.
10. Распоряжение Президента Азербайджанской Республики об объявлении 2019 года в Азербайджанской Республике «Годом Насими» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Азербайджанского Президента (Дата обращения: 10.10.20)
URL: <https://president.az/articles/31507> <https://teatro.az/post/236>
11. Джафаров Э.Н. Всегда любви мы были мастерами. Первая статья [Электронный ресурс] // (Дата обращения: 07.10.20)

URL: <https://teatro.az/post/236>

12. Джафаров Э.Н. Всегда любви мы были мастерами. Вторая статья [Электронный ресурс] // (Дата обращения: 07.10.20)

URL: <https://teatro.az/post/246>

«МЕН БАРМЫН» ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ «ӨТІРІК» ШЫНДЫҚ ІЗДЕУДІҢ ҚҰРАЛЫ РЕТІНДЕ

Джафаров Эльчин Надир оглы

PhD

*Әзірбайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университеті,
Баку, Әзірбайжан*

Аңдатпа: Мақалада Юсуф театры Насими жылы аясында дайындаған «Мен бармын» спектаклі талданады. Ильгар Фахми пьесасы негізінде режиссер Мехрибан Алекберзаде қойған спектакльде заманауи өнер тарихының техникасы мен құралдарын пайдалану, қою принциптері, эстетикалық ерекшеліктері, актерлік, музыкалық және сахналық безендірілуі зерттелген.

Мақалада автор қойылымды театртану тұрғысынан қарастыра отырып, идеялық-көркемдік шешімнің эстетикалық параметрлерін және сахналық шығарманың психологиялық-философиялық контекстін ашуға тырысады.

Кілт сөздер: театр, ЮГ Мемлекеттік театры, Имададдин Насими, «Мен», Ильгар Фахми, Мехрибан Алекберзаде

"LIE" AS A TOOL OF SEARCHING FOR TRUTH IN A PERFORMANCE "I, AM"

Elchin Jafarov

PhD in Arts

*Azerbaijan State University of Culture and Arts
Baku, Azerbaijan*

Abstract: The article analyzes the YUG theatre performance "I AM...", staged within the framework of the "Nasimi Year".

This work investigates, by using techniques and methods of contemporary arts studies, the production principles, aesthetic features, acting style, sound and stage design of the performance, directed by Mehriban Alekberzadeh based on the play by Ilgar Fahmi.

In the article, the author considers the performance from the perspective of theatre studies, and tries to open the conceptional and aesthetic parameters, psychological and philosophical context of the stage work.

Keywords: theatre, YUG State Theatre, İmadaddin Nasimi, spectacle, İlgar Fahmi, Mehriban Alekberzadeh



Марика Мамацашвили
*Доктор искусствоведения,
ассистент-профессора Грузинского Государственного Университета Театра и
Кино им. Шота Руставели
Тбилиси, Грузия
mamatsashvilimarika@gmail.com*

УЧЕБНЫЕ МЕТОДЫ, ВНЕДРЕННЫЕ С УЧЕТОМ НОВОЙ МИРОВОЙ ДАННОСТИ

Эпоха, в которой мы живем отличается неожиданностями и молниеносным ростом технического прогресса. Скоротечное время ставит нас перед абсолютно различающимися данностями. Растет и дистанция между поколениями. К этому добавляется, мягко говоря, неэффективность школьного образования. Поэтому педагоги при обучении истории театра, сталкиваются с большими трудностями.

Я считаю, что обучение истории мирового театра, согласно сложившейся периодизации, устарело.

Необходимо пересмотреть методы учебы. Я неоднократно сталкивалась с сопротивлением у первокурсников. Они не понимают и не могут вникнуть в театр античного периода, они часто просят меня, чтобы я говорила с ними о современном театре.

Театр постоянно обновляет свои изобразительные формы. Особенно сегодня, когда коронавирус закрыл зрительные залы, и стало необходимым искать новые альтернативные пути развлечения. Появились онлайн читки, в Грузии на открытом воздухе возобновились постановки и даже состоялись премьеры, но этого недостаточно, чтобы театр продолжил существование. Даже если спектакль состоится, труппа должна суметь, установив непосредственный контакт со зрителем, вызвать у публики те эмоции, которые мы, специалисты называем сопереживанием, или отчуждением, или хорой.

Таковыми же являются отношения между педагогом и студентами, и сколько бы мы ни доказывали, что на результат учебы эта ситуация не влияет, это будет неправдой. Внедрению тех новшеств, о которых я говорила, нужен непосредственный контакт.

Как я отметила выше, у меня появилось соображение, чтобы учитывать готовность большинства курса для понимания того или иного вопроса, и так проводить занятия. Не обязательно начинать с античности.

Мы можем беседовать о Шекспире, или о Мольере, эти драматурги более понятны нынешнему поколению, более близки их ментальности. Они смеются, когда я беседую с ними о необходимости вмешательства рока. Да и как они поймут до конца решение Антигоны, не зная, что такое «выбор», какое влияние он оказывает на события, и в частности на человека!

Наша задача, чтобы, участвуя в различных мероприятиях, викторинах, дебатах, студент мог проявить познания в истории театра, уметь анализировать драматургию, понимать подтексты, смог проявить навыки аналитического мышления при сравнении полученной информации с современной реальностью.

Для этого необходимо повысить включенность студентов в учебный процесс на лекциях. Один из апробированных приемов заинтересовать студентов – это показ фильмов о театре и затем дискуссия, как увидел тот или иной факт кинорежиссер, и каков он в действительности.

Список таких фильмов длинный, и поэтому последний час из трехчасовой лекции мы можем посвятить кинопоказу.

Снятый в 1975 году Тео Ангелопулосом фильм «Комедианты» в течении 4 часов позволяет нам путешествовать в истории.

Театральная труппа путешествует по стране, которая то объята гражданской войной, то живет в условиях военной диктатуры, то переживает оккупацию фашистов. На фоне развития исторических событий раскрываются личные истории героев, имена которых взяты из античной «Орестей» и повторяют их судьбы. К примеру Агамемнон становится партизаном и борется с итальянским фашизмом, Орест – коммунистом и так далее. Фильм дает возможность углубить фантазию студентов и дать им возможность мыслить многогранно. И самое главное, увидеть пьесу «Орестей» в разрезе современности.

При изучении истории театра средних веков, думаю, мы не сможем обойти фильм «Седьмая печать» гениального режиссера театра и кино XX века Ингмара Бергмана, снятый в 1957 году. В картине показана жизнь странствующей труппы. Эта притча на средневековый сюжет.

Заинтересованность полными феерической передачей смысла комедиями Лопе де Вега вызовет снятый в 2010 году фильм «Лопе де Вега: Распутник и соблазнитель».

Говоря о главном комедиографе XVII века, Мольере, и показе его творчества в ином ракурсе, придется к месту снятый в 2007 году Лораном Тираром фильм «Мольер».

Для понимания французского классицизма, а затем театра барокко также очень интересен фильм, снятый в 2000 году Жераром Корбьё – «Король танцует».

Фильм Ричарда Эйра «Красота по-английски», снятый в 2004 году, рассказывает о том периоде истории британского театра, когда женские роли исполняли мужчины. Здесь же мы знакомимся с театральной реформой английского короля Карла II.

Как я уже сказала, список фильмов очень длинный и любой лектор сможет использовать фильм по собственному желанию, рассказывая о любой эпохе или драматурге.

У педагогов есть возможность изменить развитие силлабуса с учетом интересов студентов. Здесь я хочу привести пример, как я поступила со студентами второго курса факультета режиссуры драмы. Весь семестр был посвящен драматургии Шекспира.

Мы прочитали и проанализировали 37 пьес. Посещение было максимальным и активность завидной. В английском театре эпохи Возрождения нам встречаются и другие драматурги, но о них мы беседовали с учетом драматургии Шекспира. Разобрали театральную архитектуру и актерское искусство. Кроме этого, лекции

носили интерактивный характер. Результат не заставил долго ждать и 7 студентов получили максимальную оценку.

Мы вместе достигли результата.

1. Студенты фундаментально изучили и поняли английский театр елизаветинской эпохи, поняли и усвоили, как театральное зрелище превращается в гениального проводника сообщения.

2. В собственном воображении мы создали т.н. «фолдер времени», здесь подразумевается, что студенты расширили познания драматургии и театрального искусства, сумели «разложить по файлам» - сосредоточили и связали друг с другом течение процессов разных эпох.

3. Для понимания пьес Шекспира мы применяли разные приемы, задание состояло в следующем – на примере одной пьесы (выбор пьесы свободный) надо было обобщить общечеловеческие постулаты, написанные Шекспиром.

Еще одним заданием было выбрать пьесу и подумать о символах, предложенных драматургом, соединить театр елизаветинской поры со средневековым театром, провести эксперимент над театральными инновациями XVII века, создать собственную картину о представлениях того времени.

Похожий интерактив вызывает живой интерес у студентов, они более мотивированы и к тому же, распределяют время правильно.

И наконец, 90-минутные лекции включают в себя: вопросы, дискуссию, опрос, как устный, так и в виде теста, а также написание эссе. Педагоги же могут модифицировать материал и адаптировать под конкретную аудиторию.

Цель учебного курса: Используя комплексное воздействие различных областей искусства, обогатить эстетическое мировосприятие студентов и их жизненный опыт; научить их выработке собственного мнения и оценки, а также дать направление при понимании эстетических категорий.

ЖАҢА ДҮНИЕЖҮЗІЛІК БОЛМЫСТЫ ЕСЕПКЕ АЛА ОТЫРЫП ЕНГІЗІЛГЕН ОҚЫТУ ӘДІСТЕРІ

Марика Маматшавили

Өнертану докторы,

Шота Руставели атындағы Грузия мемлекеттік театр және кино

университетінің ассистент-профессоры

Тбилиси, Грузия

Андатпа: Біз өмір сүріп отырған дәуір тосын сыйлармен және технологиялық прогреспен ерекшеленеді. Осы үдеудің арқасында біз мүлдем басқа шындыққа тап болдық. Ұрпақтар арасындағы айырмашылық та терендей түседі. Сонымен қатар, бізде, аздап айтқанда, тиімсіз оқу жүйесі бар. Сондықтан, біз, театр тарихы мұғалімдері, үлкен қиындықтарға тап болдық.

Театр тарихын оқыту күнтізбеге сәйкес жүзеге асырылады. Оқыту әдістерін қайта қарау өте маңызды. Бірінші курс студенттерінің ежелгі театрды түсінбей, зерттей алмаған кезде, оларға қазіргі заманғы театр туралы айтып беруді сұраймын.

Театр өзі мәнер формаларын үнемі жаңартып отырады, бірақ жинақталған тәжірибе мен білімге сүйене отырып жасайды. Демек, мен сыныптық көпшіліктің сол немесе басқа мәселені түсінуге дайын екендігін ескеріп, олардың лекциялық

және семинарлық сабақтарын ұжымдық біліміне сүйене отырып құруды ойлады. Зерттеуді ежелгі дәуірдің тарихи кезеңінен бастау қажет емес.

Бірінші жыл ішінде біз Шекспирді, тіпті шығармашылығы қазіргі ұрпаққа неғұрлым түсінікті және қазіргі жастардың ойлау жүйесімен таныс Мольерді қамтуы мүмкін еді. Тағдырдың қажетті араласуы туралы айтқан кезде олар күледі және олар Антигонаның шешімін қалай түсінетін еді, олар таңдау деген не екенін, оның оқиғалар мен жеке адамдарға қалай әсер ететінін білмейді!

Курсты қайта қарауға және оны берілген аудиторияға бейімдеуге қатысты менің үндеуімнің мақсаты келесідей:

- Оқушылардың эстетикалық дүниетанымын және өмірлік тәжірибесін әр түрлі өнер салаларының күрделі күшімен байыту;

- өзіндік көзқарастар мен бағалауды дамытуға үйрету;

- Эстетикалық категорияларды түсінуге бағыт беріңіз.

Кілт сөздер: дәуір; Әдістеме; Эстетикалық санат.

TRAINING METHODS IMPLEMENTED WITH THE NEW GLOBAL DATA

Marika Mamatsashvili

Doctor of Arts,

Assistant Professor at the Georgian State University of Theater and Cinema named after

Shota Rustaveli

Tbilisi, Georgia

Abstract: The era in which we live in is marked by unexpectedness and abrupt technological progress. Due to this acceleration, we are confronted with a strikingly different reality. Generational differences are also deepening. On top of this, we have, to put it mildly, an inefficient school system. We, theater history teachers, consequently face great hurdles.

Teaching theater history according to fixed periodization in is dated. A revision of teaching methods is crucial. I have regularly encountered resistance from first-year students when they fail to grasp and examine the theater of antiquity and instead appeal I speak to them about modern theater.

Theater itself constantly updates its forms of expression, but manages to do so based on accumulated experience and knowledge. Hence, I had the idea to take into account the class majority's readiness to comprehend this or that issue and to construct the course lectures and seminars based on their collective knowledge. It is not necessary to begin our studies from the historical period of antiquity.

During the first year, we could cover Shakespeare, or even Molière, whose works are more intelligible to the modern generation and more familiar to the mindset of contemporary youth. They laugh when we speak about the necessary intervention of destiny and how could they fully understand Antigone's decision when they do not know what choice is, how it affects events and individuals!

The purpose of my address, which concerns the revision of the course and its adaption to a given audience, is as follows:

- Enrich the students' aesthetic worldview and life experience with the complex power of different fields of art;

- Teach them to develop their own views and assessments;

- Give direction for understanding aesthetic categories.

Keywords: *Epoch; Methodology; Aesthetic Category.*



Павлов Михаил Михайлович

Профессор, заведующий кафедрой режиссуры театрализованных представлений и праздников

Санкт-Петербургского государственного института культуры,

Санкт-Петербург, Российская Федерация

mpavlov2014@yandex.ru

Забелина Ольга Олеговна

магистрантка кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников, Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Санкт-Петербург, Российская Федерация

o.zabelina2003@yandex.ru

**РОЛЬ ИНТЕРТЕКСТА В ИНСЦЕНИРОВАНИИ
ПОЭТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Актуальность данной темы обусловлена сложностью работы с поэтическими произведениями в режиссуре театрализованных представлений и праздников, отсутствием стройного теоретического осмысления методов, приемов и принципов инсценирования поэтического материала. Все это факторы, двигающие нас к изучению, исследованию инсценирования поэтического материала. Инсценирование поэтических произведений в режиссуре театрализованных представлений – важный и малоизученный вопрос. Поэтический материал не обладает родовыми особенностями драмы. В нем могут отсутствовать событийный ряд, герои, конфликт, предлагаемые обстоятельства. В режиссуре поэтического театра поиск сценического эквивалента, выстраивание сюжетной линии, отбор материала для художественно-выразительных средств не ограничивается только одним произведением, взятым в работу. Постановки на основе поэтических произведений интертекстуальны по своей структуре, что дает режиссеру возможность безграничного творческого процесса в инсценировании. Область, критерии и функции отбора интертекста для постановки являются важной темой для изучения.

Для каждого театрализованного представления и праздника должна быть написана литературная интерпретация, сценарий, то есть – «должно быть создано произведение драматургии» [1, с.53]. Создание и процесс написания драматургического материала требуют грамотной трансформации, в содержании которой, по мнению ленинградского теоретика драмы Б. О. Костелянца «меняются не только формальные, но и содержательные структуры первоисточника» [5, с. 59].

Термин «инсценирование» практически всегда употреблялся в одном значении: «Инсценирование – это, во-первых, переработка литературной

первоосновы (эпической или документальной прозы и др.) на уровне текста, превращение в литературный сценарий для театра; во-вторых, воплощение этого сценария средствами театра, то есть формирование сценической драматургии» [6, с.5].

Результат процесса инсценирования складывается из двух выполненных задач: написание инсценировки, воплощение этой инсценировки на сцене. Демпинг материала для инсценировки становится главной задачей на первом этапе инсценирования. Инсценирование поэтического произведения носит интертекстуальную структуру, поэтому мы будем использовать термин «интертекст» в контексте поиска материала для постановки поэтических произведений.

Впервые термин «интертекст» употреблен в статье Ю. Кристевой «Бахтин, слово, диалог и роман», опубликованной в 1967 г. «Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [2].

Взяв за основу не только общетеоретические работы, но и те, которые посвящены исследованию конкретных текстов, выявляем, что интертекстом называют: любой текст, который всегда представляет собой «новую ткань, сотканную из старых цитат» (Р. Барт, В. Лейч, Ш. Гривель и др.); несколько произведений (или фрагментов), образующих единое текстовое (интертекстовое) пространство и обнаруживающих неслучайную общность элементов (А.К. Жолковский, И.П. Смирнов, Н.А. Фатеева) и др. В семиотическом словаре С. Т. Махлиной сталкиваемся с понятием интертекстуальность-эхо времени в художественном произведении [7, 208]. Термин «интертекст» применяется в отношении музыкальных исследований, прослеживания диалогических отношений и тем в музыкальной композиции. Поэтому мы твердо соотносим термин «интертекст» к режиссуре поэтических произведений. Отличием будет многообразие природы интертекста: литературный, музыкальный, пластический и ряд других составляющих помимо основного текста, делающие постановку целостной и гармоничной.

Опорой режиссера театра поэтического представления для наполнения сюжетной линии, поиска выразительных средств является биография автора, факты его жизни, стремления и ценностные ориентиры. Немаловажным становится в работе «биография» эпохи, дух времени, движения, политическая обстановка, эпоха о которой пишет автор, и эпоха, в которую пишет автор. Интертекстом, который является третьей составляющей при написании инсценировки, становится многообразие художественного материала творчества поэта, библиография поэта.

Анализ музыкально-поэтического представления «Много в России троп...» по мотивам поэмы С. Есенина помог выявить роль интертекста в инсценировании поэтических произведений. «Август 1924 года. Госиздат только что купил у С. Есенина для отдельного издания «Поэму о 36». Большевики заждались, чтобы кто-нибудь заговорил о них новым убедительным языком XX века» [8, 687]. В XXI веке «Поэма о 36...» оживает на кафедре режиссуры театрализованных представлений и праздников Санкт-Петербургского государственного института культуры, обнажая внутреннее время героев постановки, участников революции 1905 года.

Сценическая площадка представляет собой черный кабинет. Вдоль задника сцены установлен ступенчатый помост, разделяющий площадку на два уровня – верхний и нижний. На среднем плане сценической площадки расположены в

шахматном порядке вертикально стоящие, деревянные, плоские щиты, коронованные венками. Световое сопровождение становится ярче, зритель может различить использованную трансформирующуюся деталь – «лавка». Звучит музыкальная композиция – вариация на тему песни «Гой ты, Русь». В сценическом пространстве встречается парень и девушка. Пролог постановки полностью интертекстуален. Песня на стихи С.А. Есенина «Гой ты, Русь», запись голоса поэта, стихотворения С.А. Есенина «Я покинул родимый дом» вводит зрителя в предлагаемые обстоятельства, погружает в многообразную поэтическую реальность. Голос поэта – воплощение его образа, раскрывает наличие подчинительных связей между героями, обстоятельствами пространства времени, событиями музыкально-поэтического спектакля. Интертекст, в основе которого лежит художественный мир автора в данном отрывке раскрывает эмоциональное состояние героев. Пластическая инсталляция «Покос», обладая чертами традиционной русской культуры, как зримая мысль режиссера, символизирует силу русского братства, единство русского духа в общем деле. В эпизоде «Революция» отрывки из поэмы С.А. Есенина «Страна негодяев» и пластическая зарисовка «Красная косьба» обладают адресностью содержания отобранного материала, подчеркивает темы, которые необходимо раскрыть режиссеру в данный момент времени, создают платформу для формирования основных событий, ассоциативных связей между ними. Страной негодяев провозглашает Россию С. Есенин в 1922-1923 годах. Меняется пластическая динамика, темпо-ритм. Музыкальным интертекстом служит тревожная композиция О. Арнальдса. Парни своими руками поднимают красную ткань, передав ее в руки девушек в красных платьях, встают на деревянный пьедестал и начинают саботировать криком «Э-эх!». Пластическая зарисовка «Красная косьба», в которой девушки в красных платьях, символизирующие образ революции, двигаются по кругу с красной тканью, используя пластическую деталь в образовании алого кольца, в котором оказываются шесть русских парней.

Русская народная песнь «Славное море, священный Байкал» обладает чертами традиционной народной культуры. Традиционность, как склонность придерживаться укоренившихся обычаев, воплощают движения души героев, мечущиеся в траектории поэтического опыта. Песня на стихи С.А. Есенина «Соловушка» (композитор Бочков И. А.) завершает цикл воспоминаний и подсознательных стремлений героев к родному краю. В эпизоде «Расстрел» отрывки стихов С.А. Есенина в диалоге с текстом становятся переходом к кульминационному, финальному событию. Звуки колокола, религиозность включенного материала обладают лирической проникновенностью, духовностью, обличающей моральные ценности героев театра поэтического представления. Символичность, наличие религиозной лексики, ритуальность движения в «Молитве» (музыка А. Флярковского («Тысяча звезд для тебя зажигаются, Господи»)) помогают в соединении адекватной действительности бытия и иллюзий, а также помогает в создании целостности художественного образа, сценической атмосферы поэтического театрализованного представления.

«Главная задача режиссера - объединить всех в нужной ему борьбе» [3, 23]. Цикличность включенного интертекста обладает мощностью эмоционального воздействия на зрителя, предполагает массовость исполнения или массовость восприятия интертекста действующими лицами театрализованного представления.

Таким образом, мы можем заключить, что к критериям отбора интертекста относятся следующие позиции: патриархальность, религиозность, адресность,

традиционность, народность включенного материала, цикличность. К функциональным свойствам: раскрытие связей между героями, погружение в предлагаемые обстоятельства, мощност эмоционального воздействия на зрителя. Создание платформы для формирования основных событий, рождения образа лирического героя, дает новую информацию о герое или обстоятельствах, совершает переход от одного времени в другое, обостряет конфликт.

Использованная литература:

1. Аль Д. Н. Основы драматургии : учеб. Пособие. – 5-е изд. / Д. Н. Аль ; С.-Петербург. гос. ун-т культуры и искусств. – СПб. :Изд-во СПбГУКИ, 2011. – 53с.
2. Бахтин, слово, диалог и роман/Russianway: Электронный журнал. – 2018. Режим доступа: https://www.russianway.rhga.ru/upload/main/17_Kristeva.pdf, свободный. –Загл. С экрана.
3. Ершов П. Режиссура как практическая психология [Текст]: (Взаимодействие людей в жизни и на сцене). - Москва : Искусство, 1972. - 352 с.
4. Есенин, Сергей Александрович (1895-1925). "Душа грустит о небесах...": стихотворения и поэмы : [для ст. шк. возраста] / Сергей Есенин ; рис. Л. Д. Бирюкова. - М.: Дет. лит., 2005 (Твер. полигр. комб. дет. лит.). - 265, [1] с. : ил., портр.;
5. Костелянец Б. О. «Драматическая активность»: Спб: Театр. 1979.- с. 59
6. Малочевская, И. Б. Метод действенного анализа в создании инсценировки [Текст] : учеб. пособие / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н.К.Черкасова. - Л.: ЛГИТМИК, 1988. - 45 с.
7. Махлина С. «Семиотический словарь»: Спб : Искусство-СПБ, 2009.- с.208
8. Прилепин З. «Есенин»: Москва: Изд. АО «Молодая гвардия», художественное оформление,2020.- 687с.

ПОЭТИКАЛЫҚ ШЫҒАРМАЛАРДЫ ИНСЦЕНИРОВКАЛАУДАҒЫ ИНТЕРТЕКСТІҢ РӨЛІ

Павлов Михаил Михайлович

Профессор, театрландырылған қойылымдар мен мерекелер режиссері бөлімінің бастығы

*Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институты,
Санкт-Петербург, Ресей Федерациясы*

Забелина Ольга Олеговна

*Санкт-Петербург мемлекеттік мәдениет институтының театрландырылған қойылымдар және мереке күндері режиссурасы кафедрасының магистранты
Санкт-Петербург, Ресей Федерациясы*

Аңдатпа: Бұл мақала поэтикалық шығармаларды сахналаудағы интертексттің рөлін зерттеуге арналған. Бұл тақырыптың өзектілігі драманың жалпы белгілері жоқ поэтикалық мәтіндермен жұмыс істеудің күрделілігіне байланысты. Мақаланың мақсаты-поэтикалық шығармаларды сахналау процесінде материалды таңдау кезінде интертекстің критерийлері мен функцияларын анықтау.

«Ресейде көптеген жолдар бар...» С.Есениннің поэмасына сүйене отырып, зерттеу нәтижесінде алынған критерийлер негізінде поэтикалық шығармаларды сахналау процесінде интертекстің функциялары мен рөлі анықталды.

Кілт сөздер: *инсценировка, поэтикалық шығармалар, интертекст, театрландырылған қойылымдар.*

THE ROLE OF INTERTEXT IN THE DRAMATIZATION OF POETIC WORKS

Mikhail Pavlov

*Professor, head of the department of directing theatrical performances and holidays
St. Petersburg State Institute of Culture,
Saint Petersburg, Russian Federation*

Olga Zabelina

*Master's student of the Department of Directing Theatrical Performances and Holidays,
St. Petersburg State Institute of Culture
Saint Petersburg, Russian Federation*

Abstract: This article is devoted to the study of the role of intertext in the staging of poetic works. The relevance of this topic is due to the difficulty in working with poetic texts that do not have the generic characteristics of drama. The purpose of the article is to identify the criteria and functions of intertext in the selection of material in the process of staging poetic works.

A special place is given to the analysis of the musical and poetic performance "There are many paths in Russia..." based on the poem by S. As a result of the research, based on the derived criteria, the functions and role of intertext in the process of staging poetic works were revealed.

Keywords: *dramatization, poetry, intertext, theatrical performances.*



Мамедсафа Гасымов

Народный артист, доцент

Азербайджанский Государственный Университет Культуры и Искусства

Баку, Азербайджан

mammad.sefa@gmail.com

МОДЕЛИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ РЕЖИССЕРА И АКТЕРА

Театр – довольно сложный механизм. Это искусство с тысячелетней историей, сочетающее в себе множество видов других искусств. Актеры и режиссеры – ее ведущая сила. Их совместная работа и внутри театральная деятельность формируются в рамках различных взаимодействий. В этой статье мы рассмотрим позиции, занимаемые актером и режиссером в театре, их обязанности и взаимоотношения.

Известно, что в период зарождения театрального искусства в Древней Греции основная задача на сцене выполнялась актером. Таким образом, актер был ведущей фигурой театра – играющим драматургом и режиссером. Сначала это был театр одного актера, но с появлением второго, третьего и т.д театрального искусства стало усложняться, возникло много трудностей в структурировании и постановке спектакля. На этом этапе возникла потребность в человеке, который мог бы видеть театр со стороны, руководить процессом, в рамках определенной эстетической формы, регулировать сценическое движение актеров, и приводить все остальные компоненты постановки в общую гармонию. Именно с этого момента режиссура стала постепенно отделяться и формироваться как самостоятельный вид искусства. И произошло неизбежное разделение позиций в театре между режиссером и актером.

Азербайджанский театр, берущий свое начало из древних обрядов и народных игр, прежде всего, проявляется в лице актера-исполнителя. Комментируя древнюю церемонию «йуг», наш покойный ученый М. Сеидов писал: «...среди профессиональных исполнителей церемонии «йуг» были талантливые актеры с неповторимым индивидуальным чутьем, которые делали церемонию еще более эмоционально воздействующей. По-видимому, в театральных обрядах, которые еще не исследованы должным образом, люди с особой творческой природой выступали и в роли актеров, и в качестве режиссеров.

В первые дни становления национального театра, как институционального учреждения, как раз актеры и выступали в роли режиссеров. Г.Араблинский, А.М.Шарифзаде, С.Рухулла и др. часто играли главные роли в спектаклях, которые сами же ставили. Это также было связано с отсутствием квалифицированных кадров. Позже именно благодаря режиссерам, получившим специальное образование и

окончившим вуз, в театре произошло разделение обязанностей, то есть режиссура и актерское мастерство стали развиваться как самостоятельные виды искусства.

Таким образом, когда в театре еще не было «режиссера», «режиссура», которую осуществляли драматург, главный актер и так далее, уже существовала. С появлением режиссера в театральном искусстве спектакль из орнаментального актерского мастерства превратился в сочетание художественного творчества и сценической завершенности. Режиссер М.Мамедов пишет: «На протяжении всей истории режиссерское ремесло развивается от простой административной должности до художественного руководителя спектакля» [1, с. 22].

Режиссура, предпочитающая конкретность, сочетает в себе многие навыки в искусстве, которые важно учитывать. Прежде всего, это вопрос правильной оценки театрального пространства и времени. Все аспекты режиссерской работы над спектаклем органично взаимосвязаны. Режиссера можно рассматривать как человека, способного вовремя продумать все составляющие спектакля. Продуктивность его работы зависит от его умения создать творческий коллектив единомышленников. Это не только актеры, следует учитывать и художника, и композитора, и других, задействованных в процессе подготовки спектакля.

Поскольку театр – сложный творческий механизм, практическая деятельность режиссера должна быть многогранной. Перед режиссером стоит задача сплотить команду из людей разных возрастов, с отличными друг от друга идеями и мировоззрениями во имя одной общей цели. Работа режиссера, глубоко понимающего и выполняющего свою миссию, сопоставима с источником энергии, который передается актерам, авторам, публике. У В.И. Немировича-Данченко есть формула о трех сторонах деятельности режиссера. «...Режиссер – существо трехликое...», – говорил Немирович-Данченко: 1) режиссер-толкователь; он же – показывающий, как играть; так что его можно назвать режиссером-актером или режиссером-педагогом; 2) режиссер-зеркало, отражающее индивидуальные качества актера; 3) режиссер – организатор всего спектакля; [См. : 4]. Это говорит об исключительной роли режиссера, выполняющего комплексные задачи в театре. Пьеса - продукт литературы, неодушевленный письменный материал. Проводить операции с пьесой, вдохнуть в нее жизнь, конечно же, прерогатива режиссера. Эта работа возможна только на основе глубоких знаний, фантазии и неиссякаемой энергии. О.Ю. Ремез пишет: «Режиссерское искусство часто сравнивают с дирижированием. Это не совсем честно. Поскольку перед дирижером уже стоит готовая партитура, режиссер же, сам создает свой материал. Можем ли мы в таком случае сравнить его с композитором? Это сравнение также неудачно. Потому что режиссер работает с готовым произведением». [5, с.15]. Таким образом, режиссер сначала создает свою сценическую партитуру на основе готового произведения, а затем реализует ее. Это еще один сложный аспект режиссерской работы. К примеру, такие произведения, как «Отелло», «Гамлет», «Мертвецы» и так др. изначально были созданы авторами как драматический материал. Готовясь к постановке этих произведений, режиссер сначала должен создать своих «Отелло», «Гамлет»а, «Мертвецов». Он пропускает этот материал через свое режиссерское чутье, видение и мысли, фильтрует его, пишет свою интерпретацию в письменной форме, а затем пытается воплотить ее на сцене. Это и является настоящим режиссерским мастерством. Все перечисленное о незаменимости режиссера в театре не умаляет роли актера в этой сфере. «Если отделить актера от автора - будет книга, но не будет пьесы. Если отделить актера от художника-декоратора – будет картина, но не будет

театральной декорации. Если отделить актера от продюсера – будет массовка, хор, народные гуляния, но театра не будет. Напротив, отделим от актера всех: драматурга, режиссера и декоратора – театр все равно останется. Потому что только актер способен и говорить, и демонстрировать, одним словом, создавать все, что ему нужно. И вы в любом случае получите настоящее театральное впечатление» [3, с.330]. Все эти слова не оставляют сомнений в том, что актер – первый человек в театре. Поэтому не ошибаются те, кто считает актера Королем, Богом сцены. Сам «театр», как производство, возник из искусства актера («экшн» означает «действие»). Можно сказать, что искусство театра – это актерское искусство. Когда драматург рождает некую пьесу, а режиссер на основе этой пьесы ставит спектакль в собственной интерпретации, вдыхает в нее жизнь, и делает ее полноценной, конечно же, актер. Здесь не следует забывать еще о третьем важном аспекте – зрителе. Актер-режиссер-зритель – только в сочетании этих трех факторов можно говорить о полноценном спектакле.

Драматурги, художники, режиссеры, критики, заведующий литературным отделом не составляют театр самостоятельно. Театр – это когда есть два человека – один играет, а другой смотрит. Именно от их таланта зависит процветание и распад театра. Как сказал А. Кугель, давайте уберем все и оставим только одного актера. «... И вы получите настоящий театральный эффект» [3, с. 33]. «Вы» – это и есть публика. Нет смысла создавать что-то без «вас». Если актер участвует в театрализованном представлении, оно непременно рассчитано на зрителей.

Отсюда и возникает линия драматург-режиссер-актер-зритель. Несомненно, самой интересной и значимой фигурой в этой линейке остается актер. «... Можно построить красивое здание театра, прекрасное здание. Провести хорошее освещение и обогрев. Собрать оркестр, пригласить художника, назначить профессионального администратора и директора ... В результате будет только здание и хороший сервис, театра не будет. Но как только на сцену выходят три актера, бросают коврик на пол и начинают играть, в этот момент начинается театр! В этом и вся суть театрального представления» [4, с. 84]. Действительно, актер играет ведущую роль в создании театрального представления, в возрождении идеи и мысли, в существовании театра как своего рода действия, каждый раз обновляющегося и меняющегося на наших глазах.

Очень часто считают, что основную работу в театре выполняет режиссер, а актеру многого знать не нужно. Достаточно того, что он может двигаться в рамках установленных режиссером мизансцен и точно передавать зрителям драматический материал. Это совершенно неверный подход. Актер, не имеющий собственного видения материала, независимого мышления, личного «Я», своего интеллектуального уровня, никогда не сможет создать настоящее произведение искусства. Такой актер - всего лишь инструмент в руках режиссера, бездушный робот, не имеющий отношения к искусству. Он становится невидимым на сцене как личность, как творческая единица, как живой человек. Его заменяет фигура, визуализирующая любую идею, которую режиссер хочет передать из драматического материала.

Помимо того, что у режиссера и актера есть свои обязанности в театре, не будем забывать, что их работа тесно связана. Начиная с репетиционного процесса, обе стороны несут равную ответственность за спектакль. Время от времени с учетом своих индивидуальных особенностей в этой совместной работе зарождаются и

складываются отношения. Формирование этих отношений зависит от критериев и ответственности каждого из них перед собой и своими коллегами.

С появлением режиссера в театре начался, прежде всего, репетиционный процесс. Б. Шоу справедливо отмечает, что в рождении спектакля, помогают заметки, сделанные режиссером в записной книжке во время репетиции [см.: 8]. Известно, что основная часть репетиционного процесса – это работа с актерами. По мнению К.С. Станиславского, актерское мастерство – главный материал режиссерского искусства [см.: 6]. Работа актера с режиссером, берущая свое начало с репетиционного процесса, также определяет и обеспечивает их отношения. Главное здесь, конечно, не личные отношения (хотя этого нельзя исключать), а отношения между художниками. В театре связь между режиссером и актером строится в рамках профессиональных и человеческих взаимодействий.

У каждого режиссера свое эстетическое мышление и театральное чутье. Актеры также отбираются по этой поэтике, и в этом направлении. И это не искусственный выбор, а естественный процесс, по сути, не только режиссер выбирает актера, но и актер выбирает своего режиссера. По словам К.С. Станиславского, точно так же, как каждый актер ищет своего режиссера, у каждого режиссера должен быть свой актер. Потому что спектакль, являющийся продуктом совместного творчества, создается благодаря крепкому союзу режиссера и актера. Основная нагрузка этого процесса, который проходит через длительный репетиционный режим, ложится на режиссера. Ответственность же за спектакль целиком и полностью лежит на актере. Все, что по крупницам собирает актер во время репетиции, он отдает зрителю. Поэтому и режиссер, и актер должны с одинаковой ответственностью сотрудничать в репетиционном процессе, в рамках общей гармонии тщательно изучать поставленные цели и задачи, и взаимодействовать до такой степени, чтобы понимать друг друга без слов.

Работа по перевоплощению с литературным материалом, как известно, начинается с читки за круглым столом. Этот период, являющийся основой и стержнем всего репетиционного процесса, всесторонняя проработка, усвоение, систематизация, словом, анализ и обобщение литературного материала, составляющего драматургию спектакля, происходит в результате совместной работы режиссера и актера. Не исключено, что во время репетиций за столом выяснится, что актер, который ранее считался подходящим для какой-либо роли, был выбран неверно и не соответствует своему герою и спектаклю в целом. Речь идет о профессиональном и гуманном отношении, как к материалу, так и к партнеру, интеллектуальном уровне, широте мировоззрения и, самое главное, духовной гармонии.

Очень важно во время репетиции – соблюдение правил постановки, согласно которым первое место здесь занимает актерское «Я». «Актер, ни при каких обстоятельствах, не может отклоняться от себя. Кого бы он ни играл, он остается самим собой. Никого другого он играть не может» [6, с. 369]. Это пример основного принципа и профессионализма в совместной работе режиссера и актера. Задача же режиссера сделать так, чтобы актер усвоил эти принципы. Основным принципом режиссера, распределяющего роли, должно быть не «назначение на роль», а «назначение роли». Поэтому режиссеру важно с особой чуткостью до мельчайших тонкостей узнавать характер актеров, с которыми он работает. Кроме того, не следует забывать, что актер в спектакле не один (даже если это моноспектакль, нужно учитывать публику).

Актеру нужно приложить немало усилий, чтобы на несколько часов удержать внимание аудитории, и произвести определенное впечатление. Прежде всего, актер должен серьезно относиться к своей личности и работе. «Правило незнания, чем закончится игра» очень помогает актеру. Это правило позволяет актеру много работать, чтобы выиграть игру до конца. Какую бы роль он ни играл, целеустремленность, с которой он работает, поможет ему, как личности, как артисту, в конце концов, обязательно победить. Потому что он, прежде всего, играет самого себя. Только такой актер состоится как человек, художник, творец. Взгляд со стороны, меткий глаз режиссера может содействовать обеспечению всех правил игры. С таким же энтузиазмом режиссер проводит эту игру с актерами на протяжении всей репетиции. В противном случае очень чувствительный спектакль неминуемо раскроет публике состояние отношений в театре. Под этим, конечно, имеется в виду не только отношение «режиссер-актер», но и отношения в целом всех творческих единиц в театре, где ставится пьеса.

Как вы думаете, насколько убедительна совместная работа режиссера и актера – мастеров, профессионалов своего дела, но совершенно равнодушных, даже ненавидящих друг друга (и таких фактов много) людей?! Точно также работа актера-режиссера, который не умеет слышать и анализировать вопросы, поставленные на разных уровнях интеллекта, не даст нужных результатов. Второй случай проще, чем первый. Хотя бы можно поработать и повысить уровень знаний и профессионализма. И все же, там, где человеческие отношения не выстроены должным образом, где нет человеческого взаимопонимания, невозможно говорить ни о каком союзе искусства и творчества. Ведь театр выступает как пропагандист высших идеалов, высоких человеческих качеств. Режиссеры и актеры, не обладающие этими качествами, не способные к взаимному пониманию и развитию отношений в этом направлении, не имеют оснований говорить об убедительности своей деятельности. И, конечно же, сомнительно, что они смогут создать произведение искусства высокого уровня.

В этом вопросе важно прийти к консенсусу между профессиональными и человеческими отношениями. И режиссер, и актер должны очень хорошо понимать свои обязанности и нести ответственность, понимать друг друга, много работать над собой, познавать себя и подходить к своей работе профессионально. Ведь, как отмечал К.С. Станиславский, «Театр – это храм, актер – жрец» [7. с. 272]. Идеальный театр – это когда и режиссер, и актер настроены на высокий профессионализм и высокие человеческие качества, работают в рамках установленного режима и правопорядка. У такого театра долгая жизнь и качественные постановки.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что театр, основанный на подобных взаимоотношениях, действующий в рамках духовности, может быть театром нового века. Поскольку театр, где складываются высокие отношения, способен стать центром искусства, храмом, а его спектакли будут нести настоящую божественную чистоту и величие. Такая мысль небезосновательна. Потому что при изучении истории зарождения и развития мирового театрального искусства, которому почти две тысячи пятьсот лет, можно заметить, что театр, какие-бы формы он не приобретал, по смыслу слабо отличается от первоначальных церемоний и ритуалов. Культура любого народа прошла через этот процесс.

Если мы посмотрим на историю, то увидим, что древние греки вырвали театр из контекста обряда и связали его с философской, политической и экономической жизнью. Театральная работа, которую они начали в XVII веке, подошла к концу, то

есть здание театра уже построено. Процесс формирования сценической модели: режиссер-актер-драматург состоялся и завершился. В XVIII веке начался новый процесс – обрушение устоявшихся структур. Там, где нет развития, начинается распад. И единственной причиной, того, что театр окончательно не «умер», заключается в том, что он стал придворным. В XIX и XX веках в театральном искусстве стали появляться новые экспериментальные течения: психо-реалистичный, абсурдный и др., что помогло сохранить и поддержать органический процесс. Все эти течения со временем отделяют театральную структуру «постмодернизма» от содержания и доводят ее до бессмысленной структуры.

Таким образом, завершением всего процесса стало возвращение театра к своим сценическим истокам. Как мы и отмечали, это, прежде всего фундамент, главный столп театра, его король – актер. Он сам ставил игру, сам в нее играл. В наши дни иной интеллектуальный и профессиональный уровень открывает актерам новые грани и расширяет их позицию. Многие актеры уже пробуют себя в режиссуре, с большим успехом ставят собственные спектакли. Возможно, в будущем потребность в режиссуре театра отпадет, актер снова будет выполнять все ведущие обязанности. Это, конечно же, возможно, но пока существует разделение позиций, отношения между режиссером и актером в театре должны быть в центре нашего внимания.

Использованная литература:

1. Мамедов М.А. Искусство режиссуры. - Баку: - Маариф, 1971, - 90 с.
2. Сеидов М. Размышляя о корнях азербайджанского народа. - Баку, - Язычы, 1989, - 496 с.
3. Кугел А.Р. Театральные портреты. - Ленинград: Искусство, 1967, -282 с.
4. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие: В 2 т, Т. 1. Статьи. Речи. Беседы. Письма,- Москва: Искусство, 1952, - 442 с.
5. Ремез О.Я. Введение в режиссуру. - Москва: ГИТИС, 1987, - 87 с.
6. Станиславский К.С. Речи. Беседы. Письма. - Москва: Искусство, 1953, - 782 с.
7. Станиславский К.С. Об искусстве театра. Москва: ВТО. 1982, - 510 с.
8. Шоу Б. Избранные произведения. – Москва: Панорама, 1993, - 560 с.

РЕЖИСЕР МЕН АКТЕРДІҢ ӨЗАРА ӘРЕКЕТТЕСТІК МОДЕЛІ

Мамедсафа Гасымов

Халық артисі, доцент

Әзірбайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университеті

Баку, Әзірбайжан

Андатпа: Мақала театр өнерінің даму тарихын баяндайды, актер мен режиссер кәсібінің бастауы мен мәніне қатысты әртүрлі тәсілдерді салыстырмалы түрде талдайды. Театрдағы режиссер мен актер арасындағы қарым-қатынастың ғылыми, көркемдік-этикалық және эстетикалық негіздері зерттеліп, қазіргі театр өнерінде режиссер мен актер қарым-қатынасында байқалған жаңа тенденциялар қарастырылады.

Кілт сөздер: Театр, режиссер, актер, рөл, спектакль, ойын

MODELS OF DIRECTOR AND ACTOR COOPERATION

Mamedsafa Gasimov

*People's Artist, Associate Professor
Azerbaijan State University of Culture and Art,
Baku, Azerbaijan*

Abstract: In the article there is monitored a development of performing arts, also there are comparatively analyzed different approaches to origins and essence of actor and director professions. It is researched scientific, ethical and aesthetical basis of actor-director relations in theatre, also there are noted new tendencies in mutual relation between director and actor in the modern performing arts field.

Keywords: *Theatre, director, actor, role, acting, play*



Шанкибаева Алия Бахытжановна

Кандидат искусствоведения,

Казахская национальная академия искусств им. Т.К. Жургенова

Алматы, Казахстан

alia20098@mail.ru

**НОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ФАКУЛЬТЕТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
(К ЮБИЛЕЮ КАФЕДРЫ «ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО
ИСКУССТВА»)**

В связи с 30-летием кафедры «История и теория театрального искусства», вспоминается большой и долгий путь преподавателей и ведущих ученых в области исследования театрального искусства, их неоценимый вклад в развитие театроведения республики. Благодаря их деятельности, сегодня мы имеем сильную команду ведущих мастеров-исследователей, критиков, помогающих развитию национального театра. Но наша академия не останавливается на достигнутом и, в частности, кафедра пришла к мнению, что для полного охвата всех видов искусств, необходимо открыть новую специализацию – Балетоведение. Конечно, к этому моменту, существует первый опыт обучения будущих балетоведов в Национальной академии хореографии в г. Астане, но хотелось бы сказать об опыте нашего вуза.

Специализация открылась благодаря креативному и смелому решению А.М. Маемирова, который на тот момент возглавлял академию имени Т.К. Жургенова. Благодаря его уверенности в будущей необходимости специалистов в области оценки балетного искусства Казахстана, эта идея нашла свое решение. Огромная благодарность Асхату Максимовичу!

Выражаю благодарность кафедре «История и теория театрального искусства» в лице заведующей кафедрой, профессору Сание Дуйсенхановне Кабдиевой, которая тепло приняла будущих специалистов в области балетной критики и сделала все возможное, чтобы в короткие сроки эта идея осуществилась. И в 2019 году состоялся первый набор на эту специализацию.

Академия приняла юные создания, глубоко любящие балетное искусство Казахстана, которые полны надежд на свой вклад в развитие и будущее национального танцевального искусства республики. Они учатся только второй год, но уже сейчас можно отметить их индивидуальность в оценке того или иного события. Их смелые взгляды, возможность рассуждать и озвучить свои мысли на родном казахском языке, дает надежду на пополнение рядов балетоведения казахоязычными специалистами.

Анализируя ситуацию, хотелось бы отметить о важности набора национальной группы, так как весь период исследовательского пути казахской хореографии был освещен русскоязычными специалистами, в связи с чем, большая

часть общественности оказались в стороне от хореографических новостей. Поэтому, есть большое желание со стороны и кафедры, и руководства вуза сохранить эту малочисленную первую группу и вывести их на большой путь исследования казахстанской хореографии. Конечно, перед педагогами стоит большая и сложная задача – в малый срок, почти с азов, образовать специалистов. Но такая же задача стоит и перед студентами, которым необходимо уделить достаточное время самообразованию, для достижения необходимых знаний. В этой связи, большим подспорьем является внедрение в обучение новых технологий, охватывающих различные интернет ресурсы, расширяющие горизонты образовательного процесса. Это стало наиболее актуальным в период вынужденного изолирования, когда дистанционное образование стало единственным возможным способом получения знаний.

Именно балетоведение способствует осмыслению и пониманию закономерности развития основных этапов хореографического искусства и его высшей формы – балета. Это особенно актуально для национальной хореографии, где остро встает вопрос об исследовательском охвате огромного пласта национальной танцевальной культуры, включающей анализ истории танца, осмысление наследия великих национальных балетмейстеров и оценка современных тенденций хореографического искусства нашей Республики. Сейчас наша страна нуждается в таких квалифицированных специалистах.

В целом, именно данная профессия имеет возможность осуществить квалифицированный художественно-эстетический анализ и оценку произведений хореографического искусства, что особенно актуально на современном этапе развития нашей республики, чтобы, как сказал Елбасы: «...объективно понять нашу роль в глобальной истории, опираясь на строгие научные факты» [1].

Подготовка специалистов-балетоведов – это скрупулезный и длительный путь, который требует глубокой детальной подготовки, как начального базового образования, так и владение аналитическим, критическим мышлением. Такой специалист может профессионально оценить любое балетное произведение, дав его квалифицированную оценку места и роли в современном культурном пространстве. Тем самым, балетоведы являются летописцами современного хореографического процесса нашей страны и связующим звеном в поступательном историческом развитии национальной хореографии.

Оценка творчества талантливой молодежи, претендующей на признание их деятельности в области хореографического искусства, предьявляет осмысление и утверждение образовательной программы «Балетоведение», которое на современном этапе занимает неотъемлемую часть специальности «Искусствоведение». И то, что в преддверии юбилейного года была открыта новая специальность, доказывает полную мощь кафедры и ее уверенную деятельность на поприще научной поддержки искусств нашей страны.

Юбилейный год принес новые интересные театральные события, обсуждения которых не обходились без оценки ведущих специалистов кафедры «История и теория театрального искусства». Благодаря этому, озвучивалось мнение режиссеров об уверенности в будущих постановках. К этой благодарности и признанию деятельности теоретиков театрального искусства присоединяется и автор статьи с поздравлением и пожеланием дальнейшего плодотворного пути!

Использованная литература:

1. Назарбаев Н.А. «Семь граней Великой степи». 21.11.2018.

**ӨНЕРТАНУ ФАКУЛЬТЕТІНІҢ ЖАҢА БАҒЫТТАРЫ
«ТЕАТР ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ МЕН ТЕОРИЯСЫ» КАФЕДРАСЫНЫҢ
МЕРЕЙТОЙЫНА ОРАЙ**

Шанкибаева Алия Бахытжановна

Өнертану кандидаты

*Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан*

Аңдатпа: Мақалада «Балеттану» жаңа мамандығын құрудың ғылыми тәсілі ризашылықпен қарастырылады. Қазақстанда хореографияны дамытудың қазіргі кезеңінде осы мамандықтың келешегі мен қажеттілігі атап өтілді.

Кілт сөздер: балеттану, театртану, өнертану, хореография.

**NEW DIRECTIONS OF THE FACULTY OF ART HISTORY
FOR THE ANNIVERSARY OF THE DEPARTMENT " HISTORY AND
THEORY OF THEATRICAL ART»**

Aliya Shankibayeva

PhD in Arts

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

Abstract: The article gratefully discusses the scientific approach to creating a new specialty "ballet Studies". It is noted that this profession is promising and necessary at the current stage of choreography development in Kazakhstan.

Key words: ballet studies, theater studies, art history, choreography.



Джалилова Фарида Махир кызы
PhD

Доцент кафедры «Театроведение»
Азербайджанского Государственного Университета Культуры и Искусства
Баку, Азербайджан
fjalilova@hotmail.com

О НЕКОТОРЫХ ПОПЫТКАХ РЕШЕНИЯ ВОПРОСА ГЕНИАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ

Л.Витгенштейн утверждал: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [1, с. 33]. Можно ли говорить о гениальности, если она не является атомарным фактом, имеет ли гениальность место? В этом контексте, философия веками говорит о том, о чем следовало бы молчать, то есть о том, что не является атомарным фактом. По Витгенштейну, то, что существует независимо от того, что имеет место, есть субстанция. В таком случае, мы можем говорить о составляющих этой субстанции, о ее форме и содержании.

И.Кант несколько иначе решает этот вопрос. Всю свою «Критику способности суждения» философ строит на мысли о том, что между чистым и практическим разумом существует также способность суждения: «Понятия природы, содержащие основу для всякого априорно теоретического познания, покоились на законодательстве рассудка. Понятие свободы, содержащее основу для всех априорных чувственно не обусловленных практических предписаний, покоилось на законодательстве разума. ...Однако в семействе высших познавательных способностей все-таки существует промежуточное звено между рассудком и разумом. Это – *способность суждения...*» [2, с. 8]. Особенность же эстетического суждения заключается в том, что мы можем делать выводы на основе реально несуществующих предметов. Кант пишет: «Красота в природе – это прекрасная вещь; красота в искусстве – прекрасное представление о вещи. [...] в суждении нравится сама форма как таковая без знания цели» [2, с. 103]. И сразу возникает вопрос: каждый ли человек, обладающий вкусом и способностью суждения может воссоздать предмет искусства? Кант уверен, что для суждения о прекрасных предметах требуется вкус, для самого же прекрасного искусства требуется гений. Кант не одинок в своих взглядах о гениальности и к этому мы еще вернемся.

Интересно другое – именно этот, вроде безобидный с первого взгляда момент эстетических воззрений многих философов становится главным конфликтом произведений искусства, которые посвящены деятельности того или иного гения, то есть гении всегда окружены людьми, которые имеют вкус, но не могут создать. Наверно, не будет лишним подчеркнуть, что авторы этих произведений зачастую тоже считаются гениальными художниками.

Рассматривая понятие «гений» с эстетической точки зрения и ссылаясь в первую очередь на произведения Канта и Шопенгауэра, нам предоставляется теоритическая основа выбранной проблемы. В качестве же практического примера выбор сделан в пользу конкретных произведений. Компаративистический анализ произведений поэтического искусства (на примере разных жанров и родов литературы) и искусства кино позволяет дать наиболее отчетливое представление применения существующих в исследовании феномена гениальности гипотез.

В каждодневной речи слово «гений» используется как синоним неординарного таланта, притом сфера деятельности в этом случае совершенно не обязательно искусство. Эстетика ограничивает границы гениальности областью искусства и определяет свойства гения. А.Шопенгауэр рассматривает гениальность как особый вид познания: «Но какого же рода познание рассматривает то, что существует вне и независимо от всяких отношений, единственную подлинную сущность мира, истинное содержание его явлений, не подверженное никакому изменению и поэтому во все времена познаваемое с одинаковой истинностью, – словом, *идеи*, которые представляют собой непосредственную и адекватную объектность вещи в себе, воли? Это – *искусство*, создание гения» [3]. Кант, в этом смысле, более конкретен: «[...] способности души, соединение которых составляет гений, – это воображение и рассудок» [2, с. 107]. Воображение и рассудок, но не разум! Гений дает образец (читай: правило) для остальных, как делает это природа, отсюда и необходимость рассудка. Необходимость же воображения более очевидна. Именно благодаря воображению становится возможным реализовать идею, которая не обладает природной вещественностью.

И.В.Гете первым коснулся этой темы в драматургии. Вообще, творчество Гете отмечается многими новшествами в литературе. Причиной двойного отношения к великому представителю немецкой поэзии эпохи Просвещения является непосредственно его общественно-политическая деятельность. В качестве поэта же Гете еще при жизни был признан гением. Провозгласивший о своем таланте пьесой «Гец фон Берлихинген» (1773), он в один миг стал любимцем народа. С «бурей и натиском» ворвался Гете в немецкую литературу. Может, потому и не простили ему принятия должности в Веймаре. Но все же Веймарский период предоставляет нам иного, более зрелого поэта. Это не просто поэт, смирившийся с дворцовой жизнью, это художник преодолевший период «бури и натиска», усовершенствующийся благодаря своему жизненному опыту, своим переживаниям. Путешествие в Италию вернуло уставшего от государственных дел Гете в лоно поэзии и он завершил две давно начатые пьесы: «Ифигения в Тавриде» (1779-1788) и «Торквато Тассо» (1780-1789). Именно эти классицистические пьесы ознаменовали новую, более строгую и выдержанную в плане формы стилистику поэта. Что же касается содержания, в этих пьесах Гете впервые в драматургии затронул глубоко личные мотивы, не боясь обнаружить их сопричастность с собой, став, по нашему мнению, пионером психологической драмы (даже авторы только что появившихся и столь распространенных в XVIII веке жанров, как буржуазная драма и сентиментальная комедия, не могут претендовать на эту роль).

Читая «Торквато Тассо», мы понимаем, что Гете пишет не о страхах итальянского поэта XVI века. В эпоху Возрождения проблематика тем литературных произведений не настолько откровенно личностные, хотя и ренессансный гуманизм предполагал изучение человека, его желаний и стремлений. Как можно будет увидеть далее, произведения, отображающие внутренний конфликт гения, могут

развиваться в разных сюжетных ситуациях. Примечательно, что Гете не считает нужным в своей пьесе описывать всю непростую жизнь Торквато Тассо. В драматическом произведении эпохи Просвещения автор «Аминты» и «Освобожденного Иерусалима» изображается чутким человеком, который не может свыкнуться с дворцовыми нравами. Совершенное тайное путешествие в Италию было попыткой Гете не сойти с ума, тогда как реальный Тассо не смог этого избежать. Это еще раз дает основание подчеркнуть, что пьеса во многом автобиографична и Гете идентифицирует себя здесь с Тассо. Несмотря на все свои сомнения, высокомерное отношение дворцовой знати – хотя Гете по возможности и создал благородных аристократов (ведь автору надо было возвращаться в Веймар), но все же реакция Тассо указывает на их неоднозначное отношение и это никак нельзя связывать с повышенной мнительностью поэта, – Тассо у Гете прекрасно ощущает свое превосходство:

«Нет, все ушло! Осталось лишь одно:
Нам слез ручьи природа даровала
И скорби крик, когда уже терпеть
Не может человек. А мне в придачу
Она дала мелодиями песен
Оплакивать всю горя глубину:
И если человек в страданиях нем,
Мне бог дает поведать, как я стражду» [4].

Таким образом, пьесу «Торквато Тассо» можно рассматривать как прекрасную для нас и удачную для самого Гете попытку справиться с кризисом творчества.

Следующее произведение, на которое мы хотели бы обратить внимание, роман Германа Гессе «Степной волк» (1927), рассматривающий гений как своеобразное творческое начало. Но в этом романе гений больше, чем талант. Если Тассо Гете олицетворяет самого автора и интересуется его как объект, выражающий взаимоотношения двора с художником, и изображал он не конкретного поэта, а художника вообще, то роман Гессе посвящается именно гениям. Гессе пытается найти ответ, каково это – быть частью мира гениальных людей (а он уверен, что у них свой, совершенно особенный параллельный мир) и, вообще, чем отличается гений от просто талантливого художника. Главный герой романа Гарри Галлер живет двойной жизнью, и эта двойственность легко поддается анализу, если трактовать ее через понятия аналитической психологии. То, что структура романа имеет явную кальку юнговской психологии, не дает нам воспринимать роман как совершенную оригинальную форму, так как выше мы определили главным свойством гения создание нового образца, а не пользование готовым примером (конечно, К.Г.Юнг не создавал художественную литературу, форму которой можно было бы повторить, но его манера изложения достаточно небесстрастная, чтобы воспринимать ее как чисто научную, вдобавок мы говорим о заимствовании психологического портрета главного героя из конкретного направления психологии). Но мы сейчас рассматриваем не вопрос гениальности самого Германа Гессе, а его взгляды на гениальность.

Оставив в стороне увлечения автора теорией архетипов К.Г.Юнга, вспомним, кого Гессе считает гением, называя при этом носителей гениальности «бессмертными»: в первую очередь это Гете и Моцарт. В романе эти образы появляются в переломные для героя моменты как воплощения «совершенного

человека». Сам Гессе обнаруживает свои убеждения через сомнения героя во время его беседы с бессмертными: «Вы, господин фон Гете, как все великие умы, ясно поняли и почувствовали сомнительность, безнадежность человеческой жизни, ... всю безвыходность, странность, все жгучее отчаяние человеческого бытия. Все это вы знали, порой даже признавали, и тем не менее всей своей жизнью вы проповедовали прямо противоположное, выражали веру и оптимизм, притворялись перед собой и перед другими, будто в наших духовных усилиях есть что-то прочное, какой-то смысл. Вы отвергали и подавляли сторонников глубины, голоса отчаянной правды – в себе самом так же, как в Бетховене и Клейсте» [5]. «[...] так же, как в Бетховене и Клейсте» – несколько раз мы убеждаемся, что Гессе сомневается насчет гениальности Бетховена, хотя и признает за ним большой талант, так же как и Гете. Скорее всего, Гете не нравилось в Бетховене и Клейсте отсутствие того, в преобладании чего обвиняли его самого – способность продолжать свою борьбу без внешнего бунтарства (разве не за видимую смиренность осуждали бывшего представителя «бури и натиска»?). «Выражать веру и оптимизм» – это и есть способность воспринимать жизнь такой, какая она есть, во всей ее разнообразии и многогранности. Видимо, и для Гете, и для Гессе гений должен обладать чутьем, которое поможет увидеть путь тогда, когда другие его не видят, гений должен превозносить жизнь, а не восхвалять безысходность. На самом деле, все написанное Бетховеном выражает эту привязанность к жизни, даже больше, чем у кого бы то ни было, несмотря на отчаяние и постоянное присутствие протеста. Наверно, это и есть причина нерешительности в мнениях Гессе и Галлера о Бетховене. Леонардо да Винчи, Моцарт, Гете же, по Гессе, совершенны, потому что они менее сомневающиеся.

Здесь мы подходим к важному моменту изображения гения в произведениях искусства. Сомнения творящего человека излюбленная тема поэтов и художников:

«Гений и злодейство

Две вещи несовместные. Неправда:

А Бонаротти? Или это сказка

Тупой, бессмысленной толпы – и не был

Убийцею создатель Ватикана?» [6].

Сомнениям великого Буонаротти посвящен последний фильм Андрея Кончаловского «Грех» (2019). Важно отметить, что какой бы интересной ни была жизнь Микеланджело, «Грех» (*Il Peccato*), как и предыдущие примеры в статье, в целом посвящается обобщенному образу художника вне времени. Андрей Кончаловский так же исследует взаимоотношения власти и искусства, а непростая политическая жизнь Флоренции и часто меняющиеся папы Рима служат соответствующим антуражем для конкретного промежутка исторического времени, отражающего некоторые страницы из творческой биографии величайшего скульптора эпохи Возрождения. То есть «Грех» не биографический фильм о Микеланджело, хотя и глубокое изучение исторического материала налицо, это, скорее, повод показать сложность создания шедевров при зависимости от государства. В фильме Андрея Тарковского «Андрей Рублев» (1966), где Кончаловский, наряду с Тарковским, был одним из сценаристов, проблема создания шедевра разбирается в более экзистенциальном ключе. Тарковского в первую очередь занимает личностные качества художника, и поэтому он раскрывает образ Рублева в сравнении с образами монахов Даниила и Кирилла. Каждому из них соответствует определенная душевная сущность. Даниил талантлив и всегда

разумен, Кирилл имеет вкус для суждения о прекрасных предметах, но сознает, что не умеет их создавать. Рублев же сомневающийся художник. Вражеские набеги углубляют его колебания. Совместимы ли гений и злодейство – даже если это вынужденное «злодеяние», «убийство»? Такахаши Санами так описывает образ Рублева в фильме: «Художника нередко сравнивали с его учителем-иностранцем Феофаном Греком, которому, однако, «не дано было выразить в искусстве радостный всенародный подъем после Куликовской битвы».⁴⁸ Гениальный русский художник Рублев считался великим, поскольку в его фресках “все дышит оптимизмом и верой в человека”, а колорит его произведений – “звучный и светлый, как бы под впечатлением от трав и цветов нашей среднерусской полосы”.⁴⁹ В связи с этим подчеркивалось, что иконы Рублева отличаются от других, созданных ранее. “Фрески Андрея Рублева и Даниила Черного не были рассчитаны на то, чтобы возродить прежнее великолепие храма времен Андрея Боголюбского и Всеволода Большое Гнездо (...) Не блеск золота и драгоценных камней, не строгую торжественность божества и святых стремились воссоздать они в древнем прославленном храме, а доброту, правдивость и самоотверженность *простых людей*”⁵⁰» [7, с. 69-70].

Рублеву нелегко дается искупление, но художник не может и не должен не творить, а страдания и смятения часто постоянные атрибуты гения (может, зримой непринужденности Моцарта и Гете тоже сопутствовала внутренняя напряженность).

В картине же «Грех» помимо внутренних волнений гениального художника воссоздается и внешние преграды, мешающие творчеству Микеланджело. Здесь, как нам кажется, режиссер специально акцентирует внимание на долгий подготовительный процесс перед началом непосредственно творческой части создания скульптур, что добавляет некоторую автобиографичность: ведь скульптору, архитектору или режиссеру сложнее создавать свой шедевр, если его не поддерживают материально. Микеланджело в фильме изображается совершенным гением. Несмотря на всю свою наивность, он прекрасно чувствует превосходство перед другими художниками своего времени, это понимают и власть имущие, которые являются заказчиками художника. Ему не чуждо ничего человеческое, но в нем есть то, чего нет у многих: гениальное воображение. Картина Кончаловского о том, как великий художник постепенно приходит к пониманию назначения искусства и своей роли на этом пути – ведь если ты умеешь создавать то, что не дано другим, это что-нибудь да значит, должно значить и художнику необходимо беречь эту невинность.

Итак, как можно было убедиться, тема гениальности и воплощение образа гения в произведениях искусства находит выражение в совершенно разных конфликтных решениях. Среди них можно выделить: «гений и враждебное к нему окружение», «мир обычных людей и мир бессмертных», «гений и злодейство», «гений и государство». Каждая из указанных ситуаций позволяет по-разному подходить к проблеме и в зависимости от задач автора, произведение может нести и остросоциальный характер, и экзистенциальный, и автобиографичный.

⁴⁸ Алпатов М.В. Гениальный живописец древней Руси (600-летие со дня рождения Андрея Рублева) // Искусство. – 1960. – № 9. – С. 52 (Цитата из указанной в источниках статьи)

⁴⁹ Иванова И. Андрей Рублев // Художник. – 1960. – № 9. – С. 47 (Цитата из указанной в источниках статьи)

⁵⁰ Демина Н.А. Фрески Андрея Рублева во Владимире // Декоративное искусство. – 1960. – № 8. – С. 6 (курсив автора). Н.А. Демина (1904-1990) занималась изучением и пропагандой творчества Рублева в качестве первого научного сотрудника музея им. Рублева. (Цитата из указанной в источниках статьи)

Использованная литература:

1. *Витгенштейн, Л.* Логико-философский трактат. – Москва: Канон +; РООИ «Реабилитация», 2017. – 288 с.
2. *Кант, И.* Критика способности суждения. / Перевод с немецкого. Москва: «Искусство», 1994. – 369 с.
3. *Шопенгауэр, А.* Мир как воля и представление. Собрание сочинений в пяти томах. Том первый. / Перевод Ю.И.Айхенвальда под редакцией Ю.Н.Попова; Примечания А. Л.Чанышева. – Москва: «Московский клуб», 1992. – § 36. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/s/shopengauer_a/text_0040.shtml (дата обращения: 07.09.2020)
4. *Гете, И.В.* Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 5. Драммы в стихах. Эпические поэмы. / Перевод с нем. под общ. ред. А.Аникста и Н.Вильмонта. Коммент. А.Аникста. – Москва: «Худож. Лит.», 1977. – С. 207-312. [Электронный ресурс] – URL: http://az.lib.ru/g/gete_i_w/text_1800_tasso.shtml (дата обращения: 07.09.2020)
5. *Гессе, Г.* Степной волк. / Перевод с нем. С.К.Апт. – Москва: Издательство АСТ, 2009. – 256 с. [Электронный ресурс] – URL: http://loveread.ec/read_book.php?id=17208&p=23 (дата обращения: 07.09.2020)
6. *Пушкин, А.С.* Собрание сочинений в 10 томах. Том 4. / Евгений Онегин, драматические произведения. – Москва: ГИХЛ, 1959-1962. [Электронный ресурс] – URL: <https://rvb.ru/pushkin/01text/05theatre/01theatre/0839.htm> (дата обращения: 07.09.2020)
7. *Такахаси, С.* «Андрей Рублев» А.Тарковского: Интерпретация русской истории в контексте советской культуры // Acta Slavica Iaponica. – 2011. – Томус 29. – С. 65-86. – URL: <http://src-h.slav.hokudai.ac.jp/publicn/acta/29/04Takahashi.pdf> (дата обращения: 07.09.2020)

ӨНЕРДЕГІ ДАНЫШПАНДЫҚ МӘСЕЛЕСІН ШЕШУДІҢ КЕЙБІР ӘРЕКЕТТЕРІ ТУРАЛЫ

Джалилова Фарида Махирқызы

Ph.D.

Әзірбайжан мемлекеттік мәдениет және өнер университеті

«Театртану» кафедрасының доценті

Баку, Әзірбайжан

Андатпа. Көркем шығармалардағы данышпан тақырыбы өнертанушылар мен эстетика саласындағы зерттеушілерді қызықтырады. Салыстырмалы талдау әдісі мақаланың әдісі ретінде көрсетілген. Шығармаларды салыстырмалы талдауда талғамы бар бейнелер, эстетикалық ойлау қабілеті мен жасаушылардың өздері салыстырылады.

«Данышпан» ұғымын эстетикалық тұрғыдан қарастыра отырып, Кант пен Шопенгауэрдің еңбектеріне сілтемелерді көруге болады. Зерттеу нәтижелері осы мәселенің әртүрлі ережелерінің ортақ тармақтарын ашады. Гетенің «Горкуато Тассо», Г.Гессенің «Дала қасқыры», А.Тарковскийдің «Андрей Рублев» және

А.Кончаловскийдің «Күнә» сияқты нақты еңбектерінің мысалында данышпандықтың канттық анықтамасы мақұлданды.

Кілт сөздер: данышпан, Микеланджело, И.В.Гете, И.Кант, А.Тарковский, Андрей Рублев, А.Кончаловский, «Күнә».

ABOUT SOME ATTEMPTS OF RESOLVING THE GENIUS ISSUE IN ART

Farida M. Jalilova

PhD in Arts

Department of Theatre Studies, Assistant professor

Azerbaijan State University of Culture and Art

Baku, Azerbaijan

Abstract. The theme of genius in works of art involves researchers in sphere of art history, also in aesthetics. Comparative analysis as a chosen method for this article. A comparative analysis of the works matches characters with the taste, the ability of aesthetic judgment and the author-creators themselves.

Considering the concept of ‘*genius*’ from an aesthetic point of view, we can see references to the works of Kant and Schopenhauer. The results of the study just reveal the common points of different provisions of this issue. In Discussion as a practical example, the reader’s attention is to the poetic art and the art of cinema. On the example of such specific works as Goethe’s *Torquato Tasso*, *Steppenwolf* by H. Hesse, *Andrei Rublev* by A. Tarkovsky and *Sin* by A. Konchalovsky the Kantian definition of genius is approved.

Keywords: *Genius; Michelangelo; Goethe; Kant; Tarkovsky; Andrei Rublev; Konchalovsky; Sin.*



Антонова Ирина Владимировна
кандидат исторических наук, член АИСТ\АТС и UNIMA
Алматы, Казахстан
irene.sophistiquee@hotmail.com

АРХИВНЫЙ ДОКУМЕНТ В ТЕАТРОВЕДЧЕСКОМ ИССЛЕДОВАНИИ

Работа с историческим источником – одно из важных и увлекательных направлений театроведения. Ретроспективная, хранящаяся в архивах документная информация в историко-театроведческом исследовании (как и в любом другом исследовании, имеющем выраженный исторический контекст) представляет собой фактологическую базу концепции исторического развития театрального процесса. Выявленный и введенный в научный оборот архивный документ способен в значительной степени повлиять на установившееся традиционное восприятие и понимание того или иного явления и стать отправной точкой нового научного поиска. «От удачного подбора и правильного анализа источников, – писал академик Н.М. Дружинин, – зависит успех обобщения, а, следовательно, основных выводов всей работы... чем богаче и разнообразнее используемые источники, тем больше шансов, что выводы исследования максимально приближаются к изучаемой действительности». Поэтому исследователи не ограничиваются «печатными публикациями и стремятся начать поиски новых материалов в архивных фондах... Непосредственное созерцание документа, постепенное вчитывание, вдумывание... вчувствование в его содержание, обогащают исследователя лучшим познанием эпохи и изучаемого явления» [Цит. по: 1].

Однако для грамотной работы с архивными фондами необходимо глубоко понимать ее специфику, уметь «читать» и профессионально интерпретировать используемые источники. Исходя из общепризнанного положения, что современная научная мысль широко использует разработки из смежных областей знания, знакомство с основами источниковедения и архивоведения помогло бы будущим исследователям театральной истории Казахстана восполнить ее недостающие страницы. Не следует забывать, что в последние десятилетия значительные теоретические и практические результаты были достигнуты именно на стыке наук.

Казахстанское театроведение советского периода, заложившее основу истории театра Казахстана, как правило, опиралось на материалы периодической печати, опубликованные источники и личные документы.

Так, известный казахстанский театровед Л. Богатенкова свои работы основывает главным образом на личных впечатлениях и газетно-журнальных статьях того времени. Вместе с тем она включает в исследование и уникальные собственные материалы – зафиксированные тем или иным способом интервью,

беседы с Ю.Рутковским, Н. Зеленовым, Ю. Померанцевым [2, с. 38, 56, 99]. Документы архива остаются вне внимания автора.

Исследователь истории советского Уйгурского театра А. Кадыров обращается, кроме опубликованных статей и монографий, к некоторым документам Государственного архива Казахстана, в частности, к постановлению о создании в 1930 г. при Казахском театре уйгурской труппы, последующем ее перебазировании в с. Чилик Алма-Атинской области. Приводится также документ о деятельности театра в годы Великой Отечественной войны [3, с. 20, 51, 53]. Возможно, автор работал также с документами, отложившимися в архиве Министерства культуры СССР [3, с. 90], однако ссылка на стенограмму обсуждения гастролей Уйгурского театра в Москве в 1981 г. оформлена некорректно, а сама критическая цитата приведена в сильно урезанном виде. Следует также отметить, что в другом месте А. Кадыров, ссылаясь на ту же стенограмму и на выступление того же театрального критика В. Рыжовой, указывает, что рукопись «хранится у автора» [3, с. 104]. Исследователь также использует стенограмму творческого отчета театра в Москве от 8 мая 1981 г., находящуюся на хранении, по его свидетельству, в Уйгурском театре [3, с. 131].

Необходимо отметить важную ссылку профессора А. Кадырова на сохранившуюся в архиве киноленту с фрагментом спектакля «Герип и Санам» в постановке А. Марджанова (1941 г.), которая позволяет оценить вокальное мастерство актрисы Т. Иминовой в роли Санам [3, с. 37]. Кстати сказать, архив кинофотодокументов содержит большое количество интереснейших свидетельств, используемых пока по преимуществу журналистами.

В монографии, посвященной истории советского Корейского театра, И. Ким приводит некоторые записи из дневника театра, в который записывались события 1935-1937 гг. [4, с. 10-11], но, к сожалению, не приводит научной справки о месте нахождения этого источника. К числу собственных архивных документов автора относится, в частности, рукопись доклада главного режиссера театра и драматурга Цай Ена, посвященного 30-летию театра [4, с. 16], а также записи свидетельства актера Ким Дина о беседе писателя А. Фадеева с руководством театра в 1936 г. [4, с. 110]. Эти уникальные документы до сих пор представляют интерес.

Беседы с непосредственными участниками событий, их воспоминания, личные письма и т.п., безусловно, эмоционально окрашивают любое исследование и делают его живым и непосредственным. Они позволяют увидеть спектакли как бы «изнутри» и избежать прямолинейного «канцелярского» подхода к рассмотрению вопроса. Интервью как метод исследования также весьма важен и информативен, особенно при сопоставлении его содержания (которое всегда выражает субъективную точку зрения) с архивным документом, интерпретируемым, в свою очередь, в контексте исторических и политических реалий времени.

К сожалению, как видим, архивные материалы долгое время оставались практически вне поля зрения исследователей, сохраняя статус потенциального исторического источника, или "предысточника". Историки полагают, что «официально статус исторического источника архивный документ получает, когда информация о нем включается в каналы научной коммуникации...» [См.: 5]. Сегодня, к счастью, ситуация в отечественном театроведении постепенно меняется. Архивный источник начинает привлекать своего исследователя.

Статья посвящена краткому обзору письменных русскоязычных источников советского периода, отложившихся в главном историческом архиве страны –

Центральном Государственном архиве (далее – ЦГА), и не затрагивает архивов театров, сохраняющих не только письменные, но и вещественные документы, изучение которых требует особой методики.

В Центральном Государственном архиве Казахстана, образованном в начале 1920-х гг., отложилось значительное количество письменных и кино-фото документов о развитии театрального дела в республике.

В фондах государственных драматических казахского и русского театров г. Алма-Аты, Государственного ТЮЗа, Республиканского театра кукол, некоторых областных драматических и музыкальных театров республики содержится немало ценных сведений об истории их становления и практики: установочные документы, ежесезонные отчеты о деятельности театров, протоколы заседаний Художественных советов, рецензии на спектакли, переписка с различными инстанциями. Большинство документов имеет непосредственное отношение к проблемам формирования репертуара, становления труппы, участию театра в различных общественно-политических и общественно-культурных акциях.

Поскольку рассмотреть все фонды казахстанских театров в одной статье не представляется возможным, кратко рассмотрим лишь некоторые из них.

Фонд 2094 Республиканского ТЮЗа (объединенного, затем русского и казахского) включает документы, начиная с 1944 г., в том числе приказ об организации ТЮЗа и его устав. Сохранились некоторые протоколы заседаний Художественного совета об утверждении режиссерских планов и макетов отдельных спектаклей конца 1940-х гг. Большой интерес представляет изучение протоколов приема спектаклей (сохранилось почти 90 протоколов), датированных 1952-1967 гг. Исследовательская работа с этими документами позволяет проследить эволюцию режиссерского и актерского мастерства молодого театра, его творческие интересы и амбиции, эстетические пристрастия. Наряду с традиционными спектаклями для детей («Красная Шапочка», «Снежная Королева» Е. Шварца, «Катя и чудеса» Н. Гернет и т. п.) театр ставил спектакли для подростков и взрослых по пьесам К. Тренева, А. Островского, В. Розова, Я. Райниса, М. Шатрова, А. Арбузова, К. Гольдони, К. Гоцци, М. Лермонтова, Ж. Ануя и многих других. Среди казахстанских авторов – С. Муканов, Ш. Хусаинов, А. Тажибаев, А. Шамкенов, Ж. Жумаханов, И. Есенберлин. Не все спектакли оказывались удачными, о чем свидетельствуют протоколы Художественного совета. Жесткой критике подвергались как отдельные исполнители, так и режиссерская концепция в целом, отмечалась острая нехватка профессиональных режиссерско-актерских кадров. Но солидный драматургический портфель театра послевоенного времени впечатляет.

ТЮЗ проводил большую воспитательную работу со школьниками. Его педагогическая часть организовывала зрительские конференции и творческие встречи, обсуждения спектаклей и диспуты. В фонде театра, например, сохранились протокол обсуждения спектакля «Аттестат зрелости» Л. Гераскиной (1951 г.), стенограмма общегородской зрительской конференции учеников 7-10 классов (1953 г.). В 1959-60 гг. при театре функционировал школьный лекторий по вопросам литературы и искусства, в 1961-64 гг. – юношеский университет театрального искусства. Искренность и заинтересованность юных зрителей делают каждый такой документ не просто листком бумаги, но фрагментом подлинной детской жизни периода оттепели. Эти документы представляют интерес также и для специалистов по организации внешкольной и внеклассной социально-культурной работы. Кстати сказать, на свои спектакли и встречи театр приглашал не только лучших учеников в

порядке их поощрения, но и тех, «которых необходимо оторвать от дурного влияния улицы и "брода"» ("Бродвей" - так называли улицу Калинина в Алма-Ате в эти годы) [6, д. 27, л. 22].

Некоторые документы о деятельности ТЮЗа сохранились в фонде 2350 Н.И. Сац. Здесь можно найти и изучить анонсы и программы спектаклей, газетные статьи, материалы зрительской конференции. Особый интерес представляют фотодокументы фонда – фотографии фойе и зала ТЮЗа в 1945 г., а также ранних (1945-1950 гг.) тюзовских спектаклей: «Красная Шапочка», «Гибель Дракона», «Молодость». Здесь же есть некоторые сведения об актрисе А. Мамбетовой – первой исполнительнице роли Буратино на казахском языке в спектакле 1948 г. «Золотой ключик» по А. Толстому и одной из первых исполнительниц роли Красной Шапочки. К сожалению, документы этого фонда отрывочны и немногочисленны. Тем важнее изучить их, сопоставляя с документами других фондов и опубликованных материалов, и таким образом ввести в научный оборот.

Фонд 1241 Республиканского театра кукол открывается приказом о его создании, подписанным Т. Жургуновым в 1935 г. Сохранился также приказ 1937 г. Управления по делам искусств об объединении краевого и городского кукольных театров с указанием адреса его базирования – ул. Гоголя, 31; переписка об организации при театре марионеточной труппы. Здесь, как и в фондах всех театров республики, содержатся репертуарные планы и отзывы о спектаклях. В путеводителе к фонду отмечается, что творческой документации театра сохранилось немного, потому что далеко не все рецензии на спектакли, материалы о гастролях, репертуарные планы, фото, переписка по творческим вопросам с различными инстанциями и т.п. собирались и хранились. Тем не менее детальное ознакомление с фондом Республиканского театра кукол позволило выявить документы чрезвычайной важности, например, характеристики на актеров театра 1968, 1969, 1971 гг., протоколы собраний труппы, отчеты о поездках по республике. Сохранилась также краткая справка об истории кукольного театра, датируемая 1945 г. Многолетние скитания театра из Дома пионеров в Дом офицеров, в Уйгурский театр, а то и вовсе в никуда из-за отсутствия своего помещения; постоянная смена руководителей, нехватка профессиональных кадров и отсутствие элементарных бытовых условий для артистов – все это нашло отражение в документах. Сохранился протокол собрания труппы 1947 г., где актеры обращают внимание на главную проблему театра: «...два года уже как кончилась война, - говорила актриса Аканова, - а в нашем помещении все еще контора – когда же это кончится?». «...нет необходимого, - поддерживал ее актер Штанько, - без чего не может быть театра – сценической площадки. Сколько еще будет Управление думать, чтоб нам помочь, ведь театру 10 лет». Об этом же говорила секретарь комсомольской организации театра Махмутова: «нам нужно...внимание Управления; кроме Юрия Людвиговича (Рутковского – прим.) у нас никто не был» [7, д. 120. лл. 17-18]. Но несмотря ни на что актеры оставались верны своему театру, который очень любили их главные зрители – дети.

В фонде театра бережно хранятся письма и рисунки малышей своему театру, их восторженные впечатления, пожелания поставить тот или иной спектакль. Поездки театра по отдаленным населенным пунктам становились настоящим событием в жизни неизбалованной зрелищами предвоенной и послевоенной детворы. Сохранился короткий отзыв о спектакле театра «Вор Игнашка», показанном 13 марта 1936 г. на станции Челкар Туксибской железной дороги:

постановка, пишет парторг подстанции, «выражает перевоспитание людей, что особо заинтересовало взрослых, а как постановка для детей очень хорошая, само искусство постановок замечательно голоса подобраны к выполняемым ролям верны, всем ходом постановки и самим отношением актеров очень довольны» (*орфография и пунктуация документа сохранены*) [8, д. 2. л. 1].

Фонды академических казахского и русского театров республики также хранят значительное количество до сих пор неизученных и слабо изученных документальных свидетельств их богатой истории.

Наряду с изучением фондов театров Алматы, необходимо обратить внимание на смежные фонды, содержащие различные документы, могущие быть весьма полезными в проведении исследовательской работы историко-театроведческой направленности.

Документы по ранней истории казахстанского профессионального и самодеятельного театра (1920-е гг.) находятся в фонде 81 Наркомпроса Киргизской (после 1925 г. Казахской) ССР. Они отражают политические реалии своего времени. В 1922-1923 гг. Кирглавлит издал несколько циркуляров о создании так называемых реперткомов в уездах и их деятельности, в том числе по изъятию запрещенных пьес. В уезды рассылались списки, как тогда говорили, «разрешенных и неразрешенных репертуаров». Кстати сказать, в послевоенные годы стремление максимально контролировать культурный сектор продолжилось в практике рассылки по театрам перечня «пьес, рекомендованных к постановке». Такие списки также можно изучить в ЦГА, в частности, в фонде 1242 Управления по делам искусств при СНК (Совет Народных Комиссаров) Казахстана – главной контролирующей и организационной структуры культурной жизни республики.

В указанном фонде, объединяющем массив документов 1936-1953 гг., также содержатся акты и протоколы приема спектаклей (кстати, в фондах театров сохранились особые «формы» приема спектаклей), репертуарные планы театров республики (в том числе колхозно-совхозных), списки их личного состава по годам. Внимательное и целенаправленное изучение этих документов позволит максимально восстановить имена режиссеров, руководителей театров, актерский состав в разные годы. Приказы о снятии с репертуара «вредных» пьес, указания о допуске к постановке и запрещении тех или иных произведений, жесткий контроль за продвижением «передовых» пьес – эти документы дают почувствовать непростой дух времени. И в этом тоже заключается большой смысл обращения к историческому источнику, в котором, по словам историка В. О. Ключевского, «отразилась угасшая жизнь отдельных лиц и целых обществ» [Цит. по: 9].

В этом же фонде содержится справка о работе Первого Государственного Украинского театра им. Шевченко (1941 г.), работавшего короткое время на Западе республики. Здесь же – документы, датируемые 1937 г., об организации в Казахстане театра музыкальной комедии. Но в напряженных условиях первых пятилеток на театр оперетты предсказуемо не нашлось денег (Карагандинский театр музыкальной комедии был открыт только в 1973 г.).

Знакомство с документами фонда показывает интенсивную деятельность по организации и проведению самых разнообразных смотров и конкурсов. Они были необходимы в условиях общего невысокого профессионального уровня республиканских театров как своеобразные творческие лаборатории. В апреле 1941 г. началась подготовка к проведению республиканского смотра театров кукол. Понятно, что начавшаяся война не позволила его осуществить. Однако в это время

в республике работал всего один профессиональный кукольный театр в Алма-Ате. Сведения об Уральском областном казахском театре кукол относятся к 1946 г. Так свидетельствуют документы. Возможно, что в смотре предполагалось участие самодеятельных коллективов. Сразу после войны проводился всесоюзный смотр русской классики в национальных театрах – событие не только культурное, но и (а, возможно, главным образом) политическое. Об этом говорит, в частности, переписка Управления с обкомами партии о деятельности областных театров. Началом 1950-х гг. датируются документы (в том числе протоколы заседаний жюри) по проведению конкурса на лучшую современную пьесу и смотров ТЮЗов Казахстана.

Материалы фонда Управления по делам искусств при СНК КазССР содержат богатую информацию как в фактологическом, так и в более общем идейном плане. Работа с ними требует осторожности и тщательного сопоставления с материалами смежных фондов и иными источниками.

Преемником Управления по делам искусств стало Министерство культуры Казахской ССР, образованное на основании Закона СССР от 15 марта 1953 г. «О преобразовании министерств СССР». Изменилось время – изменилась не только политическая риторика, но и функциональная лексика. Идеологически и организационно устаревшие реперткомы сменили репертуарно-редакционная и художественно-экспертная коллегии. Им было вменено в обязанности, помимо прочего, рассмотрение новых пьес, переводов и инсценировок. Кроме этих структур в Министерстве функционировал и Художественный совет, протоколы которого также представляют интерес для исследования.

В фонде 1890 Министерства культуры отложились тематические планы по созданию репертуара драматических театров и концертных организаций. «Политический заказ» на содержание пьесы формулировался, например, таким образом: пьеса А. Абишева «Жана арна» (1955 г.): «посвящена животноводам. В ней рассказывается о том, как советские колхозники реализуют решения сентябрьского Пленума ЦК КПСС»; пьеса К. Сатыбалдина «Опасная болезнь»: «Болезнь – формальное отношение к труду и своим обязанностям, которое мешает нашему общему делу» [10, д. 331, лл. 2-3]. В этом же фонде хранятся и планы гастролей – республиканских и всесоюзных, а также рецензии на пьесы, акты приема отдельных спектаклей, газетные рецензии и фотографии.

Среди материалов 1953 г. сохранились сведения по истории русских, уйгурского, оперного театров республики, а также рецензия на проспект Н. Львова по истории Казахского драматического театра.

В 1950-60-х гг. театральное строительство в республике продолжалось. Об этом свидетельствуют планы и сметы Министерства по созданию Галды-Курганского и Акмолинского театров (1955 г.), Павлодарского (1956 г.). Вместе с тем в докладе о работе Министерства культуры КазССР за 1957 г. говорится: «Наиболее отстающей отраслью культурного строительства в республике было и остается театральное искусство. Если в 1947 г. в республике было 39 театров, то сейчас их осталось 19 с 23 театральными труппами, в том числе казахских трупп – 10, русских – 11, корейский – 1, уйгурский – 1, в Актюбинске, Кызыл-Орде и Кокчетаве театров нет... Дотация театрам республики сокращена с 23 млн руб. в 1947 г. до 10 млн руб. в 1956 г. Состав труппы областных театров сокращен до 18-25 человек, вследствие этого они вынуждены показывать неполноценные в художественном отношении спектакли...» [10, д. 663, л. 27].

В 1962 г. начинается подготовка к организации Немецкого театра. В архиве сохранилась переписка по этому вопросу Министерства с Семипалатинским областным управлением культуры. Вопрос был вновь поставлен на повестку дня в 1964 г. Но приказ Минкульта о создании театра был подписан только в 1975 г. Фактически же театр, как известно, открылся в 1980 г. в г. Темиртау Карагандинской области. Театральное искусство широко пропагандировалось и внедрялось в массы в послевоенный период как важное средство идейно-патриотического воспитания. Наряду с профессиональными театрами в стране поддерживалась (в том числе материально) сеть рабочих, колхозно-совхозных, студенческих, народных и прочих самодеятельных театров. Их репертуар и сметы также строго контролировались и подлежали отчету.

Большой массив документов Министерства ожидаемо охватывает организационные и финансовые вопросы.

Фонд 2122 Театрального Общества Казахстана, образованного в 1962 г. под председательством Р.У Жамановой, включает большое количество материалов о работе областных театров (Джамбульского, Усть-Каменогорского, Кзыл-Ординского, Костанайского, Павлодарского, Целиноградского, Карагандинского, Северо-Казахстанского) и обсуждения их спектаклей, в частности, в период гастролей в столице Советского Казахстана – Алма-Ате. Особый интерес представляет стенограмма критического обсуждения спектаклей Русского театра им. Лермонтова и ТЮЗа с московскими критиками в 1966 г. Возможно, такой принципиальный «взгляд со стороны» сегодня был бы полезен нашим театрам, не всегда имеющим финансовую возможность гастрольной и фестивальной практики, которая предполагает критическую оценку спектаклей сторонними специалистами.

Стенограммы творческих встреч театра им. Ауэзова с актерами МХАТа (1966 г.), актером С. Юрским и заведующей литературной частью Ленинградского театра им. Ленинского комсомола Д.М. Шварц (1970 г.), артистами Московского театра драмы и комедии на Таганке, московским театроведом Г.И.Щербиной (1973 г.), а также материалы конференции режиссеров казахстанских театров (1972 г.) также отложились в фонде республиканского Театрального общества.

Тексты докладов писателей М. Ахинжанова (1939 г.) и К.Сатыбалдина (1958 г.) о развитии казахской драматургии сохранены в фонде 1778 Союза писателей Казахстана. К проблемам казахской драматургии члены Союза возвращались неоднократно, о чем свидетельствуют стенограммы совещаний (в том числе в дни Декады казахской литературы и искусства в Москве в 1958 г.) и протоколы заседаний секции драматургии 1940-1960-х гг. Здесь же хранится проспект 1953 г. «Истории Казахского Академического театра драмы» Н. Львова.

Фонд 289 редакции единственного в республике в 1930-е гг. специализированного журнала «Литература и искусство Казахстана» (1936-1941 гг.) содержит подготовительные и неиспользованные материалы номеров журнала, среди которых, в частности, рукопись пьесы А. Абишева «За Родину» (1940 г.).

Фонд 1489 Государственного комитета Совета министров КазССР по радиовещанию и телевидению (1937-1977 гг.) включает документы, относящиеся к литературно-драматическому вещанию. Этот раздел фонда весьма слабо освоен исследователями истории отечественного театра. То же можно сказать и о материалах фонда 834 Казахского Республиканского комитета профсоюзов работников искусства, где содержатся документы о военно-шефской работе театров

в годы Великой Отечественной войны, а также переписка отраслевого профсоюза по вопросам улучшения материально-бытового положения деятелей театров.

Ждут своего исследователя персональные фонды С.П. Ассуирова, Д.Д. Мацуцина, Л.И. Варшавского, Ю.Б. Померанцева, Е.Б. Кручининой-Рутковской, Ю.Л. Рутковского, Ш.Х. Хусаинова, В.В. Великанова и других. Однако доступ к некоторым из них невозможен без специального разрешения (это обычная практика работы с персональными фондами).

В разных фондах ЦГА можно найти интересные мысли и инициативы деятелей культуры о роли и месте театральной критики. Еще в 1937 г. и.о. начальника Управления по делам искусств Г. Тогжанов писал в Крайком ВКП(б) о желательности «издания большого журнала по вопросам искусств, который должен явиться центром искусствоведческой работы в Казахстане», а также «газеты по вопросам искусства, которая будет выходить один раз в пятидневку. Газета должна быть республиканского масштаба» [8, д. 24, л. 78]. Известный журналист Казахстана Л. Варшавский поднимал проблему театральной критики на Республиканском совещании работников театров и концертных организаций 21 декабря 1956 г.: «...Вот появляется серьезная критика театра на ту или иную постановку. А что же дальше происходит? Ничего не происходит. Рецензии не обсуждаются. ...связь с критикой должна заключаться не только в том, что критику пишут на готовый спектакль». Эта связь «возможна и нужна с того момента, когда создается репертуарный план и вот нужно, чтобы критик помогал театру в выработке репертуарного плана...» [10, д. 511, лл.41-43]. Стремление критики занять достойное место не только в системе гуманитарного знания, но и в театральной практике, как видим, имеет большую историю.

Архивный документ – основа любого исторического и историко-культурного исследования. Он обеспечивает работе глубину и фактологическую точность. К фондам ЦГА РК обращалось не одно поколение ученых, каждый раз находя в них что-то новое, выявляя незамеченные прежде нюансы или замалчиваемые по конъюнктурным соображениям детали. Каждое время требует нового обращения к первоисточникам, освежающим память, обновляющим восприятие, ибо, как писал Ю.Лотман, «никто не ощущает новизны в такой мере, как тот, кто хорошо помнит старину, для не имеющего памяти – нет новизны» [11, с. 104].

Использованная литература:

1. Симонов Р.А., Андреева О.В. Источниковедение и историография истории книги [Электронный ресурс] – URL: <https://bit.ly/3nOwPjM> (дата обращения: 07.10.2020)
2. Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды: (Государственный академический русский театр драмы им. М.Ю. Лермонтова). – Алма-Ата: Наука, 1983.
3. Кадыров А.Н. Уйгурский советский театр. – Алма-Ата: Онер, 1984.
4. Ким И.Ф. Советский корейский театр. – Алма-Ата: Онер, 1982.
5. Кулешов С.Г. Документ как исторический источник: свойство, состояние, статус. [Электронный ресурс] – URL: <https://bit.ly/33Tcny7> (дата обращения: 07.10.2020)
6. ЦГА РК. Ф. 2094. Оп. 1.
7. ЦГА РК. Ф. 834. Оп.1.
8. ЦГА РК. Ф.1241. Оп.1.

9. Филюшкин А.И. Теория и методология истории: Учебник и практикум для академического бакалавриата Москва: Издательство Юрайт, 2017. – [Электронный ресурс] – URL: <https://bit.ly/2SMaZPz> (дата обращения: 07.10.2020)
10. ЦГА РК. Ф. 1890. Оп. 1.
11. Лотман Ю. Язык театра// Театр. 1989. № 3. С. 101-104.

ТЕАТРТАНУШЫЛЫҚ ЗЕРТТЕУДЕГІ МҰРАҒАТТЫҚ ҚҰЖАТТАР

Антонова Ирина Владимировна
тарих ғылымдарының кандидаты,
AICT \ IATC және UNIMA мүшесі
Алматы, Қазақстан

Аңдатпа. Мақала Қазақстанның Орталық мемлекеттік мұрағатының кеңестік кезеңдегі театр құрылысы туралы құжаттар сақталған қорларын талдауға арналған. 1930-1970 жылдардағы республиканың театр өмірін сипаттайтын шығармашылық материалдарға және олардың тарихи-театртанушылық зерттеулердегі маңызына ерекше назар аударылады.

Кілт сөздер: *мұрағат құжаты, мұрағат қоры, Қазақстандағы театрлар тарихы, Наталья Сац атындағы Мемлекеттік жастар театры, Республикалық қуыриақ театры, Қазақ театр қоғамы*

ARCHIVAL DOCUMENT IN THEATER STUDY

Irina Antonova
PhD in History
member of AICT \ IATC and UNIMA
Almaty, Kazakhstan

Abstract: The article is devoted to the analysis of the funds of the Central State Archive of Kazakhstan, in which the documents on theatrical construction in the Soviet period were deposited. Special attention is paid to creative materials characterizing the theatrical life of the republic in 1930-1970s and their importance in historical and theatrical research.

Keywords: *archive document, archive fund, history of theaters of Kazakhstan, Youth State Theatre named after Nataliya Sats, Republican Puppet Theatre, Kazakh theatre society.*



Мусаханова Мадина Зульпухаровна
*к.и.н., доцент, музеевед, член ИСОМ,
обладатель звания "Отличник культуры"*
*КазНАИ им. Т.К. Жургенова,
Алматы, Казахстан*
mussahanova@mail.ru

РОЛЬ МУЗЕЯ В СОХРАНЕНИИ ТЕАТРАЛЬНОГО НАСЛЕДИЯ

«Театр – это искусство, которое учит быть человеком, чувствовать и сопереживать, оказывает сильное эмоциональное влияние, дает живое восприятие действительности. Театр – это один из самых сильных инструментов, затрагивающих восприятия чувств, ведь приходя в театр, зритель сопереживает актерам, ситуациям, вместе с тем театр способен сделать человека гуманным, способствует формированию таких качеств, как человечность и доброта. Театральное искусство воспитывает в диалоге» [1].

Именно сегодня, в цифровую эпоху, когда на сантиметровом пластике умещаются целые архивы фильмов, доступные для просмотра на любом мобильном устройстве, происходит изменение роли театра в обществе. Он снова набирает популярность и обретает второе дыхание. В достижении основных целей в искусстве театра участвуют все - и актер, и режиссер. В творческой атмосфере, где идет работа над постановкой пьесы, должны царить атмосфера творчества, взаимопомощи и понимания [2].

С появлением и развитием театров важную роль в сохранении театрального наследия стали играть музеи, созданные при театрах. Фонды театрального музея – это синтез самых разных вещей, как и театр – синтез искусств. Собрание музеев составляют: документы, фотографии, эскизы костюмов и декораций, бутафория, макеты, костюмы, личные вещи, дневники и т.д. Данные фондовые материалы при экспонировании создают для посетителей атмосферу спектакля, театра, мир творческой группы.

В настоящее время во всем мире функционирует огромное количество театральных музеев, которые делятся на три основных типа:

- 1 – музей театра;
- 2 – музей театрального искусства;
- 3 – мемориальный музей.

Музей театра – это самый старый тип музея, так как вещевой материал в театрах хранят со времен основания. Пример: собирательскую работу при московской конторе Императорских театров начали в первой половине XIX века. Первыми экспонатами были архивные материалы, репертуарные афиши и программы спектаклей. В 1918 году по инициативе Дирекции и Управления государственных академических театров было принято решение создать музей,

чтобы собирать, хранить не только архивные, но и художественные, материальные памятники культуры. Так начинается научное комплектование фондов музея и изучение истории театра, творческой деятельности коллектива, строительства и реконструкции здания на Театральной площади. Одновременно проводится просветительская работа для зрителей театра, любителей оперного и балетного искусства. Первая экспозиция музея была открыта в 1921 году в залах бельэтажа Большого театра. Основателем музея является главный художник театра Фёдор Фёдорович Федоровский – театральный художник-живописец, педагог, доктор искусствоведения, Народный художник СССР.

Музей театрального искусства – создается на основе коллекции конкретного человека, впоследствии перешедшая государству. Такова история создания **Государственного центрального театрального музея имени А. А. Бахрушина**. Музей имени А. А. Бахрушина основан 29 октября 1894 г. видным общественным деятелем, известным московским промышленником и меценатом Алексеем Александровичем Бахрушиным (1865 – 1929).

В фондах музея более 1,5 млн. экспонатов: эскизы костюмов и декораций выдающихся мастеров сценографии, фотографии и портреты, сценические костюмы великих актёров, программы и афиши спектаклей, редкие издания по театральному искусству, предметы декоративно-прикладного искусства и многое другое. В Москве находятся Главное здание и девять филиалов музея: три мемориальных дома, четыре музея-квартиры, музей-мастерская и музей-студия. С декабря 2014 г. открыто представительство музея в Ульяновске, в «Доме-ателье архитектора Ф. О. Ливчака» – филиале Музея-заповедника «Родина В.И. Ленина». Также открылся филиал в подмосковном Зарайске, на родине Бахрушиных. Театральный музей им. А.А. Бахрушина открыт для любителей театра. Помимо многочисленных выставок и подробной экскурсионной программы, интересной и детям и взрослым, в «Афише» музея представлены встречи с известными артистами и творческие вечера, а также лекции по истории театра с использованием уникальных фондовых материалов [3].

Первоначально Алексей Александрович Бахрушин собирал «восточные редкости» и реликвии эпохи Наполеона. К главному делу его жизни – собирательской деятельности, привёл случай: однажды в компании молодежи его двоюродный брат С.В. Куприянов представил купленные им у антикваров театральные реликвии – афиши, фотографии, сувениры.

Алексей Бахрушин впервые показал своё театральное собрание ближайшим друзьям 30 мая 1894 года, а 29 октября того же года представил его для обозрения театральной общественности Москвы. С этого дня и началась биография первого московского литературно-театрального музея. В 1913 году А.А. Бахрушин добровольно передал коллекцию Академии наук и оставался до конца своей жизни почетным попечителем музея.

Третий тип музея – **мемориальный музей** начинает свое существование еще в XVIII веке. Мемориальные музеи, повествующие посетителям о жизни заслуженного деятеля искусств, делятся на следующие виды: дома-музеи, музеи-усадьбы, музеи-квартиры, музеи-мастерские. Экспозиции мемориальных музеев разделяются на мемориальную часть (где воссоздается обстановка, в которой жил и творил выдающийся человек или происходило значимое историческое событие) и на историко-биографическую часть (построенная по хронологическому или тематическому принципу). Соотношение этих частей и степень достоверности

мемориальной части экспозиции зависит от сохранности подлинной обстановки, здания, наличия подлинных мемориальных предметов [4].

«Театральные музеи» – это научные, культурно-просветительные учреждения, занимающиеся сбором, хранением и популяризацией подлинных материалов и документов по истории театра. К известным театральным музеям СНГ относятся: Центральный театральный музей имени А.А. Бахрушина, Музей музыкальной культуры им. М.И. Глинки в Москве, Театральный музей в Санкт-Петербурге, театральные музеи в Киеве, Ереване (Музей литературы и театра), Баку, Таллине, Вильнюсе, Риге. Существуют также музеи при отдельных крупных театрах (МХАТе, Большом и Малом театрах, центральном театре кукол, Театре Вахтангова в Москве, Мариинском театре оперы и балета, Большом драматическом театре имени Г. А. Товстоногова, Михайловском театре в Санкт-Петербурге, Ярославском театре им. Ф. Волкова и др.), а также мемориальные музеи (К.С. Станиславского, В.И. Немировича-Данченко), музеи-квартиры и мемориальные комнаты (М. Н. Ермоловой, Ф.И. Шаляпина, А.В. Неждановой). При Большом Санкт-Петербургском цирке существует единственный в мире Музей циркового искусства, собирающий материалы по истории и технике циркового искусства. Данные театральные музеи ведут массовую, научно-просветительскую работу, организуют экскурсии по экспозициям и выставкам, лекции, тематические вечера, осуществляют публикацию наиболее ценных материалов.

К театральным музеям за рубежом относятся: музеи при театрах «Комеди Франсез» и «Гранд-Опера» (Париж), финском Национальном театре (Хельсинки), театре «Кабуки» (Токио), «Ла Скала» в Милане, Мемориальный музей Шекспира (г. Стратфорд-он-Эйвон). Ценными материалами по истории театра в Европе располагают Национальная библиотека в Вене, институт Макса Рейнхардта (Вена – Зальцбург) и другие [5].

По информации Министерства культуры и спорта Республики Казахстан, в стране сегодня функционируют 52 государственных театра, из них 9 республиканских и 43 региональных, а также более 10 негосударственных театров разных направлений.

За годы независимости в республике были открыты 18 театров, трем театрам построены новые здания: в Уральске, Караганде и Костанае. Казахстан – это уникальная страна, где функционируют национальные театры – русский, немецкий, корейский, уйгурский, узбекский [6].

Однако, к большому сожалению не все театры имеют музей истории и архив. Во многих театрах создание музея ограничилось построением экспозиции в виде портретов и фотографий актеров.

Так, например, Театральный музей государственного академического театра оперы и балета (ГАТОБ) имени Абая был открыт в марте 2016 года. Его создание – результат плодотворного сотрудничества руководства и сотрудников театра частного фонда Досыма Сатпаева и мецената Маргулана Сейсембаева.

У каждого театра есть своя история и свои реликвии, которые скрыты от глаз зрителя. ГАТОБ им Абая – один из старейших театров Казахстана, на его подмостках отображалась история культурной жизни всей страны в течение многих десятилетий, фрагменты которой можно увидеть в экспозиции музея:

- редкие архивные фото-документы, связанные с деятельностью основателей театра, с жизнью и работой людей, которые верили в то, что искусство изменит мир;

- театральные костюмы, в которых, когда-то выступали известные артисты оперы и балета ГАТОБ им. Абая, имена которых также вписаны в историю театра;
- раритетные театральные афиши знаменитых постановок театра с 30-х годов прошлого века, а также эскизы театральных костюмов и декораций. Их создавали известные художники, работавшие в ГАТОБ имени Абая в разные годы его деятельности.

Таким образом, музей театра знакомит с историей театра, в котором артисты становились легендами, а театральные постановки – культурным достоянием Казахстана:

1933 г. – Создание музыкальной студии.

Решением коллегии Народного Комиссариата просвещения Казахской АССР от 29 сентября 1933 года в Алма-Ате была создана музыкальная студия, состоявшая из пятидесяти актёров, двадцати музыкантов симфонического и двенадцати человек национального оркестров.

1936 г. – Строительство здания театра.

Строительство здания театра по проекту московского архитектора Н.А. Круглова, чья работа была признана лучшей в объявленном по этому случаю в 1933 году Всесоюзном конкурсе, началось в 1936 году и было завершено в 1941 году архитекторами Н.А. Простаковым и Т.К. Басеновым.

1934 г. – Зарождение театра

13 января 1934 года состоялось первое публичное исполнение музыкальной комедии «Айман – Шолпан», поставленной силами музыкальной студии по пьесе М.О.Ауэзова, ознаменовавшее, в соответствии с решением Наркомпроса, рождение первого «...казахского музыкального театра оперы и балета».

1941 г. – Открытие

7 ноября 1941 года Театр открылся в собственном здании. В этом же году театр получил статус академического, а в 1945 году ему было присвоено имя Абая.

1995-2000 гг. – Реконструкция здания

С июня 1995 по 13 декабря 2000 года в театре была осуществлена генеральная реконструкция, сохранившая основной архитектурный стиль – ампир, сочетающийся с итальянским классицизмом и традиционными элементами национальной формы в архитектуре Казахстана.

В целом был сохранён декор и основные художественно-стилевые решения сооружения, добавлены современные отделочные материалы, а в лепнину фойе второго этажа и зрительного зала включены элементы орнамента, украшающего костюм «Золотого человека». Богатство и разнообразие традиций казахского народного искусства нашло применение и в отделке других интерьеров театра. В настоящее время здание Казахского государственного академического театра оперы и балета имени Абая является одной из известнейших достопримечательностей города Алматы. Современный ГАТОБ имени Абая – один из крупнейших театров Евразийского пространства, в творческом составе которого, наряду с прославленными мастерами сцены оттачивают своё искусство и молодые таланты [7].

Одной из отличительных особенностей Академического драматического театра имени М. Ауэзова является то, что с 1968 года действует музей театра. В музее хранятся очень ценные исторические экспонаты по истории искусства страны. Коллектив музея возглавляет Асанжанова Наргиз Тамабекқызы, которая в 1991 году успешно закончила учебу в Казахском Государственном университете им. С. Кирова

(ныне КазНУ им. Аль-Фараби) на историческом факультете по специальности «Музееведение». Свою трудовую деятельность начала в Центральном Государственном музее в должности руководителя отдела рекламы, пропаганды и экскурсий.

В июле 1996 года была переведена в музей Казахского Государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова, где заведующей была Молдабаева Зейнеш Молдабаевна. С 1996 по 2010 год будучи старшим научным сотрудником музея, имея большой опыт в организации и проведении культурных мероприятий внесла значительный вклад в развитие научной и просветительской деятельности театрального музея. С 2010 года была назначена руководителем музея. Как специалист своего дела Наргиз Тамабекқызы начала осуществлять меры по возрождению музейной деятельности: сбор экспонатов, исследование и популяризация, хранение музейного фонда. Музей не только хранит историю театра, но и постоянно популяризирует его деятельность. Так, в новом театральном сезоне 2013 года были открыты два выставочных залов. С этих пор регулярно проводятся профессиональные, юбилейные и другие тематические выставки (посвященные 75-летию А. Мамбетова, 80-летию А. Ашимова в Астане, 100-летию К. Бадырова в Костаная, 85-летию Б. Римовой в Талдыкоргане, 95-летию С. Майкановой в Кызылорде, 90-летию Казахского Государственного академического театра драмы им. М.Ауэзова в Астане (2016), 80-летию народного артиста СССР, лауреата Государственных премий А. Ашимова, на Всемирном театральном фестивале «Астана» (ЭКСПО-2017) и др.). Кроме того, Наргиз Тамабекқызы является автором многочисленных статей об истории театра, содействовала выпуску альбомов, посвященных артистам театра А. Молдабекову, Е. Жайсанбаеву, С. Майкановой, Н. Мышбаевой, К. Султанбаеву и режиссеру Е. Обаеву, изданию книги-альбома, посвященного 80-летию театра в Республиканских издательствах. За заслуги в пропаганде театрального искусства, ретроспективу, Наргиз Тамабекқызы была неоднократно удостоена наград Министерства культуры Республики Казахстан и руководства театра. Кроме того, важной заслугой руководителя музея является: создание архивного фонда музея, оказание методической помощи другим театрам в создании собственного музея. На базе архива музея издан альбом по истории театра [8].

Осенью 2014 года музей к открытию 89-го сезона театра расширил объем работы и стал принимать посетителей в специальном открытом зале. Научно-просветительские разделы экспозиции и экспонаты рассказывают об истории театра. Зрители приезжают за несколько часов до спектакля, посещают музей, знакомятся с экспонатами, историей музея. Музей театра является экспериментальной, образовательной, научной и информационной базой для студентов КазНАИ им. Т. К. Жургенова [9].

Музей Казахского Государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова, начавший свою работу с 500 единиц хранения, сегодня насчитывает более 200 тысяч экспонатов и постоянно пополняется. Фонд музея театра составляют: фотографии, афиши, программы, личные материалы, документы, рукописи, подарки артистов, большая коллекция пьес, портретов, сценических костюмов спектаклей 30-х годов XX века. Для комплектования фонда музея рассматривается возможность видеозаписи современных спектаклей. Фондом музея успешно пользуются обучающиеся, журналисты и театральные критики.

Музей театра ведет активную выставочную деятельность не только в стенах театра, но и за его пределами (г. Астана, г. Костанай, г. Талдыкорган).

Музей театра – одна из действующих культурных площадок, на основе которой проводится большое количество различных мероприятий, служащих для интересного проведения досуга в Алматы. В музее много интересных экспонатов: оригинальные театральные афиши, эскизы костюмов и наброски декораций, костюмы, реквизит и оригинальные макеты декораций.

Вклад музея в сохранении театрального наследия Казахского Государственного академического театра драмы им. М. Ауэзова очевиден и за это выражаем огромную благодарность руководству и коллективу музея!

Таким образом, «музей и театр – формообразования духовной культуры, которые вписаны в национальную историю. В определенном смысле музей и театр – это места культовые, связанные с высшими потребностями человека и его духовным совершенствованием. Они обращены не столько к природе, сколько к самому человеку, его деятельности и внутреннему миру. Если в театральном музее нет посетителей – это катастрофа не только для музея, но и для театра. Чтобы эта публика пришла – с ней нужно научиться разговаривать, развивая коммуникативную функцию музея» [10].

ПРЕДЛОЖЕНИЯ

для развития театральных музеев Казахстана

1. Для комплектования фондов театральных музеев можно взять за основу Всероссийскую благотворительную акцию «СОХРАНИМ ИСТОРИЮ РОССИЙСКОГО ТЕАТРА ДЛЯ ПОТОМКОВ!», объявленная ГЦТМ им. А. А. Бахрушина, Фондом развития ГЦТМ им. А.А. Бахрушина при поддержке Министерства культуры Российской Федерации и СТД России. Цель акции: сохранение театрального наследия, памяти о деятелях культуры, создававших и создающих в наши дни славу отечественного театра.

2. Для научных исследований студентов, магистрантов и докторантов привлекать фонды музея театра.

3. Изыскать возможность проведения *традиционных защит дипломных, магистерских и докторских работ* на базе театра/музея, с последующим комплектованием фондов материалами защиты.

4. Обратит внимание на тему, *остававшуюся вне поля зрения исследователей «Театральный музей как новое пространство диалога искусств».*

5. *Помнить о том, что* состояние театрального музея отражает состояние театральных процессов в целом.

6. Предусмотреть возможность функционирования музейного хранилища театров по принципу открытого архива для исследователей.

7. Для популяризации театрального наследия начать оцифровку музейного фонда.

Использованная литература:

1. В. Практичная. Значение театра в современном мире, роль театра в обществе – как и почему театр воздействует на человека? // https://www.ruavtor.ru/istoriya-kultura/znachenie-teatra-v-sovremennom-mire-rol-teatra-v-obshchestve_7794.html

2. Роль театра в жизни человека и общества // <https://www.teatr-benefis.ru/staty/drugoe/teatr-i-ego-rol-v-sovremennom-obshhestv/>

3. О МУЗЕЕ // <http://www.gctm.ru/>
4. К. ВАХРАМЦЕВА. Зачем театру идти в музей // <http://oteatre.info/zachem-teatru-idti-v-muzej/>
5. Театральные музеи (<https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/109/362.htm>).
6. Отчет МКС РК // <https://nomad.su/?a=3-201409230022>
7. О МУЗЕЕ ТЕАТРА // <HTTP://WWW.GATOV.KZ/O-TEATRE/O-MUZEYE-TEATRA/>
8. Н. Тамабеккызы. Информация из архива музея.
9. А. Бопежанова. Экемтеатр. Газета «Алматы Ақшамы». 14.09.2020 // <https://auezov-theatre.kz/kz/theatre/musei>
10. В.С. Малеев Музей и театр на пути к единству; поиск синтетических форм // <https://cyberleninka.ru/article/n/muzey-i-teatr-na-puti-k-edinstvu-poisk-sinteticheskikh-form>

ТЕАТР МҰРАСЫН САҚТАУДАҒЫ МҰЗЕЙДІҢ РӨЛІ

Мусаханова Мадина Зулпукаровна

*Тарих ғылымдарының кандидаты, доцент, музейтанушы, ICOM мүшесі,
«Мәдениет саласының үздігі» атағының иегері
Т.К. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
Алматы, Қазақстан*

Аңдатпа. Бұл мақалада театр мұрасының сақтаудағы мұражайдың маңыздылығына назар аударылған. Мұражайлардың негізгі түрлері, олардың театр өнерін танымал етудегі міндеттері көрсетілген. Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры мен М. Әуезов атындағы академиялық драма театры мұражайларының қызметі қамтылған. Қазақстандағы театр музейлерін дамытуға ұсыныстар берілді.

Кілт сөздер: *мұражай, театр, мұра, қор, мұрағаттар*

ROLE OF A MUSEUM IN PRESERVING THEATER HERITAGE

Madina Musakhanova

*PhD in History,
associate professor, museologist, member of ICOM,
holder of the title "Excellence in Culture"
T. K. Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan*

Abstract. This article focuses on importance of a museum in preserving theater heritage. Main types of museums and their objectives in popularizing theater art have been presented. Museum activities of the Abai State Academic Opera and Ballet Theater and the M. Auezov Academic Drama Theater have been covered. Recommendations for the Kazakhstan theater museums development have been given.

Keywords: *museum, theater, heritage, funds, archives*



Tarlan Agshin Rasulov

Candidate for PhD degree in Arts

Azerbaijan State University of Culture and Arts, Baku, Azerbaijan

trasulov@yahoo.com

SITE-SPECIFIC THEATRE WITH SPECIFIC ACTING TECHNIQUE

Firstly, it is important to note that interactive theatre is an area that has not been fully researched yet. There are a lot of speculations, disagreements and in this area, even among different theatre experts, and there is uncertainty in the definition of interactive theatre types, or rather, in which group they belong.

Although the general principles of interactive theatre are not fully developed, let us consider a few rules and/or features adopted by many theatre companies, experts, entrepreneurs and professionals involved in these structures:

Any place can be chosen for the performance (this applies to the Environmental Theatre or Site-Specific Theatre);

In the interactive theatre, the barrier between the audience and the stage is removed (mostly practiced in the Immersive Theatre);

Acting and behavior that provokes mutual communication (more pronounced in Forum Theatre, Invisible Theatre);

There's no difference between the actor and the audience - the audience is given the opportunity to interfere in the course of the play and / or change the final of the performance;

In contrast to the emotional participation of the spectator in classical theatre, various adjustments are made in the performance as a result of direct influence by spectator (so called as spect-actor);

Definition of improvisation: the structure of the play remains the same at the expense of the actors, but the content can/must be changed due to the emotions, reactions and actions of the audience;

There is an exchange of positive emotions (Community Theatre);

The style of play is such that the audience does not fully understand whether it is in the theatre, performance or not;

Thanks to the participation of the spectator, each of his actions becomes an integral part of the performance.

Shortly, due some research analysis the basic criteria and principles of Interactive Theatre can be defined according to 4 groups of main types: 1) Applied Drama; 2) Improvisational Theatre; 3) Participatory Theatre; 4) Site-Specific Theatre.

Site-Specific as a notion widely used not only in theatre, but a visual art field as well. There's no any rigid article in theatre dictionaries for defining the Site-Specific Theatre notion. For diffused opinion, it is a term used for performances, actions staged outside of standard, traditional, universally accepted theatrical venues, such as the

hotel lobby, courtroom, unused factories, workshops, and other places and spaces. Works prepared in this way are not unequivocally welcomed by many spectators and therefore not so popular. From this point of view, Street Theatre has become more popular all over the world. However, other types have not been studied and applied not only by spectators, but also by professional directors and actors.

After the proclamation of the post-dramatic theatre period, the creative people working in the field of theatre expanded their opportunities for new experiments, and each of them hesitated to go beyond the boundaries of traditional, or more precisely, orthodox theatre. Many professionals abandon the artistic and musical design, acting techniques, analysis of literary material and other professional features that shape the art of directing and create new ones, the concept that replaces the idea of the playwright, the organization of form and content instead of the 'highest goal' of the director. They are reluctant to use acting techniques that are changeable in nature and have the potential to adapt to any situation.

According to the general information about the Site-Specific Theatre, this style formed in the 80s of the XX century, and became popular only at the beginning of the XXI century. However, to precise, it should be noted that even in 1911 the famous director Max Reinhardt staged a performance at the London area 9 thousand m² of the Olympic Pavilion "Miracle". The cast was 2,000 people. In 1920, the entire centre of Salzburg, Austria became a big stage for his "Everyone" performance.

The Site-Specific Theatre includes a number of interactive theatre types. In addition to the aforementioned Street Theatre, these include the Immersive Theatre, the Promenade Theatre, the Environmental Theatre, and the Museum Theatre. Often these types are mixed with each other, sometimes attributing the same performance to different kinds. The problem is that there is uncertainty in the classification of not only Special Space Theatre types, but all Interactive Theatre ones, or more precisely, the lack of such a classification in general.

Let's take a look at some types of Site-Specific Theatre.

Environmental Theatre has been formed as a concept that defines the basic rules of the whole site-specific theatre field. This type consists of Museum, Immersive and Promenade theatres. Every one of them is a subject for a single research.

Guerrilla Theatre refers to Radical Theatre types, but Invisible Theatre is a kind of Theatre of the Oppressed of Augusto Boal. At the same time Guerrilla, Invisible and Museum theatres have relations to Applied Drama.

As Applied Drama, it needs a special assignment in the concept. According to many experts, the term of Site-Specific refers to performances in non-theatrical venues, and the choice of such venues not only innovates the performer-spectator relationship, but also creates a completely new meaning of the function of the theatre. The Site-Specific should not only define a non-theatrical space, but also a special approach to the structure of the play, beyond the boundaries of the traditional theatrical stage.

For example, even a performance in a site-specific format cannot go beyond its own style when performed in a traditional theatre building. Similarly, if a performance in a classical style is shown in a factory, it can't break the so called 'fourth wall', which is a base of traditional theatre.

One of Europe's leading theatre experts Richard Schechner's book "The Environmental Theatre" outlines six axioms that can be applied to all site-specific performances and are only rules for interactive theatre so far.[6]

1. A theatrical event is a collection of all transactions

2. The whole space should be used for spectacle
3. The theatrical event can be held in a completely transformed space or in the original "found place"
4. Attention is multilevel and variable
5. All elements of the play speak their own language
6. The text is neither the starting point nor the purpose of the play.

There is a growing tendency over the world to select special places for modern fine art examples and art installation that do not fit into the exhibition halls. However, when choosing a venue for theatre performances, even groups that present themselves as alternative theatres are not far from the classical theatrical tradition. Site-Specific is not only a term that encompasses a group of theatrical types in the modern theatrical process, but also defines a specific point of view and approach to theatre from a particular space. The site requires the director-actor staff to be a full-fledged participant in the events, in addition to the ability to prepare and adapt to any place, situation.

That is a main problem for directing and acting methods which are perfect ones in the orthodox theatre, but almost useless in the interactive one, where any classical approach for both director and actor meets with some creative problems. Because in interactive theatre performances, also in Site-Specific Theatre, for example Immersive Theatre and Invisible Theatre no one can predict any development of plot within the performance. There is some experience gained by such theatre practitioners as Jerzy Grotowski, Uta Hagen and others. Most contribution not practically, but theoretically was made by Jacob Moreno, who formed a concept, later reformed by himself into Psychodrama, which became a platform for development of another interactive theatre type – Playback Theatre.

The main difference for actor in Site-Specific Theatre, as in the most interactive theatre types, is a challenge where apart from learning the text, role, action and movement on the stage or any space he or she has to have flexibility in mind and be ready for any unpredictable situation during the performance, where any emotional and physical reaction of spectator(s) can completely change the plot or the final of the performance. And without those reactions the performance can't reach its own goals. Actor in the interactive performance must be very sincere and persuasive to provoke and convince spectator to participate in action and be part of performance. This feature leads to train and study actor by absolutely new acting technique, which, of course, is based on primary technique, which is common for all. Most of known acting techniques don't respond to this demand. Creation of this technique will be able to help not only for development a new kind of actor, but for progress any actor even in traditional theatre. This technique is under development now by trying in some improvisational performances of dOM Theatre in Azerbaijan and titled as "Spontaneous Acting Technique". The concept of this technique based on practical effectiveness of acting with obligatory participation of spectator. There has been defined factors, aspects, levels and instruments for not only professional, also for amateur actors with using all known techniques and innovative exercises,

References:

1. Boal A. Games for Actors and Non-Actors. New York: Routledge, 2005, 301 p.
2. Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. New York: Routledge, 2005, 264 p.
3. Fischer-Lichte E. History of European Drama and Theatre. New York: Routledge, 2002, 416 p.

4. Izzo G. The Art of Play: The New Genre of Interactive Theatre. Portsmouth: HEINEMANN, 1997, 262 p.
5. Lehmann H-T. Postdramatic Theatre. New York: Routledge, 2006, 224 p.
6. Schechner R. 6 Axioms for Environmental Theatre // The Drama Review: TDR, Spring, 1968, v. 12, No. 3, pp. 41-64

САЙТ-СПЕЦИФИК ТЕАТРЫНЫҢ ӨЗІНДІК АКТЕРЛІК ТЕХНИКАСЫ

Тарлан Агшин Расулов

*Әзірбайжан мемлекеттік мәдениет және өнер
университетінің докторанты,
Баку, Әзірбайжан*

Аңдатпа. Мақалада театр әлемі үшін салыстырмалы түрде жаңа тілге аударылмайтын және тек театр әлемінде ғана емес, сонымен қатар өнердің басқа салаларында, әсіресе бейнелеу өнерінде жеке ұғым ретінде бекітілген «Сайт ерекшелігі» бағыты қарастырылып, осы типтің дәстүрліден негіздері мен айырмашылықтары талданады театр.

Сондай-ақ, мақалада актерлік өнердің жаңа техникасын құру тұрғысынан интерактивті театрдың басқа түрлерімен бірге Сайтқа тән театрдың әсері талданады.

Кілт сөздер: *Сайт ерекшелігі, актерлік шеберлік, интерактивті театр, Джейкоб Морено, стихиялы актерлік техникасы*

ТЕАТР САЙТ-СПЕЦИФИК СО СПЕЦИФИЧЕСКОЙ АКТЁРСКОЙ ТЕХНИКОЙ

Тарлан Агшин Расулов

*Докторант Азербайджанского Государственного
университета Культуры и Искусств,
Баку, Азербайджан*

Аннотация. В статье исследуется относительно новое для театрального мира направление Сайт-Специфик, не переводящееся на другие языки и закрепившееся как отдельное понятие не только в театральном мире, но и в других областях искусства, в особенности в визуальном искусстве, анализируются основы и различия этого вида от традиционного театра.

Также в статье анализируется влияние Театра Сайт-Специфик, наряду с другими видами интерактивного театра в перспективе создания новой техники актёрского мастерства.

Ключевые слова: *Сайт-Специфик, актёрское мастерство, интерактивный театр, Якоб Морено, спонтанная актёрская техника.*



ЕскенDIRов Нартай Рамазанұлы

PhD

«Өнертану» кафедрасының доценті,

Қазақ ұлттық өнер университеті

Нұр-Сұлтан қаласы. Қазақстан.

Naka_oner@mail.ru

ҚАЗАҚТЫҢ САЛТ-ДӘСТҮРІН НАСИХАТТАЙТЫН ҚОЙЫЛЫМДАРДЫҢ БҮГІНГІ КЕЛБЕТІ.

Нұр-Сұлтан қаласы, «Қазақконцерт» мемлекеттік концерттік ұйымының «Астана мюзикл» мемлекеттік театры орталық концерт залында өзінің кезекті «Шаңырақ» деп аталатын спектаклін жарыққа шығарды. Либретто авторы – Әннәс Бағдат. Драматург Ә.Бағдаттың мюзикл жанрында жазған «Достар серті», халық ертегісі «Ер Төстік» атты мюзиклді көрермендерінің назарына ұсынған болатын. Қазақ халық ертегісі «Ер Төстік» ертегісін сахнаға икемдеп инценировкасын жасап мюзиклінің дебютін халық жақсы қабылдаған болатын. Бұл дегеніңіз құптарлық үлкен жұмыс болып есептеледі. Спектакльдің премьерасы 2019 жылдың қараша айының 5-6 жұлдызында «Шаңырақ» спектаклі «Астана мюзикл» театры орталық концерт залының алдыңғы үлкен фоеcінде көрермендер назарына ұсынылған болатын.

Театрдың фоеcінде 16 қанат киіз үй тігілген. Алғаш көрген адам оның іші музей екен деп те ойлауы мүмкін. Қойылым 100 ге жуық көрерменде киіз үйдің ішінде отырып қойылымды тамашалайды. Киіз үйге кіріп көрген көрермендер қауымы өздерінің туған ауылдарына барып қайтқандай мол әсер берді. «Шаңырақ» деп аталатын спектакльдің айтатын ойы тереңде жатыр. 16-17 қараша күндері «Астана мюзикл» театры Түрік елінің Стамбул қаласына гастрольдік сапарымен сәтті барып өнерлерін көрсетіп, Қазақ елінің мәртебесін асқақтатып барша жұртты тәнті етіп қайтты.

Еліміз тәуелсіздігін алғаннан бастап Ұлттық президенттік мәдени орталығында «Ұлттық салт – дәстүр» театрын насихаттау бойынша М.Жолдасбеков пен режиссер С.Асылхановтар көпшілік мерекелер ұйымдастырып жасаған біраз жобалары болғанымен, олардың жұмыстары театрландырылған көпшілік қойылымдар деңгейінде ұйымдастырылған болатын. Ол жерде ұлттық ойындарды, ұмытылып бара жатқан салт – дәстүрді, қазақ халқының ұмытылып бара жатқан ұлы тұлғаларын насихаттаған, жоғары деңгейде өткізгендігіне тарих куә. Бірақ өкінішке қарай «Ұлттық салт – дәстүр» театрының тағдыры көпке созылмады. Болашақта осындай ұлттық рухты, салт- дәстүрді, тарихымызды, мәдениетімізді жасұрпаққа дәріптейтін театрлар керек ақ.

«Шаңырақ» деп аталатын спектакльдің Қазақ театр тарихында бірінші рет шынайы киіз үй қолданылып отырғаны жаңалық болғаны жасырын емес. Себебі

қазақ театры ашылған кезде сахнада жартылай киіз үй орнатылғаны болмаса, арнайы бүтін киіз үй тігіліп, оның ішінде спектакль қойылғаны алғаш рет. Онымен қоса салт-дәстүрімізді драматургия заңдылықтарына сай көркемдеп, киіз үйдің ішінде өтетін әрбір детальмен жіті жұмыс жасалғаны айдан анық көрініп тұр. Болашақта киіз үйде қойылатын спектакльдерді молынан сахналап, жастардың өз мәдениетіне деген сыйластығы мен танымын молайту жағынан ерен еңбек жасайтынына сенімдіміз.

Спектакльдің қоюшы – режиссері Есләм Нұртазин. Жас режиссердің мюзикл жанрын өркендету жолында атқарып жүрген жұмыстарын атап кетпеске болмайды: Ж.Презгурвик «Ромео мен Джульетта», Р.Кончанте «Нотр Дам де Пари» (2007 ж) мюзиклін аударған және алғашқы сахналаушы. «Ромео мен Джульетта». С.Шаменов, Д.Раевтың «Қыз Жібек» (2012 ж), мюзиклдарын және «Алдар Көсе», Ә.Бағдат «Рух» атты спектакльдерді сахналап жүрген дарынды, болашағынан зор үміт күттіретін режиссер.

Бұл жаңа бағыттағы эксперименталды қойылымда дәстүрді бейнелейтін рәсімдер сахналық шешім ретінде қолданылады. Заманауи театр өнерінің технологиялары, креативті режиссерлік, заманауи хореографиялық шешімдер, ұлттық аспаптар, фольклорлы музыка мен жаңа заман өңдеу синтезі, костюм шешімдері ұлттық нақышпен заманауи технологиялар синтезі тоғысады, қызықты сценографиялық ізденістері өзара үйлесім табады. Музыкалық редакторы – Серік Нұрмолдаев, режиссер-хореограф – Әсел Ақбаева, костюм суретшісі – Қайролла Абишев, жарық суретшісі – Айдын Досаев, дыбыс режиссері – Мақсат Есқали, Хормейстер – Алмат Абишевпен музыка авторы – Болатбек Нұрқасымов әуезді музыкамен ел көңілін шытырман тұңғыққа жетелейді, әр сахнаға арналған музыка кейіпкерлердің келбетін ашуға септігін тигізді.

Драматург Әннәс Бағдаттың “Тал бесіктен Жер бесікке” атты бұл пьесасы Қазақ халқының көшпелілік дәстүрлі өмір салтын “тал бесіктен жер бесікке” дейін қамтып, адамның туғаннан дүниеден қайтқанға дейінгі өмірінің дәстүрмен байланысын суреттейді.

«Шаңырақ» – жаңа бағыттағы эксперименталды музыкалық перформанс. «Перформанс – көпшілік алдында өнер мен өнерден тыс нәрседен синтездеу арқылы жасалатын туынды. Перформанстың басты белгілері – эпатаж, қабылданған қалыптан өзгеше дүние. 1970 жылдары пайда болған пост модернизм ағымына жатады» [1]. Спектакль қазақы киіз үйдің ішінде көрермендер шеңбер жасап орналасқан, ортада цирк алаңындай шеңберде актерлер көрермендерге өз өнерлерін шынайы түрде паш етеді. Адам өмірінің уақыт кезеңдерін сипаттауға көктем мезгілі «адамның балалық шағы» – деп қарастырады, саз сырнай аспабында нақышына келтіріп ойнаған актер – Ақжол Өмірзақов орындаса, жаз мезгілін «адамның жастық шағы» домбыра арқылы сипаттайтын актер: Нұрбек Сағымбек, Күз мезгілін «адамның кемелденген кезін» сыбызғы аспабында орындайтын актер – Арнұр Кудярбек, Қыс мезгілін «адамның қарттық шағы» қыл-қобыз аспабында орындайтын актриса – Гүлнұр Турсынбаевалар нақышына келтіре сипаттап, оңды орындап шыға алды. Төрт кезенді жасыл, қызыл, сары, түстермен әспеттеп – жан, құмарлық, жалғыздық, тазару (жанға оралу) секілді төрт ауыспалы пәлсапалық мәнге балайды.

Көрсетілім кезінде кейіпкерлер нақты бір мекен-шаққа, тарихи кезең мен оқиғаға тәуелді болмайды. Кейіпкерлер архетип ретінде адам ғұмырының көктемі, жазы, күзі, қысын қамтып, әр кезеңнің дәстүрмен қатынасын бейнелейді.

Кейіпкерлердің ішкі драмалық сезімдері музыкалық ария, дуэт, трио, хор арқылы мюзиклдің ерекше жанр тілімен жеткізіледі. Бишілер өте әдемі қимылдарымен басты кейіпкерлердің қимыл-қозғалыстарына сай көркем үндестікпен қазақ ән-билерімен демеп отырған.

«Ұлттың болмысында ойын мен тойға, салт пен дәстүрге бай, сауықшыл қазақ халқының этномәдениетінің қалыптасуы мен дамуы тереңде жатыр. Бүгінгі күнге дейін атадан-балаға сақталып келе жатқан рәсім-жоралғылардың көшпелі халықтың тұрмыс жүйесі негізінде пайда болуы көп ықпал еткен. Көшпелі елдің, әсіресе жылдың әр мезгіліндегі шаруашылығына байланысты көшіп-қону кезінде, табиғаттың қыстан көктемге ауысқан уақытында, т.с.с. қалыптасқан тұрмыс-тіршілігіне қарай, әдет-ғұрыптарына сай болатын тойларының түрлері сан алуан. Мәселен, бір адамның бүкіл өмір жолында болып өтетін: үйлену тойы, шілдехана, бесік тойы, ас беру және жорықтарға байланысты: жеңіс тойы, қаған тойы, т.б. бұл туралы Е.Сағындықов, Д.Айдаров, И.Жеменей, Қ.Тәкежанұлы, Б.Кәмәлашұлы, т.б. еңбектерінде кеңімен айтылады» деп бөліскен ойымен қосылуға болады [2. 99 б].

Спектакльде өнер көрсететін актерлер: Зарина Жакенова, Әділет Абдукадиров, Нурпеис Абдураев, Жаушы – Улан Қабыл, Әже – Серікова Ақжарқын, Жеңге – Аяужан Малғаждарова, Ұлдың әке-шешесі: Айдар Акипбаев, Бегимнур Калила. Қыздың әке-шешесі: Аида Мирзабаева, Ержан Амантаев. Ақсақал: Туранов Данияр өз кейіпкерлерін бедеріне келтіріп ойнай алғанын айта кеуіміз керек. Жалпы айтқанда отызға жуық актер спектакльдің әрін кіргізіп, жоғары деңгейде көрінуіне атсалысады.

Адам баласы пайда болғаннан бастап табиғаттың тылсым күшін, адам баласы дүниеге келгеннен о дүниеге аттанғанының барлығын көркем тұрғыда сипатталған. Қазақ елінде әйелдің сәбиді дүниеге әкелуге арнайы әйелдер оны жан-жағынан қалқалап, дүниеге шыр етіп нәресте келеді. Қырқынан шығаруға әйелдер жиналады. Жас келін босанып өмірге шыр етіп сәби келгенде елпек екі жас сүйіншілеп шабады. Хабаршыға сүйіншілерін беріп, жастар шілдехана күзетуге жиналады. Шілдеханада тойлы ауылдың көрікті қызына көзі түскен екі жігіт шекісіп қалады. Әйелдер қалжаға жиналады. Қалжа – босанған ананың сыбаға асы екендігін өскелең жастарға түсіндіріледі. Спектакльде балаға арналып қой сойылатындығы, қойдың мойынын анасы ғана мүжіп, баланың мойыны тез қатайсын деп көрермендерге айтады. Ауылдың әйелдерінің бірі нәрестенің кіндігін кесіп, ит жейде кигізеді. Кіндік кескен адамды кіндік шеше деп атайды. Міне осындай салт-дәстүрлер мен жора-жоралғылардың болашақ ұрпақтың өсіп өркендеуіне үлкен септігін тигізген. Бір жағынан кіндік шеше баланың ержеткенге дейінгі той-томалақтарына қатысып, ата-аналар арасындағы ауыз бірлікті нығайта түскен.

Ақсақал нәрестеге ат қояды. Ат қою рәсімінде мұсылмандық бойынша азан шақырып нәрестенің атын үш рет құлағына тақалып тұрып шақырады. Қырқынан шыққан сәбиді әжесі тал бесікке салады. Бесікке салмай тұрып оны бәле-жаладан аластайды. Қойылымда осы сияқты салт-дәстүр бойынша жора-жоралғыларды не үшін жасалатындығы, мән-мағынасы түсіндіріліп болашақ тұрпақ тәрбиесіне өзіндік зор ықпалын тигізуде. Бұндай спектакльдер қазіргі уақыттағы қазақтардың өз елінің дәстүрін түсінуге, ұмытылып бара жатқан тұрмыстық рәсімдердің мән-маңызын түсінуге үлкен септігін тигізген. Басқа ұлттар мен елімізге қонаққа келген меймандарға бұндай салт-дәстүрімізді «тірідей» көз алдыларында көрсетіп қазақ елінің мәртебесін көтеріп, мәдениетімен таныстырудың бірден-бір жолы деп білеміз. «Қазақ халқының салттары мен дәстүрлеріне назар салып қарайықшы. Бір ғана

баланың дүниеге келуінде көптеген салттар, жөн-жоралғылар, әдет-ғұрыптар, ырым-тыйымдар бар. Тіпті ғұрыптар бала дүниеге келмей тұрып басталады. Құрсақ шашу, жарыс қазан жасалады. Аяғы ауыр кезде келіншектің арам ас жемеуін, лас жерді баспауын, дау-жанжалға араласпауын қадағалайды. Бөпе зерделі де зерек болсын деп анасының жерігін барынша қандыруға тырысады. Қанішер болмасын деп малдың қанын көрсетпейді. Тоғыз ай бойы таза ас беріп күтіп, жылы сөздер айтып отырады. Сыртқы дүлей күштердің (халық сенімінде жын - шайтан) әсерінен қорғау үшін тұмар, көз моншақ, түйреуіш тағады. Адыраспанмен (кей жерлерде аршамен), тұзбен, отпен аластайды. Тіл- көз бен зиянды дуаның әсері болса, қызыл шүберекке сіңіп жоғалсын деп материалды игіліктеріне қызыл мата байлайды. Бірақ осы ырым-тыйымдардың өміршең болып, ұрпақтан ұрпаққа үзілмей жалғасып жетуі аңыз – әпсаналармен, мифтік таныммен байланып отырған. Қазақ аңыздары да қызыққан кісіні адамзат тарихында бүкіл адам ұрпағын бүгінге дейін құпия болмысымен өзіне ынтық еткен ұлы абсолютті ақиқатқа апарып жалғайды»- деп тура айтқан. [3. 20 б]. Сондықтан әрбір салт-дәстүр табылмайтын қазына.

Қызға бірінші көзі түскен жігіт жаушы жібереді. Жаушы қыз үйінің төріне құдалықтың белгісі болсын деп қамшысын іледі. Әкесі таңдауды қыздың еркіне береді. Себебі: қазақ қыз баланы қонақ «жат жұрттық» деп санаған. Қыз кезінде еркіндікте ұстаған, төрге отырғызған. Қыз екінші жігітті ұнатып, әкесі жаушыға қамшысын қайтарады. Жаушы өкпесін айтып қайтады. Қыз ауылына ырзалық алған құдалар келіп, болашақ келіндеріне үкі тағады. Құдалық рәсімі жасалады. Құдалық өткен соң күйеу жігіт қалыңдыққа ұрын келеді. Қызғаныш өртеген бірінші жігіт ұрын үстіне келіп бүлік шығарады. Бақталас екі жігітті үлкендер тоқтатады. Бірінші жігіт қызғанышын кекке айырбастап кетеді. Қыз ауылы қыз жасауын жасаса, құдалар қыз қалыңын әкеліп, әулетте той болады. Қыз сыңсу айтып туған босағасымен қоштасады, ал жастар аужар, аушадияр айтып ұзатып салады. Жігіт ауылына отау түсіп, келін келіп беташар салты жасалады. Тойдан кейін екі жасқа еншісін беріп отау шығарады. Әке мен ана қызын қияға, ұлын ұяға қондырып, сары күзде жалғыздық иектеп ой үстінде отырғанда кек байлап кеткен жаушы мен інісі келеді. Келеді де қырық жылғы сөзді қозғап жер дауын көтереді. Жер дауы қай уақытта болмасын ең бірінші мәселе болған. Ақсақал төрелік айтып тоқтатпақ болғанмен, кек пен жастықтың желігі буған екі жігіт алыса кетіп, үлкен ойран туып ортаға түскен жас келін мерт болады. Үлкен ақсақалды тыңдау, қазақ елінде заң болған. Ол әділ бағасын беріп, қанға қан, жанға жан деген ұстанымды ұстанған. Мерт болған келінді ел болып арулап жер бесікке тапсырады. Өкініш өзегіне түскен ақсақал ой түбіне кетеді.

Бір сағат көлемінде көрсетілген қойылымда ұлттық ойындарды да болашақта қосып насихаттаған абзал болар еді деген ұсынысымыз бар. Осындай ойындар туралы академик С.Қасқабасов: «Театрлық тұрғыдан және сахналық әрекетке жақындығы жағынан зор қызығушылық тудыратын ойындарға «қыз ойнақ» пен «хан жақсы маны?» жатқызуға болады». Бұлардың өздерінің «декорациялары», рольді бөліп беру, орындаушылық ойын, жеке және екі дауыстағы әндер, орындаушыларға кеңес беріп, ережесін түсіндіретін, әрі қарай жалғастыруды басқаратын «режиссері» мен көрермендері бар» [2. 103 б] деп бөліскен ойымен қосылуға болады.

Барлығымыз Қазақтың салт-дәстүрін сахнаға шығарғанына шын жүректен қуандық. Шығармашылық топтың бұндай қадамдарын құптауымыз. Болашақта бұдан да көркемдік құндылығы жоғары туындылар тудыратынына кәміл сенеміз.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. <https://aikyn-kz.cdn.ampproject.org/v/s/aikyn-kz./11354/16106-astana-musical/>
2. ҚҰӨУ-нің «Еуразиялық ғылым және өнер» хабаршысы. Астана қ, Қараша айы 2018 ж. 133 б.
3. Салт-дәстүр сөйлейді. Отбасы хрестоматиясы. /Авторлар: Б.Бопайұлы, С.Керімбай, М.Төлеген, Ә.Нәби, А.Тасболат. –Алматы: «Орхон» баспа үйі, - 2014. - 288 бет.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ СПЕКТАКЛЕЙ ПРОПАГАНДИРУЮЩИХ КАЗАХСКИЕ ТРАДИЦИИ

Ескенди́ров Нартай Рамазанович

PhD

Доцент кафедры «Искусствоведение».

Казахский национальный университет искусств

Нур-Султан. Казахстан.

Аннотация. В статье рассматривается современное состояние постановок, пропагандирующих казахские традиции. Он считается частью человеческой жизни, обычаев и традиций. Спектакль «Шанырак» охватывает традиционный кочевой образ жизни казахского народа и описывает связь между жизнью человека от рождения до смерти.

Ключевые слова: *Культура, национальные традиции, театр, роль.*

THE CURRENT STATE OF PERFORMANCES PROMOTING KAZAKH TRADITIONS

Nartai Yeskendiurov

PhD

Associate Professor of the Department of Art Studies.

Kazakh National University of Arts

Nur-Sultan, Kazakhstan.

Abstract: The article examines the current state of the performances promoting Kazakh traditions. It is considered part of human life, customs and traditions. The play "Shanyrak" covers the traditional nomadic way of life of the Kazakh people and describes the connection between a person's life from birth to death.

Key words: *Culture, folklore and national traditions, theater, role.*



Джафарова Кёнюль Рафик
*Докторант отдела Театра, Кино и Телевидения
Института Архитектуры и Искусства
Национальной Академии Наук Азербайджана,
Баку, Азербайджан
alizade86@mail.ru*

В СТРАНЕ МИФОВ

Мудрецы утверждают, что мифы являются возрастом младенчества для человечества. Подобно тому, как человек в течение всей своей жизни обращается к своему детству, к воспоминаниям человечество приговорено оглядываться на своё детство - на мифологию. Это происходит как в сфере науки, так и в сфере искусства. Именно в этом смысле Азербайджанский Государственный Театр "ЙУГ" попытался оглянуться на мифологию посредством спектакля "Бой".

Автором идеи и режиссёром-постановщиком спектакля является Тарлан Энгин, режиссёр Эр-Тогрул Кемаль, художник постановщик Рашид Шериф, художник по костюмам Лейла Алиева, а музыкальное оформление принадлежит Мелек Велизаде. Спектакль подготовлен не только по мотивам дастана (эпоса) "Китаби Деде Коргуд", но также по мотивам мировой мифологической литературы в целом ("Одиссея", "Манас", "Шу", "Энменкар", "Сака", "Огуз Каган", "Сиенпу", "Гёк Тюрк", "Аргенекон", "Кёч", "Альп Ар Тонга", "Гильгамеш", "Беовульф", "Кёроглу"). Сюжетную линию подготовленного произведения вкратце можно изложить так: Нимфы и Тень уговаривают Шамана отправиться на поиски травы бессмертия и найти свою судьбу. Во время путешествия они обрекают Шамана и его детей, которых он забирает с собой в путь, на множество тяжёлых испытаний. Вначале герой отказывается от путешествия, но впоследствии всё же соглашается отправиться на поиск травы бессмертия. Несмотря на предупреждение Нимф и Тени о предстоящих ужасных событиях, угрожающих ему в пути, Шаман всё же не меняет своего решения, и начинает готовиться к путешествию вместе с сыновьями.

В спектакле выступают актёры Мамед Сафа (Шаман), Ягут Пашазаде (Первая Нимфа), Тарана Оджаквердиева (Вторая Нимфа), Ляман Новрузова (Третья Нимфа), Амид Гасумов (Тень), Вюгар Гаджи (Циклоп) и Эльгюн Гамид (Басата).

Перечисленные мною факты носят условный характер. Эльгюн Гамид, исполняющий роль Басата, это тот же Урукский король Гильгамеш, тот же Тесей, Беовульф, и "создатель умеющих себя создавать" Прометей. Та же Ляман Новрузова, исполняющая роль Нимфы. Она перевоплощается в одну из самых почётных женщин Огузского края Банучичек, и в Ариадну – дочь повелителя Крита Миноса. Или же Вюгар Гаджи. Он не только Циклоп, повергающий в бедствия Огузский край, но и Минотавр, помещённый в лабиринт, и Хумбаба, и Грендель.

Иногда Шаман Мамеда Сафы превращается в Деде Горгуда. А порою мы видим в этом образе старого Одиссея, уже десяток лет живущего на чужбине. Список этот можно продолжить сколько душе угодно. Даже можно увидеть другие облики перечисленных мною героев. Так что, пусть сублимации ситуаций и метаморфозы образов не вводят вас в заблуждение. Просто помните, что это игра "И это тоже" ("И это, и это").

Наряду со структурой идеи спектакля, игра "И так же это" проявляет себя и в других элементах. Так, например, в сценическом модуле, символизирующем корабль. То это Дальний Восток, то это античный театр. Это театральный стиль игры эпохи Ренессанса, и в то же время стиль исполнения, напоминающий театральную поэтику "Психософии". Музыкальное исполнение граничит с современностью и аутентичной музыкой.

Перемешанную мировую мифологию, "мифологический винегрет" в хорошем смысле, Т.Энгин обосновывает так: "Несмотря на то, что "Китаби Деде Горгуд" долгие годы расценивался как "поучитель" народа, и история его создания связывается с эпохой ислама, отныне к этому литературному источнику возможен подход как к образцу общечеловеческих мифологических мыслей, вобравшим в себя сакральные значения и архетипические цели. Такой подход очень продуктивен для театрального искусства, а также обладает потенциалом открытия новых перспектив. Это обоснование является также авторской интенцией режиссёра. Поэтому, режиссёр-постановщик Т.Энгин собирает персонажей мира мифов на "корабль Ноя" и уносит их в "безвыходный лабиринт Дедала", дав им в руки всего лишь гогуз Деде Горгуда. В то же время в качестве "нити Ариадны" он советует зрителям исследования Камала Абдуллы О "Китаби Деде Горгуд» [см. 1, 2, 3] и монографию Джозефа Кемпбелла "Тысячеликий герой" [см. 4] То есть, только с помощью названных мною источников вы сможете выйти из глубин океана, в который попадёте, посмотрев этот спектакль.

Думаю, будет целесообразным внести ясность в цели, к которым мы превалировали в вышеназванных исследованиях, называя их в ремарках данной статьи. Произведение Джозефа Кемпбелла "Тысячеликий герой" самое интересное исследование в сравнительной мифологии. В этом исследовательском произведении автор анализирует мифологию с точки зрения психоанализа и определяет общие черты различных мифологических героев и мифологических культур мира в целом. Тысячеликий герой произведения символизирует различных архетипичных героев мировой мифологии. Учёный, проводящий сравнительный анализ мифов народов мира приходит к такому выводу, что они обладают общей сюжетной структурой архетипичного героя. Кэмпбелл называет это мономифом.

Объединяя художественное и научное, Д.Кэмпбелл проводит сравнительный анализ мифов и легенд разных времён и народов, и подводя итог, выявляет, что в мифологическом мышлении всех народов очень много схожего. В произведении очень часто апеллируется к частовстречающимся мифологическим сюжетам: история героя, его таинственное рождение, героизм, женитьба на прекрасной девушке, мудрое правление, таинственная смерть. Эти мотивы существуют в фольклоре многих народов. В древнешумерской мифологии Гильгамеш, у евреев Моисей и Иосиф, у греков Тесей, Геракл, Ясон и Одиссей, у скандинавов и немцев Сигурд-Зигфрид, у кельтов король Артур, у ирландцев Кухулин, Диармайд, у французов Роланд и Великий Король, у югославов Марко, у молдаван Фет - Друмос. Все эти герои имеют много общего и очень похожи. Джозеф Кэмпбелл считает, что

в основе героических мифов лежат символические формы выражения мира и формирования личности. Здесь в основу берутся космогонический миф и положения ритуалов инициации.

На самом деле это положение, то есть идея родства мифологий народов мира была рассмотрена не только у Кэмпбелла, но и в произведениях многих учёных. Как отмечают создатели спектакля, в этом смысле большой интерес представляют исследования Камала Абдуллы о дастане "Китаби Деде Горгуд". Чтобы понять направленность этих исследований и их воздействие на формирование идейно - художественной структуры нашего спектакля, нужно познакомиться с такими монографиями К.Абдуллы, как "Тайный Деде Горгуд", "Дастан окутанный тайнами, или Деде Горгуд - 2" , "От мифа к письменности" или "Тайный Деде Горгуд - 3", а также "Вступление в поэтику "Деде Горгуда".

В монографии "От мифа к письменности или Тайный Деде Горгуд - 3" мы читаем: "Не напоминает ли нам произошедшее с древнегреческим мифологическим героем Одиссеем события, произошедшие на жизненном пути некоторых Огузских героев? Интересно то, что миссию, которую выполняет Одиссей в греческом мире, в Огузе исполняют двое героев: Бейрек и Басат. Отношения между Одиссеем и Полифемом это схожие отношения между Басатом и Циклопом. То, что произошло с Одиссеем после возвращения на родной остров Итаку (его бой с молодыми аристократами, пытающимися свататься к жене Одиссея Пенелопе, и др.) в точности совпадает с приходом Бейрека на свадьбу своей суженой Банучичек, с его победой над Ялынчагом, сыном Яланчы. Можно ли считать всё это простым совпадением? [1, с. 15] Учёный продолжает свою мысль, утверждая, что персонажи Салур Газан - Менелай и Агамемнон, Дели Домрул - Адмет, Элип - Лай, Дирсе Хан - Бугач и параллели, проводимые между этими персонажами, доказывают общность черт, которыми обладают мифологии различных народов. В этом смысле спектакль "Воу" можно воспринять как художественную рефлексию на философское, психологическое, семиотическое, структуралистическое исследование.

В течение всего спектакля герои занимаются поисками травы бессмертия. Поиск травы бессмертия, в своём роде, означает желание стать "Всевышним". Свергнуть Всевышнего - и стать Всевышним. Вот оно, самое большое, но неисполнимое желание человека. Найдутся те, кто не признают это. Но, и признающие, и не признающие - все желают бессмертия. И путь этот, насколько бы парадоксально это не звучало, лежит через смерть.

На самом деле, на всех исторических этапах человечества, бессмертие было его самым большим желанием. От колдовства до алхимии, от мифологии до самых современных технических средств и приёмов. Даже ходят слухи о том, что нынешняя медицинская наука уже обладает этой тайной. Насколько это верно, не знаю. Если честно, не хочу знать. Знаю только одно - поиски бессмертия нашли отражение в самых старинных мифологических текстах, самые древние мифологические герои были заняты поисками этой тайны и эти поиски продолжаются до сих пор.

Творческие люди ищут тайну бессмертия не в каком-то эликсире или траве, а в творчестве. Достигают ли они этого, или нет? Ответ на этот вопрос зависит от точки зрения и от отношения отвечающего. Лично для меня в истории Азербайджанской культуры есть лица, завоевавшие бессмертие. Такие как Ибрагим оглы Вагиф....

Спектакль "Бой" театра "ЙУГ" от начала до конца является путешествием в мифологический мир, в детство человечества. И жанр его определен точно также – мифологическое путешествие в одном действии. И в этом мире мифов зритель видит многие знакомые образы. Знакомые персонажи из мировой мифологии появляются как части сюжетной линии спектакля. Но не раскрываются, и также не раскрывшись, перевоплощаются в другой персонаж. Тут режиссёр Т.Энгин загружает персонажей множеством слов и не даёт зрителю передохнуть. Режиссёр словно кидает вызов зрителю: "Я перемешал всю мифологию мира. Ну что, слабо найти подсказку, и выпутаться из положения?"

Мне, как зрителю нипочём этот вызов. Так что я (зритель) не собираюсь быть поверженной в этом лабиринте со стороны режиссёра и автора постановки (оба Т.Энгин). Я также не нуждаюсь в "нити Ариадны" для выхода отсюда. Моя цель – просто получить удовольствие в этом лабиринте от 75-ти минутной игры мифологических героев в "божество". Таким образом, я и получила удовольствие, и развлеклась, и посмеялась, и расчувствовалась, одним словом, осталась довольна от совместного путешествия с мифологическими героями. И лабиринт мне очень даже понравился. Понравился настолько, что я даже не собираюсь искать зацепку для выхода из него. И это мой вызов режиссёру Т. Энгину и творческому составу спектакля.

"Собьёшься с пути Всевышнего, не продвинешься никак...

Только он решает кому пасть, а кому встать...

Только его предназначение и есть судьба...

Только он даёт жизнь и забирает её обратно"

Круг начавшийся с наставлений Деде Горгуда и замыкается его же советами. Этим режиссёр словно не теряя осторожности, проверяет в то же время бдительность зрителя, пустившегося в путь "Пантеона Богов" и даёт ему "пинка", как выражаются азербайджанские друзья Марка Цукерберга. И в это время зритель, так же, как и Гильгамеш, вышедший на поиски Зиусудры, нашедшего траву бессмертия, и потерявший на этом пути друга Энкиду, понимает, что идея бессмертия – это всего лишь пустая мечта, и всё происходящее вокруг всего лишь игра режиссёра.

Использованная литература:

1. Камал Абдулла. От мифа к письменности или Тайный "Деде Горгуд - 3", Баку, Мюртеджим, - 2009, 336 стр.
2. Камал Абдулла. Тайный "Деде Коркуд", Баку, Язычы, – 1991, 152 стр.
3. Камал Абдулла. Дастан, окутанный тайнами или Тайный "Деде Горгуд - 2". Баку, Эльм – 1999, 304. стр.
4. Кэмпбелл Джозеф. Тысячеликий герой. Перевод Александра Хомика, М., Ваклер, Рефл-бук, АСТ, 1997, 384 стр.
5. В.Тернер. Символ и ритуал. М., Наука, - 1983, 277 стр.
6. В.Н.Топоров. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках // О ритуалах. Введение в проблематику, М., - 1988, стр. 7-60
7. В.Я.Пропп. Исторические корни волшебной сказки. Л., ЛГУ, - 1986, 164 с.

АҢЫЗДАР ЕЛІНДЕ

Джафарова Көнюль Рафик

Әзірбайжан Ұлттық Ғылым Академиясы

Сәулет және өнер институты

Театр, кино және теледидар бөлімінің докторанты

Баку, Әзірбайжан

Аңдатпа. Бұл мақала Әзербайжан мемлекеттік «Юг» театрында «Қорыт ата кітабы» дастанының негізінде қойылған «Жекпе-жек» пьесасын талдауға арналған. Бұл спектакльдің кейіпкерлері жоғарыда аталған дастанның кейіпкерлері ғана емес, сонымен қатар әлемдік мифологиялық әдебиеттің («Одиссея», «Манас», «Шу», «Энменкар», «Сака», «Оғыз Қаған», «Сиенпу», «Көк Түрік», «Аргенекон», «Кёч», «Альп Ар Тонга», «Гильгамеш», «Беовульф») кейіпкерлерімен ұқсас екендігі атап өтілген.

Нәтижесінде автор спектакльдің идеялық құрылымымен қатар, басқа элементтерде де - кеме бейнеленген сахнада, актерлік шеберлікте ойын стильдері психософтық театрлық поэтикасы Қиыр Шығыспен, ежелгі антик театрымен, Қайта өрлеу дәуірімен тұтастық тауып, шынайы және заманауи музыканың шегінде тұрған «анау да, мынау да» ойнау принциптері басым болды деген тұжырымға келеді. Нәтижесінде Қорқыт атаның өнегелік ақылымен басталып, аяқталатын «мифологиялық винегрет» «Құдайлар пантеонына» жиналған көрермендердің қырағылығын тексеретін сияқты. Ал көрермендер, өз кезегінде, Гильгамеш сияқты (ол «өмір шөбін» тапқан Зиусудраны іздеуге шығып, бірақ оның ең жақын досы қайтыс болғаннан кейін ол да өлім құрығынан құтылмайтын түсінеді) мұның бәрі тек режиссердің ойыны екенін түсінеді.

Кілт сөздер: театр, миф, Қорқыт ата, ЮГ, спектакль, қаһарман.

IN THE LAND OF MYTHS

Konul Jafarova

Doctoral student of the Department of Theater, Cinema and Television

Institute of Architecture and Arts of Azerbaijan National Academy of Sciences

Baku, Azerbaijan

Abstract: The article analyzes the performance "Boy" based on the epos "Kitabi-Dedae Gorgud" of the Azerbaijan State YUG Theatre. There is noted that the characters of this performance are not only the heroes of the epos "Kitabi-Dede Gorgud", but also such examples of world mythological literature as "Odyssey". "Manas", "Shu", "Enmenkar", "Saka", "Oguz Kagan", "Siyenpu", "Gok Turk", "Ergenakon", "Koch", "Alp Er Tonga", "Gilgamesh", "Beowolf", etc.

As a result of the research the author makes a note that in addition to the conceptual structure of the performance, also in other elements - both in the stage module symbolizing the ship, where in acting roles playing styles of Far East, ancient theatre, Renaissance theatre with the poetic style of "Psychosof" are combined and here principles of "this and that" playing principles dominate at the edge of authentic and modern music design. As a result, the "mythological melted pot", which begins and finishes with the wills of Dede Gorgud, such as he checks the attention of audience assembled to Gods' Pantheon. And audience, like Gilgamesh (who goes for searching of Ziusudra, who has found the grass of immortality), but after the death of his best friend realizes that he is a mortal and all of these events are just a director's game.

Key words: theatre, myth, Dede Gorgud, YUG, performance, the hero.



Ахмет Айжан Қадырбайқызы

өнертану магистрі

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы

Алматы қаласы

aizhan_ahmet@mail.ru

«ШАҒАЛА» СПЕКТАКЛІНДЕГІ БҮГІНГІ КҮННІҢ КӨРІНІСІ

А.П.Чеховтың қуатты қаламынан туған «Шағала» пьесасы араға бірнеше жылдар салып қазақ көрерменіне ұсынылды. Драматург суреткерлік тебіренісін көрсете отырып өзінің еркше көзқарастарын арқау етіп 1895-1903 жылдар аралығында театр өнеріне жаңа толқын болып келген төрт пьесаса жазды. Олар, «Шағала», «Ваня ағай», «Апалы сіңілі үш қыз», «Шие бауы». Аталмыш пьесалардың ішіндегі алғашқы болып 1988 жылы «Шағала» қазақ театрының сахнасына қойылғанын тарихтан білеміз. Қ.Мырзалиевтің аудармасы бойынша жастар мен балалар театрында қазақ тілінде алғаш қойылуы мәдени өміріміздегі үлкен серпініс болған. Қойылым режиссері В.Мажурин спектакльді қарапайымдылыққа құрған. Ол сол кезеңдегі қоғамдағы әлеуметтік, психологиялық хал-күйді зерделей келе Чехов суреттеп отырған ортаның атмосферасын дөп баса отыр көрсеткен. В.Мажурин спектакльді Треплев пен Нинаның махаббат тақырыбын ашуға емес өмірді мәні мен тіршіліктің негін іздеуге ден қойған. Бұл жолы пьесаны жаста болса талабы таудай режиссерлеріміздің бірі Е.Нұрсұлтан Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасына қойған. Спектакльдің премьерасы 2020 жылдың 15 қазанында болып өтті. Қоюшы режиссер әлем театр тарихында әр түрлі формада шешімін тауып үлгерген комедияны өзіндік көркем шешімдерімен сахналаған. Е.Нұрсұлтан М.Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасында қойылған «Король Лир», «Қас қағым» сияқты спектакльдері арқылы таныс.

«Тәуелсіздікке қол жеткізгеннен бері рухани жаңғыру мен жаңару үрдісі еліміздің қоғамдық өмірін тұтас қамтыды. Сөйтіп республикамыздүниежүзілік ғаламдану аясында жаңа сапалықбелеске қадам басты» [1] деген пікірді алға тарта отырып, мұндай өркениетті өзгерістер бүгінгі өнердегі бетбұрысты айқындап,

Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасында көптен бері қойылмаған психологиялық иірімдері терең дүние жасауға ұмтылған. Сахнадағы әрбір кейіпкердің өзіндік әлемі бар. Олардың әрқайсысының өз құпиясы, жүрек түкпірінде тұншықтырып келген махаббаты бар екенін алға тартады. Сонымен қатар, А.П.Чехов суреттеген атмосфера кейіпкерлердің дүниетанымы мен қимыл-қаракеттері арқылы бедерлеу тапқан. Спектакльдің декорациялық шешіміндегі ақшыл түстер мен ағаш бұтақтары, жұмсақ жарықпен көркемделуі режиссердің идеясын аша түседі. «Сегодняшний принцип театра – в

ансамблевости. Современный театр – театр творческих единомышленников», [2] – дейді режиссер В.Пансо. Режиссура, сценография, қойылымның музыкамен әрленуі бір ойға негізделгенде ғана толыққанды дүние туады. Спектакль суретшісі декорацияны кеңістікте орынды шешкен. Ш.Бағалишвили сценографияны жасауда актерлердің еркін қимыл-қозғалысына мүмкіндік жасаған. Бірде-бір кейіпкер көрерменнің көзіне ілінбей қалмайды. Бұған себеп сахнадағы камералар мен төртке бөлінген сахна екені сөзсіз.

Е.Нұрсұлтан спектакльді шахмат партиясы ретінде шешкен. Бұл сөзімізге қойылымның басталған сәті дәлел бола алады. Өуезді әуеннің ырғағында билеп жүрген кейіпкерді камераға түсіре отырып көрерменге таныстырып шығады. Осыдан кейін барып партия басталып кетті. Жолдары бір, дегенмен тағдырлары тоғыспаған адамдардың трагедиясы еш эмоцияға берілмей суық қандылықпен көрініс тапқан. Суға құмар шағала тек қанаты мен аяқтарының ұшын ғана тигізе алатындай спектакльдегі кейіпкерлерде сондай. Өздерінің құмартқан адамдарымен, бір болуды жан-тәнімен қалағанымен ол мүмкін емес. Жүрек түкпіріне сезімдерін тұншықтыра жүріп өздерінің де демі тартылып кеткен. Міне спектакльді бойлай тартқан идея осыған құрылған деп айта аламыз. Режиссердің осы ойын түсінген балетмейстрлер А.Ким, К.Мұқатанова биді шахмат жүрісіндей бұрыштап, жанайлап қойған. Спектакльден кейін көрермен өткен ғасырдағы қоғамдық мәселелер мен мінездерді ғана көріп қоймай өз өмірі жайлы ойланып кетеді. Спектакль кейіпкерлері өздері өмір сүріп отырған ортаның тәртібі мен заңына қарсы тұруға дәрменсіз.

Алғаш сахнаға Треплев (Д.Сулейменов) пен Сорин (С.Рахышев) шығады. Треплев жаңа заманның дүмпуін қуана қарсы алып, үн қосуға құмартқанымен, қоршаған ортаның марғау тіршілігін бұза алмайды. Осындай адамдардың ортасында жүріп мақсат-мүдессін қиял әлемінен іздейді. Сондықтар оның жазғандары басқаларға түсініксіз. Д.Сүлейменов тығырыққа тірелген, қайда барарын білмей адасып қалған жас жігіттің жиынтық бейнесін жеткізді.

Режиссер сахнадағы әр бейненің анық көрінуіне мән бере отырып драматург ойының түсінікті жетуіне барынша жағдай жасады. Нина Заречная роліндегі А.Жантілеуова ойыны арқылы Е.Нұрсұлтан қандай адамдардың нендей жағдай болса да өмір сүре алатынын көрсетіп берді. Тағдырдың талқысына түсіп, махаббатта жолы болмай екі жылда көптеген қиындықтарды басынан кешкенмен арманының жолында адал болып қалған. «Мен шағаламын» деп шаңқылдаған жас қыз А.Жантілеуова ойынында өз арманына анық қадам басып жүрген кейіпте орынды бедерлеу тапқан. Заречнаяның осындай ерекше қасиетін ескерген орындаушы сахнада өзіндік актерлік мүмкіндігіне орай әрекет етеді. Дегенмен, А.Жантілеуоваға екі жылдан кейінгі келетін хал-күйін әліде пысықтай түсу керек. Бастан кешкен жағдайларды ауызбен айту жеткіліксіз. Ішкілікке салынып, психикасына нұсқан келген адам автор жазған өжет қыздың көрінісі емес.

Өзінен басқаны ойламайтын тәжірибелі актриса Аркадина барлығының өз қалауымен болғанын қалайды. Ауылдағы адамдардың оған шектен тыс қошемет көрсеткендері ұнайды. Өз жанында жүруіне оларға осы үшін ғана рұқсат беріп отыр. Аркадина бәрінің зейінін өзіне бұрып, жанында табынып жүргенді ұнататын сұлу актриса. Жасы егде тартып бара жатқанын мойындағысы да, көндіккісінде келмейді. Тригоринмен байланысқа түсуі кәріліктен қашқан әйелдің жас болып қалу жолында тапқан жалғыз шешімі. А.Қаймақбаева Аркадинаны бәрін өзі билеп-төстеп, айналасындағыларды ұршықтай иіретін адам ретінде бедерлейді. Дегенмен,

орындаушы мұндай қасиетті бойына жиған, Мәскеулік театрдың бетке ұстар актрисасының қимыл әрекеті мен сөз саптауын таба алмаған. Пафоспен сөйлеу табылған тәсіл болғанымен орынды қолданылмауынан сенімсіз образ жасауға себепкер болған. А.Қаймықбаева кейіпкердің ерекшелігін түсінбеген, табада алмаған. Сахнада асығып, аптығып, қызу қандылыққа салынып жүрген егде тартқан қызғаншақ әйелді ғана көрдік. Актриса Аркадинаның Заречная мен Трепьевке деген сезімі қандай екен әліде ойлана отырып іздене түсуі керек. Дауысын жасанды зорайта сөйлеп, пафоспен күлуі арқылы А.Қаймықбаеваның Аркадинасының сондай бір ауыз толтырып айтарлықтай талант иесі емес екенін көреміз. Сахнадағы әрбір іс-әрекеті орынсыз, жиі қайталана беретін болғандықтан көрерменді мезі ететінде жасырын емес. Мүмкін режиссер тәжірибесі молырақ актрисаны осы рольге таңдап алуы керекпа еді...

Ал Е.Кәрібаевтың тұлғалауындағы Тригорин паң, кербез, альфонс болып шыққан. Аркадинаның қасында жүруінің себебі тек дәреже мен мансап үшін сияқты әсер етеді. Ал орындаушының «мені босатшы» деп Аркадинаға жалынуы, аласұруы алдыңғы бейнемен еш жанаспай қалып жатқаныда жасырын емес. А.П.Чехов Тригоринді негізінде асау ағысқа қарсы жүзе алмайтын жігерсіз, ерік-жігері жоқ адам ретінде суреттеген. Мұны автор кейіпкердің аузыменде айтып кетеді. Содан барып Тригорин дегенінен қайтпайтын Аркадинаның ығына жығылып, бақытын тәрк етіп қайта оралды ғой. Міне кейіпкердің осындай ерекшеліктерін ескермей жатқандақтан толқу мен тебірену сәттері актер ойынында сенімсіз болып отыр. Тригоринді бүгінгі күннің альфонсы ретінде сырттай көрсеткенімен ішкі иірімдерінің нотасын актер мен режиссерде дөп баса алмаған. Сыртқы тұлғасы мен сөзі екі түрлі болғаннан Е.Кәрібаевтың ойынына залда отырып сене алмадық.

Қартаң тартқан отставкадағы әскери адамның ауылдағы өміріне көңілі толмайды. Бүгінде жалғызсырап жүргенінің себебін өзінің ұсқынсыз бет-әлпетінен көреді. Сорин – С.Рақышевтің сылбыр басып, басы салбырап жүрген қариясы Нина Заречная келгенде шаттанып кетеді. Ұсқынсыз өміріне сәуле шашып жүрген бойжеткеннің келгеніне қуанышты. Режиссерлік шешім бойынша Соринды Нинаға ғашық күйде көреміз. Е.Нұрсұлтанның шахмат ойынының бір партиясының ойыншылары осылар. С.Рақышев қаусаған шалды сылбыр жүрісі арқылы бедерлейді. Орындаушы Петер Николаевичтің өткенді аңсап жүргенін көрсетуде іздене түссе екен деген ой айтқымыз келеді. Себебі, бейненің мақсаты ашылмаған. Аркадинамен қалаға кетуді қалауы сөзде айтылғанмен актердің ойынында анық емес. Психологиялық хал-күйі шұзбалаңқы. Актердің өз кейіпкерін ашуда әліде іздене түсуі керек. Сахнадан ойынның өсу эволюциясын көрмейміз. Орындаушы Соринді ауруы асқынған қартаң тартқан адам ретінде көрсетеді. Оның қатаң тәртіппен өткен алдыңғы әскери өмірін назарға алмаған.

Мұндай бір жақты ойынды сахнадағы актерлердің көбісінен көреміз. Мысалы, Дорн рөліндегі С.Шаймерденов ойыны да өспейді. Шамраева өз сезімін білдіріп тап-бергенде С.Шаймерденовтың Дорны неге оның ығына көне кеткені анық емес. Қылымдаған көзінен жағдайды пайдалануды ойлағаны байқалғанымен анық емес. Келесі сахналарда осы жағдайдың салдары көрінбейді. Полина Андреевнамен бір сәттік байланыспа жоқ жалғасын таптыма, деген сұрақ туындауы заңды екені сөзсіз. Дегенмен, кейінгі сахналарда екі орындаушының ойынынан болған жаждайдың Шамраева мен Дорнға әсері назардан тыс қалған. Осы линияның түсіп қалуынан сахнадағы бейне біржақты шешім тапқан. Бұл режиссер тарапынан кеткен кемшілік деп ойлаймыз. Әр сахнаны жеке-жеке қойғанмен басын біріктіруде қиындықтар

туындағаны көрініп тұр. Тіпті арада екі жыл өткеннен кейінгі төртінші перде басталғанда еш бейне өзгермейді. Біз сыртқы өзгерісті айтып тұрған жоқпыз. Сырттай Заречнаяның, Аркадинаның, Машаның киімдері өзгерді де актерлік ойыннан өсуін көре алмадық. Бұған себеп, Ғ.Мүсірепов театрының актерлері жарық, би, музыка, декорация деген сыртқы көмекші құралдарға иек артып актерлік ойындағы психологиялық тебреніс сәттерін ұмыт қалдырған сияқты. Сахнада шынайы сендірген Медведенко болды. Улан Болатпектің кейіпкері Машаны сүйеді. Сүйгеніне қол жеткізгенімен ол бақытсыз. Сол сылбыр жүріс пен қолындағы сумкасының өзгермеуі сөзімізге дәлел бола алады. Актер осындай суретші тарапынан ұсынылып отырған сыртқы көріністерді бейне жасауда орынды пайдалана отырып сәтті рольдердің бірін туғызғанын көрдік. Үнемі қара киіп жүретін Машаны өзінің сұрықсыз өмірінің сәулесіне айналдырғысы келген Медведенко актердің орындауында жетектегі ит секілді жүрісі болмысына орай орынды табылған тәсіл екені жасырын емес.

Ал Д.Нурболаттың Машасы Треплевке деген махаббаттан меңреу күйге түскен жас қыз кейпінде сахнаға шығуы орынды. Актриса аласұрып келіп Костяны ғана іздеп жүреді. Бойын билеп, тұншықтырған сезімді игере алмайтын Машаның тұрмысқа шығуының себебі осы жерде екенін актриса түсіне отырып сахнада әрекет етеді. Аркадинамен жаңылтпаш айтып, өзімен өзі жұмыс істейтін сахнада ол бұл әрекеттің өзіне ұнайтындай кейіп қана танытып жүр. Бұл жерге келісуінің басты себебі Костяны көру мүмкіндігі ғана екенін Д.Нурболат жан-жағына қарай жүріп Аркадинаны қайталауынан көреміз.

Дегенмен де театр актерлері Чехов кейіпкерлерінің бітім болмысымен психологиялық тебіреністерін аша түсуде көп ізденгенін және меңгеруге тырысқанын көрсетіп отыр.

Спектакльге қатысушы актерлердің барлығы автор ойын түсініп, өздерінің актерлік ерекшелігіне қарай әрекет етеді. А.Қаймақбаева, Д.Сүлейменов, С.Рақышев, А.Жантілеуова, Е.Әбдрешов, Р.Байзақова, Д.Нурболат, Е.Кәрібаев, С.Шаймерденов, Ұ.Болатбек ойындары қойылымға көркемдік қуат береді. «Шағала» қойылымы театрдық күрделі классикалық шығарманы меңгерудегі кезеңдік табысы болуы мүмкін.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. 488 б.
2. Пансо В. Труд и талант в творчестве актера. – М.:Искусство, 1972. – 280с.

ИЗОБРАЖЕНИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В СПЕКТАКЛЕ «ЧАЙКА»

Ахмет Айжан Кадырбаевна

Магистр искусствоведения

Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова

Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье автор анализирует режиссерское решение и актерское мастерство в современном контексте. Пространственное решение спектакля оправдано с театральной точки зрения.

Ключевые слова. Театр, спектакл, режиссер, актер, режиссерское решение, актерское искусство, режиссерская интерпретация, образ.

IMAGE OF CONTEMPORITY IN THE PERFORMANCE "CHAIKA"

Aizhan Akhmet

Master of Arts

Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenova

Almaty, Kazakhstan

Abstract: In the article, the author analyzes the director's decision and acting skills in a modern context. The spatial solution of the performance is justified from a theatrical point of view.

Key words. Theater, performance, director, actor, director's decision, acting, director's interpretation, image.



Гулмира Умурзакова

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
колледжінің оқытушысы
Алматы, Қазақстан
530271@mail.ru*

АКТЕР К.ӨМІРЗАҚОВТЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ МҰРАСЫ

Актер Кәмәси Өмірзақовтың есімі бүгінгі таңда ұмыт болып бара жатқандардың бірі. Ғ.Мүсірепов атындағы жасөспірімдер театрының ашылуына ат салысып, бүкіл саналы ғұмырын арнаған, табиғи өнер иесі, Кәмәси белгілі халық әртісі атағы бар, Әмина Өмірзақованың асыл жары, өмірлік серігі деген соң ғана барып танылады. Әмина апаның соңғы жылдарында сыр бере бастағаны барімізге де мәлім, ондай кездерде өнермайталмандары ерекше күтімге, назарға зәру. Әмина апаның қал жағдайын телефон арқылы емес, үйіне жеке барғанды жөн көрдім, сонда Кәмәси жайлы сұрағанымда, есіне бақытты жастық шағын түсіре отырып: – «Бізді жүздестірген, табыстырған, өнер, дәлірек айтқанда «Абай әндері» атты фильм, мен үшін өте қымбат болды! Ал, театр сахнасына келер болсақ, кішкентай көрермендермен жүздескенде, тіпті танымай да қалушедім. Кәмәсидің өзі емес, сахнада бөтен адам сыңайлы болып көрінуі, мен үшін бір жұмбақ, құпия болып көрінетін» – деп жауап берген еді. Иә, рас, Кәмәси ағамыз жайлы өзіңнің замандастарымен ғана шектелуі болғаны өкінішті-ақ, олай болса, аталмыш театрының, алғашқы тума талант иесі туралы өрбітсек.

1913 жылдың 23 ақпанында, бұрынғы Талдықорған ауданы, Төрегелді ауылында дүние есігін ашқан Кәмәсидің балдай тәтті балалық шағы, өзінің отбасында емес, балалар үйінде өтеді. Қаршадайынан анасының аяулы алақаның, әкесінің мейірімін көрмесе де, оның пейілі кең, жүрегі таза, достық қасиеттерді пір тұтқан жан болатын. Бәрінен де, ол кітап оқуды жанындай жақсы көретін. Кітап әлемі қиялын оятты, рухани биіктендірді, алыстағы армандарға жетеледі. Оқыған кейіпкерлердің тағдырына іштей болыса отырып, санасымен санасатын, яғни өмірге деген өзіндік көзқарасы осы сәттері қалыптастыра бастағанын байқауға болады. Кім білер, бәлкім сол кезден бастап-ақ, жалындаған жас жігіт, өнер ауылына жолдама аларма еді?

Ел тыныштығын бұзған Ұлы Отан соғысы араласпағанда? Ел басына қауіп төңген кезден-ақ, Отан алдындағы борышын өтеу үшін, ең бірінші болып жауынгер қатарларына қосылуы, тағдырдың тағы да бір сынағы еді. Соғыс – «кәрі-жас» деп ешқайсысында бөліп жармайды, аяушылық танытпайды, майданда барлығыда бірдей, қатардағы жауынгер. Кәмәси от пен оқтан аман қалып, елге аман есен құрметті майдангер атағымен оралды.

Жүрегінің түбіндегі ұялаған асыл арман, үміт оты оны қанаттандырды, сенімін бекітті, алға қарай итермеледі. Соғыстың сұрапыл жылдары, эвакуациядан

басқа да, Сталиндік репрессиямен Қазақстанға жер аударылып, келген өнер майталмандары да, шығармашылық жұмыстармен көзге түсті. Солардың бірі, балалар театрының білгірі, Наталья Ильинична Сац болатын, алғашында орыс труппасымен жұмыс жасаған ол, 1945 жылы Е. Шварцтың «Қызыл телпек» атты ертегісімен көрермендерге өздерін таныстыра үлгірген, дегенмен, өз ана тілінде де, театр керек екенің ескере отырып, Н.И Сац қазақ труппасын құрып, жетекшілік етеді. Жаңадан, яғни 1946 -1947 жылдары құрылып жатқан труппаның тізімінде, Кәмәсиге де орын бұйырған екен. Кезінде оқыған кітаптағы кейіпкерлерге жан бітіру, сөйлету, сахнада әрекет жасау, енді соның қолында еді, «театр» атты, сиқыр әлем Кәмәси үшін тансық, әрі өте қызық болды. Жасөспірімдер театрының дүниеге келуіне себепкер болған, Н.И Сацпен жолықтыруы да, ол өміріндегі кездесетін үлкен сәттілік деп біледі.

Міне, осы кезден бастап, «сахна» оның өмірінің мәніне айналды, ол барынша аянбай еңбек етіп, актер өнерінің қыр сырын шырдауға бар ниетпен, жігермен кірісті, көп күттірмей елеулі еңбек өз жемісін берді.

Актердің сахналық тағдыры, режиссерге тікелей байланысты, Кәмәсидің бағына орай Н.И Сац оның табиғи дарын иесі екенін тани білген, ұлағатты ұстаз және режиссер еді. 1948 жылы 4 шілдесінде А.Толстойдың «Алтын кілт», (Ауд. Қ.Тоғузақов) атты ертегісімен театр өз шымылдығын ресми түрде ашты. Актердің сахнадағы ең алғаш қадамы, осы қойылымынан басталған болатын басты рольдің бірі қатыгез Қарабастын бейнесін сомдауында еді. Әрине, өмірлік ұстанымы және тәжірибесі бар, отыздың төртеуіне шыққан ересек актерге оңай болмағаны заңды. Оның үстіне, тума талант иесі Кәмәсидің арнайы кәсіби оқу орындарын оқымағаның ескерсек, екіншіден тіл жағы, бар білгіні «здравствуйте, досвидание». Орыс тілінен шорқақтау болған Кәмәсиге, Н.И Сац әрдайым да көмегін аямады, тек сабырлықпен шыдамдылықтың арқасында, көрермен қауымның көңілін, режиссердің артқан үмітін ақтай білді, яғни сахнадағы бейнелерді тірілтіп, жан бітірді. Баланың жүрегіне жол табу оңай шаруа емес, олар сахнадағы әрекетке күмәнданса, сенбесе, зейіндері өзге нәрселерге тез арада ауып кететіні хақ. Сол бүлдіршіндердің саналарына ықпал тігізген Кәмәсидің сахнадағы серіктестері, сонау елуінші жылдарындағы жастар мен балалар театрының шаңырағын көтерген, уықтарын жұмыла отырып қадасқан труппа құрамында: А.Мәмбетова, Т. Жармұханмедова, Ж. Бектасова, Е. Конақбаев, Д. Шәріпов, Ы. Косымов, Қ. Жаманов, Н. Бейімбетов, С. Ысқақова, Қ. Жәкібаев, Т. Қосыбаеваларда болған, бір топ өнер иелері талай көрермендердің жүректеріне жол таба білген, қазақ театр тарихында елеулі орын алған жандар. Қойылымдар көрермен қауымды да бей жай қалдырмай, актерлердің ойындарына өз бағаларын да беріп жатқандарына төмендегі мақала күә. Мақала авторы Т.Тұрғанбаев «Алтын сақа» атты халық ертегісіндегі басты кейіпкерді үскілеген К.Өмірзақовтың – Шоңбай бейнесі туралы: «Сараң, қу бай Шонбай образы біркелкі жақсы шыққан. Бай кейіпіндегі кийім де, бояуы да өнді, бірақ артистің орындауында Шоңбай көбінесе аңқау, ақымақ боп көрінеді. Шоңбайдың сарандығы, зұлымдығы, ақымақтығымен бір жерден сыйыспайтын сияқты» делінген. Автор мұнда актердің сырт келбетіне, яғни кийім мен бет бояуына көңіл аударғаны, анық, дәл байқай алғаны қуандыртады. Кәмәсидің репертуарындағы бейнелерді сараптайтың болсақ, тек ертегі мен комедия жанрларымен шектеліп қана қоймай, сондай ақ, трагедия, психологиялық драма шығармаларында да өзін көрсете алған. Мысалы: Шиллердің «Зұлымдық пен махаббат», С. Мұқановтың «Мөлдір махаббат»,

Ы. Алтынсаринің «Аяғөз ару», «Әлия Молдағұлова» және т.б., тізім жалғаса береді, жалғаса береді...

Орыс халқының атақты әншісі Ф.И.Шаляпин «Өнер – өмірдің өзіндей мәңгілік» демекші, Кәмәси секілді шың өнерді дәріптеген, өнермайталмандарына ортақ тақырып. Ол бірнеше фильмдерге де түсіп үлгерген, атап айтқанда «Абай әндері», «Амангельды», «Жамбыл», «Шоқан Уәлиханов», «Алдар-көсе», «Джура».

Кішкентай көрермендердің көңілінен шыға білген актер, өз отбасында ешқашан да шығармаған. Табиғатынан өте байсалды да, сабырлы жұмсақ мінезді Кәмәси балаларының тәрбиесінде де, даусын көтермеген, қатал мінез танытпаған, ардақты да сыйлы әке болған. Н.И.Сац өзінің «Новеллы моей жизни», атты кітабында Кәмәсиді есіне түсіре отырып жазғаны да бар: «Кәмәси театрымыздың жаны, маған оңайға тимеген қиын сәттерде, мен оның төзімді де сенімді тірек екенін сезіндім. Мұндай жаны сұлу, адамдық қасиетке мол және таза табиғи талант иесі өмірде өте сирек кездеседі». Ия, Кәмәси Өмірзақовтың театр тарихында өзінің ізін тастап, керегесін керіскендердің бірі болғанына заман да уақыт та куә.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ АКТЕРА К. УМУРЗАКОВА

Гульмира Умурзакова

Преподаватель колледжа

Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова

Алматы, Казахстан

Аннотация: В статье был исследован творческий портрет заслуженного актера Казахской ССР Камаси Умурзакова. С использованием методики беседы-диалога выполнен анализ на сценические образы К.Умурзакова. Автором было изучено жизнь и творческий путь театрального актера стоявшего у истока создания театра юного зрителя им Н.Сац.

CREATIVE HERITAGE OF ACTOR K. UMURZAKOV

Gulmira Umurzakova

Lecturer at the College of the

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov

Almaty, Kazakhstan

Abstract: The article examines the creative portrait of the honored actor of the Kazakh SSR Kamasi Umurzakov. Using the method of conversation-dialogue, the analysis of K's stage images was performed. Umurzakova. The author studied the life and career of a theater actor who was at the origin Of the creation of the theater of young spectators named after N. Sats.



Шолпан Смайлова

Өнертану магистрі

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының оқытушысы

Алматы, Қазақстан

smash_art@mail.ru

АЛМАТЫ МЕМЛЕКЕТТІК ҚУЫРШАҚ ТЕАТРЫНЫҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ ДАМУ ҮРДІСІ

Қазақ елінің болашағы-бүгінгі өсіп келе жатқан жас ұрпақ. Ендеше, ертеңгі қоғам мүддесіне лайықты, жан-жақты жетілген, бойында ұлттық тәрбие, ұлттық сана қалыптасқан, білімді, парасатты азамат тәрбиелеп өсіру басты міндетіміз екенін үнемі назарда ұстауымыз қажет. Ұрпақ тәрбиелеу мәселесінде басты назарда мына нәрселерді ескерген жөн. Атап айтсақ, жаһандану заманына лайық икемді ойлау жүйесін қалыптастыру, ұлттық мәдениетпен әлемдік мәдениетті меңгерген өз ана тіліне жетік бола отырып, өзге тілдерді меңгерген сол тіл арқылы өз мәдениетімізді басқаларға таныту, оқушыларды адамгершілікке, елжандылыққа тәрбиелеу, салауатты өмір салтын қалыптастыру. Бала тәрбиесінің бесіктен, қала берді, ана - құрсағынан басталатынын ата-бабаларымыз ертеден ескерген. Сондықтан баланы құрсақтан-ақ ән әуенімен, ерекше махаббатпен әлдилеген. Бала ана құрсағында жүргенде анасы нені үйреніп, қандай дүниеге құмар болса да соған анағұрлым жақын болады. Мұны тіпті әлемдік ғалымдар да мойындап отыр. Баласын дүниеге келген күннен бастап, бесік жырымен тербетіп, мейірім мен шапағатқа бөлеген. Баланың бес жасқа дейін алған тәлім-тәрбиесі бүкіл өмір бойы алған тәрбиесінің тоқсан пайызын құрайтынын заманауи ғалымдар тап басып айтып отыр. Расында, қазақ халқы көне заманнан бері ұрпақ тәрбиелеу мәселесіне айрықша көңіл аударған. Дүние есіген інгәлап ашқан нәрестенің дұрыс азамат болып қалыптасуына бесіктегі кезінен мән беріп, ерекше қадағалаған. Бір ғана бесік жырының өзі бала жан дүниесінің қалыптасып дамуына тигізер әсерін қазіргі күнге дейін тамсанып жазып, құпиясын ашуға талпынып жатыр. Баланы өмірдің жалғасы, мәні мен сәні деп бағалаған халқымыз «Бала адамның бауыр еті», «Балалы үй базар, баласыз үй қу мазар» деп үлкен философиялық мәні бар ойларды түйіп берген. Балаға өнер үйретіп, кәсіпке баулып, білім нәрінің кәусар бұлағымен дер кезінде сусындандыруды басты міндеттің бірі ретінде қатты қадағалаған. Ата-бабаларының өнерін ұрпағына мирас ете отырып, оның жалғас табуын дәстүрге айналдырған. Болашақ ел тізгінін ұстайтын жас ұрпақтың имандылық - эстетикалық тәрбиесіне, халқымыздың рухани мәдениетінің бастауларынан нәр алып өсуіне және туған елі мен жеріне азаматтық, сүйіспеншілік қасиеттерге тәрбиелеуге айрықша көңіл бөлген.

Театр зерттеушісі Б.Нұрпейіс: «Еліміз егемендік алып, дербес мемлекет болуына байланысты, қоғамдағы саяси-әлеуметтік, экономикалық және рухани

өміріндегі өзгерістер халқымыздың тарихы мен мәдениетін, әдебиеті мен өнерін қоғамдық мұраттарға сәйкес, жаңа мазмұнда қайта қарауды талап етіп отыр.

Мәдениет пен білім саласындағы мемлекеттік заңдар мен ресми құжаттарда республикамыздың болашақ тұтқасын ұстағалы отырған жас ұрпақтың имандылық-эстетикалық тәрбиесіне, халқымыздың рухани мәдениетінің бастауларынан нәр алып өсуіне және туған елі мен жеріне азаматтық сүйіспеншілік қасиеттерге тәрбиелеуге айрықша назар аударылған» [5,46] – деп балалар мен жастар үшін театрдың қаншалықты маңызды орын алатынын атап көрсеткен.

Қуыршақ өнері - сахна суретшісі мен режиссердің қиялынан туындап, актердің қимылы мен сөзі, музыка әуені қосылып, бейнелі түрде баланың жүрегіне жеткізуді талап ететін қиын да қызықты өнер. Актер қолында жанды кейіпке айналған қуыршақ «бала тілінде» жақсылыққа қуанып, жамандықтан бой тартып, адам жанының мұңын, жүрек жарды қуанышын, орны толмас өкініш, ыза, достық, махаббат сезімдерін басынан кешеді.

Қуыршақ театры - қуыршақ арқылы ойын көрсететін театрдың бір түрі. Бала жанын адамгершілік, мейірімділік, ізгілік шуағына бөлейтін, жарқын болашаққа жетектейтін өнер ордасы.

Қуыршақ түріне, актердың қимылға келтіру тәсіліне қарай, сахнасына қарай бірнеше топқа жіктеледі: киіlmелі-қолға киіп ойнайтын (петрушечный), сылдырмақты-жіп немесе сым арқылы қозғалтатын (тростевой), қуыршақ кескінін экранға түсіретін (теневой), жіп арқылы жүретін (марионетечный) ойын көрсететін театрлар. Қуыршақ театрлары жайлы алғашқы деректер Аристотель, Герадот, Ксенофонт, Апулей еңбектерінде кездеседі. XI ғасырда «Діни жазба» тақырыбына ойын көрсететін қуыршақ театрының ерекше түрі пайда болды. Театр ойынындағы басты бейне Марияның атымен марионетка қуыршағы дүниеге келді. Қуыршақ театры туралы тұңғыш жазба мұра Италияда сақталған. 1550 жылы өмір сүрген қуыршақ театрының басты кейіпкері – Пульчинелла кейін дүние жүзі театрларында негізгі тұлғаға айналды. Ол Францияда Полишинель, Англияда Панч, Испанияда дон Кривоваль Пульчинель, Голландияда Пикельгеринг, Германияда Кашперле, Чехословакияда Кашпарек деген атқа ие болды. Қуыршақ театры алғашқы жылдары Европа, Америка елдерінде кең дамыған. Қуыршақ ойыны Ежелгі Шығыс елдерінде (Үндістан, Индонезия, Қытай, Жапония, Иран, Түркия) өркендеді. Ресейде қуыршақ театрының пайда болуы скомороhtar ойынымен тікелей байланысты. Ресейдегі алғашқы қуыршақ кейіпкері Петрушка негізінен кезбе актерлердің ойын көрсету құралы болды. XVIII – XIX ғасырларда марионетка қуыршақтары жәрмеңке балагандарының бас құралына айналды. Осы тұста Петроградта Л. В. Шапориннің, Мәскеуде И. С. Ефимовтың басшылығымен тұңғыш кәсіби қуыршақ театрлары ұйымдастырылды. Олар балаларға арнап қойылымдар қойды. 1930 жылдары ТМД елдерінде 25 Мемлекеттік қуыршақ театрлары жұмыс істеген. 1931 жылы Мәскеу қаласында С.В.Образцовтың басшылығымен Мемлекеттік Орталық қуыршақ театры ашылды. Ол бүкіл ТМД елдеріндегі қуыршақ театрларының дамуына зор ықпал жасады. 1970 жылдары ТМД елдерінде 100-ден астам қуыршақ театрлары жұмыс істеді.

Ал, ұлттық қуыршақ театры дегенде, елге ежелден мәлім Ортеке бейнесі көз алдымызға келеді. Себебі, қуыршақ театры өз бастауын осы Ортекеден алады. Сонау ерте замандарда қазақ халқында ағаштан жонылған киік немесе ат мүсіншесін сылдырмақтап, жіп тағып, домбыраның сүйемелдеуімен орындалар күйдің, не болмаса әуеннің ырғағында қозғалып, билейтін «Ортеке» аталатын қуыршақтар

көрерменіне қызықты қойылымдар көрсеткен. Сол арқылы халық үлкен өнердің куәсі болған. Осынау ұлттық өнер түрі кейін, уақыт өте келе дамып, жетіліп басқа да қуыршақтардың өмірге келіп, өнер көрсетуіне ықпал етсе керек. 1935 жылы А.Жұбанов «Қазақ халқының қуыршақ театры «Ортеке» деген мақала жариялайды. Онда: «Бұл арнайы тұғырға орналастырылған текенің ағаштан жасалған бейнесі. Қуыршақты жіппен жалғап оң қолдың саусағымен байлап тартып отырып қозғалысқа келтіреді. Бұл қозғалыс музыканың ырғағына ілесіп отырады. Домбыра тартқан кезде теке қуыршақ біресе секірген болып, біресе жүгірген болып әр түрлі қимыл жасайды» [6,76] – деген. Ғалымның бұл жазғанынан ортеке ойынының басты ерекшелігі әрекет екендігін көреміз.

Ұлттық қуыршақ театры – салт-дәстүрге, көптеген кейіпкерлерге, мазмұнды образдарға бай мұра. Дегенмен, әлі де болса толық зерттелуі кемшін. Бұл тұста ұлттық рухани мұраның назардан тыс қалып бара жатқаны жасырын емес. Қуыршақ театрының тарихын, қалыптасу кезеңдерін зерттеуде қажетті ғылыми еңбектер де жоқтың қасы. Қуыршақ театры өзге театрларға қарағанда баяу қанат жайып келе жатқан өнер түрі. Ерекшелігі оны әр түрлі жастағы адам тамашалай алады.

Белгілі ғалым Е.Жуасбеков «Қазақ қуыршақ театрының қалыптасуы мен дамуы» деген кандидаттық диссертациясында Қазақ мемлекеттік қуыршақ театрының шығармашылық жолын кеңінен зерттеп шықты. Ол ұлттық қуыршақ театрының тарихын тереңнен, фольклормен байланыстырып қарастырған. Қазақ халқына тән қуыршақ ойындарын тегіс зерттеп барып, ұлт топырағында дүниеге келген қуыршақ театрының 1938-1980 жылдар аралығындағы шығармашылық жолын саралап берген.

Қазіргі таңда Қазақстанда оннан астам қуыршақ театрлары жемісті қызмет арқарып келе жатыр. Олар 1935 жылы – Алматы, 1981 жылы - Ақтау, 1983 жылы – Шымкент, 1985 жылы – Ақтөбе, Жезқазған, 1992 жылы – Петропавл, 2010 жылы – Астана, 2012 жылы – Қостанай қалаларында ашылған қуыршақ театрлары.

Солардың арасында ең көнесі Республикалық қуыршақ театры. Аталған орданың құрылу-даму шежіресіне қысқаша көз жүгіртсек. Верный қаласында орналасқан Өлкелік қуыршақ театрының негізі Қазақ ССР Халком сұранысы 1935 жылдың 10 қазанындағы бұйрығы бойынша Алматы Мемлекеттік қуыршақ театры болып ізі қайта құрылды. 25.01.1966 жылғы Қазақ ССР Министрлер Кеңесінің 15.02.1966 жылғы №28 Қаулысы бойынша театрдың атауы Республикалық қуыршақ театры болып өзгертілді. 1986 жылы Республикалық қуыршақ театры Министрлер кеңесінің 12.03.1986 жылғы № 68 шешімі бойынша Алматы қаласы, Пушкин көшесі №63 мекен жайында орналасқан, күрделі жөндеуден өткізілген бұрынғы “Қазақконцерт” ғимаратына көшірілді.

ҚР Үкіметінің 25.12.1998 жылғы № 1335 қаулысына және Білім министрлігінің 08.01.1999 жылғы №13 және “Құқықтық тұлғаны мемлекеттік тіркеу” жөніндегі № 14 бұйрықтарына сәйкес театр Қазақстан Республикасы Мәдениет, ақпарат және қоғамдық келісім министрлігінің республикалық мемлекеттік қазыналық кәсіпорыны “Мемлекеттік қуыршақ театры” болып аталды, ал 2003 жылдан бастап – театр ҚР Мәдениет министрлігіне қарайды.

Алматы қаласы әкімінің 12.05.2008 жылғы №2/270 Қаулысы бойынша және 29.08.2008 жылы №4/697 қаулысына сәйкес театр Алматы қаласы Мәдениет басқармасының Мемлекеттік коммуналдық қазыналық кәсіпорын “Мемлекеттік қуыршақ театры”, Государственное коммунальное казенное предприятие

“Государственный театр кукол” болып атанды. Атын сан мәрте өзгертсе де, негізгі мақсатынан жаңылмаған.

85 жылдық тарихы бар театр сахнасында барлық жүйедегі қуыршақтар-қарапайым жіпшен жүргізілетін қуыршақтан бастап, күрделі марионеткаларға дейін қолданылады. Театр талантты актерлерлердің бірнеше буынын: қуыршақ шебері, режиссерлер, суретшілерді тәрбиелеп шығарды. Театр іргетасын қалаған, оның шығармашылығына атсалысқан тұлғалардың есімі театр тарихында мәңгі қалады. Олар өнерпаздар мен режиссерлер: Ю. Рутковский, П. Пашков, Л. Ленгорская, В. Горенберг, талатты актерлер Н. Трегубенко, Ш. Кадыров, Т. Майская, Қазақстанның еңбек сіңірген артистері: Б.Слонов, Б. Парманов, бас режиссер және көркемдік жетекші А. Михайлов және П. Поторока, Қазақстанның халық артистері С. Шукуров пен С. Кабигужина. Театр алғаш құрылған жылдары қазақ-орыс труппалары қатар жұмыс жасады. Қазақ труппасына Қазақстанның халық артисі С.Телғараев жетекшілік етті. «Алдар көсе» және «Өтеген батыр» сынды алғашқы қойылымдардың режиссері, Қазақ драма театрының жетекші актерлері Қ.Бадыров пен С.Телғараев болды. Қуыршақ режиссері арнайы курсы бітірген Федорченко, сырттан шақырылған қуыршақ шеберлері Д. Лимпан және О.Тарасова өз қолтаңбаларын қалдырды. Театр репертуарының негізі халық ертегілері, шығыс ертегілерінен тұрады. Композиторлар Л. Хамиди мен Б. Ерзақұлы қойылымды музыкамен әрледі. «Тал көлеңкесі», «Ақ құс туралы аңыз», «Алтыншаш», «Балабек», «Аладдиннің сиқырлы шамы», ертегі желісі бойынша құрылған «Мың бір түн» және 2003-2006 жылдары қайта қойылған қойылымдар «Отан туралы аңыз», «Киелі алма», «Құрманғазы», «Аққу жібек», «Дед мороз и лето», «Үш торай», «Сотқар бұзау» көрерменнің ықыласына бөленді. Себебі олар кішіпейілділік, батырлық, әділдік, достық тақырыптарын және этикалық мәселелерді қозғайтын қойылымдар. Бүгінгі күні театрдың дамуына талантты режиссерлер, суретшілер, актерлер, майталман қуыршақ шеберлері өз үлестерін қосып келеді. Қуыршақ театрының даму жолында қалдырған іздері, бүгінгі күні жеткен жетістіктері тікелей халық артистері: С.Абуева, Л.Печерина, актерлер В.Беркин, К. Ильясова, Д.Бейсенбаев, бас суретші Е.Яшнев, қоюшы-режиссер С. Мақұлбековтың есімдерімен тығыз байланыста. Бүгінде театр репертуарында спектакльдер қазақ және орыс тілдерінде кішкентай көрермендердің назарына ұсынылып келеді.

Театрда Қазақстан және Өзбекстанның танымал өнер шеберлері: А.Мәмбетов, А.Әшімова мен Д. Исабековтердің қойылымдары көрсетіледі. Театрдың арнайы тапсырысы бойынша Д.Исабеков қазақтың эпостық жыры негізінде «Аққу Жібек» қойылымын жазды. Жеңістің 60 жылдығына орай авторлар З.Сағалов пен Л.Жадановтың «Солдатский котелок» – қойылымы С.Мақұлбековтің режиссерлігімен дайындалды. Қазіргі заманғы қазақстандық жазушы Е.Быстрицкаяның шығармасы бойынша С.Образцов атындағы Ресей мемлекеттік Академиялық қуыршақ театрының режиссері, Ленин комсомолы сыйлығының лауреаты Сергей Трапани “Кішкентай бақаның үлкен хикаялары” қойылымын дайындады.

Қуыршақ театры әр түрлі жылдары көптеген Халықаралық, Орта Азиялық және Республикалық фестивальдарға қатысып, жүлделі орындарды иеленіп келеді. “Киелі алма», “Құрманғазы”, “Аққу Жібек” қойылымдары дипломдар мен мақтау қағаздарымен марапатталды. ҚХР ұйымдастырылған гастрольдік сапары және Қазақстанның Ресейдегі Мәдениет күндері аясында ұйымдастырылған мәдени шараларға қатысуы – театрдың шығармашылық өміріндегі ең басты елеулі

оқиғалардың бірі болды. Сондай-ақ театр Ақтөбе қаласында өткен “Ассалаумағалейкум” халықаралық қуыршақ театрларының фестивалінде “Атамекен” қойылымын көрсетіп, диплом және бағалы сыйлықтарды иеленді, С.Жүнісовтің 70-жылдық мерейтойына орай Көкшетау қаласында ұйымдастырылған мәдени шарада театр ұжымы С.Жүнісовтің “Атамекен” қойылымымен дипломға ие болды.

Мемлекеттік қуыршақ театры «Браво» компаниясымен бірлесіп Республиканский «100 дней до Нового года» Форумын және «Академия Деда Мороза» шығармашылық интерактивтік - семинар өткізді. 2008 жылы қараша айында VIII «Дед Мороз-2008» – Халықаралық форумының аясында ұйымдастырылған «Дед Мороз – 2008» сайысына қатысып жүлделі орындар мен дипломдарды иеленді.

Астана, Талдықорған қалаларына және Алматы облысы, Тараз және Шымкент өңірлеріне гастрольдік сапарға жиі шығып тұрады. Ресейдегі «Театры кукол- XXI век» ассоциациясының шақыртуымен Мемлекеттік қуыршақ театры Мәскеу қаласы Орталық шығармашылық қызметкерлер үйінде және «Огниво» қуыршақ театрында (Мәскеу облысы) өнер көрсетіп қайтты. Театрдың шығармашылық ұжымы 2009 жылы қуыршақ жанры саласында қытайлық және қазақстандық мамандар арасында тәжірибе алмасу және ортақ жобаларды ұйымдастыру мақсатында Гаунчжоу қаласында (ҚХР) гастрольдік сапарда болды.

Театр іргетасы қаланған сәттен бастап халықаралық, республикалық фестивальдерге қатысып биіктен көрінуде:

1964 жылы Ташкенттегі халықаралық фестивалде арнайы диплом («Алдар көсе», реж. О. Аубакирова), 1975 жылы Құрмет дипломы, («Кербакбай» реж. Ж. Карбозина), 1986 жылы 1- орын «Айболит» (реж. К. Ешмұратова), 1990 жылы көрермен көзайымы («Қаңбақ шал»), 1991 жылы Құрмет дипломы Архангельск қаласы, «Қаңбақ шал». 1994 жылы Халықаралық қуыршақ фестивалі Тегеран қаласы алтын маска және диплом, 2001 жылы Көрермен көзайымы, Ақтау қаласы («Кішкентай бақаның үлкен хикаясы»).

2005 жылы «Ең үздік қойылым» («Большие приключения маленького лягушонка»), 2013 жылы «Ең үздік актерлік жұмыс» («Как лечить львиный страх?»), 2014 «Бас жүлде» («Каштанка»), 2015 жылы «Бас жүлде» («Каштанка»), «Ең үздік режиссер» («Каштанка»), 2017 жыл «Арнайы диплом» («Құлыншақ пен бөлтірік»), 2018 жылы «Ең үздік дебют» («Ана-Жер-Ана»), 2018 жылы «Ең үздік қойылым» («Ана-Жер-Ана») номинациясын иеленді.

Өнер ордасы 2018 жылдың 10-14 қараша күндері аралығында Өскемен қаласында өткен Рүстем Есдәулетов атындағы II Республикалық театр фестиваліне Еврипидтің «Медея» (реж.: А.Салбан) трагедиясымен қатысып, облыс әкімі атынан Р.Есдәулетов атындағы «Арнайы сыйлық» және «Ең үздік режиссер» номинацияларымен марапатталды. Қырғызстан Республикасы Бішкек қаласында өткен «Айтматов және театр» Халықаралық фестиваліне «Ана–Жер Ана» (авт.: Ш.Айтматов, реж.: Д.Жұмабаева) қойылымымен қатысып, «Қазылар алқасының арнайы жүлдесі» марапатын иеленді. 2019 жылдың 26 ақпаны мен 6 наурыз аралығында Ресей Федерациясы, Челябинск қаласында өткен «СНЕЛОБЕК ТЕАТРА» кіші формада сахналанатын спектакльдердің VII Халықаралық театр фестиваліне «Ана-Жер Ана» (авт.: Ш.Айтматов, реж.: Д.Жұмабаева) қойылымымен қатысты. Осы жылы XIV Халықаралық «КукАрт» театр фестивалінде абыроймен өнер көрсетті. 24 маусым күні Ресей Федерациясы, Санкт-Петербург қаласының

музыкалық «Зазеркалье» театрының сахнасында «Ана жүрегі» (авт.: А.Ионов, реж.: А.Зайцев) қойылымымен бақ сынаған өнер ордасы «Үздік спектакль» және «Үздік актерлік ансамбль» номинацияларын жеңіп алды. Сонымен қатар, 2020 жылдың ақпан айының 13 күні театр ұжымы «Айко және Страшко» (реж.: Д.Бурман) қойылымы үшін Халықаралық театр сыншылары бірлестігінің «Сыншылар жүлдесімен» марапатталды.

Мемлекеттік қуыршақ театрының бүгінгі таңдағы шығармашылық құрамында жас режиссерлар Р.Жаныманов, А.Зайцев, Е.Қабыл қызмет атқарады. Актерлік құрамында – 31 актер, оның ішінде: 1 – Қазақстанның

Еңбек сіңірген артисі, 3- ҚР Мәдениет қайраткері, 2 – «Еңлікгүл» кәсіби театр сыйлығының, 1 – «Серпер» Жастар сыйлығының иегерлері, «Сахнагер – 2018» Ұлттық театр сыйлығының «Үздік қуыршақ актері» - 1, «Сахналық ғұмыр» - 1, «Сахнагер 2019» Ұлттық театр сыйлығының «Үздік менеджер», - 1, 1 – «Үміт» номинациясының және 7 Мәдениет саласының үздігі иелері бар.

2011жылы театр күрделі жөндеуге жабылып, 2013 жылы ашылды. Бүгінгі таңда заманауи шеберханамен жабдықтаған екі зал қызмет жасайды. Жаңа ғимараттың ашылуына байланысты, театр репертуары төмендегідей жаңа қойылымдармен толықты. Олар болгар жазушысы М.Долгичеваның «Как лечить львиный страх». (реж. Э.Тотева), В.Орловтың «Алтын балапан», (реж. О.Ақжарқын-Сәрсенбек), Ә.Файзуллаұлының «Бағдаршам» (реж. О.Ақжарқын-Сәрсенбек), А.Чеховтың «Каштанка» (реж. К.Адылов) және «Қуыршақ шоу», «Буратионың шым-шытырық оқиғасы» (Режиссер: А.Зайцев), «Алтын адам» (Режиссер: Ю.Уткин), «Ауыл иті Ақбай» (Режиссер: Е.Қабдыл), «Айко мен Страшко» (Режиссер: Д.Бурман), «Теремок» (реж. А.Зайцев), «Дәрумен» (Режиссер: К.Ильясова), «Орыс халық ертегілері» (Режиссер: Қ.Ешмұратова), «Өмір – Өзен» (Режиссер: Е.Қабдыл) спектакльдері бар.

Театр репертуарындағы жоғары деңгейдегі қойылымның бірі – театр репертуарына жаңадан қосылған - А.Чеховтың шығармасы негізіндегі «Каштанка» спектаклі деп ауыз толтырып айтуға болады.

Сахна шымылдығы ашылған тұста композитор Игорь Кимнің шығармасы ойналады. Кішкентай күшіктің иесінен адасып қалуынан өрбитін қойылым жоғары көркемдік деңгейде сәтті шыққан. Каштанка роліндегі актер Б.Момынжанов қуыршақты шебер ойнатты. Актер сым арқылы қозғалтатын (тростевой) қуыршақ түрін пайдаланған. Каштанка иесі Лукадан адасып, ізін іздеп иесін табуға тырысқан сәттерінде қуыршақты еркін ойната білді. Жаңа қожайын Жорждың қолына тиген кезде жаңа үйге үйрене алмай, өзге жануарлармен бірге тұруға үйренбеген күшіктің жай күйін көрерменге әсерлі жеткізді. Актер қолындағы қуыршақты жанды бейнеге айналдыра алды.

Спектакльді сахналаған режиссер Кубанычбек Адылов берген сұхбатында: «Қуыршақ театрына келмес бұрын мен 20 жылдай актер болып жұмыс жасадым. Режиссер ретінде өзімнің басты мақсатым, актерді сахнаға шығару, актер сахнаның артында қалмай, қуыршақ пен бірге өмір сүргенін қалаймын. Залда отырған кішкентай балалар қуыршақтарды бағалап, ал үлкен көрермендер қойылымның формасын, іс-әрекет дыбыспен берілген астарлы сәттерді түсінгенін қалаймын. Мен театрдың тек 3-12 жас аралығындағы қуыршақ театры ғана емес, қуыршақ үлкен өнерді жеткізуші құрал ретінде қараймын» [7] – дейді.

Жоғары да айтып өткеніміздей, режиссер актердің қуыршақ пен бірге тікелей қарым-қатынаста болғанын басты назарға алған. Фёдор Тимофеич – мысық, Иван

Иваныч – қаз, Хавронья Ивановна – шошқа сынды кейіпкерлерді актерлер табиғатына сай бейне ретінде орындап шықты. Цирк кейіпкерлері ретінде өнер көрсетуге арналған жануарлар Каштанкамен тез дос бола қоймайды. Оған қарсыласқан жануарларды актерлер қуыршақтардың бет-әлпетін алуан рет өзгеру арқылы пластикалық мүмкіндіктерін толық көрсетті. Қуыршақтардың сырт пішіндері негізгі образдардың ішкі жан дүниесін, мінез құлығын тереңнен ашуға бағытталған. Суретші А.Бүркітбаев қуыршақтардың бойындағы қасиеттерін алуан түсті бояулармен, жануарлардың дене пішіміне сәйкес ерекшеліктермен берген. Актерлер құрамы қуыршақтардың бет-бейнесіне сәйкес тамаша дауыс интонацияларын тауып, орындаушылық шеберліктерін көрсетті. Қуыршақтар көлемі жағынан орташа, көрерменнің анық көруіне ықпал етіп тұр. Басты көреремен балалар болғандықтан, актерлер құрамы залда отырған бүлдіршіндердің көңілін тауып, олармен тығыз байланыс жасады. Қорыта келе бұл спектакльді театр репертуарындағы сәтті шыққан қойылым деп толық айта аламыз.

Театр репертуарына жаңадан қосылған қойылымның бірі «Алтын балапан» спектаклі. (реж. О.Ақжарқын-Сәрсенбек). Алтын жұмыртқаны тауып алатын қасқыр оқиғасынан өрбитін сюжет түлкінің келуімен шиелінесе түседі. Қойылым жас ерекшелігіне қарай балақайларға арналғанымен, сахнада қойылу шеберлігі төмен. Қуыршақ театры болғаннан кейін басты орында қуыршақ болып, актерлер қуыршақ техникасына сай шебер ойын көрсеткені жөн. Спектакльде актерлер аң бейнесіндегі киімдерді киім ойнайды. Бұл спектакль дүниетанымы енді ғана қалыптасып келе жатқан бүлдіршін көрерменге арналған екен. Бұл тұста өзге елдің қуыршақ театрларымен салыстырмалы түрде қарайтын болсақ, өзге елдің актерлері қуыршақтың қыр-сырын меңгеріп, асқан шеберлікпен ойнап, қуыршақты нысан ете біледі. Қойылымды тамашалай отырып біздің режиссерлер де түрлі әдістерді, заманауи технологияларды меңгеріп, уақыт талабына сай тың дүниелерді сахнаға шығарса деген ойға келесің. Бұл қазақ қуыршақ театрының әлемдік деңгейде көрінуіне бірден-бір септігін тигізетін мүмкіндік. Қуыршақ театрында басты кейіпкер қуыршақ болуы тиіс. Алматы мемлекеттік қуыршақ театрының репертуарындағы тағы бір қойылым «Қуыршақ думан» (реж. С.Шукуров, К. Ешмуратова). Спектакльде маска киіп қуыршақтардың шеруін көрсеткен актерлер сахнаға дайын маска мен костюмдерді киіп өнер көрсетіп, рет-ретімен шығады. Қойылымның көркемдік деңгейі төмен. Асқан пластикалық шеберлікке құрылып, қуыршақтарды емін-еркін ойнатқан қойылым театр репертуарында сирек кездеседі. Атына сай «Қуыршақ думан» болып қуыршақ шеруінде үйреншікті әуендерді қолданып, қуыршақтар билейді. Сым арқылы ойнатылатын қуыршақ көріністері спектакльдің ішінде сирек кездеседі. Басым көпшілігі дайын маска киіп өнер көрсетеді. Бұл тұста режиссердың көп ізденбегенін байқаймыз. Бүгінде қуыршақ саласында түрлі әдістер пайда болып жатыр. Әлемдік өркениеттің көгінде көрінуіміз үшін қуыршақ театрын дамытуымыз керек. Мәселен, Филипп Жантти (Philippe Genty) – француздық режиссер қойылымдарында драмалық элементтерді, пантомималық қимыл-әрекеттер, би және вокал, алуан түрлі спецэффекттер және сиқыр атмосферасын араластыра жеткізеді. Кейіпкерлерін бүгінгі қоғаммен байланыстырады. Жантти өзінің «Жылжымайтын кейіпкерлер» атты қойылымында: «Моя мечта походит на утопию. Я уверен, что мы не добьемся мира между людьми, народами или социальными группами, пока не будем жить в мире с самими собой. К этому я и стремлюсь в своих спектаклях, что, возможно немного наивно. В «Неподвижных пассажирах» присутствует политический подтекст. Я говорю о

кризисе, о торжестве алчности, о крушении утопий, о национальной идентичности, о ношении паранджи... Но меньше всего на свете я хотел бы растерять свою поэтическую силу», [8,] – деп пікірімен бөліседі. Советтік жылдар мен күні бүгінге дейін есімі дүниежүзіне белгілі режиссер Жантидің әрбір қойылымы үлкен ізденіспен өмірге келеді. Бүгінде қазақ қуыршақ театрының шығармашылығы тікелей әлемдік өнер процестерімен тығыз байланыста дамуды талап етеді. Театрдың кішкентай көрермендерін бүгінгі заман талабына сай қойылымдарымен тартуымыз керек.

Соңғы кезеңде қойылған «Как лечить львиный страх», «Бағдаршам», «Алтын балапан» қойылымдары көркемдік жағдайы жағынан жадағай, идеялық тұтастығы осал спектакльдер деп есептейміз. Ал формасы мен ізденістері жағынан әлемдік деңгейдегі театрлармен шығармашылық таласқа түсетін қойылым ретінде «Каштанканы» айтар едік. Дегенмен театр бүлдіршіндердің көңілін тауып, ірілі-ұсақты қойылымдармен қуанытып жүргенін ескермеуге де болмайды деп ойлаймыз.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Назарбаев Н. Ғасырлар тоғысында. – Алматы. Атамұра, 1999. – 292 б.
2. Об изучении истории исторической науки. //Вопросы истории, 1956. № 1. - 222 с.
3. Момышұлы Б. Естеліктер. – Алматы. Ғылым, 2008 ж. – 190 б.
4. Нұрпейіс Б.К. Қазақтың жастар мен балалар театры. – Алматы 2006ж. -187 б.
5. Жұбанов А.Қ. «Ор теке» казахский народный кукольный театр. «Казахстанская правда», 20.12.1935.

ПРОЦЕСС ТВОРЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО АЛМАТИНСКОГО КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Шолпан Смаилова

Магистр искусствоведения

Преподаватель Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье изучено творческое развитие Государственного Алматинского кукольного театра. А также обсуждается роль кукольного театра в воспитании детей. Рассмотрены истории и виды кукольного театра.

Ключевые слова: *Марионетка, театр, воспитание детей, культура, образование, искусство, перформанс, актер, режиссер.*

THE PROCESS OF CREATIVE DEVELOPMENT OF THE STATE ALMATY PUPPET THEATER

Sholpan Smailova

Master of Arts

Lecturer at the Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenova.

Almaty, Kazakhstan

Abstract: The article studied the creative development of the Almaty State Puppet Theater. And also the role of a Puppet theater in the upbringing of children is discussed. The histories and types of Puppet theater are considered.

Key words: *Puppet, theater, raising children, culture, education, art, performance, actor, director.*



Расул Усманов

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
2 курс докторанты
Алматы, Қазақстан
rasul.1994@mail.ru*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану кандидаты, Еркебай Анар Саимжанқызы

ТЕАТРТАНУШЫ ҒАЛЫМ – АХМЕТЖАН ҚАДЫРОВ

Елімізде бүгінгі таңда алпыстан астам театр жұмыс атқарып жатқан болса, олардың көпшілігі сол ұжым шығармашылығын зерттеп және насихаттау жолында кәсіпкерлерді күтуде. Себебі нақ театр шығармашылығы – ондағы актер, режиссер, драматург, сценограф және басқалар туралы кәсіби тұрғыдан пікір жүргізіп, ғылыми зерттеу жұмысын жариялау барысында – автордан өте үлкен жауапкершілікті ғана емес, терең білімділікті, және шыдамдылықты талап етеді. Театртанушы мамандығының өте күрделі екендігі содан болса керек, әйтеуір әр жылы жоғары оқу орнынан қолына «театртанушы» мамандығын алған кәсіп иелері бітіріп жатқан болсада, бұл салада бүгінгі күнде өзінің бүкіл өмірін тек театр жолына, зерттеуге бағыштаған театр сыншылары саусақпен санарлықтай.

1934 жылы 25 қыркүйекте өз шымылдығын ашқан Қ.Қожамияров атындағы мемлекеттік академиялық ұйғыр музыкалық театрының тарихына 85 жылдан астам уақыт болса, оның алғашқы қадамдарынан бүгінгі дәуірге дейін сол шежірені бізге хикаялап беретін, қасиетті сахнада, сол ұлылармен бірге бір қазанда біте қайнаған бүгінгі өнер қайраткерлері ауызынан ғажайып аңыздарды естіп ұйғыр театрының тарихы туралы мағлұматтар алудамыз. Театр тарихынан сыр шертетін, парағы сарғайған басылым беттерін ақтара отырып, бір қатар авторлардың қаламынан туған еңбектермен танысуыңызда мүмкін. Бірақ тарихымыз ұлғайып, сонау бір өткен ғасырдың 30 жылдары бізден бара-бара алыстаған сайын, ұйғыр ұлттық өнерінің алтын бесігі болған кәсіби театрымыз туралы анық тарихи деректерді алу үшін біз ең алдымен қолымызға театртанушы ғалым, профессор Ахметжан Насырұлы Қадыровтың қаламынан туған ғылыми-зерттеу еңбектерімен, монографияларын алып қараймыз, сауалдарымызға жауап іздейміз. Театрымыздың тарихы туралы кері пікірлер, көзқарастарға тап келгенде, сондай-ақ ұйғырлардың дүниедегі жалғыз кәсіби театрына қатысты әртүрлі сауалдармен қызығушы шетелдік қонақтарға да, кішкентай көрермендерімізге де біз ең алдымен Қадыровтың «Театр және уақыт», «Годы становления», «Уйгурский советский театр», «Театральные встречи», «После

третьего звонка» атты бір топ еңбектеріне, оның авторлығындағы сценарийлер бойынша түсірілген «Ұйғыр театры», «Ощущение театра», «Музыкаға арналған өмір» атты бірқатар ғылыми әмбебап фильмдер негізінде жалпылама мағлұматтар берудеміз.

Сол өз кәсібінің нақты шеберлері – еліміздің атақты театртанушылары қатарында өткен ғасырдың 50 жылдарынан бастап өз орнымен, ерекшелігімен еңбек еткен театр сыншысы, өнертану кандидаты, профессор, Қазақстан Республикасына еңбек сіңірген өнер қайраткері – Ахметжан Насырұлы Қадыров бұл күндерде 85 жастың жоғары биігіне көтеріліпті. Өмірінің небір қилы кезеңдері артта қалып, бүгін 85-ке толған ғалымдың айтары көп.

Шын мәнінде еліміздің театрларын жақыннан танып білуде Ахметжан Қадыровтың 1962 жылы А.Н.Островский атындағы Ташкент театр және көркемсурет институтының «театртанушы» факультетін бітіріп, бірнеше жылдар бойы Қазақстан Мәдениет министрлігінде театр бөлімін, М.Лермонтов атындағы академиялық орыс драма театрында, Ғ.Мүсірепов атындағы академиялық балалар мен жасөспірімдер театрында әдебиет бөлімдерін басқарғаны үлкен жемісініне түрткі болды. Міне осы сәттерден бастап Ахметжан аға шын мәнінде театр өнеріндегі өз жолын ерекше таңдаған екен. Жас театртанушы өзінің алғашқы қадамынан бастап, театр қауымының назарын өзіне аударған. Оның үстіне тынымсыз еңбек, оқу-ізденістері нәтижесінде, басылым беттерінде, әр түрлі ғылыми конференцияларда, симпозиумдарда А.Қадыровтың еліміздегі театрлардың күрделі мәселелері жайында жүргізген пікір сындары, жүздеген ғылыми зерттеу еңбектері, мақалалары, монографиялары өзінің жоғары кәсібилігімен ерекше көзге түсті. Соның нәтижесінде 1973 жылы «театртану» бойынша кандидаттық диссертацияны қорғады, және «Культурные контексты: «История и современность», «Актер Сабит Оразбаев», «Тұғыры биік тұлға», «Ыдырыс Ноғайбаев», «Бел белестер», «Традиционные и современное искусство Казахстана и Центральной Азии» атты әртүрлі жылдарда жарық көрген ұжымдық монографияларда оның мақалалары орын алды.

Ахметжан Насырұлы 1968 жылдан 1990 жылдарға дейін Қазақстан ғылым академиясы жанындағы Ұйғыртану институтында әдебиет және өнер бөлімін басқарумен «Ұйғыр халқының тарихы және мәдениеті туралы мағлұматтар», «Ұйғыр әдебиеті және фольклор жанры», «Ұйғыр совет театры» атты бірқатар монографияларында өзінің көлемді ғылыми мақалалары арқылы ұйғыр кәсіби өнері туралы пікірлерімен ой бөліседі. Одан басқа да осы жылдар ішінде еліміздің кәсіби өнер мәселелері жайында Ахметжан Қадыров қаламынан туған ғылыми мақалалар Мәскеуде шығатын «Театр», «Театральная жизнь», сондай ақ «Жұлдыз», «Простор», «Парасат», «Шаһар», «Вестник» сияқты еліміздегі журналдарда жарық көрді.

Сыншы А.Қадыров ұйғыр театрының шығармашылық жолы туралы жазған мақалалары осы театрдың негізін қалаушы сахнагерлер Ж.Асимов, А.Садиров, А.Шәмиев, М.Семятова, Р.Илахунова, М.Бақиев, Т.Бахтибаев, М.Зайнауудинов, К.Закирвтардан бастап, екінші буын актерлер Қ.Абдрасулов, Р.Саттарова, Р.Махпирова, М.Рахманова, М.Тохтахунова, Б.Мамудаев, С.Исраилов, Х.Зайнауудинова, суретші П.Ибрагимов, кейінгі буын актерлары М.Изимов, П.Даутов, С.Шарипова, А.Усенова, Т.Изимов тағы басқа көптеген актерлердің шығармашылық портретін жазды. Ғалымдың Қ.Қожамияров театрының дамуына

үлкен үлес қосқан көрнекті режиссерлер В.Азимов, В.Дьяков, С.Башоян, Б.Омаров, Қ.Жетпісбаев, Ғ.Хамидуллаев, Ш.Шаваев сонымен қатар бүгінгі таңда еңбек етіп жүрген режиссерлер М.Изимов, Я.Шәмиев, А.Искандаровтардың өзіндік қолтаңбаларын зерделеген мақалалары ұлттық театр сынының мәртебесін көрсетеді.

Ахметжан Насырұлының творчестволық жолына назар аударсақ, ғылыми зерттеу саласымен бірге оның сценарийі бойынша түсірілген «Ощущение театра» атты сегіз бөлімнен құралған ғылыми әмбебап телефильмі «Хабар» телеканалы бойынша көрсетіліп телекөрермендердің зор ықыласына бөленгенін еске аламыз. Сондай-ақ міне көп жылдардан бері ұйғыр театры сахнасында (режиссер Қадыр Жетпісбаев сахналаған) репертуардан түспей келе жатқан татар драматургі Ш.Хусайыновтың «Анамның ақ көйлегі» қойылымын тамашалағанда ол шығарманы тәржімелеп театрға тарту еткен Ахметжан ағаға театр ұжымы және көрермендер ризашылығын білдіруде. Сондай-ақ А.Самсақовтың «Баянчур» атты тарихи драмасын сахналауда жас режиссер Азиз Искандаровқа Ахметжан аға өзінің жақын жәрдемін көретті, ғалымдың ақын Х.Исламовпен бірге жазған «Малшы патша» атты шығармасы еліміздің бірқатар қуыршақ театрларында сахналандырылып кіші көрермендерді қуанышқа бөлеуде, Шынжаң Ұйғыр Автоном Районында автордың «Уйгурский советский театр» монографиясы ханзу тілінде жарыққа шықты.

Осындай еліміз өнеріндегі, мәдениетіндегі үлкен өзгерістер мен жаңалықтар туралы тебірене отырып, өзекті мәселелер туралы кейде қуаныш, кейде өкініш білдіре отырып жүргізген пікірлеріне, бүкіл саналы ғұмырын тек қана театрға бағыштаған театр сыншысының, көрнекті ғалымның мазмұнды өміріне қызығушылық білдіріп жүрген зерттеушілер де аз емес.

Репертуарағы шығармаларды қайта-қайта тамашалап ұжымдық шығармашылықты тиянақты қадағалап отыратын театр сыншысы Ахметжан Қадыров залда отырғанда сахнадағы артистер өздерінің ұлы және шарапаты мол кәсібінде кезекті емтиханның тебіреністі сәттеріне бөлініп, сахна деген майданға үлкен жауапкершілікпен қадам басатыны анық.

Еліміздегі театрлардың тіршілігімен жақын таныс болған, қажет тұстарда қай театрға да өзінің ақыл-кеңестерін айтып отырған Ахметжан ағаның ұйғыр өнерінің қара шаңырағы Ұйғыр Мемлекеттік Қ.Қожамиров атындағы академиялық музыкалық драма театрының тарихында айтулы орны бар. Еліміз экономикасының өркендеуінің мысалы ретінде театрлар залдарын толтырып отырған жаңалыққа құмар көрермен талабын, оның талғамын жақсы меңгерген А.Қадыров өз шығармашылығының негізгі тақырыбы болған ұйғыр театрының жұмысын мақтап қана қоймай ақиқатты да айта отырып 2008 – 2012 жылдары театрдың көркемдік жетекшісі қызметін абыроймен атқарды. Одан кейін бір қатар жылдар директордың кеңесшісі лауазымын атқарғанда өзінің пайдалы кеңестерімен театрдың шығармашылығы алға жүруіне септігін тигізіп, бергені көп болды. Бүгінгі таңда ол театр жанындағы көркемдік кеңестің мүшесі. Сыншы Ахметжан Қадыровтың ерекшелігі – актерге, режиссерге деген ерекше құрметіне, сүйіспеншілігінде.

Театртанушы, өнер қайраткері Ахметжан Насырұлы Қадыров ұйғыр театрының шығармашылық ахуалына сергек қарап, тарихтың қиын қойнауын басып өтіп жатқан шежіресіне, оның әрбір тынысына әділ баға беріп, сахна өнері сияқты өте қиын саланың қыр мен сырын жетік түсініп меңгерген театртанушы ғалым.

УЧЕНЫЙ-ТЕАТРОВЕД – АХМЕТЖАН КАДЫРОВ

Расул Усманов

Докторант 2 курса

Казахской национальной академии искусств им.Т.Журганова

Алматы, Казахстан

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения Еркебай Анар Саимжанқызы

Аннотация. В статье рассматривается деятельность театроведа, кандидата искусствоведения, профессора Ахметжана Насыровича Кадырова. Его произведения, изданные в разные годы, посвящены театрам Казахстана, в том числе уйгурскому исполнительскому искусству. Подробно рассмотрены книги и статьи, написанные ученым для актеров и режиссеров, положивших начало Республиканскому уйгурскому театру музыкальной комедии им. К. Кожамярова, работа коллектива.

Ключевые слова: *театровед, А.Н.Кадыров, уйгурский театр, актеры, режиссура.*

ACADEMIC THEATER CRITIC - AKHMETZHAN KADYROV

Rasul Usmanov

2nd year doctoral student

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov

Almaty, Kazakhstan

Scientific adviser: *PhD in Arts Anar Yerkebay*

Abstract: The article examines the activities of a theater critic, candidate of art history, professor Akhmetzhan Nasyrovich Kadyrov. His works, published over the years, are dedicated to theaters in Kazakhstan, including the Uyghur performing arts. The books and articles written by the scientist for actors and directors, who laid the foundation for the Republican Uyghur Theater of Musical Comedy named after S. K. Kozhamiyarova, the work of the team.

Key words: *theater expert, A.N. Kadyrov, Uyghur theater, actors, direction.*



Альфия Ембергенова
*Казахская Национальная Академия
искусств им. Т. К. Жургенова
докторант кафедры «Сценическая пластика»
Алматы, Казахстан*
alfiya_yembergen@hotmail.com

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор Кабдиева Сания Дуйсенхановна.

ПРОБЛЕМА ДЕФИНИЦИИ «ФИЗИЧЕСКИЙ ТЕАТР»

Театральное искусство постоянно пополняется новыми формами спектаклей, режиссерскими методами, поисками, жанрами, экспериментами. Появляются и новые понятия. Некоторые еще не имеют точного определения. Одним из них является «физический театр».

В зарубежных исследованиях можно найти описание «физического театра». И это именно описание, а не точное определение. Специалисты этого направления пишут, что физический театр – это совокупность исполнительских искусств: современный танец, цирковое искусство, кукольный театр, комедия дель арте и др. Также упоминается и имя Жака Лекока и французская школа мим.

В театральной энциклопедии издательства «Оксфорд» понятие физический театр характеризуется как «относительно новый термин, созданный для провокационных дискуссий. Театр, основанный на физическом действии, всегда волнующем, начиная от цирка (используя такие навыки, как жонглирование, акробатика, воздушная акробатика и клоунада) и комедии дель арте до искусства мимов, пантомимы и танцевального театра. Физический театр, однако, пытается характеризовать тип смешанного нетрадиционного театра, который делает акцент на физической виртуозности, но не является исключительно танцем, и который, хотя он часто использует слова, обычно не начинается с письменного текста. Его создатели часто используют изображение, объект, движение или жест в качестве отправной точки». [1] Данное определение объединяет разные виды искусства, разные исполнительские техники в аспекте физического действия.

В «Энциклопедии современной британской культуры» («Encyclopedia of Contemporary British Culture») о физическом театре пишут, что «физический театр – это театр, акцентированный на теле, как основном языке выражения», и что «корни идут от идеи актер – «основной ресурс» театра», также, что «это широкое искусство, включающее в себя гибридные формы прежде известных как «визуальный театр», «танц-драма», «театр масок», сформировавшиеся в 1960-х годах. Авторы отмечают, что это искусство тесно связано с искусством мимов и цирка, стилями комедии, и берет начало от метода Лекока. [2] Подобная дефиниция также

показывает, что «физический театр» – это понятие комплексное, включающее разнообразные методы исполнительских искусств. В этом определении подчеркивается особая значимость телесности, как неотъемлемого ресурса художественной выразительности физического театра.

Масштабным научным трудом, посвященным физическому театру, являются «Physical Theatres: A Critical Introduction» и «Physical Theatres: A Critical Reader» Саймона Мюррей и Джона Кифа. Первая часть содержит эссе и научные статьи о том, что собой представляет психофизика актера в театральные методы Ж. Лекока, В. Мейерхольда, Э. Декру, С. Беркофф и других. Вторая часть посвящена исследованию истоков физического театра, концепции, философии, практикам и техникам исполнения. Большой интерес представляет книга о физическом театре Димфны Коллери «Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre», в которой анализируются техники ведущих театральных практиков 20-го века А. Арто, Е. Гротовского, П. Брука и Ж. Лекока.

Само понятие «физический театр» получило широкое распространение в Великобритании, Северной Америке и Австралии в семидесятых годах прошлого столетия. Тогда многие молодые театральные компании и артисты использовали этот термин по двум причинам: «чтобы дать определение направлению деятельности коллектива и, чтобы звучать модно, «современно» и привлекательно для своего будущего зрителя». [3]

В 1984 году колумнист Нигель Джеймсон в новостной ленте написал «Физически базированный театр» («physicalbasedtheatre») о компании «MimeActionGroup», основанной в Лондоне. В 1985 году об этой компании писали «мимы или люди физического театра» («mimesorphysicaltheatrepeople»). Согласно исследованиям С. Мюррей и Д. Кифа в Великобритании официально термин «физический театр» впервые появился в связи с созданием компании PhysicaltheatreDV8 (Физический театр DV8) в 1986 году. [3]

Театральные специалисты сходятся во мнении, что основоположниками физического театра являются педагоги французской школы мим – Ж. Копо, Э. Декру и Ж. Лекок. Имя Ж. Лекока выделяется из этой тройки. Его творческие искания больше всего повлияли на становление этого театрального направления. Тем не менее, все три мастера искали новый метод существования на сцене, новый формат сценического искусства, новую пластическую выразительность. Их целью не было создание физического театра, это понятие появилось намного позже. Результатами их деятельности становится искусство мима. Со временем последователи их метода смешивали разные виды искусства такие, как танец, цирк, пантомима. Влияние на техники физического театра оказали и восточные культуры.

Жак Копо – французский актер, режиссер, театральный педагог. Он интересовался Елизаветинской драмой, комедией дель арте, древнегреческим театром, японским театром. В процессе творческих поисков Ж. Копо экспериментировал со сценическим пространством. В поисках дополнительного игрового пространства он отказывался от декораций и оркестровой ямы. Он предоставлял зрителям возможность видеть актеров с разных ракурсов. Ж. Копо считал, что необходимо подготовить новое поколение актеров, готовых существовать в подобном открытом пространстве, не прячась за кулисы и громоздкие декорации.

В его актерской школе учащиеся осваивали такие дисциплины, как классический танец, гимнастика, импровизация в масках, клоунада, мим, театр Но.

Стоит отметить важное влияние системы английского режиссера и педагога Г. Крэга на методику Ж. Копо, которая предполагала соединение нескольких физических форм исполнения, в целом составлявших суть искусства мим.

Э. Декру продолжил поиски Ж. Копо. Он также был вдохновлен идеями Г. Крэга. С именем Э. Декру связаны такие элементы мим, как «*miterig*» – «чистый мим» и «*corporeal mime*» – «телесный драматический мим». Продолжая идеи Ж. Копо, он укрепляет позицию актера-мим. «Телесный драматический мим» – это не набор жестов, подобно пантомиме. Здесь важно существование через «поэтическое тело», переживающее драму и передающее ее через тело. В этой технике важна правдивость тела и точность, выразительность физических действий. Здесь задействовано все тело, а не только лицо и руки.

Жак Лекок является значительной фигурой во французской школе мим. Последователь Ж. Копо и Э. Декру, он в своей методике преподавания впервые использует нейтральную маску. Она, в отличие от других театральных масок, предназначалась для использования в учебном процессе и очень редко в постановочном.

Ж. Лекок был серьезно увлечен обучением будущих актеров. Школа, созданная им в Париже в середине прошлого века, существует по сей день и является одной из основных международных школ физического театра. «Международная театральная школа Лекока» (*École internationale de théâtre Jacques Lecoq*) была популярна за пределами Парижа и при его жизни. К нему на обучение приезжали практики сцены не только из разных городов Франции, но и из других стран.

Обучение в своей школе мастер называл «путешествием». Оно продолжалось два года. Каждый период обучения ставил перед учениками разные задачи, после выполнения которых они приобретали необходимые профессиональные навыки. Первый год был посвящен анализу движения, изучению форм и жанров сценического искусства. Второй год давал возможность создавать свои «телесные» истории. Важной традицией школы являлись пятничные показы, на которых студенты выступали перед зрителем. Это помогало им быть увереннее на сцене и делиться результатами поисков в процессе «путешествия».

В настоящее время школы физического театра ведут обучение по методу Ж. Лекока, дополняя его техниками современной хореографии, контактной импровизации, методом Р. Лабана и др. Например, в городе Блю Лэйк (США) находится *Dell'Arte International School of Physical theatre*. Основателем является Карло Маццоне-Клементи – ученик, а впоследствии коллега Ж. Лекока. Проработав долгие годы вместе со своим учителем, он основал Школу комедии и пантомимы, которая позже была преобразована в *Dell'Arte International School of Physical theatre*, ориентированную на физический театр. Помимо двухгодичного обучения в этом центре есть летние интенсивные курсы, предполагается и годовичная подготовка для тех, кто хотел бы познакомиться с основами физического театра. Третий год обучения предусмотрен для тех, кто хотел бы в будущем преподавать.

Школы мим, пантомимы, комедии и клоунады сегодня именуются Школами физического театра. Основателями многих из них являются ученики и коллеги Ж. Лекока. Это свидетельствует о том, что Ж. Лекок – один из главных основоположников современного физического театра. Его поиски, эксперименты с совмещением разных телесных форм сценического искусства дали начало новому театральному направлению.

Physical theatre DV8 (Великобритания) – первый коллектив, назвавший себя физическим театром. Ллойд Ньюсон является его основателем и руководителем. Покинув Театр современного танца в 1985 году, годом позже он создает свою труппу и приглашает хореографов на определенные постановки.

В новых работах Л. Ньюсон делал акцент на содержание, а не на технику исполнения. Постановки DV8 отражают личные интересы Л. Ньюсона в социальных, психологических и политических вопросах. Театр существует по сей день. С момента создания своей театральной компании, Л. Ньюсон работал со многими талантливыми исполнителями. На каждую постановку он приглашает новых артистов.

Gecko Physical theatre company также находится в Великобритании, в небольшом городке Ипсуич. Театр существует с 2001 года. Руководителем театра является артист и режиссер Амит Лахав. В 2006 году коллектив получил награду П. Брука. Специально для телеканала BBC в 2015 году театр подготовил телеспектакль «The time of your life». За все время существования театр поставил семь полноценных постановок. Поставив один спектакль, театр отправляется в большой тур по Европе и за ее пределы, также участвует на фестивалях. Таким образом, показ спектакля может продолжаться в течение нескольких лет. Затем театр приступает к новой постановке. Общей чертой с DV8 является то, что в каждом новом спектакле состав артистов обновляется. Однако в театре всё же есть несколько постоянных артистов. В спектаклях используются элементы современной хореографии, контактная импровизация. Большое внимание уделяется ритму и дыханию. Очень важна работа ансамбля. Театр также активно занимается образовательной деятельностью, приглашая начинающих артистов на краткосрочные стажировки и проводя тренинги во время туров.

Пину Бауш и танцтеатр «Вупперталь» также относят к физическому театру. Есть категория современных хореографов, которые не согласны с этим. О спектаклях П. Бауш и самой технике говорят «танцевальные спектакли, где практически нет танца». Она признавалась, что ее не интересует как двигается артист, ей больше интересно, что им движет. В своей хореографии П. Бауш снова и снова возвращалась к ходьбе, бегу, падению, ползанию, преследованию, обниманию. Прослеживается навязчивая цикличность «сломанных», фрагментированных и незаконченных жестов. Кроме того, в ее почерке присутствует поглаживание волос, разделение и смена одежды, применение популярной песни, арии, социальные танцы, манипуляция конечностями, прямое обращение к аудитории, микрофон, проходящий через аудиторию, и, прежде всего, состязание между агрессией и нежностью. Содержание её постановок составляли личные наблюдения отношений людей, их переживаний. В спектаклях «Вупперталя» практически невозможно было увидеть точную классическую технику исполнения, движения были всегда реалистичны, эмоциональны.

Таким образом, современный физический театр – это многосоставное постоянно видоизменяющееся понятие, основанное на синтезе форм сценического искусства, в которых превалирует физическое действие.

Использованная литература:

1. Kennedy D. The Oxford encyclopedia of theatre & performance Oxford. - New York: Oxford University Press, 2003.

2. Childs P., Storry M. Encyclopedia of Contemporary British Culture. - Routledge, 1999.
3. Murray S.D., Keefe J. Physical Theatres: A Critical Introduction. - Routledge, 2007.

«ФИЗИКАЛЫҚ ТЕАТР» ҰҒЫМЫНЫН МАЗМҰНЫҢ АНЫҚТАМА МӘСЕЛЕСІ

Альфия Ембергенова

*Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Сахналық пластика» кафедрасының докторанты
Алматы, Қазақстан*

Ғылыми жетекші:

Өнертану кандидаты, профессор Қабдиева Сания Дүйсенханқызы

Аңдатпа: Заманауи театр кеңістігінде «физикалық театр» ұғымы кең тараған. Дегенмен бұл ұғымның нақты мазмұнын анықтауда қиындықтар бар. Бұл мақалада заманауи түсініктің мазмұнын ашудағы мәселе қозғалады.

Кілт сөздер: *театр, театр өнері, заманауи театр, физикалық театр, визуалды театр, актер.*

THE PROBLEM OF THE DEFINITION OF THE TERM «PHYSICAL THEATRE»

Embergenova Alfiya

Kazakh National Academy
arts them. T. K. Zhurgenova
Doctoral student of the Department of Stage Plastics
Almaty, Kazakhstan

Scientific adviser: *PhD in Arts, Professor Sania Kabdieva*

Abstract: The term of «Physical theatre» is becoming popular and frequently used in theatre communities. However, it is difficult to define the content of the term. This article observes the problem of finding definition of the term.

Key words: *theatre, theatre art, modern theatre, physical theatre, visual theatre, actor.*



Бекайдарова Моншақ Бекайдарқызы

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 2-курс магистранты
Алматы, Қазақстан
bekaidarova_art@inbox.ru*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану кандидаты, Еркебай Анар Саимжанқызы

ЖЕТІСУ ТӨРІНДЕ АТАҚТЫ ВЕРОНА ХИКАЯСЫ

XVII ғасырдан бастап сахналанып, содан бері төрт жүз жыл бойы әлем сахналарының бәрінде қойылып келе жатқан, Қайта өрлеу дәуірінің перзенті, адамзаттың мақтанышына айналған У.Шекспирдің мәңгі өлмес туындыларының бірі – «Ромео мен Джульетта» трагедиясы. Әдебиеттанушылардың зерттеуі бойынша Шекспир жазған бұл махаббат хикаясы өмірде болған оқиға желісіне негізделіп, ғасырдан ғасырға аңызға айналып жетіп отырған.

Аталмыш трагедия 2017 жылдың 15 ақпан күні Алматы облысының орталығы Талдықорған қаласындағы Б.Римова атындағы драма театрының сахнасында алғаш рет Ә.Кекілбаев аудармасымен қойылып, Жетісу жұртшылығын Шекспирмен қайта қауыштырды.

Ромео мен Джульеттаның адал махаббатына тұсау болған отбасылары арасындағы бітпес араздық пен жаугершілік трагедияның басты қақтығыс кілті. Сондай-ақ, Джульеттаның өзі сүймейтін Париске атастырылуы мен әке-шешесінің алдындағы парызы барлығы қос ғашықтың сезіміне қарсы. Осындай қарама-қайшылықтарды бастан кешірген Ромео мен Джульетта арасындағы махаббат, сезім бостандығы үшін күрес, өмірлік көзқарастарының өзгеруі пьесада ерекше пафоспен суреттеледі. Бұл туралы В.Г.Белинский «Пафос Шекспировской драмы «Ромео и Джульетта», — составляет идея любви,— и потому пламенными волнами, сверкающими ярким светом звезд льются из уст любовников восторженные патетические речи... Это пафос любви, потому что в лирических монологах Ромео и Джульетты видно не одно только любовное друг другом, но и торжественное, гордое, исполненное упоения признание любви как божественного чувства», [1. 313 б] – деп баға берген.

40 жылдам астам тарихы бар Жетісудың өнер ордасы саналатын театрдың тарихына үнілсек, Шекспир драматургиясы алғаш театр сахнасында қазақ театр режиссурасының дамуына өлшеусіз үлес қосқан, көрнекті театр қайреткері Ә.Мәмбетовтың жетекшілігімен «Асауға-тұсау» комедиясы қойылған. Аталмыш комедияны режиссер дәстүрлі классикалық бағытта емес рок-опера жанрында қойған. Сахнада актерлер Шекспир заманындағы костюмдермен степ билеп, рок әндерді айтқан. Басты кейіпкерлер Петручио мен Катаринаны М.Ахманов пен

Ж.Чайкина нақышына келтіріп ойнаған бұл қойылым, өз заманында қазақ режиссурасына жаңашылдық әкелген спектакльдердің бірі болды. «Асауға-тұсаудан» соң драматургтың «Король Лир» трагедиясы 2004 жылы сахналанған. Қойылымның режиссері өмірден ерте кеткен талантты реформатор-режиссер Қ.Сүгірбеков еді. Қазақ театр өнерінде өзіндік қолтаңбасын қалдырып, жаңашыл бағыт жолында ізденуден жалықпаған режиссердің бұл туындысы «Ақсақал» деген атпен қойылып, кейіпкер аттары қазақшаланған. Шекспиртанушы А.Аникст «Шекспир өз пьесаларын оқу үшін емес, сахнада ойналу үшін жазған. Мұны білу оның өнерін түсінудің аса маңызды кілті», [2. 97 б] – деп айтқандай, жоғарыда аталған екі режиссер де ұлы классиктің шығармаларын сахналауда автордың түпкі мақсатын түсініп, басты кілтін тапқан десек қате болмайды.

Трагедияның аударма тарихына көз жүгіртсек, ана тілімізге аударылған екі нұсқасы бар. Олар Н.Баймұхамедов пен Ә.Кекілбаевтың аудармалары. У.Шекспирдің пьесалары әлем тілдеріне сатылы аудармамен аударылғандықтан, біздің екі аудармашы да аталмыш пьесаны түпнұсқа ағылшын тілінен емес орыс тілінен аударған. Мәтін мен аударма стиліне жіті мән берсек, Н.Баймұхамедов пен Ә.Кекілбаев та түпнұсқа ретінде шекспиртанушылар мен театртанушылардың жоғары бағасына ие болған Б.Пастернактың аудармасын пайдаланғанын байқаймыз.

«Драманың алдымен поэзия болуы қажет екенін өмір көрсетіп келеді. Антикалық классиктерден бастап Шекспир, Мольер, Гете, Шиллер, Пушкин, Грибоедов, Маяковскилерге дейін драмалық шығармалардың өлеңмен жазылу керектігін әбден растаған сияқты. Европалық классик драматургтердің ақ өлеңмен жазылған трагедиялары сияқты өзіміздің ұлттық-қазақ трагедияларын жазуымызға өлеңдік әдемі түрді тағы да халық поэзиясы берді», [3, 47 б] – деп Ә.Тәжібаев айтқандай, ақ өлең формасын Ә.Кекілбаев «Ромео-Джульетта» трагедиясын тәржімалағанда да ұтымды қолданды. Трагедияда Ә.Кекілбаев махаббаты үшін ештеңеден қайтпайтын Ромеоның жан айқайын былай жеткізеді:

Махаббатқа қандай қорған тосқауыл,
Қорқытады оны қандай от жалын,
Сүйген адам біледі ме үрейді,
Сескентердей соншама сенің әулетің
Деп тұрсың ба дүниенің тірегі!

Түпнұсқада “сескенту”, “дүниенің тірегі”, “от жалын” деген сөздер болмағанмен де, қаламгердің аударманың еркін түрін өте әсерлі әрі нәрлі етіп қолданғанын көреміз. «Ромео мен Джульеттадан» басқа Шекспирдің «Кориолан», «Король Лир» пьесаларын аударған Ә.Кекілбаевтың тәржімасы көрер көрерменге өте ұғынықты әрі түсінікті болғанымен де, кейбір тұста көнерген, архаикалық сарындағы сөздердің (тоғыт, сәске, қысыр қашар, топшы т.б.) көптігі трагедияны бүгіннің яғни ХХІ ғасыр көрермені үшін қайта жаңартып, жаңғыртып аудару сұранысын туғызады. Десек те, бұл аударма өзінің көркемдігімен қазақ руханиятының асыл қазыналарының бірі болып қала береді.

Арадан 13 жыл өткен соң театрда мәңгілік махаббат дастаны «Ромео мен Джульетта» Айдын Сахаманның режиссурасымен сахналанды. Сол заман мен бүгіннің киім үлгісі, сценографиядағы кейбір шарттылық, Дәрмекшінің ажал кейпінде жүруі, Пірәдардың бірде крест бірде тәспі ұстауы, сахна авансценасындағы бір-біріне қарама-қарсы қойылған екі есіктің жақсылық пен жамандықтың мәңгілік айқасын көрсетуі сияқты бірлі екілі шешімдерге режиссердің ізденісі деп баға берген жөн. Әйтсе де, бұл дебюттық жұмыстан режиссердің театр заңдылықтары мен

теориясынан білімінің таяз екенін байқадық. Әлемдік драматургияның жауһар жырын жарыққа шығаруға бір ай жұмсаған режиссер жұмысында кемшіл тұстар өте көп болды.

Шымылдық ашылды. Сахнада екі отбасының үлкен-кішісі сахнаның екі жақтауына топтасып, кейіннен балкон, табыт болатын дөңгелекті арбаның үстіне шығып бір-біріне деген қарым-қатынастарын көқарастары арқылы білдіруге тырысты. Бұған дейін театр сахнасында талай рольдерді сомдаған аға буын актерлердің жүздерінен өздерінің істеп тұрған іс-әрекеттеріне деген сезімсіздік пен түсініспеушілік анық сезіліп тұрды. Мүмкін бұл дөңгелекті арбаның үстінде тұрғандықтан да болар. Дегенмен де, бұл мизанцена сәтсіз шықты дейміз, өйткені режиссер жылдар бойы жауласып келе жатқан әулеттердің бір-біріне деген дұшпандықтарын жәй ғана арбаның үстіне шығып, бірін бірі итеру арқылы жеткізу өте қарабайыр шешім болған.

Режиссердің спектакльді қоюдағы түпкі мақсаты мен айтар ойының айқын болмауы сахнадағы шұбалаңқылық пен түсініксіз шешімдерге алып келген. Сахнаның ішкі тұсына Веронаның қазіргі фотосуреті ілінген. Театрда «Бутофория» бөлімі бола тұра интернеттегі дайын фотосуретті алып, басып шығарып сахнаға ілу режиссер мен суретшінің сауатсыздықтарының белгісі. Онымен қоймай, сахнада өтіп жатқан оқиға XV ғасырда болса, Веронаның суретінде кеше ғана шыққан көліктер автотұрақта тізіліп тұр. Сонымен қатар, Пірөдар үйінің ауласындағы гүлдерге су құю үшін баспалдақты қолданған сәтінде көрермен залын күлкі басты. Себебі ол баспалдақ құрылыс заттарын сататын дүкендердегі осы жылдары шыққан пластмасса мен темірден жасалған заманауи баспалдақ болды. Кеше мен бүгіннің осылай талғамсыз араласуы сахнадан түсініксіз әрі тұрпайы көрініп, еш ақталусыз қалған шешім деген ойға жетеледі. Сондай-ақ, спектакльдің басында екі әулеттің жастарының семсерлесетін сәті мен Ромеоның Тибальтты «Макаров» пистолетімен ататын сәті мүлде қисынға келмейді. Актерлердің сахналық киімдерінің бірде Ренессанс дәуіріндегі үлгіде болуы, бірде заманауи киімдермен жүруі режиссердің уақыт тұтастығынан жаңылысуы болып табылады.

«Өнер дамымай бір орында тоқтап қалса ол өнер деген атқа лайық болмайды», [4. 124 б] – деп ұлы суреткер М.Әуезов айтқандай, қазақ театр өнерінің бүгінгі жағдайын белгілі бір деңгейге жеткізу үшін уақыт талабына бағынып, эксперименттерден қорықпай үнемі жаңашылдыққа ұмтылып отыру керек. Осы жолда жаңа формада спектакль қоюға тырысқан А.Сахаманның талпынысын ерлік деп бағалаған жөн.

Басты кейіпкер Ромео спектакльде үш түрлі мінезде көрінеді. Қойылымның бастапқы кезеңінде уайым-қайғысыз жүрген Ромео Джульеттаны көре сала кенет қайта туғандай. Ол тез рухани тұрғыда тез есейіп, ғашығы туралы армандап, әрекет ете бастайды. Барлық ісі мен сөзі сенімділікке, батылдыққа, қуатқа толы, ал жан дүниесі қарапайым әрі шынайы. Трагедияның соңына қарай екі күнге ұйықтайтын дәрі ішіп «өлген» Джульетта туралы жалған хабар естігенде, қайта өзгеріп, қайғыдан жандүниесі қартайып, өзінен де, өзгелерден де бір сәтке биіктеп кеткендей. Тек қарттарға тән даналыққа қол жеткізгендей. Ол өмірді бұрынғыдан да тереңірек түсінеді. Міне, осы үш түрлі мінез Шалқар Мүкеннің ойнауында барынша сабақтасқан үйлесім тауып жатты. Бірақ актердің жаңа ғана колледжді бітіріп келіп, осындай жүгі ауыр кейіпкерді сомдауда әлсіз тұстары байқалып жатты. Актер пьесаның сөздерін ғана жаттап алып, өзі сомдап жатқан кейіпкер трагедиясын толық сезіне алмаған. Сонымен бірге, Джульеттаның образын сомдамдаушы жас актриса

Асыл Ақтөреева ойынында да аздаған шикіліктер болды. А.Ақтөреева сахналық бітімі жағынан әдетте көпшіліктің көңілінде қалыптасқан сымбаты келіскен сұлуларды еске салса да, актерлік шеберлігі жағынан әлі де ізденістер мен еңбек керектігін аңғартты. Дегенмен де, актриса ойынынан нәзік лиризм, сыңғырлаған таза күлкі мен жастық леп, тазалық байқалып тұрды.

Бұл спектакльде режиссердің тағы бір қателескен тұсы Лоренцо әкейдің роліне бойы екі метрге жуық жап-жас актерді таңдауы. Театрда Лоуренцо әкейді сомдайтын актер жоқ болса түсінер едік, бірақ бар бола тұра жас актерді таңдап, оның шашын әдейі бояғышпен ағартып, сақал-мұрт жабыстырып қойып көрерменді сендірем деп ойлауы, актердің жасанды іс-қимылы мен дауысы режиссер мен актердің ізденістерінің жоқтығының белгісі.

Жалпы айтқанда, бұл құрамда қойылған спектакльде Дәрмекші образындағы Мұса Әжібеков пен Ромеоның досы Меркуцио роліндегі Еркебұлан Айдымбаевтардың ойыны ғана көңіл көншітерлік болды. Дәрмекшінің ажал кейпінде ары-бері жүруі, көзін алартып көрермен залына қарауы, қорқынышты күлкісі бәрі-бәрі үйлесіп, үрей туғызды. Қарап тұрсаңыз, актерде толыққанды мәтін де жоқ, ол сөзсіз кейіпкер. Оның Ажалдың киіп алатын қалпақшалы мантиясымен тұтасып кеткен бейнесіне қарап, актердің шеберлігіне бас иесің. «Роль – түрлі эмоцияларға толы сандық іспетті. Орындаушы өзіне керегін дөп таңдай білуі шарт», деп [5. 96 б] орыс режиссері әрі театртанушысы Б.Е.Захава айтқандай актер М.Әжібеков роль жасауда өз кейіпкеріне тән характер табуда қателеспеген.

Театр сыншысы, атақты шекспиртанушы Алексей Барташевичтің «Шекспир писал пьесы для современников, а не для потомков», деген сөзі бар. [6] Ағылшын драматургы өз пьесаларын «Глобус» театрының труппасы және актер Р.Бербедеге арнап жазғандығы туралы мәліметтер сақталғанымен, Шекспир шығармалары ұшы қиыры жоқ ғажап әлем. Оның қай пьесасын алсаңыз да бүгінмен үндесіп, қабысып жатыр. Сол XVII ғасырда жазылған пьесалардың бүгінде идеялық құнын көрсететін актерлер мен режиссерлер екенін айтпасақ та түсінікті. Ұлы драматург пьесалары адамның мәдени санасы сияқты әр интерпретатор арқылы жаңарып отыратыны белгілі, бірақ аталмыш қойылымнан режиссердің өзіндік ойын да актерлердің ізденісін де, сценографиядағы бүгінгі жаңалықтарды да байқамадық. Бірлі-екілі әсерлі әуендермен қойылған билер мен бал сахнасы, неке қию сәті, екі жастың өлім құшуы сияқты көріністер ғана болмаса, бұл спектакльдің көркемдік деңгейінің төмен болуы бүгінгі барлық облыстық театрларымызға тән ахуалды көрсетіп тұр.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. В.Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, т. 3.: М., «Гослитиздат», 1948, 379 б
2. А.А.Аникст. «Шекспир».: М., 1964. - 362 б
3. Ә.Тәжібаев. «Қазақ драматургиясының даму мен қалыптасуы». :Алматы: «Жазушы», 1971.
4. М.Әуезов. «Уақыт және әдебиет». Алматы.: «Жазушы», 1962. – 426 б.
5. Б.Е.Захава. «Мастерство актера и режиссера». М.: «Просвещение», 1973. – 233 б.
6. <https://newslab.ru/article/320801>

ЗНАМЕНИТАЯ ИСТОРИЯ ВЕРОНЫ НА СЦЕНЕ СЕМИРЕЧЬЯ

Бекайдарова Моншак Бекайдаровна

*Магистрант 2 курса кафедры «История и теория театрального искусства»
Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения Еркебай Анар Саимжанқызы

Аннотация. В данной статье был проведен глубокий анализ спектакля У. Шекспира «Ромео и Джульетта», инсценировавшего в Жетысуском драматическом театре им.Б.Римовой. В ходе исследования были рассмотрены жанровые особенности произведения и художественные приемы перевода пьесы А. Кекильбаева на казахский язык. Также была дана профессиональная оценка режиссерского поиска А. Сахамана в раскрытии идеи автора, выявлены недостатки и преимущества в актерской игре и сценографии. В статье так же анализируется художественный уровень спектакля с театроведческой точки зрения и определяется его место в сегодняшнем репертуаре.

Ключевые слова: *казахский театр, У.Шекспир, А.Кекильбаев, переводная драматургия, режиссер, актер, сценография.*

THE FAMOUS HISTORY OF VERONA ON THE SEMIRECHYE STAGE

Monshak Bekaidarova

*2nd year undergraduate student of the Department of History and Theory of
Theater Arts
Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

Scientific adviser: *PhD in Arts Anar Yerkebay*

Abstract: This article provides a deep analysis of William Shakespeare's "Romeo and Juliet", staged at the Taldykorgan Drama Theater named after B. Rimova. In the course of the research, the genre features of the work and the artistic methods of translating the play by A. Kekilbaev into the Kazakh language were considered. Also, a professional assessment of A. Sakhaman's directorial search in revealing the author's idea was given, the disadvantages and advantages of acting and scenography were revealed. The article also analyzes the artistic level of the performance from a theatrical point of view and determines its place in today's repertoire.

Key words: *Kazakh theatre, W. Shakespeare, A.Kekilbaev, translated drama, Director, actor, scenography.*



Сарыбай Мадияр Ерғалиұлы

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 2-курс магистранты
Алматы, Қазақстан
muslim_org@mail.ru*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану кандидаты, Еркебай Анар Саимжанқызы

Ә.СЫҒАЙ ЕҢБЕКТЕРІНДЕГІ ҚАЗІРГІ АКТЕРЛЕРДІҢ КЕЛБЕТІ

Театр – асқақ адамгершілік мектебі ретінде өзінің өлшеусіз рөлін атқарумен келеді. Театр сыншысы Әшірбек Сығай осы сипаттағы ұлттық театр сахналарының нақты мысалдары арқылы қарастыруды әрқашан темірқазық өлшем ретінде дәлелдеумен келеді. Қойылымның мазмұнын да, актерлердің ойындарынан да, драматург пьесасынан да адамгершілік арналарын тап басып көрсетуге ден қояды. Солардың баршасының негізінде театр әрқашан адамгершілік мектебі болуға тиіс деген әлеуметтік-эстетикалық талаптың жүзеге асуын сыншы шығармашылығынан айқын көреміз.

Театртанушы шығармашылығының айшықты түйіні, ізденіс – еңбек ерекшелігі талапты жастан бастап тарлан тартқан тұлғаларға дейінгі тағдырлардың күйімен өлшенетіндігінде. «Ол – театртанушы – көнекөз театрдың көз жасы мен күлкісінің жылнамашысы. Жылнамашы жазуымен театр өнерінің әр заманғы тарихы мәңгілікке жол салады» [1, 76.], – дейді өнертанушы Орынбасар Исахов.

Ә.Сығай тек қана алыптар тобының актерлік галереясын жасап қана қоймай, бүгінде өзіміз күнделікті көріп жүрген немесе бүгінгі күнге дейін өмірін театр саласына арнаған актерлер мен режиссерлердің де шығармашылығы туралы қалам тербеді. Актер мен режиссер, жалпы өнерпаз қауымдар өзі туралы жазғанын, еңбегінің еленгенін қашан да қалап тұрады. Сондықтан да бұл орайда сыншының жалғасын тапқан бастамасы тек көрермендерді ғана емес, әсіресе сол өнерпаздардың өздерін де қуантқаны да жасырын емес. Себебі, Ә.Сығай қаламына арқау болған әр шығармашылық тұлға, автор мақаласынан кейін жаңаша бір леппен, жаңа бір серпіліспен сахнадағы өмірін жалғастыра берді.

Театр сыншысының басты зерттеу нысаны – сахналық қойылымдар, режиссерлер ізденісі, актерлер шығармашылығы, жалпы театр өнеріндегі жаңалық лебіне сергек қарап, бағыт-бағдарын айқындау болатын. Ол режиссер жұмысымен бірге актерлердің шығармашылығына баға беруде үлкен жауапкершілікпен қарады. Қойылымдағы актер арқалар жүктің маңыздылығын терең түсініп, олардың жасаған образдары арқылы спектакльге кілт іздеген сыншының зерттеулерінде суреткердің бейне жасау ерекшеліктері дараланып нақтылы көрінеді. Сахналық образдардың

жасалуын дөп басып айту Ә.Сығайға Ғазиза Әбдінәбиева, Азат Сейтметов, Данагүл Темірсұлтанова, Болат Әбділманов, Дария Жүсіп, Бекжан Тұрыс, Дулыға Ақмолда, Ерлан Біләлов, Азамат Сатыбалды сынды т.б. тәуелсіз қазақ сахна өнерінің жұлдызды шоғыры орындаған рөлдеріндегі әркімнің өзіне тән қайталанбас ерекшеліктерін саралап ашып беруге көмектесті.

Театртанушының қазіргі актерлер мен режиссерлер туралы ой-толғамдары мен жекелеген биографиялық мақалаларын өзінің «Толғам» атты еңбегінен көруге болады. Аталмыш еңбек үш бөлімнен тұрады. Біріншісі, қазақ театры өнеріндегі көкейтесті мәселелерге арналған мақалалар болса, екіншісі, биографиялық мақалалар, ал үшінші бөлім, театр қайраткерлерінің өмірінен жинақталған сатиралық шағын әңгімелер. Биографиялық мақалалар ең бірінші кезекте тақырыптарының тартымдылығымен ерекшеленеді. Кез-келген шығарманың халықпен, жалпы оқырман қауыммен қауышуын оның тақырыбымен тікелей байланыстыратын болсақ, аталмыш еңбек алдына жан салмайтыны белгілі. Себебі, сахна саңлақтарының болмысын ашуда елеулі рөл атқарып тұрған тақырыптардың өтімділігі бірден байқалып тұр.

Үшінші бөлімнің де театр, жалпы өнер сүйер қауым үшін маңызы зор болмақ. Себебі, әзіл-оспақ өміріміздің келелі бір бөлшегін алып отыр десек, әсіресе театр қайраткерлерінің сахна сыртындағы өмірі кім-кімді де қызықтырмай қоймайтыны белгілі. Бізге бұған дейінгі әдебиет көздерінен белгілі болғандай тек әдебиет саласының айналасындағы тұлғалар туралы ғана қызықты оқиғалар болатын. Ал, актер мен режиссерлер туралы кей қызықты әңгімелерді олардың сұхбаттары мен А.Әшімовтың күнделігінен көрген болатынбыз. Осы орайда Ә.Сығай қалдырған мол мұраның өзектілігін одан сайын түйсінуге мүмкіндік туып отыр.

Автор театр корифейлерімен қатар жас буын өкілдерінің де өнерін жоғары бағалап, актерлер сабақтастығының үзілмей, керісінше уақыт өте келе заман талабына сай жанданып келе жатқандығын тілге тиек етеді.

«Театрдың қазығын қағып, керегесін тұрғызып, уығын тігіп, шаңырағын көтергендер бар. Қаллекилер, Елеғандар, Сәбира Майқанова, Бикен Римова, Уайс Сұлтанғазин, одан бергі Асанәлі Әшімов, Сәбит Оразбаев, Тұңғышбай сынды аға-апаларымыз – бұлардың барлығы қазақ театрының айнасы іспеттес. Олардың мектебі өте мықты болатын. Актердің ең бірінші құралы – сахнадағы үні, сөз күдіреті. Бұл тұрғыда ағаларымыз ешкімге қамшы салдырмайтын... Бұрынырақта Әшірбек Сығай ағамыздың осы кісілер туралы жиі жазатындығына қарап, «Актерлердің басқа да толқыны бар ғой, неге тек соларды ғана жаза береді», – деп ойлаушы едім. Байыптап қарасам, шынымен ол кісілердің еңбегі ерекше зор екен» [2, 11 б.], – деп түсіністік танытып жүрсе, автор талантты тани біліп Б.Тұрыстың өзіне де кезек беріп, қалам тербеді.

Б.Тұрыс туралы жазған мақаласында «...Актердің ілби басқан жымысқы жүрісі, зымияндықпен толассыз тырқылдайтын өтірік күлкісі Криссип бейнесінің жан-жақты терең ашыла түсуіне оңтайлы жол ашқан. Ол кейіпкердің нағыз жалтақ та қорқақ, әрі өмір бойы сақтықпен ғұмыр кешетін шарасыздығын жан жағына елендеп қарауы және көздерін бір нүктеде тоқтата алмас мазасыздануы арқылы қызықты көрсете алған. Бұдан актердің ізденгіштігі мен шеберлігін әбден тани түсеміз» [3, 56 б.] – деп актердің жылдар бойы жинаған тәжірибесі мен төккен терін сомдаған бір ғана кейіпкерімен-ақ жоғары деңгейде тұжырымдап өтеді. Осы тұста автор театр режиссерлерінің Б.Тұрысты тек бір ғана қырынан пайдаланып жүргендігіне өкініш білдіреді. Тек шалдар бейнесінде ғана көрсетіп жүрген

режиссерлерге қатал ескертпе айта отырып, актерге басқа да мүмкіндіктер беру керектігін алға тартады. Ал өз кезегінде актер Б.Тұрыс: «Мен қазір тентегін тезге салып, тентірегенін жөнге салған, қасиеті қалың елге қазық, өсиеті қауым елге азық болған дала академиктеріне баланған қарттарымды сағынамын. Кезінде бір қарияның кесімді сөзі еліңді, бір кейуананың кесімді сөзі келінді тәрбиелеген ел едік. Бүгін дана қарттарды сағынасың. Батадан гөрі, бокалға жақын қарттарымызды көргенде қайран қаласың. Көңілге мұң ұялатар осындай жағдайлар сахнада ақсақалдардың рөлін көбірек сомдауыма себепкер болды. Бүгінгі кейбір қариялардың өмірде жасай алмаған дүниесін сахнада жасап шығуға тырысамын» [4, 7 б.], – деп жауап берген болатын. Бұл туралы актер мен сыншы ортасында мынадай да сұхбаттар жүргенін білеміз. Әуезов театрында үш адам ақсақалдардың рөлін көп ойнайтыны белгілі. Сәбит Оразбаев пен Құман Тастанбеков ел ағасы жасындағы актерлар. Ал ең жасы Б.Тұрыс. Бірде актер: «Әшірбек аға, шыныңызды айтыңызшы, осылардың ішіндегі кімнің ойнағаны көңіліңізден шығады?» деп сұрағанында, «Бекжан сен шал болып туылған адамсың» [4, 7 б.], – деп жауап берген болатын. Б.Тұрыстың соңғы рөлдері туралы «Актер өзінің жастығына қарамастан, қарт адамға тән қимыл-қозғалыстарды, оның сөз сөйлеу мәнерлерін дәлме-дәл таба білді. Оның шебер ойыны спектакльдің негізгі өзегіне айналды. Ол өз балаларын жанындай жақсы көретін аса сезімтал, ақкөңіл ауыл қартының күрделі бейнесін барынша нанымды шығарды» [5], – деп соңында ризашылығын білдірді.

Автор «Сахна әлемі» атты еңбегінде ақыл мен ойдың, қиял мен сезімнің, тапқырлық пен таңқалдырудың басын қосатын ғажайып актерлік әлем туралы сыр шертеді. «Актер – екі өмірді қатар еншілер кәсіп иесі. Біріншісі, өмірдегі оның өз тіршілігі болса, екіншісі – ол бейнелер сахналық кейіпкерлердің әр алуан тағдыры» - дей келе, қос ғұмырды қатар ұстар тынымсыз әрекет иесі – Ұлы мәртебелі актердің ішкі жан дүниесін саралау үшін айрықша нәзік талғам мен өзгеше қабілетті, салиқалы зейін мен зердені көрсетеді. Кітаптың хронологиялық көрсеткіші сонау 1904 жылдан басталып, күні бүгінге дейін көрермендердің көзайымына айналып сахнада тер төгіп жүрген көзі тірі, жас актерлердің де біраз қамтиды. Қазақ театр өнерінің тарландарының бірі Қапан Бадыровтан бастап, шалқыған шабытты Сейфолла Телғараев, шашасына шаң жұқтырмаған Қамал Қармысов, сезімтал өнер иесі Кәукен Кенжетаев, сырбаз Хабиба Елебекова сынды майталмандардан басталып, кино актер ретінде де жақсы таныс Болат Әбділманов, театр сахнасында жемісті еңбек еткен Кеңес Нұрланов, алғырлығымен көзге түскен Бекжан Тұрыс, Дария Жүсіп сынды таланатты актерлердің еңбектерін дәріптейді. Керек жерінде сынап, кей тұстары мақтау мен мадақтауға толы сөздерімен арқаларынан қағып отырады. Өнер атты құдіреті зор, ғажайып әлемнің бір тармағы – сахна деген киелі мекенге тек пешенесіне бақытты ғұмыр кешу нәсібі бұйырған жандар жайлы өз ойын осы еңбегінде жан жақты білдіріп өтеді.

Шапай Зұлқашев, Әнуар Боранбаев, Төрегелді Қыстаубаев, Төлеубек Аралбаев туралы портреттердің жазылуы, берілу пішін-тәсілі өзара бір-біріне ұқсамайды. Әрбір портреттің өзіндік кілтін тапқан. Әрбір өнер иесінің дербес шығармашылық тұлғасы әдемі көрсетілген. Барлығы да нақты талдаулар арқылы жүзеге асқан. Театр сыншысы өзін-өзі қайталамауға тырысып, кітаптағы барлық портреттерді оқырман қауым үшін қызығушылығын ояту мақсатында жазған. Автор әрбір кейіпкерінің шығармашылық еңбегін көрсеткенде, өмірінен сыр шерткенде, ойын, ішкі психологиясын ашқанда бірін-бірі қайталамайтын форма табады. Мұның өзі уақыт талабына сай жаңалыққа жаны құмар талғампаз халықтың көңілін дәл

табуы автордың ұтқан тұсы деп білеміз. Сыншы еңбегінде өнер жұлдыздарының талантын, ерен еңбегін, шынайы шығармашылық шеберлігін, олардың адамгершілік қасиетін, ұлттық дәстүріміздің парасаттылығын әлемге паш еткізер, өрлігін бүгінгі жас ұрпақ өкілдеріне тілейді және осы кітаптағы кейіпкерлердей сұңғыла болса екен деп армандайды. Бұл үмітінің бұлжымай орындаларына өзі де кәміл сенеді.

«Сыншы болу бас жарып, көз шығарып, омыртқаны опыру емес. Өнер – хрустальдай кіршіксіз нәзік. Қолыңа қолғап киген хирург сияқтысың, актер өте нәзік. Соның жанын ауыртпай, сындырып алмай аялап, ине салуың керек» [20,96.], – деп сыншының өзі жазғандай актерлік ойын расында ең нәзік өнердің бірі. Оны дәл Ә.Сығайдай сынап отырып, мінін түзеу көптеген сыншының қолынан келе бермеуі мүмкін. Әсіресе, бүгінгі сахнада өнер көрсетіп жүрген актерлер мен режиссерлерге қандай да бір сыни пікіріңді білдірерде үлкен мұқияттылықты қажет етеді. Себебі, экономикалық дағдарысы бар, саяси үстемдік бар, тіпті бүгінде адамдардың барлығы қандай да бір психологиялық ауыр кезеңде өткеріп жүргендіктен, қаншама уақытын сол рөлге салып терлеп жүрген актерлердің және оларды сахнаға алып шығарда көптеген ізденіске түсіп, өз ортасында ойын дәлелдеп жүрген режиссер жұмысына берер баға мен айтылар сын да өте нәзік, әрі сауатты түрдегі шындыққа жақын болып, майда тілмен жеткізілу керек білеміз. Бұл тұрғыда Ә.Сығай өз міндетін толықтай атқарып, артынан ерген жас мамандардың кемшін тұстарын аға ақылы ретінде орынды жеткізе білді. Сондықтан да болар, қазіргі актерлер мен режиссерлер сыншының сөзін жоғары бағалады, айтқан кемшіліктерін саналы түрде өзгерту талпынды.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Исахов О. «Сахна саңлақтары» туралы. Қазақстан-Заман. 1999.
2. Дүтбаева.Н. Бекжан Тұрыс: Театрға адалдық – ағалар аманаты... // Қазақ әдебиеті № 22 (3238)
3. Сығай Ә. Сахна әлемі. – Алматы: Ан Арыс, 2009.Т.2. - 336 б. (Наркескен).
4. Нұрханов Т. Актердың берілген рөлден бас тартуы – қылмыс // Арай жамбыл облыстық жастар газеті №14(123)
5. Бағдаулет Ә. Жындыханаға түнеген актер //http://www.jaqsy.kz/

ОБЛИК СОВРЕМЕННЫХ АКТЕРОВ В ТРУДАХ А.СЫГАЙ

Сарыбай Мадияр Ергалиевич

*Магистрант 2 курса кафедры «История и теория театрального искусства»
Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения Еркебай Анар Саимжанқызы

Аннотация. В статье рассматриваются труды театрального критика Аширбека Сыгая в которых он исследует актерские работы казахского театра периода независимости. Основным объектом исследования театрального критика было определение направленности театральных постановок, поиск режиссеров,

творчество актеров, новизна театрального искусства в целом. Наряду с работой режиссера он очень ответственно относился к оценке работы актеров. В исследованиях критика, глубоко осознающего важность нагрузки на актера и ищущего ключ спектакля через созданные ими персонажи, отчетливо видны особенности образа художника.

Ключевые слова: *театральный критик, казахский театр, А.Сыгай, актер, режиссер, художественный образ, мастерство.*

IMAGE OF MODERN ACTORS IN THE WORKS OF A. SYGAY

Sarybai Madiyar

*2nd year undergraduate student of the Department of History and Theory of Theater Arts
Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

Scientific adviser: *PhD in Arts Anar Yerkebay*

Annotation. The article examines the works of theater critic Ashirbek Sygai in which he explores the acting works of the Kazakh theater of the independence period. The main object of the theater critic's research was the determination of the direction of theatrical performances, the search for directors, the creativity of actors, the novelty of theatrical art in general. Along with the work of the director, he was very responsible in evaluating the work of the actors. In the research of the critic, who is deeply aware of the importance of the load on the actor and who seeks the key to the performance through the characters they have created, the peculiarities of the artist's image are clearly visible.

Key words: *theater critic, Kazakh theater, A. Sygay, actor, director, artistic image, skill.*



Куанышбекова Алтынай

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 1-курс магистранты
Алматы, Қазақстан
a.amandykovna@mail.ru*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану докторы, Нұрпейіс Бақыт Кәжіқызы

ҚАЗІРГІ ҚАЗАҚ ДРАМАТУРГИЯСЫНДАҒЫ ТАҚЫРЫП ТАҢДАУ МӘСЕЛЕЛЕРІ

Адамзат тарихында ұрпақтар сабақтастығы бірін бірі қуалаған асау толқындай қаншама қилы замандар өтсе де үзілмей жалғасып келеді. Қазақ халқында да ұлттық құндылықтарымыздың бірі әдет-ғұрып, салт-дәстүрлер атадан балаға, баладан немереге қасиетті аманаттай сақталып, уақыт өткен сайын қадірі артып, кең қанат жаюда. Бүгінгі таңда ел арасында ардақталып, қашан да шоқтығы биіктеген дәстүрдің бірі – киелі өнер. Соның ішінде сан ғасыр бұрын Грекия жерінде пайда болып, төл өнеріміздей сіңіп кеткен театр саласы ерекше. Қазағымыздың театр өнері дала сахнасынан бастау алып, 1926 жылы тұңғыш кәсіби театр шымылдығын көтерген ұлттық сахна өнері бұл күнде әлемдік дәрежеге жеткен. Заманымыздағы ақпараттық технологиялардың белсенді түрде дамып жатқандығының әсерінен әрбір театр өнері саласындағы адам көне грек философ-драматургтарының ғана емес, әлем драматургтарының шығармаларын етене игеріп келеді. Әсіресе, заманауи шетел драматургиясы да кез келген әлеуметтік желілерде, ғаламторда қол жетімді түрде жариялануда.

2019 жыл қазақстандықтар үшін ерекше жыл, өйткені тұңғыш Елбасымыз Н.Ә.Назарбаев өткен жылғы 5 қазанындағы Жолдауында оны – Жастар жылы деп жариялаған болатын. Бүгінгі таңда әлем сахналарында ұлттық драматургиямыздың інжу-маржандарымен таң қалдырып, актерлік шеберліктерімен әлемді мойындатқан, шет елдік сахна шеберлерімен аттары қатар аталатын Қ.Қуанышбаев, Ш.Айманов, Х.Бөкеева, Н.Жантөрин, А.Әшімов, Ә.Молдабеков сынды хас шеберлердің ізін жалғастырып келе жатқан жас таланттар аз емес. Әр кезеңнің, ғасырдың өзінің суреткері болатындай, жаңалық әкелуден тайсалмайтын жаңа есімдер қатары тоқтаусыз толығуда. Театр өнерімен етене жақын араласып, танысып, ізденіп жүрген жалынды жас актерлер мен режиссерлер көптеген фестивальдерде, байқауларда көзге ілінуде. Мемлекеттік, облыстық театрлардағы спектакльдерден бөлек, эксперименталдық қойылымдарға қызығушылық білдіріп жатқандар қаншама. Түрлі театр платформаларында шетел драматургиясы сұранысқа ие десек те болады.

Қазіргі ХХІ ғасыр драматургиясы Ресей мемлекетінде кеңінен етек жайып, ілгері жылжуда. Аты әйгілі болған Иван Вырыпаев, Павел Пряжко, ағайынды Дурненковтар, ағайынды Пресняковтар, Олег Богаев, Олжас Жанайдаровтарды Қазақстанға, өзге елге танытып келетін олардың әдебиет саласындағы еңбектері. Ағылшын драматургы Марк Равенхилл мен ирлан мәдениетінің өкілі Мартин Макдонахтың да шығармашылықтары ХХІ ғасыр еңбектері қатарына жатқызылып, бүгінде көптеген театрларда сахналанып келеді. Аталып кеткен драматургтердің барлығы дерлік әлеуметтік мәселелерді көтеріп қана қоймай, адамның ішкі жан дүниесіне барлай біледі. Шығармаларын әр оқырман өзінше қабылдайтын мән-мағынаға ие астарлы сөздермен толтыруды жөн көреді. Әрине, астарлы ұғымдар қазақ драматургиясы үшін жаңалық еместей көрінсе де, заманның талабына сай өзеріс пен жаңа көріністер орын алуда. Қазірде классикаға жатқызып жүрген шығармалар авторы, ол Шекспир болсын, Әуезов болсын өз заманының озық суреткерлері еді. Ал, қазіргі таңдағы заманауи шығармаларды оқу үшін біз шетелдік драматургияға жүгінумен боламыз. Қазақ драматургиясы бағытты ауыстырып, дәуірден дәуірге көшетін уақытқа келіп тұрғандай әсер қалдырады. Дегенмен, театр өнері драматургиямен етене жақын байланыста болғандықтан, шетел драматургтерінің көпшілікке таныс емес жанрдағы шығармаларын сахналаумен айналысатын отандық режиссерлеріміз де жоқ емес.

Қазақстандық театрларда заманауи шетел драматургиясының игерілу деңгейі әлі де даму үстінде. ХХІ ғасыр драматургиясы өзінің өзекті тақырыптарымен барша оқырманды қызықтыратыны анық. Себебі, көтерілетін тақырып ауқымды, бүгін бір мемлекет мәселесі болмаса да, күллі адамзатты толғандырар дүниелер. Бір-біріне деген өшпенділік, өз-өздеріне деген көңіл толмаушылық және тағы басқа да көптеген адам жанына ауыр тиер тақырыптар.

Бүгінгі шетел драматургиясын меңгеруде режиссерлер терең ізденіске барып, психологиямен көп айналысатындардың қатарынан болуы мүмкін. Себебі, шығармалардың барлығы дерлік осы саланы және сонымен қатар философияны кеңінен қозғайды. Суреткер барлық бағыттар мен жанрларға бейтарап түрде қарайды. Ол академиялық, жекеменшік, «кассалы» спектакльдер қоятын залдарда немесе шоу бағдарламамен әрекет етсін, жаңадан қылаң берген тәуелсіз лабораториялы театрлар болсын барын салып еңбек етуге дайын. Тапсырыс бойынша да, түрлі спектакльдер қойып беруден ешқашан бас тартпайды. Олардың болғанына, көрермендерінің барына қуанышты. Иә, халықтың талғамын арттыру үшін түрлі бағытты театрдың көбейгені барлығымызға қажет. Бірақ, жанына жақын, рақат сыйлайтыны тәуелсіз театрлармен жұмыс жасау, ешкімнің кедергісіз, қағидалар мен түрлі шектеулерсіз ойын іске асыру және сол арқылы заманауи өнер тудыру ең ұнамды үдерісі болып қалмақ.

Заманауи шетел драматургиясының ең басты ерекшелігі болып табылатыны – автордың соңғы шешімін оқырманға жұмбақ ретінде қалдыруы. Бұл барлық шығармаларда кездеспесе де, көпшілігінде бар. Яғни, кейіпкерлердің соңғы шешімдері түсініксіз, аяқсыз қалады. Автор бұл шешімді оқырманның өзіне қалдыруды жөн көреді. Бұл режиссерлерге де өз ойын, өз шешімін қосудағы үлкен мүмкіндігі деп білеміз.

Заманауи шетел драматургиясының жарық жұлдызы ретінде Мартин Макдонахты айта кеткен жөн. Автор театр саласында ғана емес, кино өнерінде де өзекті тақырыптарды қозғайтын еңбектерімен атақты. Пьесаларында адамдардың бір-бірлеріне деген өшпенділікті, қатыгездікті сипаттауды ала тұра, ең негізгі түпкі

идеясы махаббат жөнінде қалам тартады. «Он показывает насилие на сцене и экране, но делает это лишь для того, чтобы призвать к миру» [1]. Жазу мәнері қарапайым тұрмыстық немесе криминалдық оқиғаларды күрделі өмірлік мәселелерге айналдыруымен ерекшеленеді. Кейіпкерлерінің шығармадағы бір-біріне деген қарым қатынастары ащы шындықты мысқылсыз көрсетуге тырысады. «Персонажи Макдонаха выживают в непростом и опасном мире, кишашим принципиальным и беспринципными сумасбродами, сентиментальными и хладнокровными садистами, а также другими психами, благодаря стоицизму, с которым сам автор смотрит на ужасы, творимые его современниками» [1]. Міне, жоғарыда аталып өткендей Макдонах кейіпкерлері қатыгез ортада өмір сүре сана сезімдерін, адамгершіліктерін жоғалтпай, қорқыныштан арылуды көздейді. Бірақ, олардың өтеуі – үміттің үзілуімен тең. Кейде өмірлерін де құрбандыққа шалып жатады. Бірақ, Макдонах пьесаларында бұл көп кездесе бермейді. Сол себептен де, автор шығармаларында махаббатпен қатар тұратын көпшіліктікіндей сенім мен үміт емес, достық пен өмір.

Режиссерлік қолтаңба қалыптастыру, оны халыққа таныта білу тек дарынды тұлғаның қолынан келетіні анық. Көп еңбек пен ізденісті талап ететін өнер жолы оның ішінде режиссура саласы кеше, бүгін, ертең де заман суреткері ретінде қабылданады. Жоғары бағаланып, әр кезде де өз орнын табатыны да бар. Бұл мамандыққа жанын бере кіріскен адам еш уақытта да далада қалмайтыны қалыпты дүние. Алайда, қазіргі таңда белгілі бір өзекті мәселені көтере отырып, көрерменге айтқысы келген ойын жеткізе алмайтындар санының толығып жатқаны да бар. Бұл кино әлеміне қатысы болмаса да, мөлдір өнер театрда орын алуға.

Қазақ театр сахнасы қашан да спектакльдер тақырыбын таңдауды бірінші ретке қойған. Менталитет жағынан алып қарағанда біздің көрермен еуропа стиліндегі қойылымдарды қабылдай алмайтыны мәлім. Оның мән мағынасына барлаудың өзі қиынға соғып жататынын байқаймыз. Ал қазақи дүниелерді өзіне тән ерекше иірімдермен астарлы жеткізу режиссердің, одан кейін актердың міндеті деп білеміз.

Режиссер сахнада шынайлық пен табиғилыққа қол жеткізу үшін түрлі жазылған еңбектер аз емес. Орыс реалистік театр мектебінің іргетасын қалаушы, сахна реформаторы К.С.Станиславскийдің «жүйесінен» бастап, оның ізбасарлары қалдырған ізденістер, мәселен, театр режиссері В.Мейерхольдтің «Биомеханикасы», Е.Вахтанговтың «Реалистік фантастикасы», М.Чеховтың «О технике актера», шетелдік практиктер Гротовскийдің «Театрлық антропологиясы», П.Бруктің «Пустое пространство», т.б. өз білген-түйгендерін қағаз бетінде қалдырған. Қазіргі таңда да жазылып жатқан заманауи еңбектер аз емес.

Біздің ойымызша, режиссердің міндеті – актердың табиғи дарынын шектен аспай, ашып тәрбиелеу, көрерменге таза күйінде ұсыну. Оған әр іс-қимыл мен сөздің айтылу жолын көрсетіп, айна қатесіз қайталап беруін күтпеу қажет. Режиссер бойында сирек кездесетін, әрі маман болып қалыптасудағы ең қажетті қасиеттерінің бірі – өзіне ненің қажет екенін түсіндіре алуы. Ол пьеса таңдаған күннен бастап суретші, жарық партитурасы маманы, дыбыспен әрлеуші, декорация бөлімі, костюм, ағаш және тағы басқа цехтарда жұмыс атқаратын сан мыңдаған адаммен бүтіндей бір жұмыс атқарады. Сценография – өз алдына жеке туынды.

XXI ғасыр табалдырығын аттаған әлемдік театр өнері сапалық жаңа кезеңге аяқ басты. Бұл шақта сахналық өнер – постмодернистік театр, интерактивтік театр, физикалық театр, т.б. түрліше атауға ие болып, күн санап түрленуде. Әлемдік сахна өнерінің құрамдас бір бөлігі қазақ театры да бұл үдерістен алшақ кетпей, көштен

қалмаудың қамында. Атап айтсақ, ұлттық режиссура мен актерлік өнер саласында іргелі ізденістердің соқпағы анық байқалады.

Адамзаттың санасы күн санап күрделеніп, сағат сайын сан мыңдаған өзгерістерге ұшырап жатқаны ешкімге жаңалық емес. Дөңгеленген дүние диірмені небір техникалық прогресті өмірге әкеліп, адам баласы өркениеттің ізгі игіліктерін пайдаланып отыр. Толассыз аққан уақыт – әрбір қоғамның алдына жаңаша міндеттер жүктеп, қолда барға малданбай ұрпақ үшін қимыл-қаракет жасауға итермелеуде.

Осындай үздіксіз даму үдерісі театр өнерінде де байқалуда. Жаңа театрлық форма, соны сахналық тіл іздеу процесі еліміздегі театр қайраткерлерін де толғандырып, өз көрерменінің жетегінде кетпей, керісінше, оларға бағыт-бағдар ұсынатын деңгейден көрінуге деген игілікті талпыныстарды жүзеге асыруда.

Мультимедиалық, мінсіз заманауи технологиялар сахнаға сайланып, режиссерлік концепцияны ұғынықты ету жолында таптырмас көркемдік құралға айналып отыр. Осынау өзгерістер сөз жоқ актерлік өнердің, орындаушылық шеберлік пен техниканың күрделенуіне әсер етпей қоймайды. Сол себепті, бүгінгі заманауи актердің шеберлік арсеналы ХХ ғасыр сахнагерлерінікінен әлдеқайда өзгешерек болуы заңдылық.

Заманауи шетел драматургиясын сахналау барысында спектакльдің сыртқы пішініне көбірек мән беру маңызды емес. Себебі, шығарма эмоцияға бай диалогтар мен әңгімелерімен, тіпті үнсіздігімен баурап алады. Бұл шығармаларда өмірден көңілі қалғандар жиі кездеседі. Олардың бастан кешкендері жайлы әңгімеленіп, жан күйзелісінен шығудың амалын іздеп жүргендері жайлы сөз қозғалады. Театр сахнасында қазірде әлеуметтік тақырыптар көп қозғалғанымен, бәрі тұрмыстық мәселелер жайлы десек артық айтқанымыз емес. Ал, философия жайлы көтеріп жүргендер қатары әлі де толығыуы қажет. Себебі, өнер арқылы адам қанаттанады, рухани азық алып, көңілін алаңдатып жүрген сұрақтарға жауап іздейді.

Драматургия – сан қырлы. Олардың саны шектеусіз. Әрбірін сюжеті, оқиға желісі, құрылымы, кейіпкерлері ерекшелендіріп тұрады. Сол өзгешіліктер арқылы автордың шығармашылық мәнерін, суреткерлік ойын жеткізу тәсілдерін, стилін байқап жатамыз. Жаңашылдыққа ұмтылу жастарға тән қасиет. Үлгі тұтатын классиктер мен «мені» қалыптасқан методисттер де, өнерге үлес қосуды жалынды жастығында бастағаны белгілі. Ғұмыр тұтқасын енді ұстап, нар тәуекелмен табалдырық аттаған замандастарды қолдау, қорғау парызымыз болмақ. Себебі, мақсат ортақ – қазақ театр өнеріне серпін беріп, тың дүниелер тудыру. Осы орайда ұлы реформатор К.С Станиславскийдің: «Пока мы молоды, мы должны вооружиться зубной щеткой и отправиться туда, куда глаза глядят. Смеяться, совершать безумные поступки, рыдать, идти против системы, читать столько, сколько, кажется, не вместится в голову, любить что есть сил, чувствовать. Просто жить», - деген сөзі еріксіз ойға орала ынта-жігер береді.

Интернет ресурстар:

1. <https://postnauka.ru/faq/45439>

ПРОБЛЕМЫ ВЫБОРА ТЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ КАЗАХСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Куанышбекова Алтынай

*Магистрант 1 курса кафедры «История и теория театрального искусства»
Казахской национальной академии искусств им. Т.Жургенова
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

доктор искусствоведения Нурпеис Бахыт Какиевна

Аннотация. Авторы произведений, которые сейчас относятся к классике, были лучшими художниками своего времени, будь то Шекспир или Ауэзов. На сегодняшний день для прочтения современных произведений мы прибегаем к зарубежной драматургии. Создается впечатление, что казахская драматургия приходит ко времени смены направления и перехода от эпохи к эпохе. Театральное искусство имеет тесную связь с драматургией, но у нас мало отечественных режиссеров, которые занимаются постановкой произведений современных драматургов в жанре, незнакомом широкой публике. Поэтому актуальность работы под названием "Проблемы выбора темы в современной казахской драматургии" не вызывает споров.

Ключевые слова: театр, драма, мультимедиа, мастерство, философия, актер, режиссер, автор, спектакль, эстрада, сценография, фестиваль, эксперимент, общество, проблема, автограф.

PROBLEMS OF TOPIC SELECTION IN MODERN KAZAKH DRAMA

Altynai Kuanyshebekova

*1st year undergraduate student of the Department of History and Theory of Theater Arts
Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

Scientific adviser: *Doctor of Arts Bakhyt Nurpeis*

Abstract. The Authors of works that now belong to the classics were the best artists of their time, whether it was Shakespeare or Auezov. Today, to read modern works, we resort to foreign drama. It seems that Kazakh drama comes at a time of changing direction and transition from era to era. Theatrical art has a close connection with drama, but we have few domestic Directors who are engaged in staging the works of modern playwrights in a genre that is unfamiliar to the General public. Therefore, the relevance of the work entitled "Problems of topic selection in modern Kazakh drama" is not controversial.

Keywords: *Theater, drama, multimedia, mastery, philosophy, actor, director, author, play, platform, scenography, festival, experiment, society, problem, autograph.*



Құрманбай Ұлжан

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнерінің тарихы мен теориясы» кафедрасының 1-курс магистранты
Алматы, Қазақстан
ulzhan.kurmanbay@bk.ru*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану докторы, Нұрпейіс Бақыт Кәкіқызы

«ЖӘМИЛӘ» СПЕКТАКЛІНІҢ ЖАҢА ОҚЫЛЫМЫ

Өнер – адам жанын рухани тұрғыда кемелдендіріп, байытады десек, сол көркемдіктің бір тармағы болған театр өнері - қазіргі күні дүниежүзілік кеңістікте кеңінен қанат жайып, өркендеп-өсіп келе жатқан мәдениет ошағына айналды. Сан ғасырлық тарихы бар театр өнері адамзат өмірінен ерекше орын алып, қарыштап дамып келе жатқаны белгілі. Театр халықтың өмірінен, қоғамнан тыс дамымайды. Замана тынысы, уақыт лебі, сол кезеңнің негізгі тірегі бәрі-бәрі де көркем жүйеленіп ұлы сахна өнеріне еніп отырады.

«Театр ең алдымен, жан қозғап, жүрек толқытар, кісі санасына ой салып, сәуле түсірер эстетикалық, этикалық мәдени-рухани көмегі, адам баласына сыйлар жарқын өнегесі, шынайы сыры, адасқан жанға ұқтырар, ұғындырар және оны тығырықтан тартып шығарар ғаламат күші бар философиялық күрделі ұғым. Театр үнемі жақсылық жағында. Ол ылғи да Биік те Адал сезімдерді насихаттаған дәуір шежіресі» [1, 72 б.] – дейді белгілі театр сыншысы Әшірбек Сығай. Расында, адамзаттың рухани құлдырауы, төмендеуін өнер ғана ашық жеткізіп, түсіндіре алады. Жастарға эстетикалық тәрбие беретін бірден-бір орын – театр.

Мөлдір өнеріміз театр, ғасырлар бойы қоғамның айнасы болып келеді. Адамзат өркендеуі мен рухани құлдырауының себептерін өнер ғана дәлме дәл жеткізуге, ішкі себептерін ашуға тырысады. Өнердің басты құралы – адамның жаны. Жан арқылы көптеген дерттің де, қуаныштың да бастапқы нүктесін табуға болады. Адам жанының өзгеріске ұшырауына қоғамның тигізер әсері мол. Дәл осы тақырыпты алдыңғы қатаға шығара білген қоғам мен адамның бір-бірінен алыстай алмайтын тірі байланысын нақыштап, әспеттеп, ең көркем иірімдермен көрсете білген Бәйтен Омаров атындағы «Жас сахна» театрының «Жәмилә» қойылымы болды.

2019 жылы ұзақ уақыттан кейін Б.Омаров атындағы «Жас сахна» театры көрерменге қайтадан қазақ тіліндегі қойылым ұсынған тұғын. «Ш.Айтматовтың «Жәмилә» повесінің желісі бойынша сахналанған спектакль Б.Омаровқа бағышталды.

Ізденімпаз жастардан құралған театр кезекті қойылым үшін көршілес қырғыз елінен режиссер Ұланмырза Қарыпбаевты шақырған. Ұзақ уақыттан бері Б.Абдуразаковпен жұмыс жасаған труппаға жас режиссермен жұмыс жасау жаңа леп алып келді. Режиссер мен актерлік құрам Адамзаттың Айтматовының «Жәмилә» повесін таңдапты. Көптеген тілдерге аударылған шығармада тек соғыс зардабы немесе әйел тағдыры жайлы емес, одан терең, үлкен махаббат оқиғасы баяндалады. ««Жәмилә» - жер бетіндегі ең әдемі махаббат оқиғасы» – дейді, француз ақыны Луи Арагон [2]. Расымен де, Данияр мен Жәмиләнің сезімдері қиындықпен сыналған, барлық қағидаларға қарсы тұрған үлкен күш секілді. Алты актермен әдемі ансамбль құра білген – Ұ.Қарыпбаев тәуелсіз театрдың кішкентай сахнасын толықтай пайдаланған. Жанель Серғазина, Нұргүл Алпысбаева, Әйгерім Мұстафа арқылы көпшілік сахналарды көрсетеді. Суреткер спектакль барысында шығармаға қарсы туындаған барлық ой-пікірлерді де айта кетеді. Алғашқы сахнасында актрисалар туындыны жерден алып, жерге салса, келесі сахнада халық әнін айтып отырған үлкен әжелерге айналып шыға келеді. Жанды дауыста айтылған әндер қойылымды жандандыра түскен (Хормейстері: Арна Жүнісова).

Оқиға желісін кішкентай, бұзық болғанымен өте ақылды, сурет өнеріне қызығушылығы бар Сейіт – Данияр Арипов баяндап береді. Сахнаға жарық түскенде кең дала бейнеленген сурет пен қызыл түсті жанып тұрған бағдаршамды көреміз. Ол жеңгесі Жәмиләні – Ақниет Орынтай таныстырып, екеуі балаша алысып, оның өзіне қанша жақын әрі қымбат екенін айтады. Алғашында Сейіт ағасы Садықтың орнына өзі тұрып, Жәмилә екеуінің сұлбасын салады. Бұл ер жетіп келе жатқан баланың жеңгесіне жәй ғана емес, соғысқа кеткен ағасының аманатындай қарап жүргендігінің белгісі. Кейіпкерлердегі халқымызға тән қайны мен жеңгесінің бітпейтін қалжыңын, әлі арыла қоймаған балалықтарын актерлер жақсы көрсете алған. Бұл жолы актриса А.Орынтайды автордың Жәмиләні сипаттағанындай қыпша белді, ұзынша келген, ерекше сұлулығымен көрдік. Ән айтып, майыса билегендегі, бейнеге еніп көзінен шын жас пен махаббатты көргенде режиссердің актерлік құрамды үлкен дәлдікпен таңдағанын байқаймыз. Д.Ариповтің де ампуасы Сейіт роліне келіп тұрғанын мойындаймыз. Алайда оның осы уақытқа дейін де ерке немесе ақымақтау кейіпкерлерді ойнағандығын және олардың бір-біріне ұқсап бара жатқандығын айта кетуіміз қажет. «Театр өнері саласында актердің қас жауы – таптаурындылық. Ол – актер дүниесіне байқатпай еніп, бара-бара тамырланып, қоздап, құжынап, қаулап көбейе беретін қатерлі құбылыс»[3, 69 б.], – дейді Маман Байсеркенов. Талантты әрі жас актер осы сынды кейіпкерлерден өз еркімен бас тарта алса, өзін жоғалтпай, әр қырынан сынап көрсе дейсің.

Бұл жолы Данияр роліндегі Бақтияр Байсерікті мүлдем жаңа қырынан көрдік. Сыртқы формасынан бастап өзгерген актерден бұл рольді үлкен дайындықпен бастағанын байқаймыз. Серіктесімен түсінісе білуі, Жәмиләға көзінің қиығымен қарауы, барлығы да кейіпкерінің бейнесін аша түсті. Жетімдікпен өткен өмірі, көрген зұлмат соғысы, тұрмыстағы әйелге деген сезімі, барлық әлемге деген махаббаты, ерекше таланты, барлығы бір жаралы солдатты құрайды. Бір сөзбен айтқанда актер кейіпкеріндегі тереңдікті сезіндіре алды.

Жәмилә мен Даниярдың арасындағы сезімнің тазалығы ешнәрсемен өлшенбейді. Режиссер автор сипаттаған көркемдікті, үлкейте көрсеткен. Еркелігімен, қайсарлығымен көзге түскен Жәмиләнің Даниярға тиіп кетсе, Даниярдың үстінен тоқ ұрғандай қарауы көрермендерді де ерекше сезімге бөлейді. Осы сәтте зал ішіндегі атмосфераны сезіне түсуге дұрыс таңдалған музыкалар да

эсер етті (Дыбыс режиссері: Данияр Сатыбалдиев). Тағы да суреткердің шығарманың көркемдігін аша түскен сәті тамыз түнін көрсетуі болды. Led экран арқылы шалқыған тамыз түнін ең әдемі махаббат сахнасымен көрсетеді. Жәмилә мен Даниярдың билері көрермен көңілінде ерекше сақталды (Балетмейстер: Алина Мамбеталиева). Ол махаббат сахналарының тым нәзік белгілері болатын.

Суреткер кейіпкерлердің ішкі дауыстарына екпін түсіре олардың болмыстарын көрсетеді. Мысалы, Жәмилә зина жасаудың күнә екенін біліп, қателесуден шынымен қорқады. Өз-өзінен қуыстанып жүргенде ол өмірінде шынайы махаббатын кездестіргенін түсінеді. Даниярдың да ішкі дауысы, көрген түстері талантты, өмірді сүйетін, ойшыл адам екенін көрсетеді. Шығармадағы Даниярдың тарапқа үлкен қапты көтеріп баруы, оның мінезін, қайсарлығын көрсететін ең негізгі сәт еді. Алайда ол сахнаны режиссер Led экранға орыс тілінде жазып, Сейіт оны қазақ тілінде айтып тұрды. Тым тез айтылғандықтан, сөз бен кимылдың бір уақытта жүрмегенінен бұл сахна ешқандай эсер бере алмады.

Сейіт – барлық оқиғаны баяндаушы, көруші, түсінуші. Бірақ ол ағасының қалыңдығын көзінің қарашығындай сақтаған, жеңгесін жанындай жақсы көретін кішкентай бала. Иә, жеңгесі еркелететіндей «кішкентай бала». Режиссер кейіпкерге дәл осы балалықты береді. Ол Данияр мен Жәмилә қашып кететін сәтінде үлкен адамдарша түсініп, олар үшін қуанбайды. Керісінше олар қашып кеткенде өзінікін қорғай алмай қалған кішкентай балаға тән мінезбен жер тебініп жылайды.

Жәмилә мен Данияр махаббат жолында барлық қорқыныштарына қарамай бірге кетеді. Оларға жанып тұрған қызыл бағдаршам, жасылға ауысады (Қоюшы-суретші: Нұржан Сәменов). Қанша қиын болса да олардың бірге бақытты болуға құқығы бар екенін көрсеткен. Режиссер де, автор да махаббатты бір саты жоғары қойғанын көреміз.

Труппаның Ұ.Қарыпбаевпен жасаған жұмысы сәтті шығып, жаңа леп алып келді. Театрдағы еркіндік пен актерлердің өз пікірін ортаға сала отырып жасалынған жұмыста әр актер өз даралығын, талантын көрсете алған. Бұдан түйер түйініміз қазіргі режиссерлерге де көп ізденіс қажет. Режиссердің білімі, ой-өрісі, талпынысы актерге қарағанда әлде қайда жоғары болуы тиіс. Жақсы шығармалар тауып, оны актерге ұсынса дейсің. Себебі берілген роль де көп ізденісті қажетсінген сайын актерлердің жұмысына деген қызығушылығы артады. Қазірде актерлерге тек бағыт берсе жеткілікті. Кейіпкерін алып шыққанда оған сенімділік танытып, еркіндік берсе актердің өз ролін жақсы алып шығуында, үлкен өнер туғызуында көмек болады.

Қойылым – шығармашылық ұжымның үлкен еңбегінің нәтижесі. Театр сүйер көрермен қойылымның өте сәтті шыққанына куә болды. Режиссер, актерлік құрам, балетмейстер, хормейстер, суретші, дыбыс режиссері барлығының еңбегі ақталып, біртұтас көркем туынды дүниеге келген. Бастысы, әлемдегі ең керемет махаббат оқиғасын көрермендер жүрегіне жеткізе білді.

Театр қазақ тілінде спектакль қою арқылы көрермен де арттырды. Әрбір халықтың том-том болып қатталып жатқан сан ғасырлық тарихында келесі ұрпақтың бойында мақтаныш сезімін тудыратын оқиғалар, белгілі күндер, айтулы тұлғалар болады. Қазақ театр өнерінде мақтанышпен айтар тұлғамыз Б.Омаров есімі берілген театрда қазақ тіліндегі спектакльдің жүруі заңдылық болуы керек. Бұл тек көрермен санын арттыру емес, белгілі актер, режиссер, ұстазды құрмет ету. Қазақ тілді камералық театрлардың дамуының да маңызы өте жоғары.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Ә.Сығай. Ой төрінде театр. – Алматы, ҚазАқпаат: 2008ж., - 330 б.
2. <https://nsportal.ru/shkola/literatura/library/2016/08/20/shyngys-aytmaov-zhmila>
3. М.Байсеркенов. - Алматы: «Ана тілі», 1993ж, -332б;

НОВОЕ ПРОЧТЕНИЕ СПЕКТАКЛЯ «ЖАМИЛЯ»

Курманбай Улжан

*Магистрант 1 курса кафедры «История и теория театрального искусства»
Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

доктор искусствоведения Нурпеис Бахыт Какиевна

Аннотация: 2019 году театр «Жас Сахна» имени Б. Омарова снова представил зрителям спектакль на казахском языке по повести «Джамиля» писателя Ш.Айтматова, сумевший запечатлеть, культивировать и показать живую неразделимую связь между людьми.

NEW READING OF THE PERFORMANCE "ZHAMILYA"

Ulzhan Kurmanbai

*1st year undergraduate student of the Department of History and Theory of Theater Arts
Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov
Almaty, Kazakhstan*

Scientific adviser: *Doctor of Arts Bakhyt Nurpeis*

Abstract: In 2019, the theater "Zhas Sakhna" named after B. Omarov again presented the audience with a performance in Kazakh based on the story "Jamila" by the writer Sh. Aitmatov, which managed to capture, cultivate and show a lively inseparable connection between people.



Мұқашев Саламат Азатұлы

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан
salamon92@mail.ru



Нұрпейіс Бақыт Кәкиқызы

Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры, өнертану докторы
Алматы, Қазақстан
bakyt_n_70@mail.ru

**«ҚИЛЫ ЖОЛ» БҰҚАРАЛЫҚ ҚОЙЫЛЫМЫНДАҒЫ РЕЖИССЕРЛІК
ІЗДЕНІСТЕР**

Тарихки тұлғаларымызды еске алып отыру әрдайым да мемлекетіміздің басымдылық танытар жолы болғандықтан, оны жүзеге асыруда бағдарламалық бағыттар қарастырылып, жаңаша серпінмен дамуы маңызды. Сол себепті тарихи тұлғалар мен ел шежіресінің шешуші сәттері әрқашанда әдеби шығармалардың, театрлық қойылымдар мен ұлттық мәдениет контекстіндегі өнердің шығармашылық тұжырымдамасының теориялық және тәжірибелік негіздемелерімен бірлікте қарастырылады. Қазіргі кезде елімізде бұқаралық ойын-сауық режиссурасы қарқынды дамып келеді. Бүгінгі таңда көпшілік шоу қойылымдарындағы тарихи бейнелерді жасауда жаңаша режиссерлік тәсілдер қолданылып отыр.

Көпшілік қойылымдарды жүзге асыруда режиссураның маңызы зор екені әлімсақтың аян. Бұл ретте, ресейлік зерттеушілер Т.К.Донская мен И.В.Голиусованың: «Режиссер театрализованных представлений и праздников: профессионально-личностный аспект» [1] атты мақаласында бұқаралық қойылымдар режиссурасының қалыптасуы тарихи аспектіде қарастырылған. Онда қазіргі таңдағы көпшілік шоу қойылым режиссерлеріне қажетті құзыреттіліктер, олардың жан-жақты жетілуі атап көрсетілген.

Бүгінде ұлан-ғайыр тарихы бар Қазақстан әлем таныған іргелі мемлекеттің бірі. Бірақ осы қалыпқа бірден жете қалмағанымыз аян. Өткен тарихымыз, тар жол тайғақ кешкен ғасыр беттері ұрпақтардың жадынан өшпек емес. Алты алаш, бес арысымыз тұрғанда ақын-жыраулар аңыз-әпсаналарға, жырлар мен дастандарға айналдырып, болашаққа бағдар іспеттес өлмес мұра қалдырып отырды.

Сондықтанда қазақтың этнос ретіндегі ерекшелігі де осында. Халқымыздың тұңғыш Президенті Н.Назарбаевтың «Ұлы даланың жеті қыры» [2] атты жолдауында осы ерекшелігі баса айтылады. Тарих беттерін таразылай келе өз ұлтымыздың болмысын ұлт ретінде М.Әуезовтің тіліменен дала театрын қала театрына дәріптеген көпшілік бұқаралық қойылымдардың көрініс табуының өзі осы нышандардан қалыптасқан дүние, мерекелік іс-шараларды өткізу секілді бұқаралық кештер лезде пайда бола салмағаны да белгілі. Ықылым заманнан «өлі разы болмай, тірі байымас» деген философиямен өткізілетін «ас беру» дәстүрінің өзі бүгінгі күнде белгілі бір трансформацияға түсіп, жаңа заманның талабына сай жаңаша қуат алып, ғасыр талабына сәйкес күн тәртібінен түспей келе жатуы да жайдан жай емес.

Осыдан бірнеше жыл бұрын Қазақ хандығының құрылғанына 550 жыл толуына байланысты кең құлашты дүбірлі той болды. Еліміздің басты қалаларында Алматы мен Астана, көне Тараз шаһарында өткізілген мерекелік іс-шаралар тарихымызды жаңаша топшылауға, тұжырымдауға мол мүмкіндік ұсынды. Қазақ өнерінің қарашаңырағы М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының тікелей ұйымдастыруымен Қазақ хандығының 550 жылдығы тойланып жатқан киелі Тараз қаласында театрландырылған «Қилы жол» қойылымы көрсетілді. Сценарий авторы жазушы Жабал Ерғалиев болды.

Қойылымда Керей, Жәнібек бабалардың қазақ елінің басын біріктірудегі ерен еңбектері айрықша көрсетілді. Бұл бұқаралық қойылым стадион алаңында кешкі жетіде басталды. Бірнеше жүздеген қатысушылардың басын біріктіріп, сонау тарих қойнауына жетелеген қойылымның танымдық маңызы аса зор болды. Бұқаралық қойылымдардың драматургиясы бірнеше жағдайларды ескере отырып жазылатынын режиссер Ә.Рахимов «Режиссер шеберлігі» деген оқу-әдістелік құралында нақты тоқталған. Ол: «Соның бірі – мереке өтетін орын: қалалық алаңда, көшеде, стадионда, клубта, спорт сарайында, суда, тау баурайында, т.т. Осыған байланысты қатысатын адамдар мен мерекелік қойылымның көлемі айқындалады», – [3,112 б.] деп көрсеткен. Шынымен де, қазақ хандығының құрылу тарихынан сыр шертетін аталмыш қойылым, үлкен стадион алаңында бар сән-салтанатымен көпшіліктің назарын өзіне аударды.

Қаланың Орталық стадионында өткен ауқымды іс-шараға бірнеше мыңдаған адамдар жиналды. Елді елең еткізген үлкен масштабтағы театрландырылған, ашық аспан астындағы қойылымда ине шаншар орын болмауы да, халықтың өткен тарихқа деген құрметін көрсетеді.

Ұлт тарихын бейнелі баяндайтын бұл қойылымға 500-ге тарта адам қатысты: бұған М.Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының барлық актерлері жұмылдырылды. Үлкен буын актерлерден: Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері Төлеубек Аралбай, Бауыржан Қаптағай, Бақтияр Қожа, Данагүл Темірсұлтанова, ҚР Жастар одағы сыйлығының лауреаты Шынар Асқарова және Гүлшат Тұтова қатысты. Сондай-ақ ашық алаңға Жамбыл облыстық драма театрынан 50-ге тарта актер қосымша тартылып, «Салтанат» және «Гүлдер» би ансамблінен 70-ке жуық биші, Жуалы ауданынан 60 атты әскер, 200 әскерлер жұмылдырылған. Ал қиын әрі қауіпті трюктерді орындау үшін каскадерлер өнер көрсетті. Спектакльде қазақ хандығының қалай құрылғаны тізбектеле көрсетілді. Көрермендер аты аңызға айналған хандарымыз бен батырларымызды бейнесін көріп, тарихты парактағандай әсерге бөленді. «Қилы жол» қойылымы көрермендердің ұлттық рухын оятып, санасын жаңғыртты. Қойылымның соңында Керей сұлтанды ақ киізге отырғызып «Хан көтеру» рәсімі көпшілікті ерекше

толқытқан сахна болды. Елдің ынтымақ-бірлігі бар жерде, сыртқы жауға төтеп беруге болатыны да анық көрсетілді.

Қойылымның тағы бір ерекшелігі – Қазақ хандығының құрылу тарихы туралы бейнелі де жанды оқиғалы көріністер, сондай-ақ халқымыздың салт-дәстүрін көрсететін «Көш» сахнасының маңызы айрықша болды. Халқымыздың ұлттық костюмдері көздің жауын алатындай әдемілігімен көштің салтанатын асыра түсті. Кілең сайдың тасындай тепсе темір үзетін сарбаздардың жауынгерлерге лайық қимыл-қозғалыстары да аса тартымды шықты.

«Қилы жол» спектаклінің қоюшы режиссері Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Ә. Рахимов, режиссерлер Е. Нұрсұлтан мен Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері А.Кәкішева батыр бабалардың жүріп өткен жолын нақты іс-әрекеттерге бағындырып, ұтымды да, жинақы мизансценалар құра білді. Спектакльде XVI ғасырда қазақ елінің басынан кешкен сан-қилы оқиғалар баяндалды. Алтын орданың ыдыраған тұсында, қайта-қайта тұтанған баянсыз қан төгістер, қатігез шапқыншылықтан әлсіреген қазақ руларының тағдыры қыл үстінде тұрды. Туысқан ұлыстардың алдында өзара бас біріктіріп, Орда тігіп орнығу жолындағы арпалыстар айқын көрсетілді. Дәл осы қилы кезеңде Болат сұлтанның ұлы Керей мен Барақ ханның ұлы Жәнібек сұлтандар елді бастап, қоныс болар мекен іздейді. Елді тығырықтан алып шыққан қос батырдың туған жерге, елге деген махаббаттары бүгінгі ұрпаққа да үлгі. Режиссерлер кең ауқымды қойылымның өзіне тән екпін – ырғағын да тура таба білді. Ұрыс даласындағы шайқастар, жарқ-жүрқ еткен жарық сәулесімен көмкеріліп, оқиғаның әсерін күшейте түсті.

Қойылым суретшісі Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткері Е.Тұяқов та орасан зор жұмыс жасады. Кең даладағы соғыс қимылдары мен қару қақтығыстарын, яғни сахна қозғалысын Ә.Байлин, В.Гончарев, М. Айдарқұлов, т. б. кәсіби тұрғыда қойды. Қиқулаған зор дауыстар, құлақты жаңғыртатын әртүрлі ұрандар көрермендерді үнемі оқиға атмосферасына тартып отырды. Қойылымда пайдаланылған ұлттық күйлер мен әндердің жүйесін жасаған композитор Ш. Базарқұлова театрландырылған спектакльге эпикалық кең тыныс бере алды. Сондай-ақ хореограф Г.Мұхамеджанова 500-ге жуық адамның жартысына би қойып, олардың еркін де, тың серпінмен билеп шығуына көп күш жұмсады. Спектакльде заманауи сценография, үлкен LED-экран, жүрек қылын шертетеін қуатты музыка, ашық та жарқын киім үлгілері орнымен қолданылды.

Бұқаралық қойылым – бейнелеу, музыка, хореография, әншілік және орындаушылық өнерлердің басын біріктіріп, көрерменді ерекше мерекелік атмосфераға баулуды көздейтінін ескерген режиссерлер сол мақсат үрдісінен шыға алды. Бұл ауқымды іс-шараға негізгі тапсырыс беруші, мемлекет болғандықтан аталмыш қойылымға қаржы мол бөлінді. Қойылымға қатысушы кейіпкерлердің барлығына арнайы костюмдер тігілді. «Қилы жол» соңғы жылдары жарық көрген көпшілік қойылымның озық үлгісі болып театр тарихында қалды.

Бұқаралық қойылымдар әр тұлғаны және ұжымды бірлесіп әрекет етуге тәрбиелеп, адамдардың ынтымақтастығын арттырады. Жинақталған тәжірибеде «адамдық рухани мәні бар күштерді» ашады деп айтуға болады. Адамдық асыл қасиеттер жинақтала келе шынайылықты, мінсіз шабыттың шарықтау шегіне жетелейді. Қойылымдар көңіл-күйді көтереді, көпшіліктің шығармашылық қуатын шоғырландырады, ұжымдық эмоцияларды білдіреді. Қойылым кезінде әр адам орындаушы әрі көрермен санатында әрекет етеді. Сол қойылымды жасаушы және өмірдің ерекше сипатына қатысушы, олар салт-дәстүрлерімен, рәсімдік қалыппен

калыптасқан өнердің алғашқы куәгерлеріне айналады. Сан ғасырлардан келе жатқан сахналық көріністер де мәдениеттің өзі сияқты терең тарихы бар. Сол тарих тағылымы өткенімізден сыр шертетін ойын-сауық өнерін зерттеуге әкелді. Оның феноменін зерттеумен тарихшылар, философтар, әлеуметтанушылар, этнографтар, психологтар, өнертанушылар айналысып келеді. Әлі де бүгінгі көзқараспен алғанда қазіргі қоғамдағы коммуникация мәселелерінің маңыздылығын арттыруға байланысты бұл аспектілер өзінің терең зерттеуін талап етеді.

Қорыта айтқанда, театрландырылған көпшілік шоу-қойылымдарда ұлттық тарихи тақырыптың көркемдік тұрғыда көрініс табуы мәселелерін зерттеуде екі үлкен арнаға кезігеміз. Біріншіден, ел шежіресінің шашауы шықпай, бұрмаланбай қаз-қалпында драматургияның (көпшілік қойылымға арналған қалпында) өзегіне айналдыру және екінші, сол жазылған материалды сауатты түрде режиссерлік тәсілдердің көмегімен жүзеге асыру. Осы екі сала бір арнаға тоғысқанда, тақырыптың игерілу мәселесінің көкжиегі кеңейері сөзсіз.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Т.К.Донская, И.В.Голиусова. «Режиссер театрализованных представлений и праздников: профессионально-личностный аспект»// статья из интернет сайта.
2. Н.Назарбаев. «Ұлы даланың жеті қыры» // http://www.inform.kz/kz/-elbasy-zholdauy_a3118617.
3. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы, Тарих тағлымы, 2010. - 248 б.

РЕЖИССЕРСКИЕ ПОИСКИ МАССОВОГО ТЕАТРАЛИЗОВАННОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ «КИЛЫ ЖОЛ»

Мукашев Саламат Азатович

Магистрант 2 курса

Казахской национальной академии искусств им. Т. Жургенова.

Алматы, Казахстан

Нурпеис Бахыт Какиевна

доктор искусствоведения, профессор

Казахской национальной академии художеств им. Т. Жургенова,

Казахстан, Алматы

Аннотация. В статье рассказывается о новых режиссерских поисках массового театрализованного представления «Килы жол», посвященного 550-летию Казахского ханства. Детально изучалось умение постановщиков спектакля А. Рахимова, Е. Нурсолтана, А. Какишевой использовать современную сценографию, LED-экраны, мощную музыку и яркие костюмы.

Ключевые слова: исторические личности, режиссура массового представления, театрализованное шоу, актерское мастерство, сценография.

DIRECTOR'S SEARCH FOR A MASS THEATRICAL PERFORMANCE "KILY ZHOL"

Salamat Mukashev

*2nd year undergraduate student of the Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenova.
Almaty, Kazakhstan*

Bakhyt Nurpeis

*Doctor of Arts, Professor of the
Kazakh National Academy of Arts. T. Zhurgenova
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: The article tells about the new director's search for the mass theatrical performance "Kily Zhol", dedicated to the 550th anniversary of the Kazakh Khanate. The ability of the stage directors A. Rakhimov, E. Nursoltan, A. Kakisheva to use modern scenography, LED screens, powerful music and bright costumes was studied in detail.

Key words: *historical figures, directing a mass performance, theatrical show, acting, scenography.*



Ризабекова Инабат Ризабекқызы

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы, Музыкалық театр артисі
білім беру бағдарламасының 2 курс магистранты
Алматы, Қазақстан*



Карамолдаева Дана Омаржановна

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
музыкалық театр кафедрасының меңгерушісі, п.ғ.к., доцент
Алматы, Қазақстан
k_arna@mail.ru*

**ВОКАЛДЫҚ ШЫҒАРМАЛАР НЕГІЗІНДЕ САХНАЛЫҚ БЕЙНЕ СОМДАУ
БАРЫСЫНДА СТУДЕНТТЕРДІҢ ШЫҒАРМАШЫЛЫҚ DAҒДЫЛАРЫН
ҚАЛЫПТАСТЫРУ МӘСЕЛЕЛЕРІ**

Болашақ әнші-актерлердің орындаушылық шығармашылығындағы басты мәселелердің бірі – сахналық бейне қалыптастыруға дағдылану, шынайы бейне сомдау, оның мағынасын көрерменге жеткізе білу, авторлардың түпкі мақсатын нақты түсіну т.б.

Отандық театр өнерін зерттеуші ғалымдар, вокалдық педагогтар, тәжірибелі сахнагерлер, өнертанушылар, өз еңбектерінде, мақалаларында сахналық бейне оны қалыптастырудың маңызды жөнінде тұжырымды пікірлер айтқан. Оны М.Әуезов, Б.Құндақбаев, Ә.Сығай, Қ.Жандарбеков, К.Байсеитов, Қ.Бадыров, А.Мұқан еңбектерінен табуға болады.

Уақыт жылжып өткен сайын, бейне сомдау үдерісіне де уақыт өз таңбасын салады. Сонда мынадай сұрақ туындайтыны өзінен-өзі белгілі. Мәселен әншілерді шығармашыл тұлға ретінде оқыту барысында сахналық бейнені қалай қалыптастыру керек? Шығармашылық қиялға көркемдік техника мен актерлік шеберлікті жетілдіруге арналған қандай жаттығулар, тренингтер бар және олар білім алушылардың сахналық

бейнені сомдау дағдыларының қалыптасуына қалай әсер ете алады? Музыкалық партияларды орындау барысындағы сахналық бейне қалай сомдалады? Міне, мұның барлығы мұқият зерттеуді қажет ететін мәселе.

Сахналық бейнені сомдау, оның қыр-сырын анықтау, кейіпкердің өмір сүрген дәуіріне сай киіну, жүріс-тұрысын анықтау мәселесін біз Т.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясына аяқ басқан күннен бастап назарға алдық. Актер дайындаудың қай пәндерін алып қарасаңыз да, онда сахналық бейнені сомдау, оны интерпретация жасау мәселелерін айналып өтпейді, сондықтан да студенттердің сахналық бейне қалыптастыру дағдыларын бойына сіңіруінің мәні өте зор деп ойлаймыз. Оның үстіне, музыкалық театр артисі мамандандыруын игеруіне байланысты, вокалдық шығармалар арқылы бейне құрастыру, шығармашылық дағдыларды қалыптастыру алдыңғы қатарда тұрған мәселе болып табылады. Бұл мәселенің маңыздылығын, сахналық бейне құрастырудың қыр-сырын терең меңгермей тұрып, шығармашыл тұлға болуға қол жеткізе алмайтындығымызды және әншілік өнердің шыңына шыға алмайтындығымызды түсіндік.

Алғашқы оқу жылдарында қай білім алушылар болса да, өздерінің вокалдық өнердің негізі болып табылатын орындаушылықтың техникалық жағына зейін қойып, сол бағытта дамуына назар аударады, ал бейнелік-көркемдік жағына келетін болсақ, ол тек сахнаға шығарда ғана ойға келуі мүмкін. Әр нәрсенің екі жағы бар. Әншілік өнерде ол – техникалық және мәнерлік тұрғыда қатар даму. Көбінесе осы көрсетілген, қатар дамытуды қажет ететін дағдылардың бірінің жетіспеуі – ол білім алушының жеке ерекшелігінен болуы мүмкін. Дауыс бояуы әдемі, шығарма мазмұнын түсініп, тіпті кейде өзінше интерпретация жасап, назды да сазды үнмен айтып, шығарманың техникалық жағын жеткізе алмай қиналады немесе керісінше. Сондықтан да сахналық бейне сомдау барысында вокал өнері арқылы студенттердің шығармашылық дағдыларын қалыптастыру мәселелеріне ерекше көзқарас танытып, ғылыми негізделген жүйелі, кешенді әдістеме құрастыру жағына назар аударған жөн деп ойлаймыз.

Сахналық кейіпке ену және кейіпкердің шынайы сезімін жеткізу қағидалары ол жұмысқа ыждаһаттықпен қарап, мұқият талдауды қажет етеді. Ол үшін әнші – актерлердің сахналық бейне құрастыруына ықпал ететін әрбір кезеңді, оның дұрыс, жүйелі түрде пайдалануын көзден таса қылмай қадағалау керек. Ең алғашқы кезеңнен бастап, актердің қолданатын құрал-саймандары болып есептелетін, дене сіресуін босататын актерлік техниканы, көркемдік шеберлікті жетілдіретін, кейбір жағдайларда «көрініп» қалатын психологиялық белгілерді жөнге келтіретін тренингтерді жүйелі түрде жүргізуді және оны бірте-бірте жетілдіруді іске асырған өте маңызды.

К.С.Станиславский бұл ретте мынадай нәрселерге ерекше назар аудару қажеттігін ұсынған: әртүрлі сезімдерді іштей көре білу және есте сақтау; есту, көру, сипау зейіні және басқа да қабылдаулардың сахналық әрекет кезіндегі шығармашылық қиялдау және елестету үдерісінің көрініс табуын талдау. Қарапайым күнделікті өмірінде өзінен-өзі еріктен тыс пайда болатын және оны жүзеге асыруда белгілі-бір күш-жігерді жұмсауды қажет етпейтін элементтерді сахнада саналы түрде пайдаланудың білік, дағдыларын ойлап табу қажет [1, 490].

Бұл ретте, шығармашылық тұрғыда қиялдау арқылы жаттығу жасаудың өте пайдалы екендігіне тоқталмақпыз. Шығармашылық тұрғыда қиялдаудың ең мәнді ерекшелігі – ол күнделікті өмірде кездесетін белгілі бір оқиғаларды қайтадан ой-елегінен өткізу арқылы мүлде басқа, жаңа, толыққанды бейне құрастыруға қабілеттілігі. Мысал ретінде актерлік тренинг материалдары негізінде жаттығу жасауды ұсынуға болады. Өзіміз білім алушылармен тәжірибе жүргізу кезінде мынадай тапсырма беріп көрдік: сабақ өтіп жатқан аудиторияның терезесінен қарап, тез арада бір нысананы таңдап алындар да, бес секундтың ішінде ойша «суретке» түсіріңдер, әрі қарай орындарыңа отырған соң қиял әлеміне «саяхат» жасаңдар: әркім терезеден қандай нысанды белгілеп алды, сол көрген заттарыңды қалай толығымен өзгерте аласыңдар, оны суреттеп айтып беріңдер.

Осындай жаттығулар олардың іштей көкірек көзімен көріп, есте сақтау қабілетін дамытады. Немесе, білім алушылардың шығармашылық дағдыларын қалыптастыру үшін бір затты көрсетіп, сол заттың төңірегінде жоғарыдағыдай тапсырма беріп, әркімнің сол затқа байланысты шығармашылық қиялынан туған бейнені 10-15 сөйлеммен жазып беруін өтінуге болады. Оқытушы білім алушылардың ой-түйінімен танысқан соң, ең мазмұнды, креативті дегендерін өздеріне ұсынып, талқылауларына болады.

Сондай-ақ, студенттердің көргендерін есте сақтау мен байқампаздығын дамыту үшін де осындай шығармашылық қиялға тапсырма беруге болады: мысалы, үстел үстінде шашылып жатқан қарындаштар не нәрсені елестетеді немесе неге ұқсайды? Терезедегі жауын тамшылары қандай ойға жетелейді? Осылай, студенттердің көкірек көзімен көріп, көргендерін есте сақтау мен байқампаздық дағдыларын біраз алға жылжытып тастаған соң, тапсырмаларды біртіндеп күрделендіре беруге болады. Біздің түпкі мақсатымыз – вокалдық шығармалар арқылы сахналық бейне сомдау болғандықтан, оны бір сәтке де естен шығармай, біртіндеп музыкамен байланыстыра білуіміз қажет.

Келесі кезекте берілетін жаттығулар білім алушылардың назарын дамытуға арналуы тиіс. Себебі, олардың өз назарларын бір нәрседен екінші бір нәрсеге еркін аудару актерлік өнерлеріне қажетті, күнделікті керекті маңызды дағдылардың бірі болып табылады. Ол туралы мынадай тапсырмалар беруге болады: аудиториядан тыс немесе тіпті одан да алысырақ тұрған бір нысанды таңдап алады (бұл кезде белгілі бір музыка ойналып тұрады), сол нысанды ойша сипаттай бастайды (мысалы, ол жеңіл машина болса, оның түр-түсі қандай, жаңа ма, ескі ме, қандай мемлекеттен шықты екен т.б.). Музыка тоқтаған кезде бірден алдында жатқан затқа назар аударады (кітап, дәптер, қалам, қарындаш, өшіргіш т.б.). Сол сәтте олар алдында жатқан жақын нысандағы заттар туралы ойлай бастайды: бұл кітап не үшін қажет, ішінде не туралы жазылды екен, қай баспадан шыққан т.б. Музыка қайтадан ойнай бастаған кезде назарын бірден алыстағы нысанға аударуы тиіс. Мұндағы ең маңыздысы – ол сол нысан бойынша музыка тоқтағанға дейінгі ойын әрі қарай бірден жалғастыра ала ма, әлде ойына түсіру үшін бірталай уақыт керек пе? Оқытушының міндеті – осы жағын қадағалау.

Алғашқы кезде назарында болған затты ойына түсіру үшін біраз уақыт бөлуге болады, бірақ бірте-бірте ол аралықты қысқарта беру керек, сонда назарларын еркін

ауыстыра алу дағдысы қалыптасады. Назардың актер өміріндегі маңыздылығы туралы ҚР еңбек сіңірген қайраткері, актер, режиссер, ұстаз О.Кенебаев былай деп жазады: «Адам ең алдымен көру үшін, назарын бір нәрсеге аударып, тоқтайды ғой. Зейін – өзін қоршаған ортамен қарым-қатынас жасау үшін, адам баласына біткен ерекше қасиет. Сахнада қарау, көру, тыңдау, есту, сезу, назар аударыдан пайда болатын құбылыстар. Назары жоқ адам, қарап тұрып көрмейді, тындап тұрып естімейді және сезбейді» [2].

Бұл жерде музыканың алыс-жақын нысандарды сипаттау кезіндегі оқиғаны бірден еске түсіріп, әрі қарай жалғастырып кетуге қаншалықты септігін тигізгендігін анықтау мәселесі де өте маңызды.

Актер шеберлігі негіздерін игеріп, арнайы жаттығулар арқылы негізгі дағдылар мен біліктерді сезініп қабылдау үдерісін меңгере бастаған кезде, келесі маңызды кезең – музыкалық қойылымдардағы партиялармен жұмыс істеуге көшуге болады. Біз музыкалық театр артисі мамандарын дайындайтын болғандықтан, сахналық бейне қалыптастыру мәселесін белгілі ұлттық музыкалық қойылымдардан бастағанымыз жөн болады деп ойлаймыз. Мысалы – «Айман-Шолпан» музыкалық комедиясындағы кез-келген кейіпкерді сахналық кейіпке түсіріп, сомдау үшін, шығарманы (спектакльді) тұтастай тыңдап, ой-елегінен өткізіп, өзі орындайтын кейіпкер бейнесін жан-жақты талдауы тиіс. Одан соң, кейіпкер орындайтын музыкалық шығармалар партияларын нота бойынша үйреніп, олардың әуенінің, екпін-ырғағының дұрыс болуын қадағалағаны жөн.

Әрі қарай, осы жұмыстармен қатар, композитордың өмір сүрген кезеңі, өмір және өнер жолдары, комедияның жазылған уақыты, қандай тақырыпқа жазылғандығы, қандай оқиғаларды суреттейтіні, не себепті композитордың осы комедияны жазғаны туралы мәліметтер жинап, онымен жан-жақты танысу жұмыстары жүргізілуі қажет. Ол үшін әртүрлі тарихи энциклопедияларды, костюм және грим туралы әдебиеттерді оқып, мұражайлар мен көркем сурет галереяларына барып, оқиға өткен кезеңдермен толық танысуға болады. Барлық жиналған материалдарды тағы да жан-жақты игеріп, талқылаудан өткізген соң, ендігі кезекте қойылымның әр актісіндегі партияларды кезекпен мұқият зерттеп, зерделеуге кірісуге болады. Вокалдық-техникалық жағынан алып қарайтын болсақ – ол біртіндеп нота мәтіндерін ешбір ауытқуларға жол бермей, «айна қатесіз» жаттау. Бұл жерде ол өз әрекетіне жауапкершілікпен қарап, орындайтын шығармаларының ырғағына, динамикалық белгілеріне, екпініне, тыныс белгілеріне т.б. мұқият болғаны жөн. Осылай, бірте-бірте барлық актілердегі өз партиясын жаттап алады.

Содан соң, қойылымдағы ансамбльге қосылып айтатын партияларына кірісуіне болады. Бұл ұжымдық жұмыс, сондықтан да өз партиясын таза, нақты айтып, ансамбльмен тембрлік үндестікте болуы тиіс, егер бір әнші «елеусіз» ғана қателік жіберсе, ол жалпы ансамбльдік орындауға, үндестікке, нұқсан келтіреді.

Көркемдік-бейнелік тұрғыда қарастыратын болсақ, онда ең алдымен тақырыпты, оның идеясын, шығарманың және рольдің әрекет арқауын, кейіпкердің өткені, бүгінгі мен болашағын анықтау қажет. Дәл осы кезеңде сахналық бейненің «дәні» мен кейіпкермәнділігін, қойылымның оқиғалар тізбесін анықтау және сараптау жұмыстары қатар жүргізілуі керек.

Жұмыстың аяқталу кезеңі – ол қойылымның толық репетициясы. Бұл кезде сахналық бейне сомдаушының режиссермен, дирижермен, гримермен, костюмермен жұмыс жүргізу мүмкіндігі туады. Олардың жетекшілігімен ансамбльдік техникалық үйлесімділік, шығармашылық бірлестік интерпретациясы жүзеге асырылады. Режиссер мен дирижер ол сомдаған кейіпкердің шынайылығын, басқа серіктес кейіпкерлермен өзара қатынасын, психологиялық сенімділікті шешуге көмектеседі.

Айта кетерлік жағдай, кейіпкер партиясын сомдау барысында барлық мүмкіндіктерді пайдалану қажет: шығарманың аудио жазбасын тыңдау, бейне жазбаларын көру, театрларға бару т.б. Қойылымға ғана байланысты музыкалық спектакльді емес, сол композитордың басқа да шығармаларын талдау, көру өте маңызды.

Болашақ әнші-актердің қалыптасуына және орындаушылық өнерінің дамуына көптеген шығармашылық міндеттер қойылады: дауысын күту, сақтау, әннің барлық техникалық жағын бұлжытпай орындау, серіктестерімен, дирижер және концертмейстермен өзара толық түсіністікте болу, мизансценаларды есте сақтау, сахнадағы жағдайды және онда орналастырылған, жұмыс істеуге қажетті заттарды білу.

Оларды қолдану және орындау барысында барлық қимыл-қозғалыс, әрекет ұзақ уақыт машықтану нәтижесінде қалыптасқан рефлекторлық сипатта болуы керек. Барлық зейініміз – ең маңызды міндет – «сезім шындығы» төңірегінде шоғырлануы тиіс [1, 490 б.].

Осы ретте А.Тоқпановтың Әнуар Молдабековтың актерлығы жайлы жазғанын ұсынып отырмыз: «Ол өзі ешкімге ұқсамайтын, өзіндік ерекшелігі оқшау көрінетін актер, сахнаның ақыны. Әнуардың ақылы да, жаны да, тәні де Ваня ағаймен табиғи қауышыпты. Жүріс-тұрысы, қимыл-қозғалысына дейін Чеховтың кейіпкеріне тән» [7, 148 б.] Кұлбаев]

Музыканың, әннің, сахналық әрекеттің бір-бірімен тығыз байланысып өзара бірігіп кетуі музыкалық қойылымдардың өзегі болып табылады. Орындаушылардың сахнадағы тәртібі шындықпен жанасып кетуі керек. Ол дегеніміз, актер орындаушылық техниканы қолдана отырып, көрерменді сахнадағы оқиғаға елітіп әкетуі керек, сонда ол кейіпкермен бірге толқиды, қуанады, қайғырады. Басқаша айтқанда ол сахнада өзін кәдімгі өмірдегідей сезінеді, солай әрекет ете алады [1, 191 б.].

Ұлттық театрымыздың қалыптасуына ерен еңбек сіңірген дарабоз актерлеріміздің бірі, бірі емес бірегейі Е.Өмірзақов туралы Қ.Жандарбеков былай деп еске алады: «Елубай күлдіргі рольдерді ойнағанда, сахнада еркін жүреді. Он екі мүшесі түгел қатысады. Сахнадағы барлық әрекеттеріне жұртты сендіреді, күлдіреді, өзі күлмейді, міне, күлдіргі актердің шеберлігі де осында. Неғұрлым актер сахнадағы өзінің кейіпкерінің іс-әрекетіне толық сенсе, соғұрлым ойнаған кейіпкері де адамды нандырарлық болып шығады. Осы қасиеттер Елубайдың күлдіргі рольдерінде үлкен орын алатын» [4, 50 б.]

Қорыта келе айтпағымыз, вокалдық шығармалар негізінде сахналық бейне сомдау дағдыларын бойларына сіңдіру олардың шығармашыл тұлға ретінде қалыптасуына орасан зор әсерін тигізеді. Болашақ әнші-актерлер сезімдік және эмоциялық тұрғыда дамиды, біртіндеп денені еркін ұстауға дағдылана бастайды, ішкі және сыртқы әрекеттерді меңгеру қабілеті пайда болады.

Қазіргі кезеңде әнші-актердің вокалдық шығармашылық өнерін осылай талдап – талқылау, дайындау әлі де мұқият зерттеуді қажет етеді, себебі заманауи талапқа сай нарық сұранысына сай келмесе, өнер «көшіне» ілесе қалмай қалады.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский // Чехов М.А. О технике актера / [предисл. О.А. Радищевой]. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – 490 с.
2. Кенебаев О.С. Актер шеберлігінің элементтері. «Театр өнері» факультетінің студенттеріне арналған, оқу-әдістемелік құрал. Алматы, 2013. 96 б.
3. Құлбаев А.Б. Сахнадағы сымбаттылық: монография / Алматы: Қазақ университеті, 2015. – 374 б.
4. Қ.Жандарбеков. Көргендерім мен көңілдегілерім /Әдеби жазбасын жасаған және құрастырған Ф.Оразаев. – Алматы: Өнер, 1989. – 112 б.

**ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ
СТУДЕНТОВ ПРИ СОЗДАНИИ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ НА ОСНОВЕ
ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Ризабекова Инабат Ризабековна

Магистрант 2 курса

Казахской национальной академии художеств им. Т.К. Жургенова

Алматы, Казахстан

Карамолдаева Дана Омаржановна

Заведующий кафедрой музыкального театра

Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова,

кандидат педагогических наук, доцент

Алматы, Казахстан

Аннотация. В статье раскрываются этапы работы над созданием сценического образа, на основе вокальных произведений, которые помогают приблизить будущего певца-актера к наиболее адекватной интерпретации композиторского замысла. Выделяются наиболее приемлемые методы построения сценического образа персонажа. Обращается внимание на то, что одним из лучших способов понимания внутреннего мира созданного нами сценического героя, являются детальное изучение и анализ всего музыкального спектакля. Уточнение всех имеющихся ремарок автора, всех обстоятельств вокруг создания произведения и т.д. помогает студенту «вжиться» в образ и уметь работать самостоятельно.

Ключевые слова: сценический образ, перевоплощение, певческое искусство, исполнительская техника, наблюдательность, внимание.

PROBLEMS OF FORMATION OF STUDENTS 'ASSISTANCE IN THE CREATION OF STAGE IMAGES ON THE BASIS OF VOCAL PRODUCTS

Inabat Rizabekova

*2nd year undergraduate of the
Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenova
Almaty, Kazakhstan*

Dana Karamoldaeva

*Head of the Department of Musical Theater
Kazakh National Academy of Arts named after TK Zhurgenova,
PhD in Pedagogy, Associate Professor
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: The article reveals the stages of the work on the creation of the stage image, based on the vocal works, which help to approximate the future singer-actor to the most adequate interpretation of the composition. There are the most acceptable methods of constructing a stage image of a character. Attention is paid to the fact that one of the best ways to understand the inner world created by us is the stage hero, there is a detailed study and analysis of the whole musical performance. Clarification of all the author's remarks, all the circumstances surrounding the creation of the work, etc. helps the student to "live" in the image and change to work independently.

Key words: *stage image, reincarnation, singing art, performance technique, observation, attention.*



Ақмұрза Бақыт

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1 курс магистранты



Шынболатов Ермек

Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының 1 курс магистранты



Хожамбердиев Ордабек

PhD,

*Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті
Алматы, Қазақстан
ordabek_79@mail.ru*

САХНА ТІЛІНДЕГІ ДИАЛЕКТ МӘСЕЛЕСІ

Актердің басты мақсатының бірі – тіл байлығының құнарын сезіну, образды тіл техникасы арқылы сомдау болып табылады. Болашақ актер үшін сахна тілі – сөздің сан түрлі қыр-сыры мен қол жетпес құндылығын, тілдің тұңғыық құпиясын ашып беретін пән десек болады. Қазіргі таңда тіл мәдениетінің көкейтестілігі арта түсті. Мысалы, мәдениеттің өзін материалдық және рухани – деп, екіге бөліп қарайтын болсақ, Тіл мәдениетінің жөні ерекше. Бұл турасында, «Ендеше, сөз құдіреті қазақ халқы үшін бағасы шексіз қазына. Сөйлеу мәдениетін жетілдірмейінше, ақыл-ой парасаты қалыптаспайды. Яғни, дұрыс сөйлей білу дегеніміз – дұрыс ойлай білу. «Жүйелі сөз жүйесін табар» деп дұрыс ойлап, дұрыс сөйлей білудің үлкен өнер екенін ұрпақ зердесін ұялатуда үлкен мән жатыр» - деген тұжырымдарды көреміз [2].

Сахналық сөйлеуде актер әр түрлі тілдік стильдерді қолданады, олар пьесаға, әрекет ету уақыты мен орнына, кейіпкерлердің сипатына байланысты. Сондықтан, актердің сөйлеу арсеналында рольдің сөйлеу сипаттамасын жасау үшін дауыстың, дикцияның сантүрлі қолданысы болуы керек. С. М. Михоэлс былай деп жазды: «актердің бір дауысы жоқ, актердің жүз дауысы бар, актердің мың түрлі қыры бар.

Ең бастысы қай жағдайда қандай қырды қолдану керектігін білу керек». Демек, актер бойында бірнеше шеберлік қырлары болса, оны қажет жерде қолдана білу де зор маңызға ие.

Сахналық тәжірибе көрсеткендей, театр бір жағынан нормативтілікке, сөйлеудің классикалық ауырлығына, екінші жағынан, рөлдің сөйлеу сипаттамасын жасау үшін тілдің барлық байлығын пайдалануға тырысады. Г. О. Винокур театрдағы сахналық сөзді екі жақты көзқарас туралы жазды. Ол сахналық айтылымда екі элементті ажырату әдетке айналғанын атап өтті: айтылым фоны және экспрессивті құралдар, "айтылыммен ойнау". Рольдің сипаттамалық қасиеттері айтылым арқылы театр ойынын қажет ететін ерекше жағдайларды қоспағанда, «сахналық сөйлеу, оның мақсатына жауап беру соғұрлым жақсы болады, ал айтылуы неғұрлым түсініксіз, бейтарап болады». Бейтарап айтылу дегеніміз-сахнада актер мен залдағы көрерменді сөйлеу нормасының бірлігімен біріктіретін жалпы қабылданған әдеби айтылым.

Актердің кейіпкер бейнелеудегі сахна тілімен жұмысы, сөйлеу сипаттамасын құру, рольдің психофизикалық құрылымын қалыптастырудағы маңызды компонент болып табылады, ол "сахна бейнесінің ерекше, күрделі құрылымына, оның ішінде рольдің әр түрлі жақтары мен актерлік өзін-өзі басқарудың тараптары арасындағы күрделі байланыстарға кіреді» (Л. Д. Алфёрова).

Сондай-ақ сахна өнерінде таза сөйлеу, яғни әдеби тіл нормасына сай сөйлеу өте маңызды. Ал әдеби тіл нормасында диалект сөздер қолданылмайды, демек диалектизмді сахналық сөйлеу мәдениетінде қолдану дұрыс емес. Диалектизм әдеби тілдегі құбылыс, дегенмен оның әдеби тілді толықтыруға, байытуға үлесі мол. Халық тұрмысында ғылым мен техниканың дамуына байланысты көптеген жаңа ұғымдарға атау табу қажеттігі туғанда халық қатынасы ретінде пайдаланатын сөздеріміз – диалектизм. Диалектизм тілде негізінен бір тілде сөйлейтін халықтың өз арақатынасының аздығынан пайда болады. Қазіргі кезде көркем әдебиетте диалектизмді қолдануға болады, бірақ өз орнын, мақсатын түсініп алу керек. Егер автор өз кейіпкерінің қай аймақта тұратынын, жас шамасын, білімін көрсету үшін ауызша диалектизмді салып, сол арқылы оның өзіндік ерекшелігін сомдауға әрекет жасайды. Мұндай жағдайда диалектизмнің қолданылуы орынды болады. Себебі театр, бір жағынан, әдеби айтылымға негізделген сөйлеудің классикалық ауырлығына ұмтылады, екінші жағынан, спектакльдерде қазақ ұлттық тілінің барлық байлығын пайдалануға тырысады. Диалектілер тілдік тіршіліктің ең ежелгі және табиғи формалары ретінде, сахналық образдың сөйлеу сипаттамасын құруда маңызды стилистикалық құрал бола алады.

Ең алдымен жалпы диалект ұғымының тарихын қарастыратын болсақ, біз бір-бірінен азғантай ғана айырмашылықтары бар қазақ тілі диалектілерінің арасында нақты шекара жоқ екенін немесе әлі күнге дейін анықталмаған екенін білеміз. Зерттеушілер бұны осы тілде сөйлейтіндердің жоғары мобильділігімен түсіндіреді. Тек әдеби тілдің емес, ауызекі халық тілінің тұтастығына шексіз қазақ даласының географиялық ерекшеліктері әсер еткен болуы мүмкін. Бірақ Сәрсен Аманжолов, қазақтардың арасында еркін көшіп-қону дегеннің мүлдем болмағанын, басқа рулардың меншігіндегі жерлермен жүру қанды қақтығыстарға әкеп соқтыратындығын алға тартып, халықтың еркін қарым-қатынасына жағдай болмағанын тұжырымдаған.

Қазақ тілінің «жергілікті өзгешеліктері» туралы тақырыпты алғаш қозғаған ғалым – Жүсіпбек Аймауытов [4], [5]. «Еңбекші қазақ» газетінде 1926 жылы шыққан

«Тіл туралы» мақаласында Ж. Аймауытов «қазақтың әр елінде, әр гүбірнесінде өздері ғана қолданатын, өзге елдер білмейтін тілдер бар. Мұны ғылым тілінде жергілікті тіл (провинциализм) деп атайды», – деп жазған екен. Әрі қарай ол Бөкей Ордасы қазақтарының тілінде татардың, арабтың, парсының, орыстың әсері, Жетісу мен Сырдария қазақтарында өзбектің, Қостанай тұрғындарында орыс, ноғайдың, Семей, Ақмола қазақтарында да араб, орыс тілдерінің әсері бар екенін тұжырымдаған [6].

Қазақ тілінде диалектілердің пайда болу себебін Сәрсен Аманжолов, осы өңірлерді бағзы заманда мекен еткен ру-тайпалармен байланыстырады. Алайда, академик Нығмет Сауранбаевтың айтуынша, диалектілерді жүздің не рудың тілінен пайда болған деу қате пікір, олар XV ғасырда қазақ тілі қалыптасқаннан кейін, халық өміріндегі қоғамдық – әлеуметтік, шаруашылық – мәдени өзгерістердің себебінен пайда болған құбылыс екен [6]. Қазақ тіліндегі осы күнгі диалектілік ерекшеліктер әртүрлі аймақтардағы жергілікті халықтың қоғамдық – әлеуметтік, шаруашылық-мәдени өміріне байланысты кейіннен қалыптасқан; – қоғамдық – экономикалық жағдайларға және басқа халықтармен қарым-қатынастың сипатына байланысты тілдегі диалектілік белгілер өзгеріске ұшырап отырады. С. Аманжолов Абай тілін сөз еткенде, оны диалектология мәселесімен байланыстыра қарастырады. Зерттеуші XIX ғ. II жартысында, яғни қазақтың ұлттық тілі қалыптаса бастаған дәуірінде оның тірек (опорный) диалектісі – солтүстік-шығыс облыстардың тілі болды, Абай, Ыбырай шығармалары осы өлкелердің диалектісінде жазылған дегенді принципті түрде айтады. Ғалым бұл пікірін барлық еңбектерінде қайталайды және өзінің ғылыми кредосы етіп ұстайды. Бұл тұжырым айналасында едәуір пікір талқысы болғанын білеміз. Ең алдымен, бұл ойды М. Әуезов қостамайды. Ол: «Абайдың сөздігі мен әдебиеттік тіл жасаған ізденулерін, табыстарын алсақ, ол тек Шығыстық Қазақстан тілімен жазды, деу, біздіңше, жеткіліксіз, дәлелсіз. Рас, Абайдың салттағы сөйлеу тілін өзі өмір кешкен қазақ өлкесінің сөздік үлгісінен алғаны даусыз... Бірақ Абай сол қормен пайдаланумен қатар бүкіл қазақ халқының арғы-бергі заманда ауызша әдебиет үлгісінде тудырған шығармаларының... қазынасын да біледі. Жазба күйде жетпесе де, ауызша айтылып, жыраққа тарап жатқан шешендік сөздердің, айтыс-тартыстардың және өзінен бұрынғы, өзімен тұстас әлденеше жеке ақындардың да шығармаларын көптен-көп естіп, ұғынып, жадында тұтып, қолданып өсті» – дейді. Абай: Қазақта Марабайдан артық ақынды мен білген емен дегеніне қарағанда, ол Қазақстанның батыс өлкесіне көп тараған жырларды, сол өлкеде сөзі сақталған ақындардың мұраларын да білгендігін, «Қыз Жібек» жырын тыңдай, оқи отырып, Сыр мен Арал өлкесінің тіл байлығын және қабылдай алғандығын, Бұхар, Шортанбай, Түбек ақындардың сөздерін біле тұрып, Оңтүстік, Жетісу өлкесінің тіл өнерімен де таныс болғандығын айтып, осының бәрі Абайдың бір ғана өлкенің – Қазақстанның шығыс өлкесінің тілінде («диалектісінде») жазбағанын танытады – дейді. М. Әуезовтің мұндағы айтпағы – Абай жасаған кезеңде оған дейінгі қазақ әдебиетінің (ауыз әдебиетінің де, жеке қаламгерлер творчествосының да тіл жағынан қазақ даласының барлық өлкесін топтастырушы ролінің күшті болғандығы, яғни Абай сол әдеби тілді – «Қазақстанның көп өлкесінің тіл қазынасын» пайдалануы арқылы ұлы Абай болғандығы.

М. Әуезовтің осы пікірін І. Қеңесбаев, Н. Сауранбаев, Ғ. Мұсабаев, А. Ысқақов, т. б. тәрізді тіл мамандары да қостайды. Сөйтіп, қазақ әдеби тілінің даму барысындағы Абайдың орны мен қызметі деген мәселе ұлттық әдеби тіліміздің қай негізде: белгілі бір диалект негізінде немесе жалпыхалықтық тіл негізінде

қалыптасқаны туралы проблемамен тығыз ұштасып келгенін көреміз (Р.Сыздықова, Абай тілінің зерттелуі).

Диалект сөздер бүкілұлттық лексиканың құрамына кіреді, бірақ олар жалпыхалықтық болып есептелмейді. Өйткені олардың басым көпшілігінің жалпыхалықтық тілде баршаға түсінікті баламалары бар. Тіл жағынан алғанда қазақ жеріндегі тайпалардың негізі бір еді, бәрі де түркі негіздес диалектілерде сөйлеген. Онымен бірге бұл кез тайпалық одақтар тілінің қалыптасып, көне түркі тілінен бөлінуге бет алған кезі болды. Жетінші ғасырдан бастап ірі тайпалық одақтардың құрылуына байланысты олардың құрамына енген ру мен тайпа тілдері жаңа сапаға ие бола бастаған. Осыдан былай бұрынғы ру тайпалық ғана сипаты бар диалектілердің орнына әрі тайпалық, әрі жергілікті сипаты бар диалектілер қалыптасады. Осылайша халық тілінің негізгі құрамды бөліктері болып табылатын жергілікті диалектілердің негізі салынды. Қазіргі қазақ тіліндегі көптеген диалектілік ерекшеліктердің ерте замандардан қалған ескерткіштерде кездесуі кездейсоқ құбылыс емес. Мұның өзі ондай ерекшеліктердің пайда болу сыры, 15 ғасырдан әрі жатқанын байқатады.

Диалектизмге тосқауыл қоюды тіл нормалары қызметінің нәтижесі деп түсінген дұрыс. Әрине, диалектизм туралы сұрақтар мен оның мүмкіндіктерін әдеби сөйлеуде қолдану оңай емес. Жергілікті тұрғындармен, белгілі бір уақытта болатын оқиғамен байланысты айқындалатын сөйлеу ерекшелігін құру үшін суреткерге тіл элементінің облыстық сөздері қажет. Біріншіден, жергілікті сөздер көркемдік мақсаттылықты талап етсе, ол ең алдымен автор сөзінде емес кейіпкер сөзінде болуы керек. Екіншіден, журналисттің ғылыми мақалаларында немесе корреспонденцияларында бақылау және бейнелеу тақырыбы болса, диалектизмнің көркемдік стилі тыс болса, қажетсіз болып қалады. Сондай ақ, әдеби тілде диалектизмді қолдану, диалектизм есебі арқылы сөздерде тілдің бірқатар сұранысын қанағаттандырумен түсіндіріледі.

Пайдаланған әдебиеттер:

1. https://kk.wikipedia.org/wiki/Қазақ_тілінің_диалектілері
2. <http://anatili.kazgazeta.kz/news/18195>
3. <https://kazaksha.info/рефераттар/диалектизмдер/>
4. <http://library.wksu.kz/dmdocuments/Ниязғалиева%20А.,%20Турганалиева%20Г.%20Қазақ%20диалектологиясы.pdf>
5. <http://abai.kaznu.kz/?p=1276>
6. <http://www.dslib.net/iskusstvo-teatra/problema-govorov-v-scenicheskoy-rechi.html>

ПРОБЛЕМА ДИАЛЕКТА СЦЕНИЧЕСКОЙ РЕЧИ

Акмурза Бахыт

Магистрант 1 курса Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова.

Шынболатов Ермек

Магистрант 1 курса Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова.

Хожамбердиев Ордабек

PhD,

*доцент Казахской национальной академии искусств имени Т.К. Жургенова,
Алматы, Казахстан*

Резюме: В этой статье рассматриваются способы преодоления диалектной проблемы в творчестве актера через «сценическую речь»

Ключевые слова: *Актер, сценическая речь, слово, диалект*

THE PROBLEM OF THE DIALECT OF STAGE SPEECH

Bakhyt Akmurza

1st year master student of the Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov.

Ermek Shynbolatov

1st year master student of the Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenov.

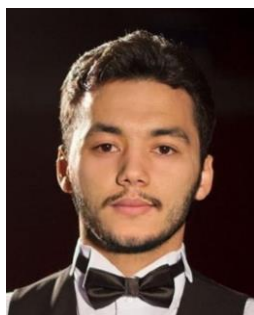
Ordabek Khozhamberdiev

PhD, Associate Professor of the

*Kazakh National Academy of Arts named after T.K. Zhurgenova,
Almaty, Kazakhstan*

Abstract: This article discusses ways to overcome the dialect problem in the work of an actor through the «stage speech»

Key words: *Actor, stage speech, word, dialect*



Игілік Оразалы Амандықұлы

*Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының
2-курс магистранты
Алматы, Қазақстан*

Ғылыми жетекшісі:

өнертану докторы, Нұрпейіс Бақыт Кәкіқызы

**Ғ. МҮСІРЕПОВ ШЫҒАРМАЛАРЫНА ЖАЗЫЛҒАН МУЗЫКАЛЫҚ
СПЕКТАКЛЬДЕРДЕГІ РЕЖИССЕРЛІК ИНТЕРПРЕТАЦИЯЛАР.**

Қазақ ұлттық театр өнерінің тарихы – Ғ.Мүсірепов есімімен тығыз байланысты. Театр өнерінің биік белеске көтеріліп, кәсіби тұрғыда дамуына, тіпті көркемдік бейнесімен қатар, ғылыми-әдістемелік тұрғыда келбетінің қалыптасуына аталмыш жазушы-драматургтің сіңірген еңбегі өлшеусіз.

Еліміздегі кез-келген театрдың репертуарынан авторлық тілі мен стилі айқын, кейіпкерлерінің мінезіндегі характерлік бояулары қанық, оқиғалары күрделі әрі тартысқа толы, әлеуметтік шындығы басым Ғ.Мүсірепов шығармалары құрайтыны белгілі. Бұл орайда өнертану докторы, профессор М.Кнебельдің: «Драмалық мәтіннің репликаларының артында бүкіл үлкен әлем көрінуі үшін автордың стиліне еніп, оның жеке келбетінің сүйкімділігін сезіну үшін театр репертуар таңдауда өзінің бет-әлпеті айқын, ерекше қолжазбасы бар, өмірге деген өзіндік көзқарасы бар драматургтерге назар аударуы керек» - деген ойы осы пікіріміздің айқын дәлелі [1,167б.].

Жазушы Ғабит Мүсіреповтың кез-келген шығармасының өзінен, бүтіндік пен тұтастыққа тән терең ой мен тұжырымдаманы, авторға тән биіктікті, жазушы қолтаңбасына тән алуан түрлі кейіпкерлерді көреміз. Осындай түрлі бейнелердің ашылуы қазақ театр өнеріне үлкен жаңашылдықты алып келгендей.

Өнердің жаңашылдықтан, ізденіс пен көптеген еңбек етуден, тәжірибелік зерттеулерден тұратынын ескерген жөн болады. Осы тұрғыда, көрерменге ерекше әсер сыйлап, құнды дүниелерді ұсыну үшін, заманауи формадағы бағыт қажет болды. Сондықтан да режиссерлеріміз осы бағыттарды ұстанып, жаңашалану үшін біраз еңбек пен тәжірибелерге сүйенді. Заман талабына сай қазақ өнері дамып, түлеп, түрленуге енді десек артық болмас.

Осы орайда, біршама уақыт халық назарынан тыс қалып қойған классикалық шығармаларды сүзгіден өткізіп, жаңаша нұсқада халық назарына ұсыныла бастауын атап өтсек болады. Әр кезең мен заманның өз өзекті мәселелері болады. Сондай мәселелерді айқын көрсететін классикалық шығармаларымыз «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Қыз Жібек», «Ақан сері – Ақтоқты». Ғабит Мүсіреповтің классикалық бұл

туындылары заман бейнесін көрсетіп, мәселелерді айқындауда көптеген театр саңылақтарының шеберліктерін шыңдауға зор үлес қосты.

Ұлттық театртану саласында бұл қойылымдардың тарихы мен драматургисы туралы бірталай зерттеулердің жүргізілгені хақ. Жүргізілген зерттеулердің арасынан ішінен өнертану докторы, театртанушы Б.К.Нұрпейістің «Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері» (1915-2005) сынды монографиясының бар екенін айтсақ болады. Қазіргі таңдағы қазақ режиссерлерінің классикалық қойылымдарға қолданатын интерпретацияларына тоқтап, оны ашық талқылап, тұжырымдама жасаған.

Ғылыми зерттеуде көтерілетін тақырыбымыз, қазақ ауыз әдебиетіміздің бастауы болған, оны жазушы Ғабит Мүсірепов өзекті драматургияға айналдырған «Қозы Көрпеш - Баян сұлу», «Қыз Жібек» сияқты шығармалардың сахнада жаңашыл бағытта сахналануы мен оған қолданылған шешімдердің көріністеріне толық тоқталып зерделейміз.

Өзіне тән стиль мен әдеби тілді, сонымен қатар суреткерлікті қазақ драматургиясына алып келіп, оны дамытып лиро-эпостық шығармаларда көрсете білген Ғабит Мүсіреповтің жаңашылдыққа қосқан үлесі зор десек қателеспейміз.

Ғабит Мүсіреповтің шығармашылығындағы асыл мұраның бірі «Қыз Жібек» сазды драмасы болып танылады. Драма музыкасын Е.Брусиловский жазған туындының қазақ ұлттық операсында інжу-маржан болғандығы жасырын дүние емес. Қазақ ұлттық операсында інжу-маржан болатын себебі де туындыда Е. Брусиловскийдің халқымыздың 30-дан астам әні мен күйін қосып опералық керемет туынды жасағанында. Шығармадағы партитуралар түгел дерлік В.Затаевичтің қазақ халық әндерінің жинағынан қойылған әндерден құрастырылған.

Драмалық қойылымдағы өзектілік екі жастың адал махаббатын қазіргі жастарға паш ете отырып, рухани құндылыққа үйрету болып табылады.

Академик С.Қасқабасов бұл туынды туралы: «Қыз Жібек» эпосын махаббаттың гимні дер едім. Сол кезеңдердегі жастардың сүйіспеншілік пен махаббатпен үйленуді жөн көрулерін Төлеген мен Қыз Жібек махаббатынан аңғарамыз. Осылайша бұл жырдың тез тарап кетуі туындының ел көкейінде жүрген мұң мен зардың эпоста бар болуында. Қазақ фольклорында Төлеген жаңа кейіпкер. Ал Жібек бейнесі арқылы біз нағыз қазақ әйелінің келбетін көре аламыз. Қазақ әйелінің бойындағы барлық асыл қасиеттерді Жібек образынан аңғарамыз. Оның бойынан тазалық пен адалдықты, сұлулықты көре аламыз. Бес жүз жылдан астам пайда болған эпостың әлі күнге дейін сақталып келуі халықтық рухтың жоғалмағандығын көрсетеді[2].

Жазушының классикалық тағы бір туындыларына Ақан трагедиясына айналған «Ақан сері – Ақтоқты» болып табылады. Туындының жарыққа шығуы жайында көптеген жерлерде айтылған болатын. XIX ғасырдың 70 жылдарын қамтитын шығармада адам өмірінің бағасы мен жүрер жолының қиындығы көрсетіледі. Туындыдағы басты кейіпкерлер Ақан сері мен Науан Хазірет арасындағы жанжал арқылы біз сол кездің бейнесін, халық тұрмысын, тіршілігі мен танымын көре аламыз. Олардың ой-санасынан хабар алып, ауыл өмірін, қоғамдық-әлеуметтік жағдайды аңғара аламыз.

Театр сыншысы Евгений Сурков «Ақан сері – шынайылық, мөлдірлік, ерекше психологиялық негіздегі драма батыры» [3,76 б.] – деп өз бағасын берген болатын. Расында да, ол өз басын ойлайтын кейіпкерлер қатарынан емес. Халықты ойлайтын

нағыз қаһарман кейіпкер болды. Ақанның бейнесі шынайы екенін көреміз. Ондай тұстарды Науан Хазіретпен екеуінің арасындағы тартыста көруге болады.

2016 жылы 90 маусымында еліміздің бас театрында шымылдық жапқан бұл туынды, Қуанышбек Адыловтың ұтқыр шешімі бойынша жасап шығарылып, ұсынылды. Трагедияның басталуы, Мәрзия есімді кейіпкердің мешіт жанында ән салып, сол үшін жазаланбақшы болып жатқан сәттен басталады. Дәл осы тұста Ақан мен оның серілерінің құтқарып алу сәтіне жалғасады. Науан хазіреттен үкім шығаруды талап еткен Жылкелді, Балта, Жалмұқандар болды. Ақан Науанға қарсы шығып, халық сөзін сөйлейді. Қойылымда сері Ақаннан гөрі, әділдік жолында күрестен тайсалмаған азаматтығы басым Ақан бейнесі көп ашылған. Ал декорация арқылы біз бұрынғы жұпынылықты сезіне алмаймыз. Себебі, онда декорация заманауи тұрғыда жасалынған. Ә.Бүркітбаев пен театр қызметкерлерінің киім үлгісіне келгенде, орасан зор еңбегін байқаймыз. Бұрынғыша ауыр шапан апқалап, өздерін ыңғайсыз ұстайтын актерларға жеңіл жейде мен заманауи киімдер кигізілгесін, еркіндікті байқаймыз. Әр адамның екі қыры бар екендігін білдіру мақсатында шапанды аударып кию арқылы ұтымды шешім қолдана білген.

Ақанды сомдаған актер Алмас Шаяхметов барынша оның образын ашушаң, қызуқанды қылып көрсетуге күш жұмсады. Онда ол қыз қуып сайраң салудан гөрі, халық қамын ойлайтын жанашыр жан. Науан Хазіретті алып шыққан актер Бақтияр Қожа, көрермен есінде қырсықтығымен, қайтпайтын қайсар мінезімен сақталды. Ал, Қоңқай рөліндегі Мұрат Нұрәсілов комедиялық элементтерді қолдану арқылы, көрермен көңілін көтере білді. Қоңқай бейнесін надандығына, сөзге еріп кете беретіндігіне байланысты жек көрсек, бір тұста Ақтоқтыға жаны ашығаны үшін ішіміз жылып тамашалаймыз. Жасұлан Байсалбековтың Жалмұқаны мен Қайрат Нәбиолланың Сердәлісі де өте қатты халық есінде сақталған образдар болып табылды. Жалмұқан образы бірде сабырлы текті отбасынан шыққан азаматты көрсетсе, енді бірде қос ғашықты айырған жауыз болып көрсетіледі. Инабатты, ибалы Ақтоқты образы қойылым ортасында көрсетілгенімен, тазалыққа толы Ақтоқтыны актриса Ләззат Қалдыбекова жоғары деңгейде жеткізіп берді. Тіпті, актрисаның сыртқы фактурасы мен әр сөзге мән беріп сөйлеуінің өзі Ақтоқтының парасатты қыз екендігіне бірден сендіртті.

Қорыта келе, режиссер Қ. Адылов пьесаға айтарлықтай өзгешелікті енгізбегенімен, кейіпкерлер бейнесін жаңашалау арқылы басқа қырынан танытты. Өзгерген костюмдер мен декорация, музыкалық көркем шешім заманауилық тұрғысынан жоғары деңгейде болды. Қойылым ғана өзгеріске түспеген десек болады. Қойылымдағы Науан Хазірет образын тарихты парақтап отырып ақтарсақ болады. Дегенмен, осындай ұлттық классикалық туындыларымыз әрқашан да театр репертуарынан табылуы қажет деген ойда боламыз.

Зерттеуімізді тұжырымдай келе, классикалық шығармаларды сахналауда қазіргі режиссерлардың талпыныстарының аз екендігін, ізденістерінің төмен екендігін байқаймыз. Мұхтар Әуезов пен Ғабит Мүсірепов шығармаларын интерпретациялап, олардың нағыз тереңіне үніліп, сахнада тіл бітіріп, тарихтың сақталуына, мәдениеттің қалыптасуына, келер ұрпаққа жеткізуге үлкен үлес қосқан болар еді. Әрбір шығарманың бір ойынан түрлі өзекті оқиғаларды алып шығып, арқау етуге болар еді. Өзектілікті көтеруді мақсат етіп көтеруге болады десекте артық емес. Қойылымдардың әлем сахнасында сөйлеуде, қазақ драматургтерінің орасан зор үлесі бар екенін, олардың да өте қиын мамандық иелері екендігін қазіргі режиссерлер естен шығармау керек деген ойдамын.

«Қыз Жібек» қойылымын соңғы кездерде сахналардан жиі көріп жүрміз. Оны ең алғаш болып сахналаған М.Әуезов атындағы академиялық драма театры еді. Ал, содан кейін қазақ «Қыз Жібегін», «Астана-мюзикл» атты еліміздің жас театры Еуропаның төріне паш етті. Астана Жастар театры бұл қойылымды Кореяда көрсетіп қайтқан болатын. Қойылымның осындай жетістіктерге жетер жөні де бар. Мәңгілік махаббаттың символына айналған бұл жыр халқымыздың ұлттық рухани коды.

Еліміздің жас театры «Астана-мюзикл» қойған «Қыз Жібек» рухани өзекті болып ашылған.

Мұнда біз ықшамдалған қойылым мен Е. Брусидовскийдің музыкалық шешімінің жанрға сай қойылғандығын аңғарамыз. Креативке толы режиссер Асхат Маемиров қойылым барысын өзі осылай жоспарлаған көрінеді. Бұл қойылымда режиссер Асхат Маемировтің өзіндік, режиссерлік көзқарасын, ізденісін, креативті шешімін көре аламыз. Қойылымнан біз қобыздың әуезді үнін, (қобызшы А. Омаров), ары қарай абыздың мәңгілік махаббатын жырын (жырау С. Қамиев) ести аламыз. Сайын даладағы жасампаз өмір мен махаббат. Сұлулық пен қызғаныш, зұлымдық пен мәртебе бәрін бірден сезінеміз. Ата-бабаларымыздың сонау жылдардан бері сақтап келген мәдениеті мен этникалық-этикалық контекстінің панорамасы көз алдыңнан өтеді. Қойылымға "Астана сазы" ансамблінің зор үлес қосқандығын айтып өту керек. Жанды дауыста құрылғағ ансамбль қойылымға бірден өң беріп, қойылым барасында болатын жоқтау, би, бата, сыңсу, қоштасу, басқа да әндер мен айтыс өнері сынды салт-дәстүрдің барлығын жанды дауыста орындап, көрерменге ерекше әсер қалдырды. Жоғары актерлік шеберлікте өз кейіпкерлерін алып шыққан Қыз Жібек – И. Ризабекова, Төлеген – О. Игілік, Бекежан – Р. Усманов, Шеге – А. Амандықов, Қамқа – А. Бермұхамедова нағыз этно-мюзикл жанрын көрсетіп берді.

Бас кейіпкер Жібектің суға секіретін сәттері де бекер қойылмаған сынды. Әр секірген сайын қолындағы гүлін жұла беретін бұл сәтке үлкен акцент берілгендей. Себебі Төлегеннің інісі Сансызбай, Жібекті соңынан іздеп келіп өзге варианты көрсетіледі. Сансызбай рөлін слмдаушы актер А. Замзарханов, Жібек екеуінің өз әулеттерімен қатар тұрған сахнада да үлкен мән бар. Ол сәт өмірдің, ұрпақтың жалғастығы бар дегендей стоп-кадрмен көрсетіледі.

Кеңістікте өтіп жатқандай болатын қойылымды толықтыратын бас кейіпкерлердің костюмдері бллып табылады. Киім суретшісі А. Сырбаева бірнеше сахналарда Қыз Жібек пен басқа да қыздардың көйлектерін жалт-жұлт еткен әсем тастармен көмкергенін көреміз. Қазақ дүниетанымында киімнің қосалқы орында екенін аңғарсақ бұл қаншалықты дұрыс шешім деген ойға келеміз. Этно-мюзиклдің жоғары деңгейде шығуына септігін тигізген шыңармашылық топ өкілдерінің де еңбектері зор. Хореограф Қ. Сиязбек, дирижер Б. Ақтаев, хормейстер Г. Берекешев, балетмейстер А. Садықова, киім суретшісі А. Сарыбаева. Этно-мюзикл жанрында қойылған жаңаша қойылым өскелең ұрпаққа заманауи бағыт арқылы, салт-дәстүрдің, мәдениеттің қаншалықты маңызды екендігін жеткізді.

Мюзикл жайында шетелдік өнертанушылар да өз пікірін білдірген. Олардың мюзиклға деген көзқарастары өте жоғары.

Литвалық көрнекті режиссер Йонас Вайткус: «Астана Мюзикл» жастардан құралған театрдың «Қыз Жібек» қойылымын көріп басқаша әсерде тұрмын. Осындай салт-дәстүрге, мәдени мұраға толы қандай бай халық. М. Әуезов атындағы драма театрының «Қорқыттың көрі» қойылымын көріп, қазақ халқының салт-дәстүрімен баяғыда таныс болып алған болатынын. Енді міне осындай мәдени мұраны мюзикл жанры арқылы жеткізуге болатындығын көріп тағы таң қалып

тұрмын. Қойылымдағы жас актерлердің де өз кейіпкерлеріне кіршіксіз адал, бар ынта-жігерлерімен ойнап, жалындап тұрғандары бірден байқалады. Олардың сүйсініп ойнап жатқандарын көріп, одан сайын құрмет күшейе түсті. Ұжым режиссері Асхат Маемиров пен жас актерларға шығармашылық табыс тілеймін.

Франциялық өнертанушы, сыншы Д. Шалис-Асатиани: Осындай қойылымды өмірімде алғаш рет көруім. Үлкен әсер алып шықтым. Сұлулық пен эстетика үйлесім тапқан. Режиссердің өз халқының салт-дәстүрі мен мәдениетіне деген құрметі қойылымнан-ақ көрініп тұрды. Тағы таң қалдырғаны ұлттық костюмдер болды. Костюмдердің осыншалықты байлығы таң қалдырды. Қойылым драматургиясы да ерекше. Спектакльді көре отырып қазақ халқының салт-дәстүрін ғана емес, шығу тарихын да біліп алдық.

Қорыта айтқанда, тәуелсіздік жылдарында еліміздің театр режиссурасы өз дамуын тоқтатқан жоқ. Ілгері басып дамып келеді. Сонымен қатар қазақ театрлары – Ғ. Мүсіреповтың шығармаларын жаңа көзқараспен танып, тың ізденістермен жаңартып, әлемдік театр үдерісінде жүріп жатқан замануи шығармашылық дамуға үндес жаңашылдық пен соны өзгерістерге толы режиссерлік интерпретацияларды ұсынды деп айта аламыз.

Алдағы уақытта танымы мен түсінігі өзгеше, ұлттық болмысынан ажырамаған, жаңаша қозқарастарды да жатсынбайтын жас буын режиссерлер Ғ.Мүсірепов секілді классиктеріміздің жауһар шығармаларын сан құбылтып, жарқыратып, жандандыра түссе нұр үстіне нұр болар еді. Әрі біз бұған бек сенімдіміз.

Пайдаланылған әдебиеттер тізімі:

1. Нұрпейіс Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасу мен даму кезеңдері (1915-2005). – Алматы: Дәстүр, 2014. – 518б.
2. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағылымы, 2010. – 265 б.
3. Жақсылықова М. Қазақ кәсіби актер өнерінің даму ерекшеліктері. Зерттеулер, мақалалар. – Алматы.: Қаратау, 2014. – 384 б.

РЕЖИССЕРСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В МУЗЫКАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЯХ ПО ПРОИЗВЕДЕНИЯМ Г. МУСРЕПОВА.

Игилик Оразалы Амандыкович

Магистрант 2 курса

Казахской национальной академии искусств им.Т.Жургенова

Алматы, Казахстан

Научный руководитель:

доктор искусствоведения Нурпеис Бахыт Какиевна

Аннотация: В статье дается оценка художественного уровня музыкальных спектаклей, написанных по произведениям Г. Мусрепова, поставленным в казахских театрах в последние годы. В музыкальных произведениях дается всесторонняя

оценка режиссуры, актерскому мастерству, творчеству художника, дается анализ, оценивается его место в духовной жизни общества.

Ключевые слова: театральное искусство, интерпретация, актерское искусство, режиссура, фольклор, драматургия.

DIRECTOR'S INTERPRETATIONS IN MUSICAL PERFORMANCES BASED on the WORKS of G. MUSREPOV.

Egilik Orazaly

2 st year undergraduate student

Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov

Almaty, Kazakhstan

Scientific adviser: *Doctor of Arts Bakhyt Nurpeis*

Abstract: The article assesses the artistic level of musical performances written based on the works of G. Musrepov, staged in Kazakh theaters in recent years. The musical works give a comprehensive assessment of the direction, acting skills, creativity of the artist, an analysis is given, and his place in the spiritual life of society is evaluated.

Key words: *theatrical art, interpretation, acting, directing, folklore, drama.*



Аманқұлов Алтынбек Сүндетұлы
Т.Қ.Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы
«Театр өнері» факультетінің 2 курс магистранты.
Алматы, Қазақстан

Ғылыми жетекшісі: *өнертану кандидаты Исламбаева Зухра Усманбековна*

ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ МЮЗИКЛ ҚОЙЫЛЫМДАРЫНЫҢ КӨРКЕМДІК КЕСКІНІ

Қазақстан Республикасының тұңғыш президенті Н.Ә.Назарбаев «Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» атты халыққа жолдауында: «Еліміздегі мәдениетті дамытуға жаңаша серпін берген жөн. Мәдени саясаттың ұзақ мерзімді тұжырымдамасын әзірлеу қажет. Онда қазақстандықтардың бәсекеге қабілетті мәдени ментальдігін қалыптастыруға, заманауи мәдениет кластерлерін дамытуға бағытталған шаралар белгілеу керек» [1], – деп мәдениетіміздің одан әрі дамуына бағыт-бағдар берген болатын. Осы жолдауда айтылғандай, бәсекеге қабілетті 30 елдің қатарына ену үшін ел экономикасымен қатар мәдени-рухани жетістіктермен де алға шығуымыз қажет. Елімізде енді ғана қанатын жайып, музыкалық жанрдың мюзикл, музыкалық перфоманс сияқты бағытын дамыту, меңгеру мақсатын алға қойған театрлардың бірі – Нұр-Сұлтан қаласындағы «Astana Musical» Мемлекеттік театры. Репертуарлық қоржынында «Достар серті», «Ертөстік», «Мюзикл әлеміне саяхат», «Ромео – Джульетта», «Қыз Жібек», «Notre-Dame de Paris», «Шәмші» сынды мюзикльдері бар театр ұжымының ізденісі ерекше. 2017 жылы У.Шекспирдің «Ромео – Джульетта» трагедиясын аталмыш театрдың ашылуына себепкер болған режиссер Асхат Маемиров сахналады. Француз нұсқасының «лицензиясы» сатып алынған бұл мюзикл қазақ сахнасына алғаш рет қойылды (аударған Г.Салықбай). Мұнда француз режиссері Жерар Пресгурвик спектаклінің түпнұсқасы толықтай алынғанымен қазақ режиссерінің жұмысы ерекше болды. «Мюзикл жанрының басқа жанрлардан ерекшелігі ән айта отыра акробатикалық жаттығуларды көрсету» [2, 26 б.], – деп жазады тәжірибелі режиссер Әубәкір Рахимов. Бұған қоса мұндай шығармаларда хореографиялық би қимылдары, көпшілік сахналары, хор, сценография, актерлік ойын, заманауи техниканы қолдану арқылы шоу элементтерін көрсету маңызды болып табылады.

Негізінен мюзиклдің француздық нұсқасында Джульеттаның балалық шағы көрсетілмеген. Ал, А.Маемиров Капулетти қызының бала кезіндегі бейнесін қосып, әкесі мен қызының арасындағы байланысты ашқан. Театр ұжымының актерлері жастар екендігі бәрімізге мәлім. Спектакльде роль орындаушылар жас болса да еңбекқор,

олардың кейіпкер алдындағы жауапкершілігінің, толқу сезімдерінің басымдығы байқалады. Мұны көпшілік сахнасындағы бір темпте орындалған хореографиялық билер арқылы көреміз. Мюзикл болғандықтан мұнда басты екпін би мен әнге қойылады. Спектакль атмосферасы басты қаһармандарды және қосалқы кейіпкерлерді кескіндеуші актерлердің әрекетінен, массовқадан сезілді. Әр сахна бір-бірімен байланысып, Веронадағы махаббат дастанынан сыр шертеді.

Шымылдық ашылған сәтте екі әулеттің өшпенділігін, шайқасып жатқан жастарды көреміз. Жоғарғы қабаттан орын алған екі ананың (Л.Темірхан, А.Әбдікәрімова) ариялары арқылы баласынан айырылып жатқан ата-ананың мұңын сезінеміз. Төмендегі жастар шайқасып жатқанда Тағдыр күшейе түсіп, жан алар кезде рахатқа батады. Бұдан жер бетінде өлімнің көптігін және оның мағынасыз екендігін байқауға болады. Себебі, екі отбасы бір-бірімен жау болғанымен, оның неден басталғаны көрерменге беймәлім. Жалпы өшпенділік тамырының тереңдігі соншалық адамдар бірін-бірі сөз арқылы түсінісуден қалған. Екі ақсүйек әулетінің өшпенділігі дауға ұласып, мұның кері әсері қарапайым халыққа тиюде. Яғни, бұл жерде екі отбасындағы кикілжіңнің соңы үлкен дауға, қайғыға ұласып кетпесін деп уайымға батқан Веронаның князін көреміз. Ол бейбіт өмірді сақтап тұру үшін екі әулетті көзінен таса қалдырмайды.

Сәтті шыққан сахналардың бірі – Тибальт-Меркуцио және Ромео-Меркуцио арасындағы айқас. Тибальт бейнесіндегі актер Расул Усмановтың ойынынан Меркуционы көрген сәттен-ақ қызбалық танытатын жігітті көреміз. Орындаушының кейіпкерінің жастық жалынды күйін берудегі ізденісі айқын. Сонымен қатар Саламат Мұқашевтің сымбатынан, келбетінің тартымдылығынан Ромео образына тән белгілерді көруге болады. Актердің ән орындаудағы дауысты тембрінің әсемдігі Джульеттамен бірге айтылатын дуэтінде байқалды. Негізінен қойылымдағы вокалдық кең диапазонды айшықтайтын және мюзиклдің ауыр жүгін көтеретін осы – Ромео мен Джульеттаның образы. Екі актер де кейіпкерлеріне берілген режиссер трактовкасын жеткізе отырып, өздеріне артылған міндетті ойдағыдай орындады. Ромеоның Джульеттаға деген кіршіксіз сезімі, құлаққа жағымды дауысы, махаббатқа деген таза пейілі С.Мұқашевтің әрбір сахналық әрекетінен айқын көрініс тапты.

Джульетта бейнесіндегі Жарқынай Шалқардың бойындағы нәзіктік пен әсемдік өз образына сәйкес келген. Оның сыңғырлаған күлкісінде, балалықпен еркелеп сөйлеген әрбір сөзінде сикыр бардай әсер етеді. Сонысымен де актриса көрерменді ерекше баурап алады. Анасы қызынан Париске тұрмысқа шығуға қалай қарайтынын сұраған кезде не деп жауап берерін білмей қысылған Джульетта – Ж.Шалқар шынайы пәк махаббаттың дәмін татып көрмегендігін меңзейді. Оның сүт анасынан «Махаббат деген не? Оны қалай сезініп білуге болады?» деп сұрақ қоюынан біз көңілін кір шалмаған, аңғал да айтқанынан қайтпайтын және өз дегенін орындатпай қоймайтын ерке ақсүйек қыздың мінезін көреміз. Осылайша актриса ойынынан кейіпкерінің өсу процесін байқауға болады. Мысалы, Париске тұрмысқа шықпаудың амалын іздеп, Ромеомен бірге болу үшін түрлі әрекеттерге барған Джульеттадан ақыл тоқтатқан қыздың кейпін танимыз. Ж.Шалқар кейіпкерімен бірге есейіп, бірге мұнайып, бірге қуанып, бірге қайғырып түрленуі арқылы Джульеттаның бейнесін мінсіз суреттеді.

Жалпы актерлердің ойыны өз кейіпкерлерінің мінез ерекшелігіне байланысты әр қилы өрбіді, түрліше өзгеріп отырды.

Қойылымдағы негізгі жүк музыкалық партитураларға түскен. «Астана Мюзикл» театрында дауыс диапазоны кең, ерекше дауыс тембрінің иелері жиналған. Мысалы, Ромео мен Джульеттаның (С.Мұқашев пен Ж.Шалқардың) жеке және дуэттік ән орындаулары, сезім құбылыстарын жеткізуде өте әсерлі, шынайы шыққан. Сондай-ақ, Леди Монтеки мен Капулеттилердің, неке қию сахнасындағы Лоренцоның (С.Қамиев), Джульеттаның Париске ұзатылуы айтылар сахнадағы Граф Капулеттидің (Д.Шыныбек), Сүт ананың (А.Бермұхамбетова) сахналары, ондағы орындалған дуэт, трио, ансамбльдер мюзиклдің көркіне айналды. Финалдағы Ромео мен Джульеттаның өлім сахнасындағы орындалатын әндер мюзиклдің нүктесі болып табылған. Монтекилер мен Капулеттилердің бірігіп әртүрлі регистрде жоқтау айтуы, осы жердегі олардың татуласуы сахнаның көркемдік әсерін молайтып, эмоционалдық қуатын күшейткен. Осы тұста мюзикл хормейстерінің еңбегін ерекше атауымыз керек. Еліміздегі белгілі хормейстерлер Ғ.Берекешов, А.Беркінова, А.Ақабалардың актерлердің дауысымен барынша жұмыс жасағаны көрініп тұр. Мұнда көптеген партитуралардың орындау мәдениетінің жоғарылығын, әндердің музыкалық өрнектілігін, актердердің биік нотаны еркін алуын байқадық. Сонымен қатар хордағы әр партияның таза орындалуы, орындаушылар сөздерінің анық жетуі, әннің характерін жеткізу мәнері айқын көрініс тапты.

Мюзикл сценографиясынан Веронаның тыныс-тіршілігі, екі отбасы арадағы жауластықтың белгісі сезіледі. Сценограф Қ.Мақсұтов сахна кеңістігін толық әрі еркін пайдаланған. Ол сахнада екінші қабат жасау арқылы, яғни параллель болып жатқан әрекеттер арқылы өмірдің әрдайым қозғалыста болатындығын байқатады. Сол қабаттар арқылы шығарма әрекетін көрсетуге толықтай мүмкіндік береді. Сол жақтағы Монтеки сарайы болса, оң жағымыздан Капулетти сарайын көреміз. Екі әулеттің өзара қақтығыстары осы сарайлар ортасындағы ашық алаңда өтеді. Қ.Мақсұтов француз түпнұсқасындағы концепцияны қолданғанымен, ұлттық, шығыстық нақыштарды үйлесімділікпен заманауиландырылған. Сондай-ақ, актерлердің трюк қимылдарын жасағанда, билегенде ыңғайлы болуы қарастырылған. Суретші А.Сырбаеваның сахналық костюмдері мюзиклге ерекше рух беріп, түсі мен реңі жағынан ерекше шешімін тапқан. Көк түсте киінген Монтекилер мен қызыл, алқызылдау түстегі Капулеттилердің костюмдері сол У.Шекспир өмір сүрген «Қайта өрлеу дәуірімен» [3] әдемі үйлескен.

Ресейлік хореограф, қоюшы-балетмейстер Надежда және Николай Подошва-Захаровтардың жұмыстары сәтті шыққан. Олар әр актермен жеке дара жұмыс жасап, көркемдік тұтастықтың сақталуына аса мән берген. Спектакльдегі қойылған пластикалық қимылдар, ансамбльдік формалар өте сәнді. Мұны әрине Капулетти әулетінде өткен бал сахнасынан аңғарамыз.

Мюзиклдің басынан соңына дейін пластикаға құрылған күрделі әрі философиялық бейне – Тағдыр. Ә.Жиренбаева сәтті сомдаған бұл образ өзгелерден ерекше. Өлім құшатын кейіпкерлердің жанына жақындаған сәтте бұл рольдегі Ә.Жиренбаеваның қуаты күшейіп, пластикалық қимыл-қозғалысы арта түседі. Актриса нанамды ым-ишаратымен өз образын аша түсті. Барша әлемге әйгілі мюзиклді сахналап

жатқанын сезінген жас труппадан жастық жалын мен өнерге деген күштарлық байқалады. Бұл қойылымға белгілі мәдениеттанушы Әлия Бөпежанова: «Мюзикл шарты – талантты, көрікті де сымбатты артистер, әдемі әндер мен ұшқыр билер, яғни, дауыс драматургиясы мен қимыл-қозғалыс драматургиясы, түрлі-түсті жарық драматургиясы көркем мағыналы сценография мен костюмдер болса, бұл «Ромео мен Джульеттада» осының бәрі бар» [4], – деп өз пікірін білдірген болатын. Расында сахналық сымбаты мен костюмдері көздің жауын алатын жарқын қойылымда сөздің, вокал мен пластиканың үйлесімділігі бар. Сол себепті де сахнадағы сұлу да ұшқыр қимыл-қарекет, бір сәт те тоқтамайтын тартыс, ән мен би, жастық энергетикасы көрерменін таңқалдырды.

Негізінен А.Маемиров аталмыш мюзиклдің толықтай режиссері болмаса да ол – әлемдік деңгейдегі мюзиклдің қазақ сахнасына, ұлттық тілімізде қойылуына еңбегі сіңген режиссер. Оның еңбегін актерлік ойындар, би қойылымдары, партитуралардың сәтті шығуы арқылы байқау қиын емес. А.Маемировтың спектаклінде өрімдей қос ғашықтың кіршіксіз таза махаббаты жөніндегі аңыз ғана емес, жылдан-жылға созылған жауластықпен ұрпағының түбіне жетіп, болашағына балта шауып отырған бүгінгі қоғам туралы да айтылады. Сонымен қатар мұнда жалпы ұлттық жауластық тоқтамай отырған бүгінгі әлем туралы да айтылған ой бар. Режиссердің мойнына қойылымды сәтті шығару, көркемдік деңгейден төмен түспеу деген сияқты талаптар қойылады. Дегенмен авторлық мюзиклдің көркемдік деңгейін түпнұсқадан төмен дәрежеде шығаруға болмайды. Режиссер осы жағынан мүлт кетпеді. Және мюзиклдің қазақша шығуына шығармашылық топтың аянбай еңбек еткені көрініп тұрды.

Театрдың тірегі – режиссура десек, ұлттық режиссураның қалыптасып, дамуындағы кезеңдік жетістіктер аз емес. Соның бірі – елімізде қанат жайып, өркендеп келе жатқан заманауи режиссура. «Astana Musical» театрының режиссерлері бүгінгі техниканың дамыған заманында көрерменді түрлі эффектілермен қызықтырып, жаңа кеңістікті игеру арқылы актерлер үшін де жаңа мүмкіндіктер беруде ізденістерін арттырып отыр.

2019 жылы Қазақстан Орталық концерт залының фойесінде Елбасымыздың «Ұлы даланың жеті қыры» жобасы аясында «Астана Мюзикл» театрының ұжымы Е.Нұртазиннің режиссерлігімен «Шаңырақ» атты жаңа бағыттағы эксперименталды музыкалық перфомансты сахналауы осы сөзімізге дәлел болмақ. Қазақтың салт-дәстүрлері мен ұлттық құндылықтарын бір арнаға жиыстыра отырып, пьеса жазған драматург Әннес Бағдаттың қаламынан туған туынды шығармашылық деңгейде көркемделді. Адам өмірінің тал бесіктен жер бесікке дейінгі сәттерін ұлтымыздың салт-дәстүрлер мен әдет-ғұрыптары арқылы көрсеткен бұл қойылымда кейіпкерлердің ішкі сезімдері музыкалық ария, дуэт, трио және хореографиялық би негізінде өрбіген. Сонымен қатар бұл ұжым ұлттық музыкалық аспаптармен сүйемелдеудің нәтижесінде спектакльдің көркем атмосферасын бере білді.

Режиссердің сахналық кеңістікті пайдалануына келетін болсақ, сахнада арнайы киіз үй құрылып, оқиғаның барлығын тұтастай сол жерде өрбіткен. Оған қоса, көрермендер де киіз үйдің ішіндегі болып жатқан оқиғада кейіпкерлерімен бірге өмір сүргендей сезімде болады. Дөңгелеңген дүниені шаңырақ арқылы көрсете отырып, кейіпкерлерді жылдың төрт мезгіліне бөлген. Е.Нұртазиннің тұжырымы бойынша адам

өмірінің дүниеге келуін көктем мезгілімен байланыстырып, оған табиғаттың ашық жасыл түстерін қолданған. Бұл сахнада табиғаттың оянатын, жаңаратын сәтін сәбидің дүниеге келуімен көрсеткен. Ал, жалындап тұрған жастық шақты – қызыл түстермен беріп, жаз мезгілі арқылы бейнелеген. Сары түсті күздің символы ретінде қолдана отырып, адамзаттың ақыл тоқтатқан орта жасына тоқталған. Ақ сақалды кәрілікті қыс мезгілінің ақ түсімен екшелеген. Осындай символикалық шешімдер арқылы адамзаттың «қамшының сабындай өмірін» жылдың төрт мезгілімен көрсетсе, соған тән түрлі түстер қолданып, кейіпкерлер мінезін ашатын музыкалық шешімдерді, пластикалық би қимылдарын, сахналық күресті ұтымды үйлестіре білген. Оқиға барысында кейіпкер-актерлер болып жатқан іс-әрекетке байланысты әрбір салт-дәстүрдің терең мағынасын ашып, «эпилог» айту арқылы көрерменді баурап алады. Көпшілік әр сахнадағы әрекетті жүйелі түрде бақылай отырып, салт-дәстүрдің терең баяндалуын тыңдайды. Осылайша актер мен көрермен арасындағы байланыс бір деммен жалғасын тапқан.

Қойылымда кейіпкерлер «сәбиге азан шақырып ат қою», «қырқынан шығару», «шілдехана», «бесік той», «құда күту», «қызға үкі тағу», «қыз ұзату», «сынсу», «бет ашар», «енші беру» сияқты т.б. салт-дәстүр мен наным-сенімдердің мағынасын ашуға тырысады. Жалпы бұл шығарма – ұмытылып бар жатқан ата-дәстүрімізді дәріптеу мақсатындағы берері мол қойылым.

Мұндағы актерлік ансамбль жоғары деңгейде өнер көрсетті. Әрине бұл жерде әрбір орындаушының өзіндік үлесі бар. Мысал ретінде Жігер – Абдураев Нұрпейіс, Ертай – Абдукадиров Әділет, Инжу – Жакенова Зарина, Инжудің әкесі – Амантаев Ержан, Инжудің анасы – Қалила Бегімнұр, Жігердің әкесі – Акипбаев Айдар, Жігердің анасы – Мирзабаева Аиданың ойындарын атап айтар едік. Қойылымдағы басты кейіпкерлердің ішкі жан тебіреністерін көрсетуде көпшілік сахналардың маңызы айрықша. Олар өздерінің пластикалық қимылдарымен бірде басты кейіпкерлердің жай-күйін көрсетсе, енді бірде жыл мезгілдерін бейнелейді.

Негізінен оқиға желісі үш кейіпкер арасында өрбиді. Автор шығармаға Жігер, Ертай, Инжу арасындағы махаббат үштігін негізге алып, осы төңірекке барлық оқиғаны сыйғыза білген. Режиссер әрекет арқауын ғана қалдырып, Жігер мен Ертай арасындағы қақтығысты, Жігер мен Инжудің махаббатын, олардың ішкі тебіреністерін хореографиялық би қимылдары мен акробатикалық элементтер арқылы әдемі әрі әсерлі баяндаған. Жігер мен сал-серілердің рольдерін ария, хор арқылы жеткізген өнерпаздардың ойыны спектакльдің ақ өлеңмен жазылған поэзиялық мазмұнының терең ашылуына мүмкіндік береді. Мұнда да үлкен жүк және көркемдік жауапкершілік музыкаға түскен. Жас композитор Б.Нұрқасымовтың арнайы өңделген әуендері қойылымға ерекше рең берді. Жылдың төрт мезгілінің бояуын беру мақсатында ұлттық аспаптарды қолданып, көктемді саз сырнай, жазды домбыра, күзді сыбызғы, қысты қыл қобыздың үнімен жеткізген.

Қорыта айтқанда, Е.Нұртазиннің кеңістікті ұтымды пайдалануы мен қазақ халқының ұлттық салт-дәстүрін өзара үйлестіре білуі спектакльдің мән-мазмұнын жаңа формада жеткізуге мүмкіндік жасаған. Сондықтан қазіргі таңда әлемдік классикалық озық спектакльдерді де, ұлттық классикалық шығармалармен бірге заманауи спектакльдерді де қатар алып жүрген жас театрдың алған шығармашылық бағыты

дұрыс деп білеміз. Демек, жоғарыда талданған спектакльдер «Astana Musical» театрының ізденіс үстінде екендігінің айғағы.

Пайдаланылған әдебиеттер:

1. Қазақстан Республикасы Президенті Н.Ә.Назарбаевтың «Қазақстан жолы – 2050: Бір мақсат, бір мүдде, бір болашақ» атты Қазақстан халқына Жолдауы. – 2014, қаңтар – 17 // www.akorda.kz.
2. Рахимов Ә.С. Режиссер шеберлігі. Пьесадан қойылымға дейін. – Алматы: Тарих тағлымы, 2010. – 248 б.
3. Әлем театрының тарихы. Екінші басылым. – Алматы: Өлке, 2016. – 328 б.
4. Бөпежанова Ә. «ЭКСПО-2017» және жаңа кеңістікке шыққан қазақ сахна өнері» // Oner.kz

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ОТРАЖЕНИЕ ПОСТАНОВОК МЮЗИКЛА
НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ**

Амакулов Алтынбек Сундетулы

*магистрант факультета «Театральное искусство»
Казахской национальной академии искусств имени Т.К.Жургенова.
Алматы, Казахстан*

Научный руководитель:

кандидат искусствоведения, Исламбаева Зухра Усманбековна

Аннотация. В статье рассматривается мюзикл «Ромео – Джульетта» У.Шекспира и музыкальный перфоманс «Шаңырақ» А.Бағдата из репертуара театра «Astana Musical» в городе Нур-Султан. Особое внимание уделено синтезному содержанию музыкальных постановок, проводимых с использованием основных наглядных средств театра. В музыкальных постановках изучается оригинальный стиль режиссера, его атмосфера в соответствии с темой, текст, реквизит, песня, элементы хореографического танца, костюм, поэзия, цвет, звук, фоновые изображения и т. д. рациональное решение режиссеров. Раскрывается использование сценического пространства режиссером и постановка спектакля в современной форме.

Ключевые слова: *мюзикл, режиссер, атмосфера, пространство, хореография, композиция, сценография.*

ARTISTIC REFLECTION OF MUSICAL PRODUCTIONS ON THE KAZAKH STAGE

Altynbek Amankulov

*Master's student of the faculty of «Theatrical art» Kazakh National Academy
of Arts named after T.K.Zhurgenov.*

Almaty, Kazakhstan

Scientific adviser: *PhD in Arts Zukhra Islambayeva*

Abstract. The article considers the musical «Romeo Juliet» by W.Shakespeare and the musical performance «Shanyrak» by A. Bagdat from the repertoire of the Astana Musical theater in Nur-Sultan. Special attention is paid to the synthesis content of musical productions conducted using the main visual means of the theater. In musical productions, the original style of the Director is studied, its atmosphere in accordance with the theme, text, props, song, elements of choreographic dance, costume, poetry, color, sound, background images, etc. rational decision of the Director. The author reveals the use of stage space by the Director and the production of the play in a modern form.

Key words: *musical, director, atmosphere, space, choreography, composition, scenography.*

