

Бағыбек Құндақбаев

Мұхтар
Әуезов
және Театр



ҚАЗАҚСТАН РЕСПУБЛИКАСЫНЫҢ
ҒЫЛЫМ МИНИСТРЛІГІ — ҒЫЛЫМ АКАДЕМИЯСЫ
М. О. ӘУЕЗОВ АТЫНДАҒЫ ӘДЕБИЕТ
ЖӘНЕ ӨНЕР ИНСТИТУТЫ

Бағыбек Құндақбаев

Мұхтар
Әуезов
және театр



АЛМАТЫ
«ҒЫЛЫМ»
1997

Құндақбаев Б. Мұхтар Әуезов және театр. Алматы: Ғылым, 1997. 248 б.+2 сур. б. т.

Бұл монографиялық зерттеуде Мұхтар Әуезовтің ұлттық театр мен драматургиямыздың дүниеге келіп, дамуы мен қалыптасуына, бүгінгі көркемдік белеске көтерілуіне сіңірген ұлан-ғайыр шығармашылық қызметі кеңінен сөз болады. Сонау 1917 жылы дала театрында қойылған «Еңлік-Кебектен» бастап ұлы жазушының ұлт өнерінің алтын қорына айналған барлық ірі пьесаларының сахналық қойылу тарихы тұтас қамтылған. Сондай-ақ жазушының эстетикалық-театрлық көзқарасы, әр жылдары жарияланған мақалалары мен зерттеулерінің рухани өміріміздегі ықпалы мен маңызы да автор назарынан тыс қалмаған.

Еңбекте М. Әуезов аударған классикалық пьесалардың көркемдік құнары мен сахналануы кеңінен қарастырылған.

Кітап әдебиет пен өнерді сүйетін барша қауымға арналған.

К 4803250202—024 Дп. 97
407(05)—97

ISBN 5—628—02138—5

© Құндақбаев Б., 1997

МАЗМҰНЫ

Автордан	4
М. Әуезов және ұлттық өнер	8
Тұңғыш талпыныс	25
Театр туғанда	48
«Еңлік-Кебек»	76
«Қаракөз»	112
«Айман-Шолпан»	144
«Түнгі сарын»	169
«Абай»	184
«Қарақыпшақ Қобыланды»	207
Аудармалары	227
Соңғы сөз орнына	241



АВТОРДАН

50-ші жылдардың аяғында Ғылым академиясының өнертану секторына қызметке орналасып, театр өнерін зерттеуді қалай, неден бастауды білмей дағдарғанымыз бар. Бізден бұрын ғылыми жұмыспен айналысқан Н. И. Львов жазған кітабын аяқтағасын Мәскеуіне қайтып кетіпті. Бірлі-жарым кәсіби дайындығы жоқ кісілер жазбағанымен қоймай, жинаған материалдарын да қалдырмапты. Осындай келеңсіз жағдайда сектор таратылып, сол кездегі Тіл және әдебиет институтына қосылды. Мұндағы фольклор бөлімін басқарып отырған М. Әуезовтен ақыл-кеңес алудың сәті түсті. Ол кісінің шәкірттерінің (белгілі әдебиетші Б. Адамбаев) көмегімен болған кездесуде Мұхаң қысылып, қымтырылып отырған бізге қалам-қағаздарымызды дайындап, өзімізді еркін ұстау керектігін айтты да, әңгімесін ағыта жөнелді. Театр өнерін зерттемек ниетімізге шынайы қуаныш білдіріп, өнерді сағынып қалғандай көсіліп сөйлеп кетті. Қайдан, қандай оқу орнын бітіріп келгенімізді сұрастырып, театр туралы жазған мақалаларымыздың қиындыларын аударыстырып, сүзіп шықты.

— Қазақтың өнерін зерттеумен үнемі басқа ұлт өкілдері, әсіресе, еврейлер айналысушы еді, енді өзіміздің қазақтан шыға бастағанына шүкіршілік...

Мұхаң зерттеуді ұлттық сахна өнерінің алғашқы қадамынан, онда да Семейден бастағанымызды жөн көрді. Ол кісі әдебиеттің көптеген мәселелерімен бірге Аймауытов шығармашылығына байланысты ой қозғады.

— Партияның XX съезінен кейін қайта тірілген таланттардың, жазықсыз жапа шеккен өнер қайраткерлерінің мұраларын қарастырып, оларды білулерің керек. Бұлардан қалған асыл мұралардың драматургия мен

театрға қатыстылары бірталай, — дей келе, Мұхаң сәл кідірістен соң, үлкен дарын иесі Жүсіпбек Аймауытовтың атын атап, оның әдебиетте де, өнерде де мол мұра қалдырғанын, бірақ ол туралы жазуға қазір рұқсат етілмейтіндігін ескерте отырып, дегенмен, ұлттық драматургия мен театрдың дүниеге келу жолын түсіну үшін оның шығармашылығын білу қажеттілігін баса айтқан еді. Ол кісі Жүсіпбек Аймауытовтың мемлекеттік театр құрылғанға дейінгі жазған пьесаларының түгелдей Семейде қойылғанын, басқа шығармаларының да сахналанғанын айта келіп, олардың қойылымдық үлгі сипатынан қысқаша мағлұмат берді. Мұхаң мемлекет атынан ресми түрде театр болмағанымен, кәдімгідей мағыпалы өнерге лайық көркем тәжірибесі бар, жан-жақтан жиналған таланттардың басын біріктірген, профессионалдық үлгіге түскен сахналық өнер Семейде болғанын, мұнда революциядан бұрын үш театр құрылғанын, қазақ, татар және орыс труппалары (кейін губерниялық труппа аталған — Б. Қ.) арасында өзара байланыс орнағанына дейін әңгімеледі. Сондықтан театр труппасында ұзақ жылғы жетекші болған Хакимов Әміржанмен сөйлесуді, оның біраз жайдың сырын ашып бере алатындығын айта отырып, пединститутта Ғалиакбар Төребаев деген мұғалім барын, оның да Қояндыдан бері қарай бәрін білетінін, әрі өзі ол кісімен тікелей араласқанын айтып берді. Сәл ойланып барып, Ж. Аймауытов жайында болған осы бір әңгімені ешкімге жарияламауды қатты ескертті.

Екінші бір қадап айтқаны — ұлттық театрдың ірге тасын қаласып, күрделі ұйымдастыру жұмыстарын өзі атқарған, кезінде ағарту-мәдениет саласына басшылық еткен Смағұл Сәдуақасовтың өнердегі ізінің сайрап жатқанын, театр жайындағы оның шағын кітабын тауып алып, оқып шығуды ұсынды. Сосын, мұның да қызметін ашық жазып жариялауға рұқсат жоқтығын, бірақ мемлекет театрының ашылуы мен оның төңірегінде болған талас-тартыстарды, жалпы шығармашылық атмосфераны тануға С. Садуақасов қызметінің кең септігі тиетінін түсіндірді. Алғыр да зейінді басшының батылдығы, оның ұлттық мәдениетті дамыту жолындағы зор үлесі, турашылдығы жөнінде әңгімеледі.

Өзі туралы қойған сауалымызға біраз ойланып отырды да, архивті ерінбей қарауды, өзінің театр мен драматургияда Жүсіпбекпен қатар араласқанын, бірнеше ма-

қалалар жазғанын, оларда көтерілген мәселелерге қысқаша ғана тоқталды. «Театрды қызықтап, өзімізше оқып-үйреніп жүрген шағымызда бәріміздің табынып, ұстаз тұтқанымыз — Жүсіпбек болатын. Және 4-5 жас үлкендігіне қарай өнерге бәрімізден бұрын араласты. Сөзге шешен, орысшаға да жүйрік, көп оқып, көп білетін. Оның үстіне домбыра, мандолинаны шебер тартып, әдемі әншілігімен де оқшау тұратын», — деді.

...Қазақ театрының 20-30-жылдарын зерттеу қиындау екенін, жарияланған материалдардағы қайшылық, пікір алшақтығын ескеріп, бәрін бір концепцияға бағындыруды, сілтемеге көп үйір болмауды, спектакль мен пьесаға, актер ойындары мен режиссерлік интерпретацияларға (ол бұл терминді осылай атаушы еді) деген зерттеуші көзқарасының айқындығы мен нақтылығына көңіл бөледі ескертті. Басқа елдердің театры туралы жазылған ғылыми еңбектерді тәжірибе тұту қажеттілігін түсіндірді.

Сағатына бір қарап алды да «осының бәрін неге айттым» дегендей, түсі суып сала берді. Менде үн жоқ, қыбыр етпей, айтқандарын жазып алдым. «Жазған жұмыстарыңа менің сөзімнен сілтеме жасама, тіпті Әуезовпен жолығып ақылдастым деп, ешкімге айтпайсың. Саған қоятын шартым осы» деп, сөзін бітірді. Бірдене айтуға батылым бармай, мен басымды изеп отыра бердім. Алтын уақытын бөлгеніне, ақыл-кеңесіне рахметімді айттып, ұлы адамның алдынан имене тұрып кеттім. Бұл — 1959 жылдың жазы болатын. Күзде ғылыми сапармен Семейге аттандым. Сонан бері мен ұлы ұстаздың айтқандарын есімнен шығармай, шамам келгенше, сол ғылыми концепцияны орындауға талпынып келемін.

Осы бір қилы да күрделі ғылыми жолдың қай соқпағымен жүрсем де театр туралы жазған ой толғаныстарымда Әуезов салған үлкен күретамыр-жолға соқпай кету мүмкін емесін ұқтым. Сондықтан осы еңбегім бүкіл әлем болып 100 жылдық торқалы тойын өткізіп жатқан ұлтымыздың заңғар жазушысы М. Әуезовтің қазақ драматургиясы мен қазақ театр өнерін дамытудағы мол мұрасын зерттеуге арналған. Жазушының бұл саладағы дүниелерін осы жолдың авторы бұрын-соңды театр туралы жазғандарында қарастырып келді. Енді солардың бәрін мүмкіндігінше бір жүйеге келтіріп, сала-саламен зерделеуді мақсат тұттық. Драматургия мәселелеріне келгенде, пьесаларды жеке, дара әңгімелемей, сах-

наға қойылу, яғни спектакльдерді талдаумен бірге қарастыруды ұйғардық.

Мұхтар Әуезов театрдың әр қилы мәселелерімен айналысқанда еш уақытта ұлттық шеңбермен шектелген емес. Классикалық драматургияның озық үлгілерін қазақшаға аударып, сахнаға қойылуына ерекше көңіл бөлді. Зерттеуде ұлы жазушының аударма репертуар жасау мен басқа елдердің дамыған өнерін тәжірибе тұтудағы әсері, ұлттық театрымызға тигізген шығармалық ықпалы сөз болады.

«Мұхтар Әуезов және театр» атты осы еңбекті жазуда автор негізінен жазушының шығармашылық өмірі, оның ішінде театр мен драматургияға байланысты жазба материалдарға, өнер қайраткерлерінің естеліктеріне, жазған, сөйлеген сөздеріне сүйенді. Сонымен бірге, ұзақ жылдар қарастырып, жиналған баспасөз бен архив материалдарымен қатар, соңғы 45 жылға жуық уақыт ішінде М. Әуезов пьесалары негізінде қойылған спектакльдерді көруден туған эсерлер зерттеуге арқау болды.

Сахналық өнердің ортақ жайлары мен пьесалардың қойылуын сөз еткенде академиялық драма театрының спектакльдерімен бірге облыстық ұжымдардың да қойылымдары кейде қоса айтылып отырылады. М. Әуезов пьесалары театрлар репертуарынан тұрақты орын алды. Бір пьеса бір ғана емес, барлық қазақ сахналарына ұзақ жылдардың ішінде бірнеше рет қайталанып, жаңғыртылып қойылды. Мұнда қайталауға бармау үшін олардың бірінен-бірінің айырмашылығын ашуға көңіл бөлінді.

Халқымыздың тұтас мәдениет тарихының аса елеулі кезеңін, сахналық өнеріміздің сарқылмас қайнар бұлағы, асыл мұрасын зерттеуге арналған еңбектің жарыққа шығуына қолғабыс тигізген әдебиет және өнер институтының ғылыми қызметкері Бақыт Нұрпейісоваға ризалығымды білдіремін.



М. ӘУЕЗОВ ЖӘНЕ ҰЛТТЫҚ ӨНЕР

Әр халықтың әлеуметтік-рухани болмысының қалыптасып, дамуына ерекше ықпал еткен ұлы тұлғалар болады. Олардан қалған асыл рухани қазына сол халықты әлемге танытып, өркениетті елдердің қатарына қосылуына бірден-бір себепкер етеді. Қазақ халқының ой-өрісі биігін көрсететін Абайдан кейінгі үлкен тұлға — Мұхтар Әуезов. Ол өзінің қайталанбас шығармашылық қызметімен қазақ ұлтының мәдени шырқау биікке көтеріліп, рухани қайта түлеуіне мол үлес қосты.

Академик-жазушы Ғабит Мүсіреповтің: «...Мұхтардың балалық шағы қазақ даласында кездесіп көрмеген, батыс елдерінде де сирек кездесетін өлең мен әнге, ертегі мен жырға, жұмбақ пен жаңылтпашқа, шежіре мен шешендердің лұғатты сөздеріне күні-түні шомылатын творчестволық ерекше жағдайда өтеді. Ол Абай ауылы, Абай айналасы — Абайдың ақын балалары, Абай ауылына үсті-үстіне ағылып келіп жататын ақындар, әншілер, домбырашы, қобызшы-күйшілер, бишілер, шешендер...»¹ деген сөзінде М. Әуезовтің балалық шағындағы азаматтық, суреткерлік көзқарасының қалыптасуына әсер еткен әлеуметтік құбылыс дәл тауып айтылған.

1977 жылы ұлы жазушының туғанына 80 жыл толуына арналып Алматыда «Мұхтар Әуезов және оның шығармашылық мұрасы» деген Бүкілодақтық конференция өткізілгені белгілі. Сонда академик З. Ахметов «Мұхтар шығармашылығын зерттеу мәселелері» деген баяндамасында жазушының шығармалары туралы жарық көрген әдебиеттану мен ғылыми еңбектерге шолу жасай

¹ Социалистік Қазақстан. 1977. 23 сентябрь.

келіп, бір ғана «Абай жолы» жайында жазылған дүниелердің жалпы аумағы төрт томдық эпопеядан кем түспейтіндігін айтты. Сонан бергі 20 жылдың ішінде жарық көргендерін қоссақ, бұл тағы да бірнеше кітаптың көлеміне жетеді. Осының өзі — М. Әуезовтің өмірі мен шығармашылығы туралы материалдардың ұлан-ғайыр екендігінің айқын дәлелі. Халқын әлемге танытқан «Абай жолы» эпопеясы жайында сөз қозғамай-ақ, ұлы дананың ұлттық өнерімізді дамытудағы көл-көсір ықпалына ғана тоқталмақпыз. Ұлттық өнердің барлық салаларында М. Әуезов салған жол сайрап жатыр. Оның энциклопедиялық таным-білімі қазақ өнерін сонау Ренессанс дәуіріндегідей құлпырып, дамып жетілудің аса биік деңгейіне көтеріп кетті. Жазушы Т. Ахтановтың сөзімен айтсақ: «Әуезов өз ұлтының рухани қайта өрлеу дәуірінде туып, өмір сүріп, өз ұлтының рухани құдіретінің нұр-шұғыласын күллі әлемге түсірген алапат алаудай болды».

Бүгінгі мәдениетіміздің үлкен арнасы — қазақтың ұлттық театр өнерінің дүниеге келуі, профессионалдық үлгіде қалыптасуы мен дамуы Мұхтар Әуезовтің есімімен тығыз байланысты. Ол тұңғыш театрдың шығармашылық өміріне ұзақ жылдар бойы араласып, негізгі репертуар қорын жасады, оның бағыт-бағдарын анықтаған драматург. Қазақ драматургиясының тұңғыштарының бірі «Еңлік-Кебектен» бастап, М. Әуезовтің барлық пьесалары сахнаға қойылып, ұлттық театрдың әр кезеңдегі даму белестерін айқындады.

Семейде тұңғыш сахналық өнердің тууына 1890 жылы ұйымдастырылған «Музыка және драмалық өнер әуесқойларының қоғамы» себеп болған. Бұл — отызға тарта тұрақты әуесқойлардың басын қосып, арнайы жарғымен жұмыс істеген шығармашылық ұйым. Қоғамның сахнасында шағын пьесалар, интермедиялармен бірге, әдеби-музыкалық кештер де жиі өткізіліп тұрған. Міне, осылай Семейде алғашқы әуесқойлық театрдың негізі қаланып, тұрақты өнерпаздардың өнер көрсетуі қаланың мәдени өміріне үлкен өзгерістер енгізе бастайды.

XX ғасырдың басында ашыла бастаған түрлі оқу орындарының мұғалімдері мен оқушы жастары осы қоғамның тәжірибесіне сүйеніп, театр өнерін жандандыра түседі. 1913—1914 жылдары қаладағы қазақ, татар мұғалімдері мен оқушы жастар «Шығыс кеші» деген атпен ойын-сауық ұйымдастырып отырған. Осы ойын-сауық

ықтарға мұғалімдер семинариясының студенттерімен бірге, қалалық бес класты училище оқушылары Мұхтар Әуезов, Жүсіпбек Аймауытов, Қаныш Сәтпаев т. б. талантты жастар қатысқан. Ол кездердегі мұндай рухани жұмыстарды ұйымдастырып, қазақ жастарын өнерге тартып баулыған семинария мұғалімдері — Нұрғали Құлжанов, Нәзипа Құлжанова, ақын Тайыр Жомартбаевтар... М. Әуезов Семейде оқып жүрген кезінде сондағы барлық ойын-сауықтар мен түрлі театр кештерін көріп танысады, кейін Ж. Аймауытовпен бірге соларды ұйымдастырушылардың біріне айналады. Осындай қызық ойын-сауықтың бірі — 1914 жылы Абайдың қайтыс болғанына 10 жыл толуына байланысты өткізілген әдеби-этнографиялық музыкалық кеш. Мұның сақталып қалған бағдарламасына қарағанда, кеште Абайдың өмірбаяны оқылып, жеке шығармалары орындалып, ағартушылық қызметі баяндалған. М. Әуезов Абай туралы тұңғыш ресми сөзді осында естіді. Сонымен бірге ауылдағы түрлі жиындарда, ас пен тойларда, жәрмеңкелерде ғана айтылатын Абай өлеңдері мен әндерін Әлмағамбет Қапсаламов, Мұқа Әзілханов, Қали Бекбергенов, Қайықбай Айнағұлов сияқты сол кездегі белгілі өнерпаздардың орындауында сахнадан тыңдайды. Түптеп келгенде, бұл ұлы ақын шығармаларының Европа үлгісіндегі концертте тұңғыш орындалуы еді. Мұнан кейінгі жылдардағы ойын-сауық кештерін Ж. Аймауытов пен М. Әуезов әлгі әнші-күйшілердің қатынасуымен үнемі ұйымдастырып отырған. Бұл кештің аса табысты өткенін айта келіп: «Абайдың өлеңі айтылады... деген хабарды естіп, қаладағы, қырдағы қазақтың көбіне билет жетпей қалды», — деп жазды «Айқап» журналы.

Мұнан кейін Семейде 1916 жылы 13 ақпанда өткізілген үлкен ойын-сауықта М. Әуезов ұйымдастырушылардың бірі ретінде қатысады. Сахнаға қоятын пьеса болмағандықтан, Ж. Аймауытов әйгілі «Біржан — Сара» айттысын сахнаға бейімдеген. Бұл — театрлық өнердің сол уақыттағы бар мүмкіншілігін толық пайдаланып, жинақты да қызғылықты көркем қойылған ойын.

Ойынның екінші жартысында концерт берілген. М. Әуезов осының басы-қасында болып, дайындығына араласып отырған. Семей театрының тарихына байланысты басылған бір мақалада М. Әуезов туралы: «Ол кезде Мұхтар 17-18 жастар шамасында болатын. Жүсіпбек пен Қаныш та Семейде оқушы еді. Үшеуі де тұңғыш

қазақ ойынын дайындасуға аянбай кірісті. Мұхтар ән салып, өлең айтпағанымен, ойынның бағдарламасын жасауға, әсіресе Абай елінен Әлмағамбет әншіні ойынға қатыстыруға көп еңбек етіп, театр сахнасын әзірлеуге көмектесті», — депті. Мұндай ойын-сауықтарға, халық жырларын сахнаға бейімдеуге, кейде екі ақынның айтысын ұйымдастырып көрсетуге М. Әуезов жиі араласқан. Оның үстіне қаланың мәдени орындарында қойылған орыс театры мен татар труппасының спектакльдеріне қазақтың сауыққой жастары үзбей барып тұрған. Мұның өзі театр өнерінің алғашқы көшін тартқан қазақ жастарына үлкен өнеге-тәжірибе еді. Бұған ойын-сауықтардың сол кездегі сақталған бірлі-жарым бағдарламалары дәлел. Әсіресе, қазақ пен татар жастары бірігіп өткізетін «Шығыс кештері» дәстүрге айналып, қалада профессионал театр ұйымдастырылғанға дейін үзілмеген. Міне, осындай ойын-сауықтардың 1917 жылы М. Әуезовтің «Еңлік — Кебекті» жазып, ауыл сахнасына шығаруына ықпал жасағаны талас тудырмаса керек.

1920 жылдардан бастап қазақ-татар труппалары шығармашылық жағынан өзіндік көркемдік сипат алып, дамудың әр қилы кезеңдерінен өтеді. Сахналық арнасы революциядан бұрын басталып, біраз тәжірибе жинақтаған, әрі өзіндік дәстүрі қалыптаса бастаған бұл екі ұлттық ұжымның ресми түрде театрлық труппа болып ұйымдасуы, әрі мемлекет қаражатына енуі де осы тұс.

Октябрь төңкерісінен кейінгі кезеңде адамдардың санасына социалистік жаңа ой-пікір тарату мақсатымен қазақ жастары «Ес-Аймақ» мәдени-ағарту қоғамын құрады. Ол өзінің негізгі мақсатын түрлі ағарту жұмыстарын ұйымдастырумен бірге, труппаның шығармашылық қызметі арқылы жүзеге асыруды көздейді. М. Әуезов мемлекет және толып жатқан қоғамдық қызметтеріне қарамастан «Ес-Аймақ» жұмысына Ж. Аймауытовпен бірге тікелей араласып, оның шығармашылық жағынан өсіп, нығаюына көмектеседі. Ол қазіргі заман тақырыбын зерделей отырып, бүгінгі мен өткен дәуір арасындағы әлеуметтік айырмашылықты суреттейтін пьесалар қойып отыруға ой салады.

Ол «Ес-Аймақ» сахнасына Ж. Аймауытовтың режиссурасымен қойылған өзінің барлық пьесаларының даярлық жұмысына үнемі араласып отырған. Бұдан бұрын ойынды «ұйымдастырушы» немесе «басқарушы» деген сөздер жазылса, енді «режиссер» деген ұғымды кездес-

тіреміз. Бұл сахналық ұғымды енгізуші — М. Әуезов пен Ж. Аймауытов.

М. Әуезовтің алғашқы драматургиялық шығармаларының бірі «Ел ағасы» пьесасын сахнаға «Ес-Аймақтың» жетекшісі Сейітқазы Тоқымбаев қойды. Спектакльді дайындау кезінде автордың өзі де араласқаны ақиқат. Ол кезде пьесаның көркемдік мән-мағынасын, режиссерлік жұмысын автордың өзі соны оқу үстінде ұғындырып отырған. Шығарманың идеясы мен тақырыбын, жеке кейіпкерлерінің ерекшеліктерін түсіндіру — режиссерлік негізі болып саналған.

Труппаның сахнасына сол уақытта жазылған пьесалардың біразы қойылып, оның репертуар ауқымы кеңі түседі. Әсіресе Ж. Аймауытовтың 1916 жылдың көтерілісіне арналған «Қанапия — Шәрбану», «Жебір болыс» комедиясы, С. Сейфуллиннің «Бақыт жолына» т. б. авторлардың пьесалары қойылады.

Семейде осылай жандана түскен қазақтың сахналық өнері драматургия жанрының негізін қалап, дамуын жеделдетті. Қазақ топырағында театр өнерінің тууына мол ықпал жасаған М. Әуезовтің өзі де сол балаң өнермен бірге өсті, тың белестерге көтерілді. Осы кезеңнен бастап өзінің сахналық әріптесі Ж. Аймауытовпен бірге сахна өнерінің әуесқойлық, сәбилік белестерінен өтіп, оның профессионалдық мазмұны мен ерекшеліктерін меңгеруге талпынады.

М. Әуезов өзінің сахна өнері жайындағы ойларын, айтқан пікірлерін, эстетикалық көзқарастарын Қазақтың мемлекеттік театры құрылғаннан кейін жазып, қағаз бетіне түсірген. Оның алғашқы көлемді де маңызды мақаласы «Жалпы театр өнері мен қазақ театры» деген атпен 1926 жылы «Еңбекші қазақ» газетінің февраль айындағы алты санында жарық көрді.

Енді дүниеге келіп жатқан қазақ театры қандай болу керек, оның басқа театрдан өзгешелігі неде? Осы мәселелер төңірегіндегі айтыстарға М. Әуезов қатысып, келелі пікір қозғады. Өзінің мақаласында ол сонау көне гректен бері қарай Европа елдерінің театрларына тоқталып, олардың даму жолдарын, сахналық дәстүрін, актерлік өнерін мәдени қауымға түсіндіре отырып, енді ұйымдастырылып жатқан қазақ театрларының қай бағытта, қалай ізденуі, қандай мәселелерге баса көңіл аударуы қажеттілігіне жол-жоба сызып бергендей болды. Онын: «Қай өнерді алсақ та әуелде өз елінің халық өне-

рі болып, жалпы адам баласының ортақ теңізіне құяды» — деуі де ұлы мәдениет қайраткерінің — ұлттық сахна өнерінің келешегін кемел көрегендікпен болжаудан туған. Қазақ театрының тарихы, бүгінгі жеткен көркемдік биігі — М. Әуезовтің пікірін толық қуаттайтын шынайы ақиқат.

М. Әуезов театр өнерінің ұлт мәдениетіндегі жаңалық екенін, ал оны ұйымдастыру жауапкершілігінің онан да күшті екенін ескеріп, бұған байланысты көп мәселелерді әбден ойланып, толғанып барып шешу қажеттілігін де білгірлікпен ескертеді. Енді ұйымдасып жатқан қазақ театрының жаңсақ баспай, дұрыс бағыт-бағдар ұстауына ерекше көңіл бөлген ол әлемдік театрлардың тарихымен, ұлттық болмысымен танысып, мол зерттеу жүргізеді.

Мұнан кейін М. Әуезов қазақ театрын екі түрлі салада дамытудың жобасын айтты. Бірі — қалың елге ұғымды, соның мәдени салтына үйлесімді көшпелі қыр театры. Оның сахнасына қойылатын дүниелер — халық өнерінің шығармалары, ел ішіндегі түрлі ойындар, күлдіргі әңгіме, айтыстар сияқты болып, соған көрермен қауымның өзін араластыру, екіншісі — қала театры, оның көрсететіні қазақтың өмірі, елдің көріністері болуы керек деді. Сөйтіп, тұңғыш ұйымдасқан қазақ театры өзінше екі бөлек салада жасалмағанымен, осы екі бағытты біріктіріп, шығармашылық кескін-келбеті, орындаушылық шеберлігі, халық өмірімен байланысы жағынан М. Әуезов ойларына жақын болып, екеуін де бір жерден өрбітті.

М. Әуезов сахна өнерінің барлық компоненттеріне бірдей көңіл аударды. Декорация және киім-кешек жағы да үнемі сөз болып отырды оның жазған мақалаларында. Спектакльдің көркемделуі мен кейіпкерлердің киімін сахналық характерді ашатын бейнелеу құралдарының бірі деп таныды ол. Біздің ат үстінде өткен өмірімізді бейнелейтін спектакльдерімізде актерлердің жерде отырып ойнауының келіспейтінін айта келіп, оның сахнада төбешік, дөң жасаудың айласын табу керек деген пікірі театрдың нағыз профессионалдық ерекшелігін терең ұғудан туған. Бүгінгі сахнада қолданып жүрген станок, айналмалы шеңбер, бір сөзбен айтқанда, сахналық алаңды спектакльдің көркемдік өзгешелігіне қарай режиссердің «ойната» білуі қажет деген мағыналы ұғым жатыр мұнда.

М. Әуезов театрдағы негізгі мәселе — актерлік өнерге ерекше көңіл бөлген. «Әдетте, театр туралы сөз болғанда ең алдымен сахна өнерінің жаны, көркі саналатын труппа жайынан сөйленеді. Труппаның өзіне арнайы белгілеп алған бағыт, түр, үлгі, өзіндік беті болады. Сахна өнерінің ең зор таянышы, ең бірінші қатардағы қымбатты қажет бұйымы труппа екені шексіз», — деп ол театрдағы негізгі тұлға актер екенін дәлелдейді және труппа құрамына өте дәл де терең талдау жасайды. Ол труппа құрамының ерекшелігін аша келіп: «Жай өмірде күнде көріп жүрген көп-көп жан, сыртқы жүріс-тұрысы, әдет-мінезімен біріне-бірі өте ұқсас сияқтанса да шындап тексеріп, тесіле қарай келгенде, бірінен-бірінің айырмасы, жаттығы, шалғайлығы өте көп болып шығады... Артист әдеттегі өз қалпына ұқсамау керек. Танымастық болып құбыла білу керек. Құбылыс бетте, денеде ғана емес, жүректен, тереңнен шыққан толқындай болып келсе, нағыз бойды жеңген шындығы айқындалып шығу керек.

Осы күйлерді әрбір артист өзіне ғана хас болған ерекшелікпен шығару керек. Сонда ол ешкімге ұқсамайды да, оған ешкім ұқсай алмайтын болады. Бұл өзгешелік оның туыстан ала келген өзгешелігі сияқты — өнерінің өзгешелігі», — деп қорытады актер өнері жайындағы өз ойын. Актерлік өнердің құпиясын ашатын бұл тұжырымдар бүгін де өзінің тәжірибелік құндылығын асырмаса, жоғалтқан жоқ.

Өнер шартына үйлесімді келген актерді ғана шеберге балап, өзінше талпынып үйренбей, тек қана режиссердің көмегінен, көрсетіп үйретуінен аса алмаған адамнан актер шықпайтынын ескертеді М. Әуезов. Осы келтірілген мысалдан біз алғашқы актерлеріміздің шеберлік ерекшеліктерін танып қана қоймай, нақты сахналық бейнелерді талдау арқылы жасалған ұлттық актер өнерінің теориясын көреміз. Және М. Әуезовтің бұл ойы сол уақыттағы театр құбылыстарын терең түсініп, дұрыс бағалауға мүмкіндік берген.

«Біздің труппаның бүгінгі қалпына келгенде, осы екі жайдың қайсысы басымырақ?

— Әрине, әдейі труппа деп сөйлегенде, бүгінгі сахнаға шығып жүргендердің бәрі бастан аяқ таланты ашылған, қалыптасқан артист деп айтуға болмайды. Араларында сахналық оқшау қызметкерлері, қосалқы болып жүрген кірмелері де бар. Әңгіме бұлар жайында емес.

Түбегейлі қазақ сахнасының қызметкерлері болуға дайындығы бар аз ғана топ бар. Сөз солар жайында... Бұлардың саны — 7—8. Жаңағы айтылған екі басқышқа осыларды әкеп салыстырып байқасақ, төмендегісінің шегінен бірен-сараны болмаса, көпшілігі өткен сияқты» — деген пікір түйеді. Қазақ актерлерінің екі жылдық шығармашылық өмірін талдай келіп, М. Әуезов актердің табиғи талантты болуымен бірге, олардан көп ізденуді, ойлануды талап етеді. Актердің неше алуан роль үстінде басқаға ұқсамай құбыла білуін және ол өзгерістердің тек қана сырт пішінде ғана емес, ішкі толғаныстан, ой арпалысынан, тереңнен шыққан толқындай шынайылығы қажет дегенді тағы да қайталап отырды.

Актер киім мен грим арқылы немесе сыртқы пішін, қимыл-қозғалысын өзгертумен өзіне таныс емес кейіпкерлердің жан дүниесіне толық ене алмайды. Кейіпкер әлеміне, Қ. С. Станиславский ілімімен айтқанда, актер өзінің сезім дүниесімен, өзіндік болмысымен баруы қажет. Қаншама өзгеремін деп талаптанғанымен актердің өз қалпынан шығуы қиын.

Қазақ сахнасында өзінің өнер ерекшелігін, өз қалпын екі жылдың өзінде-ақ танытқан Қалыбек Қуанышбаев, Елубай Өмірзақов, Серке Қожамқұлов, Әбіқай Абдуллин т. б. шеберліктерін М. Әуезов жоғары бағалаған. Актер бойындағы дарындылық пен шығармашылық даралықты олардың ойнаған рольдерін нақты талдау арқылы көрсетеді. Қ. Қуанышбаевтың профессионал театрға келмей тұрғандағы даралығын әңгімелей келіп: «Өзі күлдіргі әңгіме шығарушы, өзі ақын, әнші, өзі домбырашы және тамаша өнерді орындаушы, айтулы болып алады. Қалыбек енді бір өзі бірнеше кісіні қатар суреттейтін болады. Жападан-жалғыз отырып, екеудің күресін, үшеудің таласын, бесеудің жанжалын бір өзі орындап береді», — деп оның өнеріндегі өзіндік сипатты тап басып айтады.

Актердің туа біткен дарындылығы мен ешкімге ұқсамайтын өнерін М. Әуезов оның шығармашылық шабытынан, бейне сомдау тәсілінен іздейді. Сондықтан да ол актерді ақынмен салыстырып, екеуінің өнерінен ортақ белгі-бедер табады. Ақындық шабыттан, жүйрік қиялдан туындайтын мағыналы поэзияны актер шеберлігінің жемісіне балайды. Бұл — актер өнерінен көп қырлылық пен жинақылықты талап етуден туған келелі түйін.

Мұндай қасиетті М. Әуезов сол уақыттың өзінде-ақ Елубай Өмірзақовтың өнерінен таныған.

М. Әуезов театр сыншысы ретінде спектакльге қатысқан актерлердің рольдерін жеке дара талдай келіп, С. Қожамқұлов ойнаған Қарашешен туралы: «Бұл әншейіндегі қозғалысы жоқ, отырысы көп, салмағы ауыр, сылбыр, еріншек, кең қолтық балпаң қазақты сахнада жан бітіріп, тірілтіп, жылпың қылып жібере алады. Солай болмай, театр — сахна өнері болмайды», — деп сахналық бейне жасаудағы актерлік ізденіс сәтін тап басып айтқан.

Сол тұстағы өмір болмысын суреттейтін жаңа тақырыпқа жазылған пьесаларды драматургиядағы тың бағыт, жаңа бетбұрыс деп бағалаумен бірге, М. Әуезов ұнамды кейіпкер бейнесін жасаудағы олқылықтарды да батыра айтады. «Жақсы пьеса — сапалы әдебиет белгісі» деген мақаласында: «...біздің пьесаларымызда осы жаңа адамның тұлғасы әлі ұсақ жатыр. Көңілге қонымды емес. Үстірт схема болып тұр. Сондықтан оқушы мен көрушіні өзіне қарай лебімен тартып, баурап, еліртіп, жетегіне ертіп кете алмайды. Көруші ақылымен «жақсы» деп түсінеді, бірақ сезіммен тереңдеп ілеспейді», — дейді. Мұнан кейінгі кезеңдерде өмірінің соңғы күндеріне дейін драматургия мәселерінен жазушы қол үзген жоқ-ты. Бұл уақыттағы баяндамалары мен жазған еңбектері оқушы қауым мен мәдени ортаға белгілі.

Қазақ драматургиясы мен театры жөніндегі М. Әуезовтің шығармашылық қызметі еш уақытта ұлттық шеңбермен шектелген емес. Ол қазақ сахна қайраткерлерін орыс театры мен драматургиясының озық үлгілерінен үйренуге, Станиславский «жүйесін» меңгеруге шақырумен бірге, басы өзі болып істі қызу қолға алады. Ол қазақ сахнасында аударма пьесаларды қоюды — репертуар қорын молайтудың, актер шеберлігі мен білімін, ұжымның көркемдік деңгейін көтерудің, әлемдік өнер биігіне көтерілудің сара жолы деп түсінген. Бүгінгі орыс және классикалық пьесаларды аударып, сахнаға қою арқылы қазақ театрының ілгері кеткен елдердің өнерімен терезесі тең болуын көздеді. Ұлы жазушы бұл асыл ой-арманына, көркемдік нысанасына Н. Погодиннің, К. Треневтің, В. Қиршонның, Б. Пруттің пьесаларын қазақшаға аударып, сахнаға қойғызу арқылы жетті. Бұл бастаманың аса сәтті болып, қазақ театрының көрнекті табысына айналуы — М. Әуезовті мұнан да жоғары шы-

фармашылық биіктерге жетеледі. Оның Шекспирдің «Отелло», «Асауға-тұсау», Гогольдің «Ревизор» пьесаларын аударып, сахнаға шығаруы қазақ театрын тағы бір белеске көтеріп тастады. Кезінде бұл үлкен көркемдік мақсатты жүзеге асыруға Жүсіпбек Аймауытов та ұмтылғаны белгілі. Оның арманын М. Әуезов асқан білгірлікпен іске ұластырды.

Қазақ сахнасының көркемдік көркін, идеялық бағытын саралаған классикалық аударма пьесалардың бір үлгісі — «Ревизор». Бұл атақты комедия 1936 жылы қазақ драма театрында қойылып, 60-жылдардың аяғына таман Семей, Жамбыл, Атырау, Шымкент сахналарына шықты. Қазақ актерлері мен режиссерлерінің театрдың профессионалдық деңгейін, мәдениетін көтеруінде «Ревизордың» маңызы зор.

30—40 жылдардың арасындағы қазақ театрларының репертуарынан тек классикалық шығармалар ғана емес, сонымен бірге орыс драматургиясының ірі туындыларын да жиі ұшыратамыз. Олардың ішінде қазақ сахна өнерінің қалыптасуына, даму белестеріне ықпал жасаған Д. Фурмановтың «Бүліншілігі», М. Тригердің «Сүңгуір қайығы», В. Қиршонның «Астығы», Н. Погодиннің «Менің досым», «Ақсүйектер», «Мылтықты адам», К. Треневтің «Любовь Яровая» т. б. спектакльдері қойылады.

1932-1944 жылдардың аралығында М. Әуезов қазақ драма театрының әдебиет бөлімінің меңгерушісі қызметін атқарады. Осы аса қызық та күрделі жұмыста ол репертуар мәселесімен мықтап шұғылданумен бірге, театрдың көркемдік жұмысына тікелей араласып, драматургтер мен режиссерлер арасындағы шығармашылық ынтымақтың ұйтқысы болады. Әсіресе, сол тұста театрға жан-жақтан шақырылған орыс режиссерлерінің жұмыстарының жемісті болуына, актерлердің олардан түбегейлі білім алып, сахна сырын меңгеруге ерекше ықпал жасады, көп уақытын солармен бірге репетиция залында өткізді.

Ол кездегі талап бойынша Октябрь төңкерісі мен социалистік қоғамды нығайтуға бағытталған сахналық шығармалардың жоғары бағаланғанын айтып жату енді қажет те емес шығар. Бірақ, театр тарихында жеке өнер қайраткерлерінің шығармашылығына байланысты кезінде аса қызық болған бұл процесті тарихтан сызып тастауға және болмайды. Театр өзі өмір кешкен дәуірдің талабынан алшақ кете алмайтыны өзінен-өзі түсінікті.

1933 жылы қазақ театрының көркемдік жетекшілігі қызметіне келген тәжірибелі режиссер М. Г. Насонов М. Әуезов ұстанған көркемдік бағытты қуаттап, аударма пьесаларды қою бастамасын одан әрі дамыта түсті. Ол қойған Н. Погодиннің «Менің досым» пьесасы — бірінші бесжылдық тұсындағы социалистік өзгерістерді суреттейтін сол кезеңдегі драматургияның тандаулы үлгілерінің бірі еді. Мұнда бұрын-соңды қазақ драматургиясы мен сахнасында көрінбеген «бесжылдық командирі» инженер-коммунист, зауыт директоры Григорий Гай сияқты сом характер жасалды. Социалистік еңбекке деген совет адамдарының жаңа қарым-қатынасын ашатын бұл тұңғыш спектакль театрдың көркемдік ізденісін толықтырып, замандас бейнесін, актер шеберлігін, жалпы мәдениет пен білім деңгейін көтеруге едәуір септігін тигізді. Орыс драматургиясының мықты шығармаларының қазақ сахнасында бұлай табысты өтуі — театрды шығармашылық тың белеске көтерді, актерлік шеберліктің профессионалдық тұрғыдан қалыптасуына әсер етті. М. Әуезовтің тікелей араласуымен аударма пьесаларды сахнаға қою қазақ театрының игі дәстүріне айналды.

Орыс драматургиясының шығармаларын қоюдағы қазақ театрының көтерілген биігі — Н. Погодиннің «Мылтықты адам» спектаклі.

Бұл пьеса өзінің ерекшелігі жағынан тарихи хроникаға жақын. Бұл — қазақ актерлерінің күрделі шығарманы меңгеріп, жалпы дүниетанымын кеңейтуге айрықша септігі тиген спектакль. Сол сияқты 1930 жылдардың аяғында қойылған К. Треневтің «Любовь Яровая» пьесасы — қазақ сахнасына шыққан аударма пьесалардың күрделісі. Спектакльдің табысты өтуі — сол кезең үшін аса қажет революция мен халық арасындағы ынтымақты, идеялық бірлікті шынайы суреттеуінде, өзінше көркемдік таным сипатында.

Әлемде өткен талай тарихи кезең мен бүгінгі өмірдің қат-қабат әлеуметтік сырын ашқан қазақ сахнасына қойылған күрделі де көркемдік шоқтығы биік, мазмұны терең, тылсым тірліктің не бір маңызды қоғамдық һәм философиялық қайшылықтарын ашатын аударма пьесалар ұлттық театрымыздың шығармашылық тынысын кеңейтіп, ілгері кеткен елдермен рухани тереземізді теңестіруге мүмкіндік туғызады. Және ұлттық драматургия жайрының тың белеске көтеріліп, өзіміздің классикалық

пьесаларымыздың дүниеге келіп, әлемдік көркемдік құбылыстың көкжиегінен көрінуіне мол ықпал жасаған да осы аударма тәжірибесі. Қазақ драматургиясы мен сахнасына «Еңлік — Кебектің» жаңа нұсқасы, «Айман — Шолпан», «Қозы Көрпеш — Баян сұлу», «Түнгі сарын», «Амангелді», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Абай» т. б. күрделі көркем дүниелеріміздің келуі — осы аудармадан басталған мол ізденістің игі дәстүрі сияқты.

Ұлы жазушының айтып отырған асыл ойларының жүзеге асқанын қазақ драма театрының Ирандағы, Франциядағы гастрольдері дәлелдеді, Ш. Айтматовтың «Ана — Жер-ана», А. Чеховтың «Ваня ағай», «Шағала», В. Шекспирдің «Думанды түн», К. Гоццидің «Турандот ханшайым», Ж. Мольердің «Ақымақ болған басымай», Софоклдің «Эдип патша» т. б. спектакльдер қазақ театрының репертуарларына орнықты.

Десек те, әрбір ұлттық театрдың репертуары, негізінен қолтума шығармалардан құралатыны мәлім. Басқа елдердің мықты пьесаларын қазақшаға аударып қоюды келелі мәселе етіп көтерген М. Әуезовтің «...Қазақстанның драма театрының өсу жолындағы ең зор міндет оригинал жағында жатқанын ұмытпау керек» — деуі сахна қайраткерлерін бір жақтылықтан арылуға, ұлттық сахна өнерінің ең алдымен өзінің ұлттық драматургиясымен көркемдік мұратқа жететінін ескертеді. Бұған М. Әуезовтің бүкіл драматургиялық қызметі толық дәлел. Бүгінгі егеменді ел болып отырған қазақ елінің мәдениеті өркениетті әлем өнеріне өзінің ұлттық көркемдік жетістіктерімен қосылатынына талас жоқ. Соның бір айғағы — ұлы жазушының 100 жылдық мерейтойының әлемдік шеңберде өткізілуі дер едік.

Ұлттық өнеріміздің ішінде профессионалдық даму мен қалыптасудың шығармашылық процестерін басынан толық кешкен, бүгінде әлем танитын деңгейге жеткен өнер ордасы — Абай атындағы опера және балет театры. Мұның да дүниеге келіп, аяғынан қаз тұрып қалыптасуына М. Әуезовтің ықпалы мол. 30-шы жылдардың басында жазған мақалаларында ұлттық актер мен әншілер, музыка кадрларын оқытып, профессионалдық тұрғыдан дайындау мәселесіне ол ерекше көңіл аударған. Бұл бағыттағы іргелі ізденістерді халықтың бай музыкалық мұрасы мен әншілік өнерінен өрбітуге ақыл қосады. Музыка мұраларын жинастырып, нотаға түсірген А. Затаевич, В. Ковалев еңбектерін пайдалануды, олар

ды бүгінгі жасап жатқан өнеріміздің кәдесіне жарату жағын да қарастырған. Және мұның кесімді шешіміне музыка мамандарының араласқанын жөн көрген. Міне, осындай талап пен ізденістер қазақ драма театрының жанындағы музыкалық студиядан бастау алған тұңғыш музыкалық театр 1934 жылдың 30-шы қаңтарында М. Әуезовтің «Айман — Шолпан» комедиясымен шымылдығын ашты. Көрермен қауымды бірден баурап алған спектакльдің музыкасы — В. И. Қоцыхтың өңдеуімен пайдаланылған халықтың әндері мен күйлері. Жеке кейіпкерлер әрекеттері мен оқиға дамуына көз тартарлық көріктік пен жарасымдылық берген халық музыкасы сахнаның сәнін келтіріп, орындаушылар өнеріне шабыт құйған. «Қоян-бүркіт», «Қара жорға», «Келіншек» т. б. билерді қолдану — музыкалық спектакльдің жанрлық бітім-болмысын, синтетикалық сипатын айқындайтын құбылыс.

Қойылымның репетицияларына қатысып, дайындық процестерінің басы-қасында болған жазушы өзінің пікір-кеңестерімен оның көркем шығуына араласып отырған. Алғашқы театрдың тұңғыш музыкалық спектаклі аса табысты өтіп, оның шығармашылық келешегіне үміт артты. Мұның көркемдік қуаты мен көрермен халықтың ерекше ықыласына бөленуінің тағы бір құпиясы — бұған қатысқан актерлердің орындаушылық өнері мен ұлттық музыка мәдениетіне жетік Жұмат Шанин, Құрманбек Жандарбековтердің режиссурасына тікелей байланысты. Осылай дүниеге келген «Айман — Шолпан» спектаклінің кейін ұйымдастырылған барлық қазақ театрларындағы ұзақ та қызық сахналық сапары басталды. Үнемі қайталанып қойылып келе жатқан бұл комедияның сахналық ғұмырына басқа ешқандай пьеса тең келмейді.

Мұнан кейінгі жылдары М. Әуезов ұлттық опералық өнеріміздің дамуына, оның әдеби негізі либреттоның көркемдік салмағымен бірге музыкалық болмысына да ұтымды пікір-кеңестерімен араласқаны анық. Ол 1944 жылы «Абай» операсының либреттосын жазып, композиторлар А. Жұбанов, Л. Хамидимен бірге қоян-қолтық жұмыс істеп, ұлы ақын жайындағы күрделі музыкалық шығарманың дүниеге келуіне елеулі еңбек сіңірді. Мұнан бұрын ақын өмірінен атақты трагедиясын жазып, сахнаға қойдырған М. Әуезов операның әдеби негізіне Айдар мен Ажар төңірегінен өрбитін оқиғаны

драматургиялық желі етіп алған. Операның премьерасы 1944 жылдың желтоқсанында өтті. Бұл — ұлы ақынның тамаша әншілік-музыкалық мұрасын пайдаланып жазылған ірі үлгідегі сахналық-музыкалық шығарма. Ақын мен халық бірлігі — операның лейтмотиві. Ұлы ақынның баға жетпес өлең-әндерінің көркемдік құдіреті мен оның қайталанбас сахналық музыкалық бейнесі сомдалған.

Осы арада бір айта кететін жайт — Абайдың әндерін жинастырып, нотаға түсіруге М. Әуезовтің көп еңбек сіңіруі. Ол өзінің атақты «Абай жолы» романында ақынның жекелеген әндерінің дүниеге келуі мен олардың шебер орындаушыларын да сипаттап кеткені мәлім. Абай дүние салғаннан кейінгі кезеңде Семейде ауық-ауық өткізіліп тұрған түрлі кештерде оның поэзиясымен жарыса туған әндерін өзінің айналасынан шыққан өнерпаз шеберлердің орындағанын кезінде айтқанбыз. Ал операның жазылу барысында оның жеке көріністері мен кейіпкерлердің арияларын тыңдау үстінде жазушы композиторларға Абай әндерінің ерекшеліктері, тарихы, қай әндерін кімдер нотаға түсіргенін, тіпті Л. Хамидидің Семей театрында дирижерлік қызметте жүргенінде өзінің кеңесімен көп әндерді нотаға көшіргенін есіне түсіріп, мына музыкалық шығармаға қажеттілерін іріктеуге ақыл қосады. «Абай әні» кинофильмінің музыкасын Л. Хамидидің жазуы да осы жайларға байланысты болса керек. М. Әуезов ақын әлемін, әдеби-мәдени ортаның сырын композиторларға жеткізуге ерінбейтін, композиторларға да үлкен талап-тілектер қоятын. Бұл туралы осы жолдардың авторы А. Жұбанов пен Л. Хамидиден талай естіген-ді.

М. Әуезовтің шығармашылық зор ықпалы сахна өнерімен шектелмейді. Оның қайталанбас қолтаңбасы ұлттық өнеріміздің барлық салаларында өзінің алыпқа тән болмысымен, энциклопедиялық тереңдігімен танымал.

Қазақ театрының барлық тәжірибелік һәм теориялық мәселелерін түгел қамтыған М. Әуезовтің ұлттық кино өнерінің дамуына қосқан үлесі де мол. Оның қаз тұруына алғашқы кезден араласқан жазушы сахна мен экранның негізі — әдебиет екенін түсініп, соның сапасын көтеруге күш салды. Соғыс кезінде Мәскеу, Ленинград, Киев қалаларынан Алматыға көшіп келген студиялар — Біріккен Орталық киностудия болып ұйымдастырылған. Бұл қазақ кино өнерінің жылдам дамып

қалыптасуына ерекше ықпал жасады. 1944 жылдың ортасына қарай осы студиялар өздерінің отандарына қайтып, қазақ студиясы өз алдына жеке дара шығармалық жұмысқа кіріседі. Осы тұста кино өнерінің өткен жолдарын жинақтап, алдағы шығармашылық бағыт-бағдарын анықтап алуға Алматыда бірнеше күнге созылған үлкен конференция өтеді. Оған сол уақыттағы әлемге әйгілі кино шеберлер қатысып, экран өнерінің сан алуан мәселелері жайында баяндамалар тыңдалып, жан-жақты пікір алысылады. Осы конференцияда М. Әуезов «Қазақ әдебиеті мен кино» деген тақырыпта баяндама жасап, кино өнерін дамытудың негізі әдебиетте жатқанын дәлелдейді. Үлкен әдебиет үлкен фильмді тудырады деген пікір жазушы баяндамасының басты ойы болды. Ол киноның өмір болмысын эпикалық кең шеңберде қамтып, суреттей алатын ерекшелігін эпос деп кейбір қазақ жазушыларының шығармаларынан жақынддық табады. Осы жақындықты кино шығармаларында тұрақтандыру мақсатымен сценарий жазуға профессионал қазақ жазушыларын тарту қажеттілігін баса айтады. Жеке ұлттық кино өнерінің ендігі даму жолын таниды. М. Әуезовтің бұл келелі ойын, эстетикалық айқындамасын сол уақыттағы аса көрнекті отандық кино қайраткерлері қуаттай қостағаны мәлім. Бұл жағынан киноны, оның ерекшеліктерін «білетіндер» ғана жасау керек деген бір жақты түсініктен шығып, сценарийге көркем-эстетикалық талапты күшейтті. Екінші жағынан М. Әуезов, Ғ. Мүсірепов, Ә. Тәжібаев, Ш. Хұсайынов т. б. ірі жазушылардың сценарийі негізінде қойылған фильмдердің ұлттық кино өнерінің көркемдік жетістігі деңгейіне көтерілуі — бұл ой-пікірдің дұрыстығын шығармашылық тәжірибе жүзінде дәлелдеп шықты.

Қазақ кино өнерінің дүниеге келуін жария еткен күннен бері қарай М. Әуезов оны дамытуға септігі тиетін түрлі комиссиялардың, сценарий жазатын топтардың ішінде міндетті түрде жүретін болды. Әріптестеріне ол өзінің келелі ой-пікірлерімен, оңтайы келген жерде театр тәжірибесін пайдалануға да болатынын айтқан ақыл-кеңесімен мол ықпал жасағаны айқын. Әлі шығармашылық жолға түсіп кете қоймаған ұлттық киноны жандандыру үшін көркемдік танымы мен әдеби негізі мазмұнды сценарийге 1939 жылы жарияланған бәйгеде М. Әуезов жазған «Райхан» пьесасы 30 шығарманың ішіндегі озығы деп танылды. Осының негізінде қойылған фильмнің

кезінде ұлттық экранда табысты болғаны мәлім. Мұнда қазақ елінің әлеуметтік тірлік-тіршілігі, ұлттық дәстүрі мен тұрмыс-салттық болмысы шынайы суреттеледі.

Соғыс кезінде Алматыға көшіп келген әр саланың ірі өнер қайраткерлерінің бәрі де М. Әуезовпен достық әрі шығармашылық қарым-қатынаста болғаны белгілі. Өнер мен түрлі шығармашылық мәселелерді бірге қарастырған ұлттық ізденістеріміздің кейбір нәтижелері отандық биікке көтерілгені аян. Бұған сол сұрапыл соғыс кезінде-ақ бүкіл ел болып танылған сахна һәм экран, музыкалық күрделі шығармалардың жарық көруі дәлел.

М. Әуезов сценарийімен қойылған фильмдердің ішінде «Абай әндерінің» орны бөлек. Ақын жайында жиналған материалдар жазушының ой-тұжырымында пісіп жетіліп, болашақ іргелі дүние оның шығармашылық шабыты мен көркемдік қиялын қанаттандырып жүрген кезең болатын. Кино мүмкіншіліктеріне, әрі биографиялық фильмдердің заңдылықтарына сүйеніп, Абай өмірін тұтас қамтуға да болатын сияқты еді. Жазушы Абай өмірінің жетілген кезеңін ғана алып, оның ақындық және философиялық көзқарасының әбден қалыптасқан тұсын, халықтың қамқоршысы ретінде суреттелуін мақсат тұтқан. Фильмде талантты қазақ актерлерінің ойнауы көркемдік тағдырына кепіл болды. «Абай әні» — ұлттық кино өнерінің даму белесіндегі шығармашылық асу.

Мұнан кейінгі жылдары М. Әуезов ақын өмірі мен қазақ халқының бір тарихи кезеңін тұтас суреттейтін шығармамен айналысуына байланысты кинодан қол үзіп кетеді. Десек те, оның көркемдік мазмұны ерекше — «Көксерек», «Қараш-қараш оқиғасы» әңгіме-повестерінің негізінде қойылған фильмдер қазақ-қырғыз студияларының шынайы жеңісі болды. Жинақтап айтқанда, М. Әуезов және басқа қазақ жазушыларының шығармаларына сүйеніп жасалған фильмдердің жоғары көркемдік деңгейден көрінуі — жазушының 30-шы жылдардың аяғындағы кино өнері өзінің даму жолында үлкен әдебиетке, яғни көркем-идеялық мазмұны терең сценарийге тікелей байланысты болды деген эстетикалық ойының жүзеге асуы деп пайымдаған жөн.

Ұлттық өнердің қай саласынан болса да М. Әуезовтің ықпалын айқын аңғаруға болады. Бір қарағанда жазушы мен бейнелеу өнерінің арасында тікелей шығармашылық байланыс іздеу оғаштау болып көрінуі де

ықтимал. Дегенмен жазушы шығармаларының негізінде жарық көрген бейнелеу өнерінің туындыларының орны бір бөлек. Әсіресе, қазақ театрының сонау алғашқы қадамынан бастап, күні бүгінге дейін сахнадан түспей келе жатқан М. Әуезов пьесаларының декорациялық көркемделуінің өзі қазақтың театрлық кескіндемесінің дүниеге келіп, даму белестерінен көрініс береді. Және жазушының драматургия жанрының барлық түрлерінде қалам тартқанын ескерсек, олардың сахнаға қойылу тұсындағы декорациялық көркемделуі де сан қилы.

Әлемдік классикалық драматургияның деңгейінде жазылған М. Әуезов пьесалары талай суретшілердің қиялын оятып, шығармашылық өріс алуына ынта-жігерін ұштап отырды. «Еңлік — Кебек», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Абай» секілді күрделі драматургиялық туындылар суретшілерді қазақ даласының ұлылығы мен сұлулығын эпикалық кеңдікпен бейнелеуге, кейіпкер мен ол араласатын ортаның шындығы мен болмыс-бітімнің ұлттық ерекшеліктерін ажыратып ашуға тәрбиеледі.

М. Әуезовтің озық драматургиясы ұлттық декорациялық өнердің бейнелілік шеңберін кеңейтті, суретшілер ізденістерін көркемдік ойға, тың тәсілдерді қарастыруға бағыттады.

Кейіпкерлер киімдерінің эскиздерін жасауда да суретшілер жазушының пьесада берген нақты түсіндірмелерімен (ремарка) бірге, әсіресе «Абай жолы» романында берілген киім-кешектердің не бір қайталанбас белгісипаттарына сүйенгені анық. Қысқасы, театрлық кескіндеменің бүгінгі профессионалдық биікке көтерілуіне М. Әуезов шығармаларының әсері мол.

Бейнелеу өнерінің басқа түрлерінің де дамуына М. Әуезовтің ықпалын аңғаруға болады. Әсіресе, Абай Құнанбаевтың портретін жасаған суретшілердің қайқайсысы болса да жазушы шығармаларын зерттеу арқылы ақын әлеміне өздерінше енгені мәлім. Ұлы Абай мен Мұхтар кескіндемесін қарастыруда суретшілер өздерінің шеберлік даралықтарына қарай түпкі эстетикалық мақсатқа жетуді көздеген. Дарынды суретші Е. Сидоркиннің «Абай жолы» романы бойынша жасаған иллюстрациясы жоғары бағаланып, ұлттық бейнелеу өнерінің ірі жетістіктерінің қатарынан орын алды. Оның «Құнанбай», «Тәкежан», «Жұт», «Иіс әже», «Татьяна әні — Тоғжан» т. б. жұмыстары ішкі мазмұндылығымен, өзіндік үлгі шешімдерімен ерекшеленеді. Кітап қаһар-

мандарын нанымды суреттеу үшін суретші романның сюжет желісіндегі басты оқиғаларға көңіл аударып, өзінің жұмысына аса қажеттілерін таңдай білген. Осындай өзіндік ізденістерді Қ. Телжановтың «Абай өлеңдері», И. Исабаевтың «Мұхтар Әуезов» графикалық топтамаларынан да көруге болады.

Ұлы жазушының 100 жылдық мерейтойы да өнер шеберлерін тың ізденістерге, жаңа шығармашылық асуларға бастайтыны хақ. Осылай жемісті еңбектердің нәтижесі жалғаса бермек, ол іркілмейді, демек, М. Әуезов рухани әлемі — мәңгілік.

М. Әуезов сияқты алып тұлғаның халқымыздың мәдени-рухани тарихындағы мол үлесі бұл айтылғандармен шектелмейді. Біз, тек қана ұлттық өнерге байланысты тұстарын ғана шолып өттік. Ал оның жазушылық, өзіне ғана тән ғылыми-әдеби, әдебиеттің әр жанрлары жайындағы теориялық пайымдаулары, эстетикалық көзқарасы, ұстаздық тағылымдары жеке-жеке зерттеулердің салалары. Біз олардың барлығын арнайы айналысатын зерттеулердің үлесіндегілер деп түсіндік. Біздің қарастырып отырғанымыз: негізінен, ұлы жазушының театр өнерімен байланысты мұрасы болып табылады.

ТҰҢҒЫШ ТАЛПЫНЫС

Европа үлгісіндегі қазақ театры өнерінің тууына ықпал жасаған — орыс мәдениеті. Орыстың демократиялық идеясынан сусындап, олардың озық әдебиетінен, мәдениетінен өнеге алған Шоқан Уәлиханов, Ыбырай Алтынсарин, Абай Құнанбаев сынды ұлы ағартушы-демократтар өз халқының болашағын орыс халқымен жақын ынтымақтастық байланыста деп түсінді. Олар өздерінің ғылыми еңбектерінде, әдеби-поэзиялық шығармаларында, шығармашылық-педагогикалық қызметтерінде орыс тілін үйренуге, орыс мәдениетін меңгеруге шақырды. Өз халқының ғасырлар бойындағы қараңғылықтан шығу жолын орыс мәдениетінен көрді. Абай мен Ыбырайдың орыс классиктерінің көптеген шығармаларын қазақ тіліне аударғаны соның бірден-бір мысалы екендігі белгілі.

Бұл уақытта орыстың профессионалдық театр өнері дамудың шырқау биігіне көтерілген еді. Олардың шығармашылық табысы орталықтағы ірі қалалармен шек-

телмей, шет аймақтарға да кеңінен жайыла бастайды. Сол кездегі Қазақстанда әкімшілік басқару орталықтары болған Орынбор, Омбы, Россиямен іргелес отырған Орал сияқты қалаларда театрлар ашылып, профессионалдык сахна өнері қазақ жеріне де жақындай түседі. Қазақ топырағының іргесіне орналасқан Омбыда 1765 жылы қалалық театрдың ашылуы¹ — үлкен маңызы бар мәдени оқиға.

XIX ғасырдың екінші жартысында бұл театрдың даңқы жайылып, оның сахнасына батыс және орыс классиктерінің шығармалары қойылады. Ал Омбы болса, өнер мен білімге ұмтылған қазақ жастарының төңкеріске дейін топтасқан белгілі орталығы болды. Халқымыздың ұлы ғалымы, демократ-ағартушысы Шоқан Уәлихановтан бастап, Қазан төңкерісінен кейінгі кезеңдерге дейін қазақ жастарының білім алып, мәдениетке араласуы осы қаламен тығыз байланысты. Солардың ішінде Сәкен Сейфуллин, Нығмет Нұрмақов, Смағұл Сәдуақасов, Қошке Кемеңгеров т. б. болды. Бұлармен бірге білім мен мәдениетке ұмтылған Жұмат Шанин де осы қалада әрі оқып, әрі қызмет істеген. Қазақ жастарының басын қосып, өнер мен мәдениетке баулыған «Бірлік» ұйымы да Омбыда ашылған. Осы тақылеттес мәдени-ағарту ұйымдары төңкеріс пен онан кейінгі кезеңдерде қазақ топырағына кеңінен таралып, солардың ықпалымен «сауық кеші» деген атпен тұңғыш сахналық ойын-сауық үйірмелерінің дүниеге келуіне ұйтқы болды. Сол уақытта қызметте немесе оқуда болған халқымыздың ардагер ұлдарының орыстың озық мәдениетінен үйреніп, театр өнерімен таныс болуы — олардың келешектегі шығармашылық қызметінің сәтті басталып, тез жетіліп, қалыптасуына себеп болғаны даусыз.

1916 жылғы қара жұмыс майданында Жұмат Шанинмен бірге барған Қалыбек Қуанышбаев та төңкеріс қарсаңында Омбыға жұмыс іздеп келгенде өмірінде тұңғыш рет осындағы театрдың бір спектаклінің жарым-жартысын көріп таң қалғанын айтады.

Қазан төңкерісінен кейін оқу іздеп, білімге ұмтылған қазақ жастарының көбірек топтасқан жерінің бірі — Орынбор. Мұнда профессионал театр 1869 жылғы 14 қаңтарынан бастап жұмыс істеген.

¹ Ландау С. Г. Из истории драматического театра в Омске (1765—1946 гг.). Омск, 1950.

Ал, Қазақстан жеріндегі тұңғыш орыс театры Орал қаласында 1860 жылы ұйымдастырылған. Бұл театрлардың қай-қайсысын болсын жергілікті басқарушы әкімшілік орындары эстетикалық қызметпен бірге саяси мүдделері үшін де пайдаланбақ болған. Орынбор өлкесінің генерал-губернаторы Қрыжановский өзінің әкімшілік құрған кезінен бастап, жергілікті халыққа әсер ететін құралдың бірі театр деп ұғып, оның ашылуын ұлықтан өтінген. «Орынбор Европа мен Азияның түйіскен жеріне орналасып, барлық орта азиялық хандықтар саудагерлерінің бас қосатын орны болғандықтан, азиаттықтарға орыс цивилизациясының ықпалын күшейтуге театрдың қажеттілігі бұрыннан байқалды»² — деп жазды ол. Сөйтіп халыққа объективтік пайдасы да кем соқпайтын театр туды.

Орынбор мен Орал театрларының сахнасына орыс және батыс классиктерінің шығармалары қойылып, Л. А. Стрепетова, Г. Н. Федотова, В. Ф. Комиссаржевская, В. Н. Андреев-Бурлак, А. Л. Вишневский сияқты әйгілі өнер шеберлері гастрольдерін өткізген және олардың шығармашылық жағынан нығаюына ықпал жасаған. Москваның Кіші театрының ұлы актрисасы Г. Н. Федотованың келуіне байланысты театр сахнасына В. Шекспирдің «Асауға — тұсау», А. Н. Островскийдің «Василиса Мелентьева» мен «Найзағай» пьесалары қойылған.

Қазақстанның өзге қалаларында да 1890 жылдары ашыла бастаған Халық үйлерінде (Народный дом) орыстың жергілікті сауыққойлары ұйымдастырған труппалардың да жұмыстары жандана түседі. Қазан төңкерісінен кейін іле-шала құрылған Семей, Петропавл, Верный т. б. қалалардағы алғашқы орыс совет театрларының негізі осы сияқты труппалардан құралды. Мұның барлығы қазақтың ұлттық театр өнерінің тууына себеп болған жағдайлар.

Ал Орынбор болса, сол тұстағы әсіресе бірінші орыс революциясынан кейін білім алуға ұмтылған қазақ, башқұрт, татар жастарының басын қосқан мәдени орталық іспеттес. Мұнда түрлі оқу орындарын, қысқа мұғалімдік курстарды бітірген жастар қалада және ауылдық жерлерге шығып алғашқы ойын-сауықтарды ұйымдастырып, біліммен бірге өнердің жаңа түрін елге таратады.

² Незнамов М. Старейший русский театр на Урале. Чкалов, 1948. С. 6.

Орынбордағы орыс театры мен татар труппаларынан көрген-білгендерін, алған әсерлерін өз елінің сауық кештеріне тәжірибе тұтады. Сондағы орыс театрының актрисасы И. П. Анненкова-Бернард қазақ дастанының негізінде «Бекет» атты драма жазып, сахнаға қойдырады.

Қазақ сахна өнерінің тууына тікелей себеп болған тағы бір жағдай — 1905 жылғы революциядан кейін Қазақстанға жер аударылып келген орыстың прогресшіл-демократ оқығандары. Олар оқу орындарында сабақ береді, әр түрлі мекемелерде қызмет істейді. Қазақ жастарының оқуына, ұлт мәдениетінде алғашқы қадам жасауына, сөз жоқ, солардың да көмегі тиеді. Мысалы, 1914 жылы Семейде Абайдың қайтыс болғанына 10 жыл толған күніне арналған әдеби-этнографиялық, музыкалық өнер кешін өткізуге пейілі дұрыс орыс оқығандарының ұйтқы болғаны дәлел. Бұл туралы сөз кейінірек.

Осы уақыттарда Қазақстанда жылжымалы татар труппаларының гастрольдері басталған. Олар бір жерге тұрақтай алмай, көбінесе, уақыттарын гастрольде өткізеді. Себебі, жергілікті үкімет пен дін басшылары артистерді қудалап, ойын қоюға тыйым салған. Оның үстіне тұрақты ойын қоятын орнының жоқтығынан труппа бір қаладан екінші қалаға амалсыз көшіп отырған.

Кейбір сақталған архив материалдары мен баспасөз бетіндегі мәліметтерге қарағанда, Қазақстанның Қызылжар, Семей, Ақмешіт, Орал, т. б. қалаларында жоғарыдағы труппалардың ықпалымен 1911-1912 жылдары қазақ-татар жастарының бірлі-жарым сауық кештері ұйымдастырыла бастайды. Бірақ, төңкерістен бұрын бұратана деп аталатын қазаққа өз тілінде ойын-сауық ұйымдастыруға рұқсат беріле бермеген көрінеді. Татар талапкерлері сахнаға «Қазанға саяхат», «Алдадым, алдандым» деген пьесаларды қоюға рұқсат етілмегендіктен, спектакльді жеке үйде көрсеткен³. Ол кезде қойылатын пьесаны немесе басқа шығармаларды көпшілікке көрсету үшін губернатордан рұқсат алу қажет болған. Кейде губернатор рұқсат еткен дүниенің өзін сахнаға қойып жатқанда полиция таратып жіберіп отырған. Жоғарыдағы аталған пьесаларды қойғанда татар жастары губернатор рұқсатын екі күн күткен көрінеді. Мұның бәрі 1914 жылдан бастап қазақ-татар тіліндегі ойын-сау-

³ 20 лет татарского театра // Знамя труда. Акмолинск, 1926. 8 января.

ық ұйымдастырушы жастарға үлкен тәжірибе-сабақ болған. Осы кезде ұлт жастарының өнерге, білімге, мәдениеттің жаңа түріне құштарлығы арта түссе, екінші жағынан, жергілікті әкімшілік орындары сол ойын-сауықтардан түскен түсімнің жартысын «жарлылар пайдасына» деген сылтаумен жинап алып отырған.

Осындай алғашқы бастамалардан кейін бұрынғы қазақтың көшпелі өміріне, саяси теңсіздігіне, сауатсыздығына қарамай, халқымыздың азды-көпті оқыған жастары өнердің жаңа түрі — театр өнерін жасауға алғашқы қадамдарын бастады. Бұрын бірлі-жарым әдебиет кештерінде домбыра тартып, ән салумен шектеліп келген қазақ жастары енді орыс, татар сауыққойларының тәжірибелеріне, көрген-білгендеріне, үйренгендеріне сүйеніп, өздері ұлттық ойын, ақындар айтысын, дастандарды сахнаға бейімдеп көрсетуге кіріседі.

«Қазақ» газетіне жарияланған «Омбыдағы әдебиет кеші» деген мәлідемесінде мұғалім Бекмұхамбет Серкебаев 1915 жылы жасалған ойын-сауық кеш бағдарламасының орысша, қазақша және ноғайша үш бөлімнен құралғанын айтады⁴. Кештің қазақ бөлімінде ақындар айтысы көрсетіліп (Орынбай мен Тоғжан ақын айтысы), «Қаракөз», «Майда қоңыр», «Көзімнің қарасы», т. б. әндердің орындалғанын, көптеген күйлер тартылғанын, татар бөлімінде концерттік программасының үстіне бір перделі комедияның қойылғанын, кешке халықтың өте көп жиналғанын хабарлаған. Тілі мен діні бір, әдет-ғұрпы ұқсас қазақ пен татар жастарының ортасында шығармашылық ынтымақ өте күшті болған. Бұл екі халықтың достастығы театр өнерінің алғашқы даму жылдарында әрі бір-біріне сеп болса, бірлесе көтеру сол өнердің жылдам дамуына көп әсер еткен.

Омбыдағы орыс театры мен татар сауыққойларынан азды-көпті үйренгендерін қазақ жастары елге таратуға ұмтылады. Араларынан бірен-саран пьеса жазуға талпынушылар да табылады. Медресені бітіргеннен кейін қазақ мектебінде мұғалім болып жүрген Б. Серкебаев «Бақсы», «Ғазиза», «Жер дауы» атты пьесалар жазады⁵. Бұлардың үшеуі де баспа көрмей, қолжазба күйінде оқушы жастардың күшімен Омбы, Петропавл маңында қойыла-

⁴ Қазақ. 1915. № 122.

⁵ Хұсайынов Ш., Дүйсенбаев Ы. Қазақ театр көркемөнері тууының алғашқы қадамдары // Қазақ ССР Ғылым академиясының Хабаршысы. 1950. 48-б.

ды. Пьесалар өзінің көркемдік сапасының әлсіздігіне қарамастан, орыс мәдениетінің әсерімен төңкерістен бұрын жазылған пьесалардың тырнақалдысы еді. Бұдан бұрын ақындар айтысын, халық ойындарын сахнаға шығарып, өлең айтып, домбыра-қобызбен шектеліп келген алғашқы қазақ сауыққойлары енді өз әлдерінше пьеса жазып, оны сахнаға шығаруы жаңа өнердің төл басы іспеттес.

«Театрдың жаны — драма» — деп Гоголь айтқандай, драмалық шығармасыз сахналық өнердің тууы мүмкін емес. Төңкерістен бұрын бұдан басқа да пьесалардың сахнаға қойылғаны туралы бірлі-жарым мәліметтер кездеседі. Мұндай дүниелер аз болмағанымен солардың кейбіреулерінің авторы белгісіз, әрі баспаға басылмай қолжазба күйінде тарағандықтан аты болмаса, заты бейтаныс, олардың көркемдік-идеялық мазмұны жайында бірде-не айту қиын. Ал, баспаға басылып, жарық көрген пьесалар саусақпен санарлықтай. Олар — 1945 жылы жеке кітап болып Уфада басылып шыққан Көлбай Тоғысовтың «Надандық құрбаны» мен уездік крестьян начальнигі А. И. Лихановтың «Манап» атты пьесалары «Айқап» журналының бірнеше санына жарияланған.

Пьесаны жазып болып, баспаға тапсырғаннан кейін Қ. Тоғысов осы журналға «Қайғы» деген атпен шағын мақала жариялайды. Мұнда автор сол уақыттағы қазақ арасындағы әдеп-ғұрыптың кейбір зияндыларын, бақсыбалгерлердің өтірік ем жасауынан ел адамдарының тартқан азабын, жас баланы айттыру, бай шалдардың көп әйел алушылық т. б. ауыл өмірінің сорақы көріністерін әшкерелеп, пьеса жазғанын айтады. Өз ойын қорыта келіп автор: «Міне осындай қырда болып жатқан көп надандықтың бірлі-жарымын қолдан келгенінше ойын кітабына жазып, қазақ жастарына ұсынғым келді... Қазақтарға ойнап, өз көздеріне көрсетсе, мұндай надандық жолдан тартылар еді деп үміт қыламын»⁶, — деп пьесаны жазу мақсатымен таныстырады.

«Манап» драмасында да жоғарыдағы Қ. Тоғысовтың пьесасындағы сияқты қазақ даласындағы ескіліктің шырмауын, феодалдық дәстүрдің пасық кәделерін пайдаланып, халыққа зорлық жасаған жуандардың сорақы қылықтары, әйелге деген дөрекіліктері суреттеледі. Пьесаның авторы заң орындарындағы шенеуніктердің,

⁶ Айқап. 1915. № 14. 205—206-бб.

адвокаттардың, тілмаштардың ақшаға сатылып жасайтын теріс қылықтарын дұрыс бейнелеген.

Төңкеріске дейін қазақ драматургиясынан баспа бетін көрмей-ақ қолжазба күйінде ертерек тараған пьесаның бірі — Меңдіханов Ишанғалидің «Малдыбай» атты комедиясы. 1910-1911 жылдары Бөкейде орыс-татар сауыққойлары сияқты қазақ жастарының күшімен ән айту, домбыра тартуды қамтыған түрлі мәдени кештер ұйымдастырыла бастайды. Өнерге талпынған оқушы жастарға мұғалім И. Меңдіханов басшылық етеді. Осындай жұмыстарға араласып жүріп ол «Малдыбайдан» басқа төңкерістен кейін «Үйшік-үйшік», «Тамырлар», «Байғұстар» комедияларын жазған. Осылардың ішінен «Үйшік-үйшік» 1926 жылы қазақ театрының сахнасына қойылады.

Қазақ топырағына ене бастаған сахна өнері негізін қолжазба пьесаларды қоядан бастағанын архивтік материалдар толық дәлелдеп отыр. Бұл — ұлт театрының алғашқы қадамына тән құбылыс. Әрине, ол пьесалардың көркемдік сапасын анықтау қиын, баспасөз бетіндегі бір-ен-саран мәліметтерден, шағын мақалалардан олардың бәрі де ағартушылық сарында жазылғанын аңғаруға болады.

Төңкерістен бұрын сауық үйірмелерінің етек алып халық арасына көбірек тараған, әрі ұлттық театрдың тууына бірден-бір мол ықпал жасаған да, бастау алған жері — Семей қаласы. ХІХ ғасырдың екінші жартысынан бастап Семейде «Халық үйі» (Народный дом) ашылып, онда әр түрлі шығармалар мен өлеңдерді халыққа оқу ұйымдастырылады. Бертін келе түрлі ойындармен бірге шағын спектакль-интермедия, этнографиялық суреттер (кейде «жанды сурет» деп те атаған) қойып келген. Бірақ, тұрақты сауық үйірмесі, ойын қоятын арнайы орындары бұл уақытта Семейде де, Қазақстанның басқа жерлерінде болған жоқ.

Семейде тұңғыш сахналық өнердің тууына себеп болған, 1890 ж. ұйымдастырылған «Музыка мен драма әуесқойларының қоғамы»⁷. Бұл — отызға тарта тұрақты сауыққойлардың басын қосып, арнайы жарғымен жұмыс істеген шығармашылық ұйым. Басында шағын бөлмелерді жалдап келген, кейін қаражат жағынан әлденіп алған соң 152 орны бар үйді театрға бейімдеп, сахналық

⁷ Артист. 1892. 20 февраля.

алаңын да қайта жабдықтап алады. Мұның сахнасында шағын пьесалар, интермедиялармен бірге, әдеби-музыкалық кештер жиі өткізіліп тұрған. Міне, Семейде осылай алғашқы әуесқойлық театрдың негізі қаланып, тұрақты өнерпаздардың өнер көрсетуі қаланың мәдени өміріне үлкен өзгеріс енгізе бастайды. Және мұнда Орыс география қоғамы бөлімшесінің ашылуы жалпы Семей өңірінің рухани-мәдени тірлігін жандандырып жібереді.

Ал XX ғасырдың басында ашыла бастаған оқу орындарының мұғалімдері мен жастары ұйым жұмысын жандандыра түседі. 1913-1914 жылдары қаладағы қазақ, татар мұғалімдері мен оқушы жастары «Шығыс кеші» деген атпен ойын-сауық өткізіп отырған. Олар шағын пьесаларды қоюмен бірге, ән, би, күй үйірмелерін ұйымдастырып, сауық кештерін барынша қызғылықты өткізуге күш салған.

Семейдегі алғашқы ірі сауықтың бірі — 1914 жылы Абайдың қайтыс болғанына 10 жыл толуына байланысты өткізілген әдеби-этнографиялық-музыкалық кеш. Ойын-сауықтың бағдарламасына қарағанда, кеште тұңғыш рет Абайдың өмірбаяны оқылып, жеке шығармалары мен ағартушылық қызметі баяндалған.

Баяндаманы семинария мұғалімі, кейін қазақтың қоғам қайраткері болған Нәзипа Құлжанова жасаған. Баяндаманың орыс тілінде жинақы, мазмұны терең, әрі сауатты жасалуы «Айқап» журналында жоғары бағаланған, «Нәзипа ханымның орысша таза сөйлеуіне орыстар таң қалды», — деуі сол уақыттың өзінде ұлттық зиялыларымыздың мәртебесін көтеретін құбылыс.

Кешті өткізуге орыс зиялыларының көмегі тисе керек. «Біз өзіміз істеуге тиісті болған бір істі бізге орыстар істеп берді»⁸ — деп жазылған осы кеш туралы. Бұл сөздің астары — осы ғасырдың басында, дәлірек айтқанда 1902 жылы Семейде, әйгілі Орыс географиялық қоғамының бөлімшесі құрылып, ұлы Абайға арналған кешті ұйымдастыруға сол қоғамның мұрындық болғаны ақиқат. Сонымен бірге, кештің нақты шараларын іске асыру, бағдарламаларын жасау, толып жатқан дайындық жұмыстарын семинария мұғалімдері — Нұрғали, Назипа Құлжановтар, Райымжан Мәрсеков т. б. бірге, білім мен өнерге ұмтылған Кәкітай һәм Тұрағұл барынша ат салысқан.

⁸ Айқап. 1914. № 4. 67-б.

Осы кеште Абай шығармаларының халық арасына тарауына көп еңбек сіңірген Әлмағамбет, Мұқа сияқты ақын-әншілер бірнеше ән-өлеңдер, Кәкітай мен Тұрағұл әкесінің бірнеше шығармаларын орындаған.

Міне осындай алғашқы ойын-сауықтарды тамашалаумен бірге, өздерінің ұстаздарына қолқабыс тигізіп, оны ұйымдастыруға жастық жалынмен араласып жүрген шәкірттер де бар еді. Солардың ішінде Мұхтар Әуезов, Жүсіпбек Аймауытов, Қаныш Сәтпаев бастаған таланттар енді туа бастаған ұлттық өнеріміздің көш басында болды.

Абай шығармаларының революциядан бұрын халық арасына таралу жолдарын түсіндіре келіп, М. Әуезов: «...Абайдың өлеңдері мен әндері қалың ел жиналатын жәрмеңкелерде, базарларда, әр түрлі астарда, айт пен тойларда, жас-желеңнің сауық мәжілістерінде көпшілікке таратып жүрген айтушылардың барлығы да Абайдың өмірі туралы, өскен ортасы туралы, алған білім-өнегесі туралы, ағартушылық еңбектері туралы көп-көп түсініктерді ұдайы айта жүрген»⁹ — дейді.

Төңкерістің қарсаңындағы газет-журналдарда басылған хабарлар мен кейбір мақалаларға, сақталған аздықөпті бағдарламаларға қарағанда өзінің концерттік репертуарына Абай шығармаларын енгізбеген ойын-сауық үйірмелері некен-саяқ.

Осындай ойын-сауықтардан кейін М. Әуезов пен Ж. Аймауытовтың театр, драматургияға қызығуы артып, жұбын жазбай енді сонымен айналысады. Қазақ топырағындағы еуропалық үлгідегі тұңғыш спектакльді ұйымдастырып, сахнаға шығарған да — осы екі дос. Бұл қойылымның премьерасы Семейде 1915 жылдың ақпанында дүркіреп өтті. Сахнаға қоятын жөнді пьеса болмағандықтан, ойынды ұйымдастырушылар «Біржан мен Сараның айтысын» сахнаға бейімдеп шығарған. Бұл — сахналық өнердің сол уақыттағы бар мүмкіншілігін толық пайдаланып, әрі көркемдік мақсатының айқындығымен қойылған ойын. «Айқап» журналындағы осы спектакль туралы мұғалім Мұстақым Малдыбаевтың «Қазақша бастапқы ойын» деген мақаласында: «...Сценаның төріне қазақ салтынша масаты кілемдер төселіп, оюлы отау-шатыр құрылған. Залдың бір жағынан қолында үкілі домбырасы, торғын шапанды, ақ қамзолды,

⁹ Әуезов М. Әр жылдар ойлары. Алматы, 1959. 17-б.

орта бойлы, дөңгелек кішкене кара сақалды, кәмшат бөріктің шоқпардай үкісін бұлғақтатып, айқай сала ән шырқап Біржан шықты.

Бұл үйде Сара бар ма шықсын бері,
Іздеген келіп тұрмын Біржан сері.
Жолықпай сөзі өктемге жүрген шығар,
Үйінде Тұрысбектің өлген жері,—

деп шырқаған Біржан дауысын естіп, қасында жеті-сегіз қыздары бар, бұрала басып, былқылдап Сара шықты. Үстінде оқалы қызыл камзол, атлас шапанын иығына жамылып, бүгін дүниені бір тырнағына теңгермей келе жатқан сері қыз — Сара екенін көрген жерден-ақ әркім білді»¹⁰, — деп жазған. Байқап қарасақ, сол уақыттың өзінде сауықшыл талантты жастар өз ойындарын сахна талабына сай көркем қойғанын аңғарамыз. Ол кездегі театр өнерінің тым сәбилігіне қарамастан, «Біржан мен Сара» спектаклі көкейге қонымдылығы, сахналық әдемі көркемделуі мен орындалуы жағынан тамаша ойналғаны жоғарыдағы үзіндіден көрініп тұр. Орындаушылар өз кейіпкерлерінің сыртқы кескінін, әннің әсемділігін сақтай отырып, сахналық образды толық ашатын негізгі құрал — сөзге өте ұқыпты қарағаны көрінеді. Сол «Айқап» журналында Сара ролін ойнаушы Тұрар Қозыбағарова туралы «...сөзінің анықтығы, даусының мінсіздігі жұрттың ықыласын өзіне магниттей тартты»¹¹, — дейді. Сара сырына терең бойлап асқан сүйіспеншілікпен, шабытпен орындалғаны жайында біздің қолымыздағы сақтаулы қолжазба-естеліктерде де баса айтылған.

Айтыстың сахналық жүйесін (инсценировка) түсіріп, әрі сахнаға қойған режиссер — Жүсіпбек Аймауытов. Жасынан зерек, оқу мен білімге, өнерге құштар Ж. Аймауытовтың 1915 жылы осылай европалық үлгіде спектакль қоюды қолға алып, әрі соның режиссері болуы — қазақ топырағында бұрын-соңды болмаған сахналық өнердің тууына ерекше ықпал жасады. Осы спектакльде Біржанның ролін орындаған оның әрі әнші, әрі домбырашы, әрі тамаша актерлік қабілеті бар бесаспап өнерпаз екендігі де «Айқапта» жоғары бағаланған.

Осы мәліметтерді іздестіріп жүргенімізде Семейде халық артисі марқұм Нуриддин Атахановтың арқасында

¹⁰ Айқап. 1915. № 5. 78-б.

¹¹ Сонда. 77-б.

Сара ролін орындаған Тұрар Қозыбағарова әжемізбен кездесудің сәті түскенін айта кеткен жөн. Ол кісі өзінің әңгімесінде көп жайдың сырын ашып берді. Біріншіден, семинарияда оқитын қазақ жастарының мәдениеттілігін, білімділігін, ынтымағын баса айтты. «Қаладағы ойын-сауықтың ұйтқысы да — солар. Нәзипа мен Нұрғали Құлжановтар соларға тапсырма беріп, нені қоюды айтып отыратын. Ал ойынның дайындау жұмысында үнемі Жүсіпбек пен Мұхтар жүретін. Сахнаны көркемдеп, қалай ойнайтынымызды, қалай өлең айтатынымызды, кімнің қай жерден кіріп, қайдан шығуын Жүсіпбек ерінбей айтып түсіндіретін еді. Ал кімді шақырып, нені кімге орындату, сахнаны безендіру жағында Мұхтар тапқыр болатын. Не істесе де екеуі ақылдасып, өздерінше көп дайындалатынын да сезетінбіз.

Біздің ойынымызға халық көп жиналатын, билет жетпей, жұрт иін тіресіп тұратын. Олар мәдениетіміздің де, өнеріміздің де сәні болатын. (Домбыраны алып, ыңылдап Сара әнінің бір аузын салып берді). Осы ойынымыздан кейін Жүсіпбек пьеса жазып жүретін, оны Нұрғали оқып, өздерінше айтысатын. Ол айтысқа жасы кіші болса да Мұхтар да кірісіп кететін. Мен, өз басым, қажы атамыздың рұқсатынан кейін түрлі ойын-сауықтарға қатысып тұрдым», — дейді әжей. Осы кісінің айтуына қарағанда әлгі спектакльдегі Біржан ролін Ж. Аймауытовпен алмасып, Қаныш Сәтпаев та ойнаған көрінеді.

Сонымен, қолдағы бар деректер мен әлгі мақаланың ұзын ырғасына қарағанда, кешегі заманда асқан ақын-әншілігімен ел аузында аңыз болған Біржан мен Сараның өшпес өнерлері көрушілерге кәміл жеткені ақиқат. Және бұл ойын қазақтың мәдениет тарихында бұрынсоңды болмаған өнердің жаңа үлгісі — спектакльдің негізін салды.

Ойынның екінші бөлімінде халықтың әсем әндері мен тамаша күйлерінің сахна алаңынан көркем де шабытпен орындалуы бұрынғыларына ұқсамай, басқаша сипат табуы — европалық мәдениет түрінің қазақ еліне ене бастаған кезеңін танытса керек. Қазақтың ән мен күйінің, өлең мен жырының алдыңғы қатарлы елдердің дәстүрінше осылай сахнаға шығуы, сөз жоқ, қоғамдық мәні бар оқиға. Сол сияқты өнерпаздардың, халық шығармашылығы шеберлерінің басы құралып, өздері насихаттаған

тамаша туындыларымен бірге, атақтары да шартарапқа әйгілі бола бастайды.

Осы кеште Абай өлеңдерін, халық әндері мен жырларын ел арасына таратуға көп еңбек сіңірген Шыңғыстың әйгілі әншісі Әлмағамбет Қапсаламов ұлы ақынның «Ырғақты», «Татьяна әні», «Жарқ етпес» әндерін асқан шеберлікпен орындаған көрінеді. «Әридаш», «Шілде» сияқты халық әндерін Қали Бекбергеновпен қосылып айтқан.

Бұл ойында Ж. Аймауытов пен Қ. Сәтпаев (екеуі бір класта оқыған) қосылып, домбыра мен мандолинаның сүйемелдеуімен бірнеше ән салған. Жүсіпбек жеке өзі орындаған «Қазия» әнінен кейін надандық туралы көркем сөз оқыған. Ойынға бұлардан басқа Тайыр Жомартбаев, Мұстақым Малдыбаев т. б. қатысқан. Төрт бөлімнен тұратын бұл ойын-сауықтың программасы бай болған. Приказчиктер клубында мұндай ән-күй мен атамалық сауық кештері үнемі үзілмей жалғасып отырған. Тағы бір ерекшелігі — бұл кеште көркем сөздің өз алдына сахналық жанр ретінде енуі. Арғы негізі халықтың шешендік өнерінен басталатын көркем сөздің алғашқы сауық кештер алаңынан жиірек естілуі оның жылдам қалыптасуына дәнекер болды. Және репертуардың негізінен Абай мен Алтынсарин шығармалары, Крыловтың мысалдары және жекелеген шешендердің өткір әңгімелерінен құрастырылуы — қоғам өмірінің әлеуметтік сипатын тануға ұмтылудан туған.

Біз сөз етіп отырған кеште Ыбырай Алтынсариннің «Жаз», «Қарға мен түлкі» мысалдарын Н. Құлжанова, Крыловтан аударылған «Бұлбұл мен есек» және күлдіргі шығармаларын Қ. Сәтпаев пен Т. Жомартбаев орындаған. Ойын репертуарының осылай көркемдік мазмұны терең шығармалардан құрылуы, сөз жоқ, оны ұйымдастырушылардың эстетикалық талғамының жоғарылығын көрсетсе керек. Репертуардың көркем-идеялық мазмұнына, тәрбиелік маңызына баса көңіл аударудың өзі оның демократиялық, халықтық бағытын танытып тұр.

Кең байтақ қазақ жерінің әр түкпірінен суырылып шыққан тума таланттардың қайталанбас өнерін жалпақ жұртқа танытқан осы алғашқы ойын-сауық үйірмелері. Ұлттық өнерімізді дамытуда олардың үлесі мол. Сол тұста көріне бастаған атақты Әміре Қашаубаев пен Иса Байзақов, оларға жалғаса келген Жүсіпбек Елебеков

пен Манарбек Ержановтар... өнері алғашында халыққа осы сауық кештерінен танылған. Бүгінгі театрымыздың аға буын шеберлерінің тұңғыш құтты қадамдарын шартарапқа әйгілеп, үлкен сахнаға жетелеген сауық үйірмелерінің құдіреті. Бұл туралы ұзақ жыл Семейдегі татар труппасының жетекшісі болған Әміржан Хакимов (1881 жылы туған) өзінің бір сөзінде: «...көп нәрсені бізден үйренген қазақ жастары келе-келе бізбен жарысқа түсіп, тамаша ойын қоятын болды. Олар бір жарасымды, көркіне көз тоймайтын келісті де, талантты, зерделі де қазақтың оттай жайнаған жастары еді. Солардың ішінде, әсіресе, Жүсіпбек Аймауытов, Мұхтар Әуезов, Қаныш Сәтпаев, бұларға кейінірек қосылған Жұмат Шанин қазақ өнерінің жарық жұлдыздары болды», — деген еді. Қазіргі интернационалдық деп жүрген концерт-ойындарымыз ол кезде Семей жиі болып, оған қазақ, татар, орыс сауыққойлары бірге қатысып тұрған.

Сонымен, сахнада кәдімгідей қойылым көрсетудегі жастардың алғашқы қадамы ұлттық топырақта театр өнерінің тууына ұйтқы болды. Рас, Семейде сахнадан өлең айту, күй тарту, кейбір халық ойындарын көрсету бұдан бұрынырақ та некен-саяқ болып тұрған. Ал «Біржан — Сара» сияқты сахналық өнердің бар ерекшелігімен көрінген, әрі «спектакль» деген ұғымды толық беретін ойын-сауық бұрын болған емес. Онан қалды осы спектакльден бастап жалғыз Семейдегі емес, тұтас қазақ еліндегі сахналық өнердің алғашқы кезеңі басталады. Мұнан былай тұңғыш спектакльді ұйымдастырушы әрі оған қатысушылар жаңа ізденістерге барып, пьеса қоюды дәстүрге айналдырған. Бұл дәстүр үзілмей, ақыры төңкерістен кейін жартылай профессионал труппаға айналады. Басқа қалаларға қарағанда Семейдегі ойын-сауықтың жылдамырақ дамып жетілуіне қазақ жастарының қасында татар әуесқойларының мықты драмалық труппасының болуы себеп болған. Оның сахнасына татардың сол уақытта жарық көрген барлық пьесалары, ірі аударма шығармалары үзілмей қойылып тұрған.

Жинақтап айтқанда, 20 ғасырдың бас кезінде қазақ жастары ұйымдастырған әдебиет, этнографиялық музыка, ойын-сауық кештері сахналық өнердің бастамасы болды. Бұл — ұлттық мәдениеттің жаңа түрі, негізінен, қоғамның әлеуметтік болмысына қарай ағартушылық бағытта дамыды. Олардың репертуарындағы шығармалар халықты өнер-білімге, ілгері кеткен елдердің мәдени-

етінсі үйренуге, үлгі алуға, ескіліктің шырмауынан шығуға үгіттеді. Алғашқы ойын-сауықтар орыс пен татар өнерпаздарының үлгісімен драматургияның тұңғыш тәжірибесін жасауға ықпал жасады. Халық арасынан шыққан өнерпаздардың басын қосып, сахна алаңына топтастырып, олардың бойындағы жарқыраған өнер нұрын қалың қауымға жеткізген де осы әуесқойлық сауық кештері. Қазақстанның әр жеріндегі осындай талпыныстар, алғашқы сахналық қадамдар Қазан төңкерісімен ілесе келіп, ұлттық театр мен драматургияның дамуына ықпал жасады. Бұған Ж. Аймауытов, М. Әуезов, Қ. Кемеңгеров т. б. алғашқы пьесалары мен олардың сахнаға қойылуы толық дәлел.

* * *

Қазан төңкерісі қазақ еліне үлкен саяси-әлеуметтік өзгерістер әкелді. Советтік идеология барлық рухани-мәдени жұмыстарды саясатқа бағындырып, олардың даму бағыт-бағдары мен процесін асқан қырағылықпен қадағалап отырды. Төңкерістен кейінгі ауыр жағдайларға, азамат соғысы мен халық шаруашылығының зор қиыншылықтарына қарамастан, Қазақстанда жаппай сауатсыздықты жою науқаны ұйымдастырылып, мұғалімдер дайындайтын қысқа курстар, мектептер, партия-совет қызметкерлерін дайындайтын оқу орындары, жұмысшы факультеттерінің ашылуы қазақтың жас интеллигенциясының тууына ықпал жасады. Ағарту саласындағы осындай түбегейлі жұмыстармен бірге Қазақстанның көп жерлерінде түрлі мәдени ошақтар ашылады. Кітапханалар, қызыл бұрыштар мен қызыл отаулар жұмыстары жанданып, қазақ тілінде газет-журналдар шығару мәселелері жолға қойылады. Осының барлығы халықтың сана-сезімінің оянуына, сауатын ашып, білім алуына, эстетикалық-рухани талғамын өтеуге бағытталды.

Ұлттық мәдениетіміздің жаппай өркендеп, жіті дамуы — қазақ халқының 1920 жылы Автономиялық республика болып, өз алдына отау тіккеннен кейінгі кезең. Мұнан былай шашырай дамыған мәдени-ағарту жұмыстарына губерниялық атқару комитетінің жанынан арнайы ашылған бөлім басшылық етеді. Ал, республика көлемінде 1921 жылы қабылданған декретке сәйкес саяси-ағарту бас комитеті (Қирглав — политпросвет) бүкіл

ағарту жұмыстарын қолына алған. Мәдени-ағарту жұмыстарының жіктелген салаларына қарай оның бірнеше бөлімдерінің ішінде арнаулы көркемдік бөлімі болған. Бұл бөлімнің өзі тео (театр), изо (бейнелеу өнері), музо (музыка), лито, фото-кино және музей бөлімшелерінен тұратын. Тео сол уақыттың өзінде үгіттік және көшпелі труппалар ұйымдастырып, жақсы пьесаларға бәйге жариялаған. Төңкеріс қарсаңында бірлі-жарым пьесаларымен алғашқы қадамдарын жасаған Жүсіпбек Аймауытов, Мұхтар Әуезов, Сәкен Сейфуллин, Жұмат Шаниндердің еңбектері драматургия жанрының негізін қалап және театр өнерінің тууын жеделдетсе, «Біздің бақытымызға қарай жаңа туған драматургиямыз алғашқы күннен бастап бір жақты емес, жан-жақты өсе бастады», «Ұлы Октябрь революциясының жеңісі біздің өнерімізге кең жол ашып, драма жанрының тез қалыптасуымен бірге, өзі де сол жанрдың бас тақырыбына айналды»¹².

Төңкерістен кейін драматургиямен айналыса бастаған көптеген қазақ жазушылары оның жеңісін қуанышпен қабылдап, халыққа бостандық пен теңдік әкелетін саясатына сенім білдіріп, әбден мойынсұнғаны ақиқат. Сондықтан жаңа тақырыпқа арналған пьесалардың көбісі осы идеялық бағытты нысана етті.

Октябрь революциясының жеңісін қазақ драматургиясында алғашқы жырлаған ақын-драматург С. Сейфуллиннің «Бақыт жолына» атты пьесасы 1918 жылы 1 Май мерекесі кезінде сахнаға қойылды. Бұл туралы автордың өзі: «Омбыда оқып жүрген Ақмоланың мұқтаж балалары мен «Жас қазақ» пайдасына Ақмолада қазақша ең бірінші рет үлкен сауық кеш жасалды. Сауыққа соның алдында ғана жазылып біткен «Бақыт жолына» деген менің пьесам қойылды. Менің ең алғашқы ірі деген шығармам осы еді, осымен «жазушы» болып едім»¹³, деп жазды. Осы сияқты кештерде басқа қалаларда да негізінен бостандық тақырыбына арналған Қ. Кемеңгеров, И. Меңдіханов, Ә. Сұлтанов, Б. Майлин, Ж. Шанин т. б. алғашқы пьесалары қойылды. Драматургияның жандануы жер-жерде көркем үйірмелердің ашылуына ықпал жасады.

Төңкерістен кейін Семей шын мағынасында респуб-

¹² *Тәжібаев Ә.* Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 120-б.

¹³ *Сейфуллин С.* Тар жол, тайғақ кешу. Алматы, 1960. 175—176 бб.

ликадағы театр өнерінің өзіндік орталығына айналады. Облыстық советтің 1918 жылғы 22 наурыздағы тұңғыш мәжілісінде «Халықтың эстетикалық талабын орындау мақсатымен жылжымалы труппалар ұйымдастыру» белгіленген. Театр істерін ұйымдастыруда бұл документтің орны бөлек.

1918 жылдың мамырында мұнда орыс театры ашылды. Оның труппасының негізін жергілікті көркем үйірмелерге қатысушылар мен сырттан келген профессионал актерлер құрады. Сахналық шығармашылық жұмыстарды дұрыс ұйымдастыру мақсатымен үш адамнан режиссерлік кеңес құрылды. Бұл — ұлттық сахна өнерінің дамуын жылдамдата түскен құбылыс екені даусыз. Қазақша спектакльдер қаладағы қызыл әскерлер клубында қойылып отырды. Татарша спектакльдерді татардың «Мәдениет» атты қоғамы ұйымдастырған.

1920 жылдардан бастап қазақ-татар труппаларының шығармашылық келбеті ерекше көркемдік сипат алып, дамудың жаңа кезеңінен өтеді. Қоғамға жаңа сана дарыту мақсатымен қазақ жастары труппаларын ресми түрде «Ес-аймақ» деп атады. Труппаны қаладағы түрлі мекемелердің қызметкерлері, мұғалімдер, педтехникумның жоғарғы курстарында оқитын студент жастар ұйымдастырды. Труппа сахнаға бейім дарынды жастардың, әншілердің, күйшілердің және басқа өнерпаздардың бастарын қосып, театр өнерін дамытуда белгілі роль атқарып, драматургия жанрының жандануына өзінше әсер етті. М. Әуезовтің, Ж. Аймауытовтың алғашқы пьесалары осында қойылып, олардың драматургиялық шеберліктерінің қалыптасуы осы труппаның қызметімен тікелей байланысты болды. Олар репетицияларға қатысып, пьесаларының алғашқы өңдеулері мен түзетулерін осында енгізді. Труппаның алғашқы жетекшісі — Сейітқазы Тоқымбаев, ол дүние салғаннан кейін Уәли Тұрлыбеков жетекшілік қызметті жалғастырады. Қазақ өнерінің көрнекті өкілдері: Әміре Қашаубаев, Иса Байзақов, Жұмат Шанин, Қали Байжанов, Жүсіпбек Елебековтер өздерінің сахналық сапарын осы труппадан бастады. Сонымен бірге труппаның шығармалық жұмыстарына семинарист кездерінде де, кейін түрлі жауапты қызметте жүргенде де М. Әуезов пен Ж. Аймауытов жиі араласып, әсіресе өздері жазған пьесалардың әдеби-режиссерлік түсіндірмелерін, сахналық қойылымдарын қадағалап отырған.

Қазақ труппасы өздерімен бірлесіп «Шығыс кешін» өткізіп жүрген татар әріптестерімен шығармалық ынтымақты нығайта түседі. Ендігі ойындары бұрынғыларына қарағанда әлдеқайда көркем де қызғылықты өтетін болған. Мәселен, 1923 жылы 19 қарашада Луначарский атындағы орыс театрында өткізілген бір үлкен кештің программасына зер салып көрейік. Ойын төрт бөлімнен құрылған. Бірінші және төртінші бөлімнің басында татарша «Таһир — Зухрадан» үзінді («Гүл патшасы қыздар» деп атаған), қазақша «Айралалы шал» деген шағын пьеса бойынша спектакль көрсетілген. Екінші және үшінші бөлімдердің шымылдығы «Еңлік — Кебектің» үшінші актісімен («Билер шайқасы» деп атаған), татарша — «Ғалиябанудан» үзіндімен («Ауыл жігіттері» деп атаған) ашылған. Және екі тілде берілген концерттік программасы да қызық. Бұл — күнделікті ойын-сауық немесе спектакльден кеңірек, халықтың өнерге деген құштарлығын арттыратын, эстетикалық әсерімен еріксіз тартатын шын мәніндегі өнер мерекесі, аса маңызды мәдени оқиға. Мұндай мәдени құбылыстарға ерекше көңіл аударып жүретін М. Әуезов, Ж. Аймауытов, сәл кейінірек Ж. Шаниннің ақыл-кеңестерімен ойынның әшекейлі жарнамалары дайындалып, программалары баспасөз бетінде жарияланып отырған. Оларда Ә. Қашаубаев, И. Байзақов, Н. Баймұратов, т. б. өнер шеберлерінің есімдері жиі кездесетін болды. Бір жарнамада: «Атақты жас ақындар Иса Байзақов пен Нұрлыбек Баймұратов бәс тігіп, бұрынғы аяқталмай келе жатқан айтыстарын аяқтайды», деген хабар кімнің болса да делебесін қоздырып, театрға еріксіз барғызатындығын түсіндіріп жатудың қажеті болмас.

«Ес — аймақ» труппасының сахнасына Ж. Аймауытовтың барлық пьесалары, М. Әуезовтің төңкерістен кейін жазылған шығармалары — «Еңлік — Кебек», «Ел ағасы», «Бәйбіше — тоқал», «Қаракөз» қойылады. Кейде жас автордың өзі де спектакльдің әдеби-режиссерлік жұмыстарына араласып, қойылатын пьесаларды талдап, көмектесіп отырған. Көп ұзамай жас ұжымның өнері бүкіл Семей өңіріне әйгілі болады. «Жаңа ойын қойғанымызда қалалық театрдың (бұрынғы приказчиктер клубы — Б. Қ.) қасындағы үлкен алаңға сырттан келгендердің көліктері сыймай кетуші еді», — дейді труппаның жетекшілерінің бірі болған Ғ. Төребаев.

Труппаның алғашқы спектакльдерінің бірі — 1921

жылы ақпанда затон жұмысшыларының «Сибирский бурлак» клубында қойылған М. Әуезовтің «Ел ағасы». Бұл — жазушының «Еңлік — Кебектен» кейінгі екінші шығармасы. Пьеса баспаға басылмаған, қолжазба жоғалған. Пьесаның қысқаша мазмұны¹⁴, оқиғасы мен тақырыбы төмендегідей: Оқиға Қазан төңкерісінен кейін өтеді. Битемір деген кедейдің қызы Әсияны өзі қатарлы бір жас мұғалімге айттырып қояды. Бұлардың жолына кесе көлденең 60 жастағы әйелі өлген Дұтбай бай шығып, Әсияны алмақшы болады. Арам пиғылын жүзеге асыру үшін Жұмақан деген қарақшы күйеу баласының көмегіне сүйенеді. Әсияның сіңірі шыққан кедей әкесі қызын қорғауға шама-шарқы келмейді. Бай мен Жұмақаннан қорыққан ол қызын беруге қарсылық етпейді. Әсияның туған ағасы Ермек қана қарындасын қорғап, қайрат қылады. Бірақ, атасының айтқанынан шықпайтын қарақшы Жұмақан бір жігіттермен тапа-тал түсте Әсияны Дұтбайдың аулына байлап әкетеді. Дұтбайдың үйінде таяққа жығылып, қол-аяғы байлаулы жатқан Әсияның үстіне болыстың әйелі мен Ермек қаладан ертіп келген милиция мен оқыған азамат Қабыш кіреді. Дұтбай мен Жұмақанды тұтқынға алады, Әсия сүйгеніне қосылады.

Пьесаның осы бір қысқаша мазмұнынан төңкерістің қазақ әйелдеріне әкелген теңдігі мен бостандығын, жаңа өмірде оларға жол ашылғанын көрсетуге талпынуды аңғару қиын емес. Дұтбай мен Жұмақандардың қолға түсіп, қамалуы арқылы спектакль бұрынғы билеп-төстеушілердің дәурені өтіп, күні өшкенін, қоғам өміріндегі ескінің күйреуін, жаңаның салтанат құруын баяндады. Заман ағымын, идеология талабын М. Әуезов те мойындаған, мойындамасқа амал жоқ, жетпіс жылға созылған саяси үстемдікті тарихтан сызып тастай алмайсың.

Жоғарыдағы мақаланың мазмұнына қарағанда орындаушылар өз рольдерін толық меңгеріп, сәтті шығарған. Әсіресе, Жұмақан ролі труппаның жетекшісі С. Тоқымбаевтың ойынында сахналық жинақтылыққа жеткен. Қойылымдағы Жұмақан сөзі мен ісі дөрекі, ұр да жық, айтқанынан қайтпайтын, «шаш ал десе, бас алатын», тұрпайы адам болып көрінген.

Қ. Құлғарин ойнаған Дұтбай ролінен келмеске кеткен феодалдық заманның күйреуі елес берген. Мыңғыр-

¹⁴ Қазақ тілі. 1921. 20 ақпан.

ған малы мен күшіне сүйенген байдың зорлығы әшкереленіп, қолға түсетін көрінісін залдағылар ризашылықпен қабылдаған көрінеді.

Бұларға қарама-қарсы алынған Ермек пен Әсия бейнелері спектакльде нанымды шыққан. Қазақ қыздарының тағдырын жетік білетін, әрі мұғалімдік қызметте жүріп мұндай құбылыстың талайын көзімен көрген Өзен Махмұтова Әсия ролін қиналмай-ақ ойнап шыққан.

Труппаның талантты артистерінің бірі — Уәли Тұрлыбеков Ермектің мұғалімдік пішінін білдіретін сипат іздестірген. Оның сөйлеген сөзінен, қимыл-әрекетінен сыпайылық, көзі ашық, оқыған адамға тән белгілер көрінген. Сол сияқты Латиф Әшкеев те момын Битемірге лайықты сахналық бояулар қарастырған. Әрине, бұл қойылымда ұнамды кейіпкерлер бейнелері пьесада пісіп жетілмеген, аты аталып, лауазымы айтылғанымен, характер болып қаланбаған, жалпы сырт белгілері ғана көрінген деп пайымдауға болады. Автордың сол кездегі ағартушылық бағытын аңғартатын оқыған азамат бейнесі — қазақ драматургиясындағы мұғалімдер бейнелерін жасаудағы тұңғыш тәжірибе. Ел арасына біліммен бірге, жаңа дүниенің жарық сәулесін әкелген алғашқы мұғалімдердің ұнамды бейнесінің сахнаға тұңғыш шығуы — М. Әуезов драматургиясындағы осы Ермек пен Қабыш сияқты оқыған азаматтардан басталады. Мұнан кейін «Бәйбіше-тоқалдағы» оқып жүрген жас жігіт Ғазиз бен оның жолдасы Рақыш та осы «оқыған азаматтар» бейнелерін жалғастырып, «Түнгі сарындағы» мұғалім Сафаның биік көркемдік тұлғасымен ұласады.

Мұнан кейін сахнаға қойылған «Бәйбіше — тоқал» 1918 жылы жазылып, 1923 жылы Ташкентте кітап болып басылып шықты. Содан бастап Қазақстанның басқа жерлеріндегі көркем үйірмелер мен труппалардың сахнасына қойыла бастады.

«Ес-аймақ» труппасы пьесаны 1921 жылы 14 наурызда «Семейде өтетін губерниялық тұңғыш әйелдер тойына арнап»¹⁵ қойған. Спектакльде қазақтың өткен дәуірдегі күндестік қырсығынан туған әйелдердің трагедиялық халі көрсетілген. Ойынға қатысып, роль орындаушы өнерпаздар пьеса кейіпкерлерінің характер ерекшеліктерін сахнада тұрмыстық шындық, натуралистік қазқалпында бейнелеуге ұмтылған.

¹⁵ Еңбекші казак. 1921. 29 март.

Осы ойынға қатысқан мұғалім Ғ. Төребаев сахнада жеке кейіпкерлер бейнесінің, күндестік ылаңына туған үй ішіндегі қым-қиғаш көріністермен бірге, тұтас спектакльдің қызық болып, көрермен қауымға әбден ұнағанын шабытпен әңгімелейді. Әсіресе, тоқал Қайшаның роліндегі Гүлбаһрам Тәуекелованың, Бейсенбі роліндегі Қенжебек Құлғариннің ойындары шынайы шыққан. Қойылым туралы баспасөз бетінде мақала қорытындысында «сауықтың өте әсерлі болғандығы сондай, драманы жазушы Мұхтар жолдас ойын бөлмесіне (сахнаға — Б. Қ.) шақырылып, халыққа таныстырылды»¹⁶ — дейді. Бұл — жазушының тұңғыш рет көрермендер алдына шығып, авторлық рәсімін жасағаны еді.

Жоғарыдағы орындардың нұсқауы бойынша труппаның шығармалық жұмысын жандандыра түсу үшін жергілікті бюджеттен қаржы бөлініп ұжым әрі бұдан былай Семей губерниялық қазақ драма труппасы болып (1922) қайта құрылады. Енді жергілікті мәдени-ағарту органымен бірге, труппаға Республикалық ағарту комитеті басшылық етеді. Бұрынғыға қарағанда труппаның мүшелері де, қойған спектакльдері де сан жағынан көбеюмен бірге көркемдік сапасы да жақсара түседі. Оның әрбір қойған спектаклі кәдімгідей мәдени оқиғаға айналады.

Жаңа кезеңдегі труппаның көрнекті жұмысы — М. Әуезовтің «Еңлік — Кебегі». Пьесаның түзетіліп, өңделіп, шын мәнісіндегі драматургия заңдылығына жауап беретін көркемдікке көтерілген екінші нұсқасы 1922 жылдың мамырында Жүсіпбек Аймауытовтың режиссурасымен қойылады. Осы қойылымнан кейін «Тарихи әңгіме, ескі қазақ тұрмысынан 3 перделі, 5 суретті «Қайғылы хал» трагедиясы жеке кітап болып, Орынборда басылып шыққаны белгілі.

М. Әуезовтің он екі томдық шығармалар жинағының сегізінші кітабында берілген түсініктерде «М. О. Әуезов жазған «Еңлік — Кебектің» алғашқысы көркем интермедия түрінде 1917 жылы тіркестіріп қатар тіккен қос киіз үйде Абай аулында қойылды»¹⁷ — деген мәлімет берілген.

«Еңлік — Кебектің» 1917 жылғы нұсқасы қандай екенін ешкім білмейді, қолжазба бізге жеткен жоқ.

¹⁶ Сонда.

¹⁷ *Әуезов М. Шығармалар. 12 томдық. Алматы, 1969. 8-т. 451-б.*

Әдебиет тарихына, драматургия мәселелеріне байланысты жазылған барлық ғылыми еңбектерде пьеса туралы нақты сөз сол жарияланған 1922 жылғы нұсқасынан басталады. Бірақ, 1917 жылғы жазылған нұсқаны 1922 жылы басылды деп те айту қиын. 1922 жылы қойылған спектакльдің бағдарламасында «Екінші рет түзетіліп басылған» деген жазу бар. Бұл автордың өзі труппаның ісіне тікелей араласып, режиссерлік кеңес, түрлі әдеби жұмыстарын атқарып жүрген кезі. Олай болса, 1917 жыл мен 1922 жылғы «Еңлік — Кебектің» арасында айтарлықтай айырма бары ақиқат. Аз ғана өзгерістер, әдеби редакциялаулар мен кейбір қысқартулар пьесаның тың нұсқасын туғыза қоймас. Ал, жоғарыдағы «көркем интермедия» деген пікірмен келісуге болмайды. Өйткені, интермедия — спектакль үзілістерінде, акт аралықтарында ойналатын шағын күлкілі, әрі көбіне екі адамның арасындағы диалогке құрылатын комедиялық шығарма. Бұл терминнің де, интермедияның да «Еңлік — Кебекке» ешқандай қатысы жоқ, тіпті оғаш айтылған пікір. М. Әуезов өзінің романында осы Еңлік пен Кебек оқиғасына соқпай кетпейді. Және бұл оқиғаның дастан болып жырлануы Абай айналасына байланысты. Поэма жазушыға жасынан таныс, сондықтан пьесаның алғашқы нұсқасы поэмаға көбірек ұқсауы да ықтимал. Тіпті поэманың сахнаға бейімдеген түрі (инсценировка) болуы да ғажап емес. Кейін қайта-қайта сахнаға қою тұсында, әрі жас автордың театр мен драматургия жайындағы білімінің, ой-өрісінің, мәдениетінің көркею шағында пьесаны қайта өңдеп жазуы, сөйтіп баспаға ұсынуы да ықтимал. Қалай дегенмен де пьесаның 1922 жылғы басылып шыққаны өз алдына нұсқа екенінде дау жоқ. Бірақ, ол 1917 жылғыны қайталап бастыру емес.

«Еңлік — Кебектің» алғашқы нұсқасын 1917 жылдың жазында Шыңғыс бөктеріндегі Ойқұдық жайлауында демалысқа келген жастар қояды. Пьесадағы Еңлік, Таңшолпан мен Қалампыр рольдерінде де жігіттер ойнаған. Тұңғыш спектакль бірін-біріне тіркестіріп тігілген киіз үйдің ішінде қойылды. Бірі сахна, екіншісі көрушілер залы іспетті. Үйдің босағасына қойылған сандықтың ішіндегі сыбыршының (автордың өзі) сөзін естімей, кейде орындаушылар өз бетінше импровизациямен сөз құрастырып, ойынның шырқын бұзбай алып шыққан көрінеді. Спектакльді автордың өзі жүргізген. Міне, осы тұңғыш «сахналық» қойылымынан бастап,

«Еңлік — Кебекке» автор әр кез қайта оралып, көркем-идеялық мазмұнын саралай түскен.

«Еңлік — Кебектің» 1922 жылғы қойылымының режиссерлік жұмысын Жүсіпбек Аймауытов жүргізген. Труппаның сахнасына біраз спектакльдер қойып, тәжірибесі қалыптасып, ой-өрісі кеңейген оған бұл қойылым ешқандай қиындыққа түспесе керек. Професионал театр құрылмай тұрып, бұл не қылған режиссура деп таң қалатындар болар. Таңданатын ештеме жоқ, бұл дерекке сүйеніп айтылған пікір.

20-жылдары батыс, орыс классиктерінің шығармаларын аударумен де айналысқан Ж. Аймауытов Гоголь мен Островскийдің орыс театр режиссурасы жайында жазғандарын оқып танысқанын аңғаруға болады. «Ревизорды» қазақшалаған ол ұлы Гогольдің шығармаларымен бірге, оның актер шеберлігі мен режиссура, Шепкинге жазған хаттарындағы ойларына қанықтығы өз пьесасына жазған авторлық түсіндірмелерден көрініп тұр. Мұндағы пьесаны қалай қою жайындағы айтқандары — нағыз режиссура.

Ол болашақ спектакльдің жекелеген сахналарымен бірге, оның пластикалық шешімінің эскизін тайға таңба басқандай сызып беріп отыр. Әр көріністің сахналық бейнелеу үлгісін, міндет-мақсатын, кейіпкерлердің қимыл-қозғалысын, бүгінгі тілмен айтқанда, мизансценаларына дейін анықтаған. Нақты мысалға жүгінейік: «Есік алдында ел қазақтары аулағырақ отырсын, көпшілігі сол жақта болсын, оң жақ ашығырақ тұрсын. Алдыңғы ретте келбетті екі зор ақсақал, оларға таяу жақсы киімді, жуан қарыңды үш бай, оған тетелес орташа киімді би, ауылнай сықылдылар орын алсын. Төменгі жақта жамаң тымақты жалбы киімді кедейлер, орыс, қазақ киімдерін араластыра киген мұғалімдер, жастар, жай жігіттер отырсын. Ақсақалдар жақ, есікке таяулау тамақ жейтіндей қатарланып, алқа-қотан отырса да, төменгі жақтағылар ұйлығып, үйме-жүйме отырғаны жөн. Төменгі жақтағылар бастары еңкейіп, кейбіреулері күбірлеп, сөйлесіп, кейбіреулері насыбай атысып, жөтеліп, түкірініп отырғанда, ақсақалдар сақалдарын сипап, шалқайып маңызданып отырғаны жөн. Кейбіреулер төмен қарап, кейбіреулер ақсақал, байлардың аузына қарап, сөз тыңдағаны жөн»¹⁸. Байыптап қарасақ, мына

¹⁸ *Аймауытов Ж. Шернияз (пьесалар жинағы)*. Алматы, 1990. 333-б.

келтірілген мысалдан авторлық шынайы режиссураны көреміз. Сахнадағы көпшілік көріністеріне белгілі бір мағына беріп, оны көркем шешу — сөз болып отырған кезең түгіл, қазір де қиын шаруа. Ж. Аймауытов көпшілік қатысатын сахнаға саяси астар беріп, кейіпкерлердің әлеуметтік сипатын дәл анықтаған. Автор өмір болмысын көз алдында «ойнатып», кейіпкерлердің әрекетін дәл бағдарлаған. Бұл — пьесаны сахнаға қоятын адамға да, оны ойнайтын талапкерлерге де таптырмайтын «режиссерлік жазба», тіпті режиссерлік нұсқа десе де болады.

«Еңлік — Кебек» осындай сауатты режиссерлік тәсілмен қойылып, аса табысты өткенін оған қатысқан кәрі көздердің аузының суы құрып әңгімелегендерін кезінде қағазға түсіріп алған едік. Спектакльде Жапал ролін ойнаған Мұханның педтехникумдағы ескі достарының бірі — Ғалиакбар Төребаев (кейін Семей театрының актері, режиссері болған — Б. Қ.) қойылымның көркем шыққанын, әрі оның М. Әуезов пен Ж. Аймауытовтың бірге ойласып толғаған, жарасымды шығармалық ынтымақтарының нәтижесі деп бағалаған.

Қойылымда Еңлік ролін Фарида Кәрімова, Кебекті — Ахмет Әуезов, Абыз бен Кеңгірбай ролін Төреш Оспанов, Есенді — Смағұл Әмзин, Еспенбет пен Жапалды Ғалиакбар Төребаев, Қарамендені — Латиф Әшкеев, Көбейді — Ағынбай деген кісі ойнаған. Спектакль бағдарламасында пьеса кейіпкерлерінің әрқайсысына қысқаша мінездеме берілген. Үнемі бірігіп өткізген қазақ-татар «Шығыс кешіндегі» бағдарламаларынан «Билер шайқасы» деген үзіндіні жиі кездестіреміз.

Пьеса жеке кітап болып басылып шыққаннан кейін Қазақстанның көптеген қалаларындағы труппалар мен көркем үйірмелердің репертуарларынан тұрақты орын алады. Орынбордағы сондай бір қойылымда қазақ театрының болашақ актерлері — Елубай Өмірзақов, Серке Қожамқұлов, Рахым Асылбековтермен бірге, Сәбит Мұқанов та роль ойнағаны жайында хабар бар.

Қорыта келгенде, қазақ топырағындағы тұңғыш драмалық труппалардың өмірге келіп, ұлттық сахналық өнеріміздің дамуына ерекше ықпал еткен М. Әуезовтің драматургиясы мен ұйымдастырушылық жұмысының орны бөлек. Ол қаламдас досы, өнердің тұңғыш шебері Ж. Аймауытовпен ұлттық драматургияның негізін салып, еліміздегі театр өнерінің көшін алға тартты.

ТЕАТР ТУҒАНДА

1926 жылы қаңтарда ресми түрде ашылған тұңғыш ұлт театрына байланысты шым-шытырық талас пікірлердің кезінде көп болғаны мәлім. Олардың көбісі тоталиитарлық жүйенің қолдан жасалған теріс саясатынан туған. Архив материалдары мен театрдың негізін қалаған ерекше талант иелерінің ауыз екі сөздерінен, естеліктерінен жиналған деректердің бәрі де бізге таныс болса да, оларды қайтадан сапырып жатуды қажет санамадық. Алайда қазақ театрының тұтас даму бағытын бағдарлаған М. Әуезовтің театрлық һәм эстетикалық ойларын айқындамас бұрын басқалардың тұжырымдарына жол-жөнекей тоқтала кеткенді жөн көрдік.

Ұлт театры туралы С. Сәдуақасовтың жасаған ұсыныстары мен ойлары «Еңбекші қазақ» газетінің 1925 жылғы 26, 29 қазандағы сандарында, 1926 жылы Қызылорда қаласында басылып шыққан «Ұлт театры» деген кітапшасында жарияланған. С. Сәдуақасов өзінің баяндамасында, онан кейін жарияланған мақалаларында болашақ қазақ театрының даму жолын, ұлттық ерекшелігін, шығармашылық келбетін негізінен дұрыс анықтаған.

Театрдың алғашқы даму кезеңінде С. Сәдуақасов, алдымен, репертуар мәселесіне мейлінше көңіл бөледі. Труппалар сахнасында ойналып жүрген Мұхтар Әуезовтің «Еңлік — Кебек», «Бәйбіше — тоқал», Жүсіпбек Аймауытовтың «Шернияз», «Қанапия — Шарбану», Қошмұхамбет Қемеңгеровтің «Алтын сақина», Жұмат Шаниннің «Арқалық батыр» сияқты пьесаларының ойнауға жарайтындығын дәлелдеп, бұлардың арасынан «Еңлік — Кебек» пьесасының көркемдік шоқтығының биіктігін атап көрсетеді. Сонымен бірге театр мен жазушының шығармашылық ынтымағынан жақсы дүние туатынын, қазақ тарихынан драмалық шығармаларға қажетті материалдардың мол табылатынын ескертеді. «Қазақ жастарының тұрмысы, әйел теңдігі, төңкеріс заманындағы оқиғалар, 16-жыл, шәкірт өмірі, мұғалім тұрмысы, ұлт мәселесі, бай-кедей арасы — осының бәрі жазушыны күтіп отыр»¹, — деп сол уақыттағы өмір болмысының іргелі мәселелерін қозғайтын пьесалар жазуға кеңес береді.

Алғашқы кезде театрдың үнемі драмалық шығарма-

¹ Сәдуақасов С. Ұлт театры туралы. Қызылорда, 1926. 11-б.

ларды қоя беруге шама — шарқының келе бермейтінін, әрі көруші қауымды қызықтырып, театрға тартатын репертуарға көңіл аударуды ескертеді. Пьесамен бірге, сахнада кейде екі ақынның айтысын, цирк ойынын, ән мен күй, би өнерін көрсетуге шақырады. Қазақ даласындағы өнерпаздардың, әнші-күйшілердің, ақындардың, тіпті Қоянды жәрмеңкесіндегі халық шеберлерін театрға шақыруды мақұл көреді. С. Сәдуақасовтың тұңғыш қазақ театры «барлық әдеби-мәдени өнерді бір жерге жинастыратын универсал болу» керек деген ойы бұған дейінгі үйірмелер тәжірибелерінен шыққан дұрыс пікір еді.

Театрдың әлеуметтік орны мен ролін анықтауда да С. Сәдуақасов аса құнды пікірлер айтқан: «Кітап оқу үшін хат білу керек. Театрды көзі көретін, құлағы еститін адам ұға алады. Театр — жанды кітап. Кітаптан театрдың өрісі кең. Кітап — жалғыз хат танушылардың қаруы, театр — көпшіліктің қаруы»², — дейді. Бұл пікір Н. В. Гогольдің: «Театр — ұлы мектеп, оның орны ерекше, ол тұтас қауымға, мыңдаған қауымға әрі жанды, әрі қажетті сабақ»³ — деген эстетикалық негізімен астасып жатыр. Мұнан әрі С. Сәдуақасовтың «Театр — көңіл көтеретін ойын үйі ғана емес, ол өз алдына мәдениеттің мектебі» — деуі де театрдың әлеуметтік қоғам өміріндегі маңызын терең түсінуден туған салмақты пікір. Бұл да Н. В. Гогольдің театр еріккеннің ермегі емес деп оны әлемге мол жақсылық айтатын кафедраға салыстыратын әйгілі сөзін еріксіз еске түсіреді.

Халық комиссары қазақ театрын ұйымдастыруға басылық еткенде сол уақыттағы орыс театрларының озық үлгілерін еске алғаны жоғарыдағы аталған кітапшасындағы ойларынан көрініп тұр. Ол артистердің рольді меңгеру үшін жұмыс істеуі, еңбектенуі қажеттігін түсіндіре келіп: «артист сыршыл, психолог болу керек. Артист адамның ішкі сырын білсін» деп актерлерге де орында пікір тастайды. Орыс театрының тәжірибесінен мысалдар келтіріп, П. М. Садовский, М. С. Шепкин, В. И. Качалов, А. И. Южин, К. С. Станиславскийлер өнерінің жарық жұлдыздай жарқырауын Н. В. Гоголь, А. С. Грибоедов, А. А. Островский драматургиясынан кө-

² Сонда. 23-бет.

³ Данилов С. С. Русский драматический театр XIX века. М., 1957. С. 210.

реді. «Артисті тәрбиелейтін жақсы пьеса» деп С. Сәдуақасов та жазушыларының ірі драмлық туындылар береріне тілектестік білдіреді.

Театр құрылғаннан кейінгі алғашқы тәжірибелерді қорыта келіп, ол келешек қазақ сахна өнерінің салтанат құратынына сенім білдіреді. Сонымен бірге аз уақыттың ішіндегі меңгере алмаған қиындықтарды да бүкпей айтады... «Театр жасамай тұрғандағы жұрттың үміті бұдан да зор еді. Алғашқы тілекке қарағанда біз осы күні орыстың тәуір театрларына нық тіресіп қалсақ керек еді. Мұнымыз біздің қате екен. Театрды жасау театрды құрудан анағұрлым қиын екендігі көрінді» дей келіп, ол театрдың профессионалдық жолға түсе алмағанын, шеберлік дәрежесінің төмендігін айтады. Сонымен бірге «қалай дегенде де ұлт театрының ірге тасы қаланды»⁴ дей отырып, енді оған барынша көмек көрсетіп, бұғанасы қатып, буыны бекуіне көңіл бөлуге шақырады.

Бұл күрделі мәселенің тәжірибелік һәм теориялық шешімін табуды қарастыруға М. Әуезов бел шешіп кіріседі. Драматургия жанрына қазақ топырағында алғашқылардың бірі болып кіріскен ол «Еңлік — Кебектің» екінші нұсқасын жасап, «Қаракөз», «Бәйбіше — тоқал» пьесаларын жазумен бірге, олардың сахналық қойылымдарына да араласып, ұлттық театр ұйымдастыру тұсында кәдімгідей тәжірибе жинақтаған, сахналық өнердің қыры мен сырын меңгеріп қалған шағы болатын. Ұлттық театрдың алғашқы қадамының ауыр болатынын оны ұйымдастыруға барын салған С. Сәдуақасовтан да тереңірек білді. Ол халық комиссары бастаған күрделі жұмыстарды қостай отырып, ұлттық сахналық өнерді дамытудың ғылыми жолдарын зерттеді. Озық елдердің театрын қарастырып, өзіміздің сахналық өміріміздің ұлттық сипатына ерекше көңіл аударды. Ұйымдастырылатын қазақ театры қандай болу керек, оның өзге елдер театрларынан өзгешелігі неде, алар өнегесі, барар жолы қандай деген мәселелер төңірегінде Мұхтар Әуезов келе-лі пікір айтып, ғылыми тұжырымдар жасайды.

1926 жылы «Еңбекші қазақ» газетінің ақпан айындағы алтыншы санында М. Әуезовтің «Жалпы театр өнері

⁴ Сәдуақасов С. Ұлт театры туралы. Қызылорда, 1926. 29—30-бб.

мен қазақ театры»⁵ деген мақаласы басылып шықты. Мұнда сонау көне гректен бері қарай Еуропа елдерінің театрларына тоқталып, олардың дүниеге келу, даму жолдарын, сахналық дәстүрін, актерлік өнерін мәдени қауымға түсіндіре отырып, ұйымдастырылатын қазақ театрының шығармашылық негізін ашып береді. «Қай өнерді алсақ та әуелде өз елінің халық өнері болып, содан ілгері қарай басқа сатысында ғана көптікі болып, жалпы адам баласының ортақ теңізіне барып құяды» деуі ұлы мәдениет қайраткерінің әлемдік сахна өнерінің бір арнасы — қазақ театрының келешегін бұлжытпай танудан туған. Бұған бүгінгі қазақ театрының әлемге әйгілі көркемдік жетістіктері толық дәлел.

Жиһан театр өнерінің негізін зерттей келіп, М. Әуезов: «Өзге жұрттың мысалына қарағанда, театр ұрығы елдің әдет-салтынан, ойын-сауығынан, ән-күй, өлең-жырынан басталған. Театр өнерін тудыратын жайлы топырақ, қолайлы шарт елдің өз денесінен шыққан. Өнердің іргесін қалайтын елдің өзі. Содан кейін мықты дүкен, сұлу күмбезді жасайтын — сол ел тірегіне нығын сүйеген өнерлер»⁶, — дейді. Мұнда ұлы суретші қазақ театрының репертуары, оны ойнайтын актерлер өнерінің алғашқы қадамын тап басып көрсетеді. Ел ішіндегі сан қилы ойын-сауықтардың үлкен өнерге дәнекер болғанын, бәрінің сонан бастау алатынын айтып отыр жазушы-ғалым. Халқымыздың ескі мәдени мұраларын жаңғырту, ақындар айтысын, «Жар-жар», «Беташар», тағы басқа толып жатқан ел ішіндегі өнердің «театрға ұрық болатын бұйымдарын» қарастырып, оларды шығармашылық пайдалану жолдарын меңзейді. «Шынында, ерте күнде ас пен тойда, ұлы жиынға ізденіп келіп өлеңмен, әнмен айтысатын көп ақындар, өз заманында театр жасамай, не жасады? Солар жасаған сауық елдің құр қуанып, құр көңілін көтергеннен басқа, кәрі-жастың сай-сүйегін босатып, аруағын шақыртып, барынша қыздырып, желіктірген жоқ па еді? Онан соң ұзататын қыздың тойында еркек пен әйел қақ жарылып алып, айтысатын «Жар-жар», салт ойынын туғызған театрдың өзі емес пе? «Жар — жар» мен «Беташар» бүгінгі заманның сахнасына қою үшін ешбір қосымша керек қылмай-

⁵ Бұл мақала М. Әуезовтің 1962 жылы шыққан «Уақыт және әдебиет» жинағына, он екі томдық шығармаларының (1969 ж.) он бірінші томына енді.

⁶ Әуезов М. Шығармалар. А., 1969. 11-т. 33-б.

ды. Солар сияқты толып жатқан айтыс өлеңдерінің қай-қайсысы болса да қалай болса, солай қоюға болады»⁷, — деп М. Әуезов театрдың халық өнеріндегі түпкі нұсқасы мен репертуарлық негізін терең көрсеткен. Басқасын айтпай-ақ, сонау шыққан күнінен бері қарай сахнадан түспей келе жатқан жазушының «Айман — Шолпан» комедиясында жоғарыдағы айтылғандардың барлық түрлері қойылымның көркемдік ажарын келтіріп, ұлттық классикамызға айналуының өзі ешқандай дәлелдеуді тілемейді. Енді бірде, «егер бүгінгі театр жалғыз мұнымен қанағаттанбай, ел ескілігінен күлдіргі қызық бұйымдар алам десе, яки көп халыққа ой түсіріп ақыл-сезімге татымдырақ дем беремін десе, ондайлар да табылады.

Қазақтың көп күлдіргі әңгімелері белгілі қулардың айналасына жиналады. Мәселен, Семей аймағындағы атақты күлдіргілер: «Шаншардың қулары, онан соң тапқыштық, шешендікпен аты шыққан Жиренше, Алдар көсе бар. Бұлардың өмірі толып жатқан комедия»⁸ — деп театр репертуарының мол қазынасын көрсетіп береді. Мұндай тәжірибені жазушы сонау Италияның дель арте комедия театрының ерекшеліктерінен танып, оның суырып салма өнерінің біздің халық арасынан шыққан әйгілі қулардың өнерімен ортақ үлгісін көреді. Қазақ өмірінен мұндай күлкілі әңгімелердің мысалын іздесең, Алдар көсе, Жиренше шешен, я болмаса бергі замандағы Торсықбай, Айдарбек сияқты көп қулардың әңгімелері әбден үйлесуге болады»⁹, — деп М. Әуезов қайталап, ойын еселей түседі. Жазушының бұл ойын ұлттық театрымыздың алғашқы даму кезеңіндегі сан қилы ізденістерінің тәжірибесі дәлелдеп шыққаны аян. Жүсіпбек Аймауытов, Бейімбет Майлин, Жұмат Шанин, Ержан Ерданаев т. б. күлдіргі пьесалары — осы ой-тұжырымның нәтижесі. Бұлардағы бай мен кедей арасындағы небір күлдіргі құбылыстар, махаббат жолындағы тапқырлықтар сахналық өнеріміздің алғашқы жылдарындағы мазмұны мен көркемдік сипаты болғаны айқын.

Қоянды жәрмеңкесіндегі кезбе труппаның өнері — сахналық барлық шарттарға жауап беретін синтетикалық театрдың өзі. Жыңды Омар атанған Әбдіұлының, Зәрубай Құлсейітов. Иса Байзақов, Майра Уәлиевалар... өнері — халықтың мөлдір бұлағынан қайнап шыққан

⁷ Сонда. 52-53-бб.

⁸ Сонда. 53-б.

⁹ Сонда. 44-б.

қайталанбас шынайы өнер. Зәрубайдың үстел үстіндегі қымыз толтырылған кеселерге тиіп кетпей, төкпей, ашпақ ақ қоян немесе ысылдаған жылан болып билеуі, Омардың қаздың қаңқылын, бақсының жынын шақыруы, кісінің езуін жиғызбайтын Қалыбектің өткір сықақтары, Исаның құйындай үйіріп әкететін, шынайы ішкі әрекетке құрылған айтыстары мен желдірмесі, Майрашын сызылтып салған әсем әндері... қазақ даласының түлкір-түпкірінен жәрмеңкеге жиылған елдің жапырыла тамашалайтын, өмірі есінен кетпейтін М. Әуезов айтқан сымбатты өнері осы. Ұлы дананың «жаңа заман театрының басы осы сияқты ел күлдіргісінен басталған» деуінің мәнісін осыдан ідегеніміз жөн.

Халқымыздың әдебиеті мен мәдениетін, тарихы мен өнерін жетік білетін М. Әуезов бүкіл рухани байлығымызды тұтас шолып, театр жасауға септігі тиетін бұйымдарды түгел тізіп береді.

«Ел сауығына ақыл, өсиет сияқты ой-санаға жем беретін үлгіні кіргізу керек болса, ертеде шерін айтып сарнаған Асанқайғы, толғау айтқан билерді, естірту, жоқтау өлеңдерін айтқан ақындарды, қобызбен сарын айтатын бақсыны, сыбызғымен күй шығарған күйшілерді тірілту керек. Осылардың барлығы жайында толып жатқан сұлу әңгімелер бар. Соларға болымсыз ғана мәдениет иісін сіңдірсе, әрі ел өнері тіріліп әрі театрдың іргесі құрылады»¹⁰, — деп тағы да ұлт театрының негізін қалауға қажетті жағдайларды атап көрсетеді.

М. Әуезов театр өнерінің қазақ мәдениетіндегі жаңалық екенін, ал оны ұйымдастыру жаупкершілігінің онан да күшті екенін ескертіп, бұған байланысты көп мәселелерді әбден ойланып, толғанып барып шешу қажеттілігін де білгірлікпен ескертеді. «Мүмкін болғанынша өзге, кейбір елде болған жаңылыс, теріс жолға түсірмеуіміз керек. Сондықтан өзгелер жүріп өткен іздің ішіндегі ең керектісін, ең дұрысын алуымыз керек. Қазақтың театр өнері біздің заманымызда басталғанына біз қуаныштымыз. Бірақ, сол қуанышпен бірге, бұл сияқты ірі өнердің келешегі үшін жауапты екенімізді де ұмытпау керек»¹¹, дей келіп ол, «...өзге елден алсақ, сыртқы үлгіні аламыз. Өз өнерімізді қалыптауға себеп болатын көпке бірдей заңын, өлшеуін ғана аламыз»¹², — деп М. Әуезов

¹⁰ Сонда. 53-54-бб.

¹¹ Сонда. 54-б.

¹² Сонда. 51-бет.

сахналық өнердің бәріне ортақ заңын, жалпыға бірдей сипатын сақтауды, ілгері кеткен елдерден үйренуге шақырады. Әсіресе, «өнерге ыңғайлы кісілерді орыс артистерінің мектебінде оқыту» қажеттілігін баса айтып, солардың сахналық тәжірибесін үлгі тұтуға үйретеді. Бұрын-сонды ешкімнің ойына келіп, аузына түспеген «режиссер» деген сөзді де М. Әуезов Ж. Аймауытовпен бірге айтып қолданып, бұл жұмысқа Жұмат Шаншынмен бірге, татардың немесе басқа жақтың тәжірибелі артистерін шақыруға ақыл қосады. Сөйтіп, М. Әуезов халық өнерінің мол қазынасын тұтас қамти зерттеп, қазақ театрының қалыптасу негізін, шығармалық ерекшелігін ашып берді. Сондай-ақ, ақын, драматург, ғалым Ә. Тәжібаев: «Қазақ тілінде ертеде «драма», «театр» деген сөздер болған жоқ. Бірақ ұлт поэзиясының бай түрлері, оның көпшілік ойын-сауығы үшін репертуарға айналған ғажайып үлгілері, көшпелі жұрттың өзінің ұлттық салтына, өмір өзгешелігіне лайық театры болғанын дәлелдейді. Жаңа әлеуметтік өмір «...осы топырағы әзір, тұқымы себулі тұрған өнер түрін өсіріп жіберді. ...оған жарық, жылу берді, шөлдемес үшін су берді. Сөйтіп халықтың ғасырлар бойы жинаған асыл маржандарын іргелі, үлкен өнерге айналдырды»¹³, — деп ғылыми тұрғыдан өте дәл де келісті айтқан. Бұған, енді бірдеңені қосып жатудың қажеті жоқ.

Қазақ топырағында құрылатын театрдың белгілі бір жанрлық ауқыммен шектелмей, синтетикалық бағыт ұстағанның өзінде сахнаға үйлесімді рухани дүниелеріміздің барлық түрлерінің басын қосатын, жоғарыдағы С. Сәдуақасовтың сөзімен айтқанда — «әдеби-мәдени өнерді бір жерге жинастыратын универсал» болуына М. Әуезов те баса көңіл аударған. Сонымен бірге, ол осы рухани қазыналардың ерекшеліктерін таратып айтып, қалай пайдаланудың жолын нұсқайды, театр шығармасына қосатын сахналық қызметін анықтайды.

М. Әуезовтің пайымдауында: «...бүгінгі күнде жаңа туған театр жалғыз ғана әдебиет ескілігін тірілтуді қанағат қылу керек емес, ескіліктің ән-күйін, қобыз, сыбызғысын да қайта ояту керек. Қазақтың өткен күндегі бір байлығы әдебиет болса, екіншісі — ән-күй... Жалпы музыка атаулы нәрсе елдің сезім байлығы мен ішкі жа-

¹³ Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 9-б.

ратылыс қалпын білдіретін болса, солардың ішіндегі ең толғаулы, ең терең сырлысы — күй. Күйдің тіліндей бай тіл қазақтың әнінде жоқ... Бұлай болса, бүгінгі театр ескілігіндегі күй мен әнді бір минут есінен шығармау керек... Жалғыз ғана домбыраны қанағат қылмай, қобыз бен сыбызғыны қайта тауып алу керек...

Қазақтың ескі салты мен ойын-жиындағы өлең сауықтың барлығы ән мен өлеңді аралас жүргізетін, сондықтан ел театры қалың елдің өмірімен шын жанасамын десе, ескінің суретін толық пішінді қылып құруға міндетті екені даусыз. Өлең мен әнді қатар тірілтіп театр жасауға айналсақ, «Қозы Көрпеш — Баян сұлу» сияқты ел поэмалары, «Бекет батыр» сияқты тарихи өлеңдер, барлығы да театрдың ішіне оп-оңай сыйып кетеді.

Міне, қазақ ескілігінің бүгінгі жас театрға тартатын сый-сипаты осы. Егер біздің театр осы сияқты мол қордың ішінен тесік моншақ сияқты асыл бұйым, асыл ұрықты тандап, танып алуға жараса, осы сияқты анайы топырақтың үстіне іргесін орнатып, дүкен құрса, ол өнер әрі елдің өнері болып, әрі келешегін кең өріске беттеткен өнер болады»¹⁴ деген.

Болашақ театрдың осындай синтетикалық, әрі көркемдік үйлесімділігін М. Әуезов музыка өнерінен көрген. Ол жекелеген орындаушылардың ғана еншісінде қалмай тұтас театр өнерінің егіздің сыңарындай ажырамас құрамы тұрғысынан келген, музыканың драмалық әрекеттерді күшейтіп, үлкейтіп жеткізетін ерекшелігімен бірге, көрермен тыңдаушысын жанды сезімге бөлейтін құдіретін еске салып отырған.

Ғалым-жазушы «қазақ ескілігі» деген ұғыммен фольклорлық шығармалардың түрлерін қамтып отыр. Ұлттық театр өнерін жасауда халықтық шығармалардың сарқылмас рухани байлығын пайдаланудың ғылыми жолын саралап отыр ол мұнда. Кезінде мұның бәрін тоталитарлық идеология мансұқ етіп, М. Әуезовті көне заманның ескі дәстүрін тірілтуші, дәріптеушісі деп айыптағаны мәлім. Қазір еліміз егемендік алғаннан кейін әділдік орнап, әсіресе әдебиетке байланысты бұл мәселе жан-жақты көтеріліп жатқандықтан, біз әрі қарай созып, әңгімелеуді жөн көрмедік.

Қалай десек те, ұлы қайраткердің мемлекеттік театрдың ашылу қарсаңында айтқан ғылыми пайымдаулары

¹⁴ Әуезов М. Шығармалар. А., 1969. II-т. 54-б.

мен болжамдары толық жүзеге асқанына сахналық өнеріміздің бүгінгі жеткен профессионалдық биігі толық дәлел. Ал фольклорлық мұраға сүйеніп жазылған «Қозы Көрпеш — Баян сұлу» сияқты көптеген драматургиялық туындылар классикалық жетістігіміз ретінде әлемге танылып отыр.

Осыған байланысты М. Әуезовтің: «Қай елдің жазушысы болса да драмаларында алдымен өз елінің өмірін, өз жұртының салт-әдетін, мінез жаратылысын көрсетуді міндет деп санады. Барлығы да еліне салт театрын жасап берді. Басында елдің өз денесінен болымсыз ойын-сауықтан кішкене театрлар аяқ кезде салт театрына айналған уақытына шейін бір мезгіл елді тастаған емес. Бұл көптің қызығы қалың елдің театры болудан айныған жоқ. Ел өмірі, ел қалпымен қол ұстасып, қатар отырды. Барлық салт театрының ретімен жазылған пьесалар бұл сөздерге дәлел» — деуі ұлттық театрымыздың алғашқы қадамдарын дәл саралаудан туған.

Сонау ілгерідегі Көлбай Тоғысовтың «Надандық құрбанынан» бері қарай, ел арасында қолжазба күйінде таралып, жастардың ойын-сауықтарында көрсетіліп келген неше түрлі шағын пьесалар, ел өмірінің күлдіргі көріністері ән-күймен араласып, соны халық ойындарымен жалғасып жатуы — жазушы-ғалым айтып отырған салт театрының өзі. Кейде халық ойындарына текст енгізіп, сахнаға спектакль түрінде көрсету қазақ жерінде кездесіп отырған «Қазақ» газетінің «Атбасарда театр»¹⁵ деген мақаласында «театр кітабы» болмағандықтан оқыған жастар өздерінше бүгінгі ұғымымызбен айтқанда — инсценировка жасаған көрінеді. Және ойынның сәтті шыққаны соншама, автор өз ойын «бұл іс өзгеге, қаладағы қазақтарға өнеге болғай еді деп тілейміз», — деп қорытады. Немесе сол Атбасарда бұдан бір жыл бұрын болған ойын-сауықта «Қазақтың құдалығы» деген атпен тойдың өзін спектакль етіп көрсеткен. Қойылым туралы мақалада: «Бұл ойынды ойнаушылар қазақтың жас жігіттері, қыздары. Ойын жақсы өтті, қызғылықты болып шықты, күнде ойнап жаттығып жүрген сияқты»¹⁶. Бұл да — әлгі салт театрының бір көрінісі. Ол кезде «театр», «спектакль», «пьеса» т. б. ұғым терминдердің болмағаны белгілі. Олардың «ойын-сауық», «ойын», «ойын кітабы»,

¹⁵ Қазақ. 1916. № 166.

¹⁶ Айқап. 1915. № 8.

ойынға қатысушылар (орындаушы), ойынды ұйымдастырушылар, басқарушылар (режиссер) деген сөздермен беріліп отыруы сол кездің театрлық терминдері.

Мұндай ойын-сауықтарда ақындар айтысынан бастап, ауыз әдебиетінің сан қилы шығармалары, салт-жырлары, неше түрлі ойындары, қулардың сайқы-мазақ әңгімелері, ән мен музыка бәрі — бәрі де ұлттық өнердің сән-салтанатын келтіріп, синтетикалық үлгіні қалыптастырған. Өнердің мұндай ерекшелігіне М. Әуезов керемет сипаттама берген.

«Рас, ол замандағы өнер бүгінгіше театр деп аталған жоқ. Бүгінгідей мәдениет шеңберіне кірген жоқ. Бірақ бақытты ел театр деген шеңберді керек қылмайды. Оның барлық ойын-жиын, қызық-сауығының өзі театр»¹⁷. Жазушы-ғалым осы сарқылмас халық шығармашылығының драмалық мазмұнға толы көптеген түрлерінен театр мен пьесаға сұранып тұрған ерекшеліктерін жіті танып, құлпыртып ойната білсе, тіпті сол күйінде де сахнаға жан бітірерін дәлелдейді.

М. Әуезовтің бұл тамаша ойлары театрдың алғашқы он жылдық шығармашылық барысында, яғни қазақ әдебиеті мен өнерінің Мәскеуде өткен бірінші онкүндігіне дейінгі кезеңде жүзеге асқаны белгілі. Шынында, театр өнердің барлық салаларының басын қосқан өзінше шығармашылық орталығы болды ғой. Труппа құрамында қабілеттерімен бірге, жез таңдай әншілер мен он саусағынан күй тамған домбырашы, қобызшылар, тіпті би мен цирк ойындары шеберлерінің болғаны кәрі көз, ескі құлақ мәдениет қайраткерлеріне аян. Қазіргі опера және балет, филармония, оркестр... бәрі — бәрі де алғашқы қадамдарын осында бастап, бертін келе жеке өнер отауларын тікті.

Қазақ театрының шығармашылық келбеті, мүмкіндігі мен болашағы туралы жарияланған М. Әуезовтің, С. Сәдуақасовтың, М. Дәулетбаевтың мақалаларымен бірге, басқа да жазбаша, ауызша айтылған пікірлерді, айтыстарды еске алып, Республика халық ағарту комиссариаты ұлттық театрды ұйымдастыру жұмысына кіріседі. Бұл мәселеге айрықша көңіл бөліп, ең алдымен, театрдың труппа құрамы іріктеледі. Ұйымдастырушылар 1925 жылдың қазан айында Қазақстанның кең байтақ жеріндегі драмалық труппалар мен көркем үйірмелер спек-

¹⁷ *Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. II-т. 53-б.*

такльдеріне қатысып, табиғи дарынымен танылып жүрген өнерпаздар, ел арасындағы әнші акындар, күйшілер мен бишілер, тілі өткір сықақшылар, тіпті жауырыны жерге тимеген балуан да алғашқы ұйымдасатын театрға шақырылды.

Ұлттық театрдың алғашқы шымылдығы ашылғанынан бастап М. Әуезов оның шығармашылық өмірін үнемі қадағалап, актерлер өнерінің ерекшеліктерін, репертуар жағдайын, спектакльдерінің көркемдік сипатын зерделеп отырды. Өзін толғантқан осы мәселелер төңірегіндегі түбегейлі ойлары туралы 1928 жылы жазылған «Қазақстан мемлекет театры» мақаласы ұзақ жылдар Республика академиясының орталық ғылыми кітапханасының қолжазба қорында сақталып келіп, «Жұлдыз» журналының 1964 жылғы I-санында, сосын жазушының он екі томдық шығармаларының II-томында жарияланды. Мұнда негізінен актер труппасының құрамы кеңінен сөз болғандықтан, театрдың ірге тасын қалаған ұлы алыптар тобы туралы қысқаша мәлімет беріп кеткен орынды сияқты.

Орынбордың халық ағарту институты жанындағы драмалық көркем үйірмесінде тәрбиеленген Елубай Өмірзақов пен Қапан Бадыров ұжымның белді де беделді мүшелеріне айналып, өмірлерін өнер жолына бағыштайды.

Елубай Өмірзақов (1899-1974) жасынан өнерге бейім, ел арасында домбырамен өлең айтып, ән шырақпаған, күлдіргіш, сауыққой, халық шығармашылығының бай мұрасынан сусындап өскен шебер. Ол өнер-білімге, бақытты өмірге, шығармашылық қызығына өзінің тума талантының, артистік қызметінің арқасында ғана жетті. 1919 жылы ауылдан Қостанайға келіп, мұғалімдік курста оқып жүргенде-ақ спектакльдерде рольдер ойнап, көркем үйірме басқарады. Жангелдин отрядындағы «Қызыл керуен» труппасына кіріп, оның жетекші өнерпазының бірі болады. Сол кезде-ақ Е. Өмірзақов басқасын айтапағанның өзінде, еңкейген шал мен бүкшендеген кемпірлердің ролін тамаша ойнап, табиғи дарындылығымен танылған-ды. 1923 жылы Орынбордағы Халық ағарту институтына оқуға түскенде де сахналық өнерге жіті араласып, сол уақыттағы мәдени қауымның мақтанышына айналады.

Е. Өмірзақовтың театрға келген күннен бастап, әрбір шығармашылық қадамын бақылап, ойнаған рольдерін талдаған М. Әуезов оның актерлік шеберлігі туралы:

«...Шынында сол аталған рольдердің ешқайсысын құр сертпен, актерлік техникамен, механикалық машықпен ойнаған Елубайдың көркемдігі шыншылдығында. Өнебойымен сол рольге құлап түсіп, сүңгіп кетіп, тұтана өртеніп жүріп, жалындай жана ойнайды. Шоқтай жарқыраған ашық жарқындығы бар, көрушіге бар тыныс сезілетіндей бусанып тұрған шындығы бар ойын. Мұның қуаты — ішкі қуат. Станиславский айтатын ішкі сарай (нутро), одан ары бассақ зауық (вдохновение). Елубай — көбінесе осы шындылдық, ішкі сарай және зауықпен ойнайтын актер. Ойнайтын кепінің көбін кей жерде бел ақылмен саралап, әуелі миына қондырып ап, содан барып сылбыр жүріп, төкпектей шауып, итжандылықпен алмайды. Жарық берумен, шарқ ұрумен, тұтаса, ұласа шыққан ішкі-тысқы екпін серпінмен қаршығаша бір-ақ іледі. Бұл ерекшелігі Елубайдың жүре актер болуынан гөрі туа актер болуы басымырақ (самородок) екендігін дәлелдейтін сияқты»¹⁸, — деген тамаша анықтамасы актердің шеберлік даралығын барынша дәл суреттеген театр танушылық үлгі. Станиславскийдің терминдерін орнымен қолдана отырып, ол актер өнерінің ғана тәп бедерін, басқаға ұқсамайтын бейнелеу мен ізденіс тәсілін көрегендікпен тауып айтқан. Мына анықтамада Елубайдың он жылдық шығармашылық жолынан ғана туған ғылыми әңгіме емес, оның бүкіл актерлік ғұмырын сипаттаған терең ой-тұжырым жатыр.

Қапан Бадыров (1904 ж. туған) драмалық өнермен ауыл мектебінде оқып жүрген кезінде араласа бастайды. Кейін Орынборға оқуға келгенде де драмалық үйірмелерге қатысып, рольдер ойнайды. Мұнан басқа өнердің түрімен айналыспаған Қ. Бадыровтың басқалардан бір артықшылығы — театрдың шежіресі жасауында. Біреудің ақылымен немесе өзінің ықпалымен істесе де ол ұлттық театр құрылған күнінен бастап күнделік жүргізіп отырған. Спектакльдің қойылу күндері, ойнаған актерлер, тіпті кімді қай сахнада кім ауыстырған, қысқасы, театрдың барлық шежіресі, барлық деректері осы кісінің қолында. Ол театр тарихшыларының таптырмас көмекшісі десе де болғандай. М. Әуезов өзі қазақшаға аударған немесе жөндеген пьесаларының текстерін салыстырып оқуда үнемі Қ. Бадыровтың көмегіне сүйеніп отыруы — оның осы ұқыптылығын көрсетсе керек. Бас-

¹⁸ *Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. II-т. 93-б.*

падан 1942 жылы шыққан «Абай жолы» романының бірінші кітабына жазушы: «Құрметті Қапанға — көп жылдық көп еңбекті бірге кешкендік белгісіне» — десе, екінші кітабына: «Үлкен-үлкен сындарда өнері мен өнімі көп, бергені бекем болса да, әлі талай берері көп, сенімді күш иесі, ойлы, жақсы Қапанға» деген келісті авторлық қолтаңбамен актерге ұсынуы да жақын шығармашылық қарым-қатынастың сипаты. Қарт актер осындай ұлы адаммен, данышпан жанмен қатар жүріп, шығармашылық пікірлес болғанын мақтаныш тұтады.

Орынбордан басқа жерлердегі дарынды шеберлерді шақырып, жинастыру біршама қиындыққа түседі. Халық ағарту комиссариатының жасаған тізімінде көрсетілген 23 адамның бәрі бірдей түгел жиналмай, кейбіреулері бұрын кәсіп етіп көрмегендіктен келмей қалады.

Шақыруға үн қосып алдымен келген Сералы (Серке) Қожамқұлов (1896—1979) болды. Қостанайда тергеу қызметінде жүріп С. Қожамқұлов та көркем үйірмелер, спектакльдерінде комедиялық рольдер ойнап, күлдіргі тақпақ, өлеңдер айтып, өзінше сахналық тәжірибе жинақтап қалған кезі. Алғашқы аяқ алысынан оның сахналық талантын аңғарған С. Сәдуақасов: «Серке де — шын артист. Серкенің Мырқымбайды ойнағаны — Европаның қай артисінен де кем емес», — деп жас өнерпаздың шеберлігіне сол уақытта-ақ үлкен шығармалық үміт артқан.

Құрманбек Жандарбеков (1905—1973). Ол 1920-1925 жылдары Ташкенттің педагогикалық институтында оқып, сондағы көркем үйірмелерде асқан әншілігімен танылады. Қазақстан Ағарту комиссариаты Қ. Жандарбековке іздеу салып, «Еңбекші қазақ» газетіне оны театрға шақырған арнайы хабарландыру жариялайды.

Семейден әйгілі әнші Әміре Қашаубаев, төкпе ақын Иса Байзақов, ойынан шығаратын күлдіргі әңгіменің шебері, тілі мірдің оғындай өткір, туа актер болған Қалыбек Қуанышбаев, атақты палуан Қажымұқан Мұңайтпасов, мұғалім Латиф Әшкеев, бұлардан сәл кейінірек режиссер, әрі драматург, әрі ұйымдастырушы Жұмат Шанин келеді.

Қалыбек Қуанышбаев (1893-1968). Жасынан өз халқының өнерін бойына мол жинаған Қ. Қуанышбаев революциядан бұрын жоқшылық өмірдің неше алуан қиын өткелдерін басынан кешіреді. Ол 1916 жылғы патша жарлығымен майданның қара жұмысына айдалып, 1917

жылғы Ақпан төңкерісінен кейін туған еліне оралады. Ауыр тұрмыстың азабын тартып, кәсіп іздеп Омбыға келеді. Алдымен тері өндейтін зауытта, кейін ат айдаушылық (көшір) жұмыс істейді. Осында орыс театрының спектаклін көріп, цирк ойыны, палуандар күресінде Қажымұқанмен танысады. 1920 жылдары өзінің туып өскен аулына келгенде, қарадан хат таныған, әрі әділдік сүйгіш Қ. Қуанышбаевты жерлестері ауылдық Кеңестің төрағалығына сайлайды. Осы жауапты қызметімен бірге, ол өзінің жастайынан етене араласып, сүйегіне сіңген өнерінен де қол үзбейді.

Келе-келе құйқылжыта ән салу, күлдіргі әңгіме айту Қалыбек Қуанышбаевқа ауыл жұмысынан әлдеқайда жеңіл де қызық еді. Көп ұзамай қызметтен босанып, Шаншардың күлдіргіш қуларының өнерімен шабыттанған Қ. Қуанышбаев Қоянды жәрмеңкесіндегі тамаша ойынсауықтың ұйтқысы болады. Қоңыр дауысты Қали Байжановтың, бұлбұлдай сайраған күміс көмей Майра Уәлиқызының «құлақтан кіріп, бойды алған» әсем әндерін, төкпе ақын Иса Байзақовтың құйындай жүйткіген желдірмелері мен желдей ескен термелерін, Қалыбек пен Омардың мысқыл-әжуасы аралас, майын тамызып, шебер айтатын күлдіргі әңгімелерін, ор қояндай секіріп, қыран бүркіттей шаңқылдаған Зәрубай Құлсейітовтің сиқырлы ойынын көріп, дүйім жұрт бейне бір театрдың өнерін тамашалағандай әсер алатын. Осы ерекше талантты топтағы Қалыбек Қуанышбаев сол кезден өзінде ақ керемет актерлік дарындылығының үстіне, ащы мысқыл, өткір әжуа, тақпақ-өлеңдердің авторы, әрі көркем орындаушысы болатын.

Қ. Қуанышбаевтың ол кездегі өзі жасап алған репертуарындағы «Қыз ұзату», «Қой күзету», «Қарабай», «Сарыбай», «Қу құдай» т. б. шағын сатиралық әңгімелерінде тұрмыс мешеулігін, ел жуандарының зорлық-зомбылығын, би-болыстардың тұрпайы қылықтарын күлкі-мысқылмен шенейді. «Оның ол шақтағы атағы артист емес ті. Өйткені мұның халқының тарихи болмысында ондай кәсіп те жоқ, тілінде ондай атау да жоқ болатын. Бірақ Қарқаралының кедейінен шыққан жас жігіт Қалыбек Қуанышбаевтың сол кезде ел ішінде жуан шонжарға қарсы қолданатын мірдің оғындай бір құралы бар-ды. Ол құрал — халық атаулының көп ғасырларда үнемі қолданып келген құралы, мұқалмас құрал болатын. Сол құралдың аты — халықтың күші, халықтың мысқыл,

әжуасы еді»¹⁹. «...Қалыбек өз құралын ескі ауылдың неше алуан мешеулігін шенеп, шарыққа жанығандай етіп, қайрап өсіріп жүрді. Әжуа етіп мысқылдайтындары: — пәлеқор болыстар, жегіш обырлар, паракор тілмаштар, мысық сопы молдалар, алдампаз алыпсатарлар және неше алуан кертартпа қырсық заңдарды қорғайтын атқамінерлер болатын... Қарқаралының болыс, тілмашы Қалыбекті де қара жұмысқа айдайды.

Мойымас көнтерлі Қалыбек олар сүйтті екен деп жасымайды. Ресейдің ұлан-ұзақ жолдарында болса да, Минск қаласының маңындағы окопта болса да, ол өзінің күлдіргі әңгімелерін бұрынғыдан да молайтып, бұрынғыдан да тұздығын ашылай түсіп, айта береді»²⁰ — дейді ұлы жазушы актердің шығармашылық жолын тұтас шола келіп.

Ұлтты сықақ әңгімелерінің ішінен «Қыз ұзатудың» пластинкаға жазылуы — оның артистік өнерін қалың жұртқа кеңінен таныстырды. Мұнда бөтен елге еріксіз ұзатылып бара жатқан жас қыздың туған жерімен, ата-анасымен қоштасып жылауы, қызын қимай қосыла дауыс шығарған кемпірдің егілген көңіл-күйі, арасында басу айтып кемсеңдеген шалдың аянышты халі, қасқыр жарып өкірген бұзау, оған үрген ши түбіндегі кәрі төбеттің әлсіз үні — бәрінің бейнесін бір өзі шебер жасауы — Қалыбек Қуанышбаев өнерінің ерекшелігін еріксіз мойындататын құбылыс. Сонымен бірге, бертін келе оның өлеңдер, сықақ әңгімелер жинақтарының басылып шығуы, драмалық шығармалар жазуы — Қ. Қуанышбаев өнерінің жан-жақтылығын көрсетсе керек.

М. Әуезов алғашқы танысқан күндерінен театрдың негізін қалаған «күдіретті топ» актерлерімен өмірінің соңына дейін сырлас дос болды. Қ. Қуанышбаевпен де шығармашылық, достық байланыстары үзілмеген. «...Мұхтар театрға қызметке орналасты да (1932-1944 жылдары әдебиет бөлімінің меңгерушісі болды. Б. Қ.); біз күнде кездесіп сөйлесіп жүрдік. ...Мұхтар әрбір репетицияға қатысып, біздің ойынымызға төреші, ақылшы, кеңесші болып жүрді. Артистерге театр тарихынан, шеберлік мәселесінен лекция оқып, әңгіме өткізіп тұратын. Іс жүзінде Мұхтар біздің мұғаліміз болды. Көпшілігіміздің профессионалдық актерлік біліміміз жоқ еді, сон-

¹⁹ Сонда. 254-б.

²⁰ Сонда. 254-б.

дықтан Мұхтар көркемөнер саласында біздің көзімізді ашты, сауаттандырды деуге болады»²¹, — деп Қ. Қуанышбаев ұлы жазушыдан алған білім-өнегесін ашып айтады. М. Әуезовтің 1957 жылғы өткен 60 жылдық мерейтойында актер: «Мұхтар көркемөнердің тәтті дәмін таңдайға татқызды, шәрбәтімен суарды. Көркемөнердің сұлу үнін құлаққа құйды. Көркемөнердің терең мағынасын кеудеге ұялатты» десе, жазушы дүние салғанда: «Мұхтармен үйінде де, ұзақ сапарда да, аңшылықта да, жиын-тойларда да, мәжілістерде де талай бірге болып, сөйлесіп, сырласып жүрдік. Үлкен дос едік. Еш уақытта ренжіскен емеспіз. Ол менің рухани ұстазым болды. Актерлік жұмыстарда менің кемшілігім болса, бетке айтып, табысым болса, бірге қуанып отыратын. Жалғыз мен емеспін, драма театрында Мұхтардан ақыл-кеңес алмаған бір де бір артист жоқ деуге болады. Өнер саласында оның білген-түйгені телегей теңіз еді. Көп режиссерлер де Мұхтардан үйреніп отырды»²², — деген үлкен суреткердің шәкірттік сөздерінде үлкен мән-мағына жатыр.

Семей жағынан келген топтағы аса бір дарындысы — әйгілі әнші Әміре Қашаубаев (1888—1934). Жастық шағы жоқшылықта өтіп, тұрмыс ауыртпалығын ерте тартқан Әміре 13 жасында «Әнші малай» атанады. Әншілік өнерін шілдехана мен жас-желеңнің сауық-сайрандарынан, ас пен тойлардан бастаған Әміре Қашаубаев көп ұзамай Қоянды жәрмеңкесіндегі атақты халық өнер шеберлерінің ортасынан орын алады. Ол мұнда халық арасына атағы кең жайылған Жаяу Мұсамен кездеседі, сол кездегі әйгілі Мәдидің, Қалидың, Барбардың т. б. ән майталмандарының үнін естіп, өнерін көреді. Бұрын-соңды білмейтін әндерді үйреніп, репертуарын молайтады, шеберлігін шыңдайды. Осылай қазақ даласын әнімен дүрліктіріп, Семейдегі кештердің, түрлі мәдени жиындардың жарық жұлдызы танылған Әміре Қашаубаев есімі Москваға да жетеді.

РСФСР халық ағарту комиссариатының ұсынысымен Ә. Қашаубаев басқа ұлт республикаларынан келген өнер шеберлерімен Мәскеуде екі рет сарапқа түседі. «Правда» газеті 1925 жылғы 26-маусым күнгі санында: «Тамаша концерті — маусымның жоғарғы шыңы. Тіпті баш-

²¹ Біздің Мұхтар. Алматы, 1976. 303-б.

²² Сонда. 305-б.

құрт қурайшысы Исенбаев, қырғыз әншісі Әміре Қашаубаев, өзбектің бишісі, әрі әншісі Тамара ханум, армян халық аспаптарының триосы Сукиясов, Харибекшвили және Кахуров Одақ республикаларының шын мағынасындағы халық артистері (құрметті атақ емес, халықтың деген мағынада.— Б. Қ.) екенін танытты.

Олардың қарапайым әндері, билері, күйлері көркемдік сапасы жағынан болсын, Европа вертуоздарынан әлдеқайда озып, сондай қарапайым аспаптармен-ақ тыңдаушыларға жан тебіренерлік эстетикалық әсер бере алғандарына таң-тамаша қаласыз» — деп жазды.

Парижде Совет елінен келген өнер шеберлері II концерт берді. Әміре Қашаубаев солардың бәріне қатысып, өзінің «Ағаш аяқ», «Үш дос», «Екі жирен», «Дударай», «Жалғыз арша», «Балқадіша», «Қызыл бидай», «Сырғақты», «Ісмет», «Қараторғай» тәрізді сүйікті әндерін айтты.

«Париж апталығы» газеті 1925 жылғы 31-шілдедегі санында осы концерттер туралы былай деп жазды: «Комедия залында өтіп жатқан орыстың этнографиялық өнері әдеттегі біз болып жүретін концерттерден ерекше. Біздер аса жоғары, қызықты сахна көрдік. Түркістанның, Украинаның, Оралдың, Кавказдың таза шынайы қалпында туған, жүрек қылыңды қозғайтын музыкасын тыңдадық. Оларда гармониялық, мелодиялық бұрмалау, дыбыс құрылыстарын өзгерту сияқты өзінің ерекшелік характерін бұзатын нәрселерді таба алмайсың. Қырғыз (қазақ), башқұрт, орыс әндерін әншілер шынайы дауыспен нәшіне келтіре орындады. Музыкалық пьесалар қолдан істеген байырғы аспаптарда ойналды. Қырғыз әншісі Әміре Қашаубаев өзінің халықтың ырғақты айтылатын емін-еркін даусына ұлт аспабы — домбыраның сүйемелдеуімен өз елінің жаныңды толқытатын әндерін орындап берді...»³²

Әміре Париж сапарынан Семейге оралғаннан кейін, көп ұзамай Қызылорда қаласында ашылғалы жатқан театр труппасына қабылданды. Оның әншілік өнерін үнемі бақылап, пікір айтып жүрген М. Әуезов труппа құрамына қабылданғанын, театрдың жетекші қайраткері болатынын ескертеді. Сұлу өнердің иесі «Әміренің әнінде ақындық тазалықтың шамшырағы жанғандай. Жүрек тербетіп, қуантатын, аспандаған қуаныш белгісі, балалық жарас-

³² Жұбанов А. Замана бұлбұлдары. Алматы, 1963. 315-б.

тығы бар. Әміре — әншіліктің ақыны. Әрбір ырғағына жанын салған шыншылдығы көрінеді. Жүрегінің түпкірінде жылтылдап жанған өнер оты сезіледі. Сондықтан қазақтың қай түпкіріндегі қай алуан адамы болса да, кәрі, жасы, әйел-еркегіне қарамай, түгелімен Әміренің әнін қуана, сүйсіне тыңдайды»²⁴ — деп ұлы жазушы атақты әншінің өнеріне тамаша баға береді. Ертең ашылатын театр залын Әміренің әсем әндерін сүйсініп тыңдайтындармен толып отыратынын М. Әуезов іштей барлап, сезін отыр. Және қойылатын пьесалардағы көптеген рольдерді алып шығатын драмалық мүмкіншілігін де ескеріп отыр жазушы — драматург. Ал театрды ұйымдастырушы С. Сәдуақасов өзінің театр туралы еңбегінде Әміренің шеберлігін айта келіп: «Күлдіретін сонда «Ағаш аяқтың» өлеңі емес, Әміренің өнері. Оның жыламсыраған даусы, тыржиган беті, жұмылған көздері, қысқасын айтқанда, Әміренің артистігі»²⁵, — деп әншінің орындаушылық шеберлігінен драмалық актерге тән белгілерді дәл тауып көрсетеді.

Труппаның құрамындағы Иса Байзақов (1900-1946) тұңғыш ұлт театрының драмалық спектакльдеріне сирек қатысқанымен, ұжымның концерттік сағдарламасының негізгі жүгін көтеріп, көруші қауымды театрға көбірек тартуға мол еңбек сіңірді. С. Сәдуақасов ұлт театрына тұңғыш шақырылатын актерлерге шығармашылық сипаттама бере келіп: «Иса өлең айтқанда құр ұйқастыруға тырыспайды, айту тәртібінің өзін бір түрлі өлеңінің мазмұнына қарай өзгертіп отырады. Біресе ақырын, біресе айқайлап кету, біресе күліп, біресе ашуланып кетуінің бәрі Исаның артистігіне жатады»²⁶ — дейді.

Иса Байзақовтың шеберлігін аса жоғары бағалаған М. Әуезов оның шығармашылық ерекшелігін терең зерттейді. Оның ақындық орындау мәнерін әр елдің өнерімен салыстырып, ұлттық мән-мағынасын ашады. «Иса — желпініп, үзілмей соққан сар даланың желі сияқты, сол даладай кең, мол ақындықтың иесі. Бүгінгі Европа Исаның ақындығындай суырып салма, желермен, тұтқиыл ақындығын, ақындық теңіз деп түсінер еді.

Осы күнгі Европаның сахна өнеріне мұндай сый жат болып, жоғалып кеткен. Бұл — сахна өнеріндегі таза

²⁴ Әуезов М. Шығармалар. А., 1969. 11-т. 67-б.

²⁵ Сәдуақасов С. Ұлт театры туралы. Қызылорда, 1926.

²⁶ Сонда. 13—14-бб.

қазақ тумасы. Құмды, желді даланың жан жаралаған жайың төсті сыпырғысы сияқты молдан пішілген дала табиғатына үйлескен бір өнер. Бүгінгі қазақ даласында Иса әлденеше ғасырларды жиғандай, мәдениет тарихының әлденеше дәуірлерін бітімдестіргендей.

Мұның арты баяғы кәрі заманнан саналы толғау иесі жыраудың, ру бәсекесінде ат жарыстырғандай, сөз жарыстыратын айтыс ақындарынан келе жатқан суырып салма. Бүгінгі тұрған орын сахна. Айтылып қалған сөздері әдебиет туындысы. Иса сахнадан үгіт айтады, сын айтады. Өзі түсінген мөлшерде сұлулықты, жарастықты жырлайды. Өлең жырмен әңгіме баяндайды. Табиғатты сипаттайды. Өлеңмен күлдіргі қалжың айтады. Жақсының сарынындай құбылып, бүктетіліп толқыған желдірменің әніне қосылғанда, шалқыған ақындық сөзін ту қып ұстап, заманды қазып келе жатқан өнер желмаясының шабысы елестегендей болады...»

...Суырып салма өлең көп алдында ақынның өз аузынан сол арада ғана шығып, арнаулы сарынға түсіп, домбырамен бірге қанат қағып ұшып келе жатса, ең әуелі өте әсерлі жарастық, үлкен әсерлілік сол шабысының өзінде деп сапалу керек.

Әдебиет, музыка, сахна бәрінің бірдей бас қосқан жері — осы. Адамдағы салтанатты, сымбатты өнердің өзгеге жат, бізге таныс бір алуан түрі, үлгісі осы... Әр дәуірдің сахнасында Иса туып отырса, осы түр қазақ сахнасының бір ерекше қызығы болып дәурен сүреді. Исасы жоқ болған заманда уақыт та үзіледі. Тағы бір Исаның келуін күтеді»²⁷, — деген жазушы-ғалым сөзінде ақынның шығармашылық болмысы келісті суреттелгендіктен біз оны сол күйінде келтіруді жөн көрдік.

Тұңғыш театр труппасының құрамына енген актерлердің негізгілері — осылар. М. Әуезов те өзінің жазған мақалаларында осылардың ойындарын көріп, талдау жасайды. Бұлармен қатар, алғашқы спектакльдерде рольдер ойнап, театрдың шаңырағын көтеріскен Абылқай Абдуллин, Рахым Иманбаев, Сейфолла Байғожин, Жүсіпбек Оспанов, Құсайын Оңғарбаев т. б. атауға болады. Ал, труппаның әйелдер жағы олқы болды, өйткені дайындығы бар, бұрын-соңды сахна көрген актрисалар табу қиынға түсті. Бірақ, ол уақытта театр ұйымдастыру идеясы қазақ интеллигенттерінің, әсіресе, республика

²⁷ Әуезов М Шығармалар. Алматы, 1969. 11-т. 66—67-66.

басшы қызметкерлерінің арасында күшті болды. Театрдың ұйымдастыру-дайындық жұмыстары кезінде сахна өнерін ұнататын қызметкерлердің жұбайлары актриса болуға тілек білдіріп, театрдың тұңғыш спектакльдеріндегі әйелдер ролін солар ойнады.

Алғашқы актрисалар: Жанқия Малабаева, Фатима Нұрымова, Жамал Жаңабаева, Балқия Күкенова, бұлардан сәл кейінірек келген — Шәмсия Әлібекова, Дәлила Оңғарбаева, Шәрбану Байзақова, Зухра Атабаева, Жанбике Шанина т. б. труппаға алынады.

Қазақ театрының актерлік құрам ерекшелігі оның өзіндік даму жолы мен шығармалық жұмысының келбетін анықтады. Ол уақыттағы актерлерге тек қана роль ойнау емес, сонымен бірге өлең айтып, күй тарту, би билеп, ән салу, тақпақ пен күлдіргі сөз оқу, т. б. халық арасына кең тараған өнердің әмбебап орындаушысы болу керек еді. Сөйтіп, ол кездегі актер шеберлігінің ерекшелігі оның халық өнеріне жақындығымен, сол халық шығармасының көркемділігімен бағаланды.

Қызылордада ашылған тұңғыш қазақ театры бірден драмалық бағыт ұстап, ірі шығармаларды меңгеріп алып кететін дәрежеде болмағанымен өнердің барлық түрлерін біріктіріп, синтетикалық жолға түскені белгілі. Және драмалық өнерді бұрын-соңды көрмеген елге тосырқай қабылдайтын жағын да ойластырған театрды ұйымдастырушыларға М. Әуезов тағы да керемет ақыл қосып, алғашқы кезеңде пьеса қоюмен шектелуге болмайтынын айтады.

Сондықтан да 1925-1926 жылғы маусымның ішінде театрдың 30 адамға жеткен актер труппасының құрамы гастроль қарсаңында тең жартысы қысқартылып, негізінен драмалық спектакльдерде ойнаумен бірге, концерттік бағдарламаларды қоса атқарғандар ғана қалды.

1925 жылдың қазан айынан бастап Қызылордаға жан-жақтан келген артистер өздерінше шығармашылық дайындық жұмыстарын жүргізіп, ойын-сауық ұйымдастыра бастайды. Бұрыннан таныс пьесаларды сахнаға дайындап, концерттік бағдарламалар дайындаған. Сол жылдың желтоқсан айында арнаулы бұйрықпен труппаға тұңғыш актерлер қабылданып, бас режиссер болып Серке Қожамқұлов, қатардағы режиссерлікке Құрманбек Жандарбеков тағайындалды.

Актерлер құрамы қанша талантты болғанымен, сахналық өнер жолына бірден түсіп кете алмайды. Әрқай-

сысының жеке-дара, өзіндік келбеті бар шеберлерді біріктіру, барлығының өнерін бір арнаға салып, бір көркемдік мақсатқа бағындырып, тұтас бір ансамбльге айналдыру өте қиын болғандықтан, бір күн спектакль, келер күні концерт, әйтпесе спектакльден кейін концерт беріп жүрді. Қысқасы, алғашқы театр барлық өнердің басын қосатын синтетикалық бағыт ұстады.

Бірден спектакль дайындап, драмалық өнер жолымен кетуге ұжымның профессионалдык, сахналық тәжірибесі жетіспеді. Мұның үстіне оқыған, сауатты режиссер де болмады. Көркемдік басшылықтың жоқтығы театрдың алғашқы жұмыстарынан-ақ көріне бастады. Сөйтіп, 1926 жылдың сәуір айында театрдың шығармашылық жұмысы туралы болған жиналыста режиссерлік басшылықты көтеру мақсатымен сырттан профессионалдык дайындығы бар маман шақыру туралы мәселе қойылды. Бірақ, бұл ұсыныс Ағарту комиссариатынан қолдау таппай (қаржыға байланысты) аяқсыз қалады, ұжым өздерінің шама-шарқына қарай, өз бетінше жұмыстарын жүргізе береді.

Қазақтың тұңғыш ұлттық театрының шымылдығы 1926 жылдың 13 қаңтарында ресми түрде ашылып, Қошке Кемеңгеровтың «Алтын сақина» пьесасы бойынша қойылған спектакль көрсетіліп, артынан концерт берілген. Бұл пьеса 1923 жылы Орынборда кітап болып шыққалы жер-жердегі труппалар мен ойын-сауықтардың сахнасына қойылып келген. Қазан төңкерісінен бұрынғы қазақ әйелінің сұрықсыз өмірін, ауыр тұрмысын, тартқан бейнетін суреттейтін 4 актылы драма деп аталғанымен «Алтын сақина» шағын трагедия. Айналасы бір сағаттың ішінде көрсетіліп болатын қысқа ғана төрт көріністен тұратын пьесаның оқиғасы жинақы, өзінің бойына шағын, әрекеті баяу дамиды. Автор диалог құруға шебер, кейіпкерлер сөзінде драматизм бар. Жазушы драматургия техникасымен таныс, жанр ерекшелігінен хабары бар. Драмадағы тоғыз кейіпкердің оқиғаға үзбей араласатыны — төртеу. Пьеса қоюға жеңіл, күрделі шешімдер мен жасауларды тілемейді.

Театрдың алғашқы спектакльдері көркем үйірме деңгейінен ұзап кете алмаған. Пьесаны сахнаға әзірлеп шығару — айналасы үш-төрт күннің, әрі кетсе біра апталық репетициядан аспаған. Шағын пьесалар болмаса, көп актылы күрделі шығармаларды бір аптаның ішінде менгеріп шығу, әрине, мүмкін емес. Режиссер атқара-

тын мол шығармалық ізденістерді атамағанда, рольдің сөзін жаттау — ол кезде әлі дәстүрге айналмағанды. Және спектакль көрермендерге бір-екі рет қана көрсетілгеннен кейін репертуардан алынып, оның орнына басқа пьесалардың сахналық дайындығына кірісіп кетіп отырған. Әрі спектакль күнде жүрмей, аптасына бір-екі рет қана беріліп отырған.

Тұңғыш маусым мамыр айының ортасына дейін созылып, театр ашылғаннан бері қарай көрермен қауымға не бары 20 ойын-сауық берілген. Соның өзінде 15 жаңа спектакль қойылған. Репертуардағы пьеса санының шамадан тыс көптігі мен спектакль дайындаудың асығыстығы мұнан кейінгі жылдарға да тән.

Қызылорда кезеңіндегі үш маусымның ішінде театр 50-ге жуық шағын және көп актылы пьесалар қойған. Осыдан көп спектакльдердің көркемдік сапасының төмен, сын көтермеді. Оның үстіне театрды жабдықтауға, түрлі қажетті бұйымдар алуға қаражат жағы да жетімсіз болды. Және театрдың еншісіне тиген түпкілікті үйі де болмады. Театр не бары 320 орындығы бар жергілікті кино үйінде ойнады. Орыс труппасының спектаклі, көрсетілетін киномен кезектесіп отыру да қиындыққа түсті. Сахна деген аты болмаса, оның ішкі құрылысы спектакль қою шартына сай келмейтін еді. Жаңа қойылатын спектакльдердің барлығына бірдей арнайы декорация жасалмай, жалпы қазақ аулының өмірінен елес беретін, бір көріністен ауыспайтын жасаулар болды. Сахнаның төріндегі шымылдықта таудың немесе ормантоғайдың, сары даланың көрінісі, ортаға дөңгелете тартылған кенеп шүберектермен қапталған киіз үйдің жартылай бедері түсірілген жиналмалы декорациялар қойылатын пьесаның мазмұнына қарай қолданылып отырған. Ал, киім-кешек те сол сияқты тапшы, бар болғаны сахналық кейіпкерлердің тұрмыстық дәрежесіне, кәрі-жасына қарай жіктелген, соның өзінде барлық сахнаға шығатын актерлерге бірдей жете бермеген. Бір спектакльдің үстінде бір киімді бірнеше актер ауыстырып киіп отырған кез де болған. Сол сияқты бутефория, сахнаға қажетті заттар да тапшы, көбінесе актерлер өздері сахнада ұстап тұтатын заттарын, киетін киімдерін қаладағы таныстарынан сұрастырып пайдаланып отырған. Жалпы сахнаға орналастырылатын бутефория, түрлі құрал-саймандардың, театрлық заттардың орнына солардың натуралды өзін пайдалану біраз уақытқа созылған.

Ол кездегі театрда жоғарыдағы сахна бұйымдарын жасайтын, киім тігетін цехтар, арнаулы мамандар болмаған. Тек қана декорацияны (көне көз актерлердің айтуына қарағанда Құлахмет Ходжиков жасаған көрінеді) жасатып алып, сахнадағы басқа жұмыстардың барлығын актерлердің өздері кезектесіп атқарған. Міне, осы сияқты толып жатқан қиыншылықтарға, материалдық кем-тарлыққа қарамастан тұңғыш қазақ театры Жұмат Шаниннің сөзімен айтқанда «жоқтан бар жасап» шығармашылық өмірін бастаған. Және театр жұмысына әбден беріліп кеткендіктен барлық ұйымдастырушылық қиындықтары да, оның шығармашылық ізденістерінің де ауыртпалықтары да Ж. Шаниннің мойнына түседі. Оның жүргізген тыңғылықты шығармашылық жұмыстарының арқасында спектакльдердің көркемдік сапасы көтеріліп, актерлердің шеберлігі де таныла бастайды. Халық өнерінің қайталанбас шеберлері бірте-бірте сахналық ізденіске бейімделіп, бейне жасаудың жолына түсе бастайды.

Театрдың сол уақыттағы әрбір жаңа спектаклін, жеке актерлер өнерін қалт жібермей, үнемі қадағалап, оның табысын көтере, қуана насихаттап, кемшілігін батыл да ашық айтып, зор қамқорлық жасап жүрген М. Әуезов өзінің 1928 жылы жазған «Қазақстан мемлекет театры» деген мақаласында «Труппаның бүгінгі табысына қарап, біз: «Шүйінші! Қазақтың сахна өнері туыпты»²⁸ деген қуанышты айтуға болады» — дей келіп, оның актерлік өнеріне өте дәл терең талдау жасайды.

1926 жылдың 5-қазанында театрдың директоры, әрі көркемдік жетекшілігіне Жұмат Шанин келгенде де өзінің режиссерлік ізденістерінде, түйген ой-пікірлерінде де осы күдіретті шоғырдың шеберлігі төңірегінен өрбітті. Және оның да сахналық өнерге байланысты театрлық-эстетикалық көзқарастары М. Әуезовтің ойларымен астасып жатыр.

Қазақ театр өнерінің «келешегіне аса жауапты» (М. Әуезов) екенін жұрттан бұрын ұққан және оның дамуына ерел еңбек сіңірген қайраткерлердің бірі — осы Ж. Шанин. Ол арнайы әдеби немесе өнер оқу орнын бітірмесе де, замана талабына қарай өнер өрісін кең таныды. Бойындағы талантына, өнерге деген құштарлығына қоса, асқан зеректігінің арқасында жалпы білім шеңбе-

²⁸ Сонда, 58-б.

рімен бірге, өнер-білімін де өз бетінше кеңейтеді. Осының нәтижесінде профессионалдық режиссураның озық үлгілерін, ілгері елдер театрының тарихын, драматургия теорияларын өз бетінше оқып үйренді, соларын өзінің шығармашылық жұмыстарында пайдаланды.

Москваның Көркем театрының негізін қалаушылар Қ. С. Станиславский мен В. И. Немирович-Данченко режиссердің шығармашылық міндеттерімен бірге, оның ұйымдастырушылық жұмыстарына көп ден қойған. Станиславскийдің «театр киім ілгіштен басталады» деген қанатты сөзі сахналық өнерде режиссер көзінен таса қалатын жұмыстың болмайтындығын ескертетін сияқты. Бажайлап қарасақ, қазақ театрында Жұмат Шанин жүргізген ұйымдастыру-шығармалық жұмыстар Көркем театр жетекшілігінің тәжірибесін еске түсіреді. Қазақтың тұңғыш режиссері өзінің театрлық қызметінде орыстың озық сахналық тәжірибесін үлгі тұтқан.

Жұмат Шанин қазақ театрындағы реформасын оның ішкі тәртібін нығайтуды, шығармалық жұмысты жоспарлы, саналы түрде жүргізуден, репертуарға пьеса таңдаудан бастады.

Алдымен актерлердің театрда өткізетін уақыттарын белгілеген. Бұрынғыдай бос уақыттарын той-думандарда, берекесіз кештерде серілік құрып жүруге тыйым салынған. Репетицияға кешігіп келуді, сахнаға дайындалмай шығуды, оқу-үйрену сабақтарына қатыспауды, теріс мінездерге салынуды тыйған. Театрдың ішкі және еңбек тәртібін бұзушылармен мықты күрес жүргізген. Күнделікті, апталық, айлық жұмыстар, өткізілетін репетициялар мен түрлі дайындық сабақтары жоспарланып, міндетті түрде белгіленген мезгілде жүргізілетін болған. «Мемлекет театры»²⁹ деген мақаласында Ж. Шанин: «Театрды ресми жақтан мемлекет театры деп атасақ та, іс жүзінде мектеп есебінде... артистер үйренуші шәкірттер есебінде болды... Жұмысында дем алатын бір күннен басқа бос күндері болмады. Ойнайтын кітаптарын күніне 5-6 сағаттан талқыға салып үйреністі, машықтанды» десе, мұнан кейінгі енді бір мақаласында «...6-7 сағат ойын кітаптарын ортаға қойып сөйлеу әдісін, дене қозғалысын талқыға салып жаттығуда болды» деген жолдардан режиссерлік еркіндігі аңғарылады.

Ж. Шанин театрдағы басты тұлға актерларды ірік-

²⁹ Еңбекші казак. 1927. 8 июнь.

теп алып тәрбиелеуге, шеберлігін көтеруде мейлінше мол көңіл бөлген. «Театр жұмысы өте нәзік, күшке салуды көтермейді. Театр жұмысына кез келген адам жарамайды. Қызылорда қаласынан шаммен іздеп қарасақ та труппаға лайықты адам таба алмадық»³⁰, — деп актер құрамын толықтырудың қиындықтарын айтады.

Қызылордада ашылған тұңғыш театрдың шығармашылық жағдайын ірі қалалардағы театрдың жұмысымен салыстырып, қазақ актерлерінің репертуар ауыртпалығын көбірек көтеретіні, тыңнан қойылатын спектакльдердің шамадан тыс көптігі — сахналық шеберлікті арттырудың өзгеше жолын еріксіз іздеттірген. Сахнаға қойылатын пьесаның тапшылығы, қаладағы көрермендердің аздығы — театр жұмысын белгілі бір арнадан шығармаған. Осы сияқты толып жатқан күрделі ұйымдастырушығармашылық жұмыстардың нәтижесінде тұңғыш қазақ театры алғашқы жылдағысынан әлдеқайда ілгерілеп, сахна өнерінің ішкі сырына терең болмаса да оның жалғы жобасын, кейбір өзіндік ерекшеліктерін танып, профессионалдық үйрену процесіне енді. Жас ұжымдағы осы бір оңды серпінді аңғарған Орынбек Беков «Қазақ театрының екі жылғы жұмысы мен ендігі беті» деген мақаласында: «Театр 26-шы жылдың аяғы, 27-ші жылдың басынан былай қарай өзгерді. Өзгеріс іс басына Жұмат Шанин отыра өзгерді. Ең алдымен жабдығы оңдалуға бет алды. Қай артистердің қандай рольге бейімі, қыры барлығы сұрыпталып, ойнала бастады. Артистердің қыдырып ән салуларынан театрда болулары көбейді, ән сұрыптауға кірісілді, қысқасы, театрдан бір нәрсе шығарамын деп ақылын, еңбегін аямай жұмсап, бар арманын соған бере кіріскен басшы барлығы көріне бастады»³¹, — деп қуана хабарлады.

Ұлттық театрдың үлкен ізденіс жолына түсіп, профессионалдық бағыт алуына Ж. Шаниннің мол еңбегін, шығармашылық ықпалын М. Әуезов жоғары бағалаған. Ол театрдың бірер спектакльдерін көріп, жас ұжымның буыны бекіп, бұғанасы қата бастағанын сезеді. «Бүгінгі қазақ артисі баяғы роль жаттамай шығатын, залға мақтана қарайтын санасыз сөдегей ойыншы емес. Бәрі де міндетін зор түсінген өнер қызметкері, саналы еңбекші»³² — деп актер шеберлігіндегі өзгерістерді қырағы-

³⁰ Сонда.

³¹ Қызыл Қазақстан. 1927. қаңтар, ақпан. 69—70-бб.

³² Әуезов М. Шығармалар. А., 1969. 11-т. 63-б.

лықпен аңғарған. Мұнан әрі ұлы жазушы өзі көрген Ж. Шаниннің «Арқалық батыр», Бейімбет Майлиннің «Айша» спектакльдерінен туған пікірлерін жоғарыдағы аталған мақаласында жан-жақты талдаған. Осы қойылымдардың негізінде актер шеберлігі жайында кеңінен әңгімелей келіп: «...Арқалық» қазақ ойыншыларының күшін өз қалпына қарай екшеп, бірнеше ойыншы барынша ажарландырып көрсететін болыпты»³³ — дейді. Осы тұста ол Абылқай Абдуллиннің (Арқалық), Қалыбек Қуанышбаевтың (Әжіхан), Серке Қожамқұловтың (Қарашешен, Дүрбіттің ханы), Елубай Өмірзақов (Диуана, Бейсен би) сияқты актерлердің еңбектерін терең талдап, олардың өнеріндегі ерекшеліктерін ашады.

Спектакльдің көркемдік, идеялық мазмұнын ашуда Арқалық ролінің маңызы зор. Ол сахнаға қазақтың ескі батырларынша киініп, қолына шашақты найза, қарына қалқан, иығына садақ, беліне қорамсақ байлап шығады. Актердің ұзын бойлы кесек бітімі, келістіріп салған сұлу мұрты, гүрілдеген жуан дауысы, ширақ қимылы Арқалық роліне сай келген. А. Абдуллин бойындағы табиғи таланттына сүйеніп, Арқалықтың тарих бетіне лайықты бейнесін жасады. Мұны М. Әуезовтің жоғарыдағы аты аталған мақаласында актер шеберлігін түбегейлі қозғай келіп: «Күн өзінің бір көрікті жылы шағын мына батырдың ақылды жылы көзінен білдіріп, танытып тұрған сияктанады. Төңбектеп алысқа шабатын жері қашық қазақ жүйрігінің кәрі қара қайратын Абылқай өзі де ұққан, ұқтыра біледі»³⁴, — деген сөзі актердің өнеріне профессионалдық білгірлікпен берген бағасы болып табылады.

Арқалыққа қарсы топтың жетекшісі, әрі ақылшысы, айласы мол, арамдығы мен зұлымдығын сыртқа сездірмейтін Әжіхан ролі Қалыбек Қуанышбаевтың орындауында спектакльдің аса ірі жетістігі болған. М. Әуезов аталған мақаласында: «Осының орайына, заманының жыны сияқты таусылмайтын арамдық, сұмдық иесі Әжіханды Қалыбек те әдемі суреттейді. Көп жұрттан ұрланғандай, ақтықтың бетіне тіктеп қарай алмай, сырт айнала беріп, сызданып суық қарайтын ала көз, бұл ханның бар жайын баян еткендей болады. Тура қарасқанда, төменшектеп жерге қарай үзіліп, сүзіле береді де, мойын

³³ Сонда. 63-б.

³⁴ Сонда. 63-б.

бұрылып Арқалықтың көзі тайғанда «алдадым, алдадым» деп кетеді.

Көп күлмейтін, көп шешіліп ағылмайтын, суық бетінде «ақ, қара» дегенінді талғамай, қара кесекке майды астарлап асағандай жаманшылық пен жақсылықты бір жерге үйіріп, бітімдестіріп, өз керегіне түгел жаратытын арсыздық, сенімсіздік сыры білінеді. Осымен қатар сыртқа өзен бояп, сылап, қылмитып, жылтыратып көрсететін жасама жарастық, машықтанған айдыны да бар. «Сен соны сүйт» деп, сыр бермейтін, зілменен салмақтайтын тасқағары анық, ашық әмірлер заманындағы хан билігін елестетеді. Таралған сымдай созылған, өзінше тәрбиелі маңызды хан. Қалыбек іштегі, арам ниетпен жалғасқан сырттың сыпайы жасама көріністерін әдемі бітімдестіреді. Мұнда мағынасы көп, қалтарыс, бұлғағы мол ауыр мінезді трагедия геройларын ұғынатын қырағылық, тереңдік бар»³⁵, — деп, Қ. Қуанышбаевтың жасаған сахналық бейнесіне терең талдау берген.

М. Әуезов қойылымға қатысқан актерлердің жемісті ізденістерін білгірлікпен суреттей келіп: «Осы ретте алған роліндегі Қарашешеннің мінезін, онан соң Дүрбіт ханының мінезін көрушіге өте айқын сұлу бояумен ұғымды қылып, түрлендіріп көрсеткен бірінші қатардағы еңбек Серкенікі сияқты.

Бұл әншейіндегі қозғалысы жоқ, отырысы көп, салмағы ауыр, сылбыр, еріншек, кең қолтық балпаң қазақты сахнада жан бітіріп, тірілтіп, жылпаң қылып жібере алады. Солай болмай, театр — сахна өнері болмайды. Біраз бояу бермесе, сахнада өнерлік пішін болмайды. Мінез әсем болмайды»³⁶, — деп сахналық бейне жасаудағы актерлік ізденістерін баса айтқан. Мұндағы жазушының ой төркіні сахналық бейне жасаудағы актерлердің орайы келгенде қолданатын бүгінгі ұғымдағы әдейі әсерлеу әдісіне тіреліп отыр.

М. Әуезовтің керемет театр сыншысы ретінде актер ойындарына берген терең танымдық ойларын әрі қарай жалғастыра беруге болады. Солардың бірі — Диуана роліндегі Елубай Омірзақовтың шеберлігі жайында айтқаны. Бар болғаны бір-ақ жерде, бір-екі ауыз сөзімен шығатын кейіпкер актердің шебер ойынымен сахналық жинақтылыққа жетіп, спектакльдің көркем бейнесіне

³⁵ Әуезов М. Шығармалар. А., 1969. 11-т. 63-б.

³⁶ Сонда. 62—63-бб.

айналған. Осы бір шағын роль туралы М. Әуезов: «...ұсақ рольдермен шығатын, бірақ алғанының қайсысын болса да, біріне-бірін ұқсатпай, көңілдегідей құбылтып сйнайтын Елубай «Арқалық» ішіндегі көп рольдерінің барлығынан диуананы әсіресе келістіріп ойнады... Бұл көрсеткен диуана, жалпы диуаналық деген нәрсеге жасалған қатал сын, ең қатал жаза сияқты. Ол шын дегенін бұзып, жармайды. Көбінесе, адам қауымында диуаналық сорлылықпен шектеседі. Бұл күнге шейін оның шала-пұла дәурені болса бұдан былай ол жоғалады, өшеді. Сондықтан онымен үлкен құрал ұстап алысу керек емес. Күлкі, мазақпен де пендені жерге жаныштап кетуге болады. Елубай осы құралды ұстанған. Ол диуаналықтың барлық диуанаша мағынасыздығын жауырынын бүрістіріп жіберіп, қалшылдап, күре тамырын адырайтып, қарап тұрып «Ақ» деп жіберіп, қызыл көздерін қайшыландырып, қылиландырып жібергенде зал тегіс шашу шашқандай қуанады. Күлмейтін кісі қалмаса керек.

Диуаналыққа сол күлкі — өлім күлкісі. Елубай Түркістанның бар диуанасына сабақ болған. Бірақ, диуаналықтың жаназасын шығарушы да сол Елубайдың өзі»³⁷, — деп ұлы жазушы актер ойынын терең талдаған.

Спектакльге қатысушылардың айтуына қарағанда, Е. Өмірзақов жасаған диуана жоғарыдағы белгілерінің үстіне, оның бейнелік сырт құбылысы қорқыныш тудыратын қолына аса ұстап, басына төбесі сүйір шошақ бөрік, үстіне жеңіл ақ шапан киген. Е. Өмірзақов көзін алартып, бет-аузын жыбырлатып, сахнаға шыға келгенде залдың алдыңғы қатарында отырғандардың секем алып қалатындары болған. Актердің мұндай бейнелеу тәсілі диуананың халық ұғымындағы кейбір қимыл-қозғалысын көрсетуге бағытталған. Осындай шағын рольге терең мағына беріп, оны спектакльдің жұрт ерекше тамашалайтын қызық көрінісіне айналдырып жіберген — Е. Өмірзақовтың актерлік таланты.

Актердің мұнан басқа да бірер шағын рольдерін көрген М. Әуезов «Елубай — қызу қанды, ащы мысқыл иесі, ішінде сахна өнерінің қайнар көзі бар, жанды, отты ойыншы. Шынымен бабына келтіретін роль болса, Елубайдың іштен тасып шығатын қызуы өте мол. Мұнда өмір екпіні, өнер оты тіпті күшті сияқты. Сондықтан

³⁷ Сонда. 63—64-бб.

залды баурап билеп, бағындырып алатын албастысы барға ұқсайды»³⁸, — деп оның өнер ерекшелігін білгірлікпен тап басып анықтаған. Және актердің осы бір жазушы сипаттаған шеберлік даралығы — оның ұзақ жылдардағы шығармалық келбетін қалыптастырғаны белгілі.

Өзі көрген қойылымдардағы актерлердің ойындарын нақты талдау арқылы, ғалым-жазушы кәдуілгі театртанушыдай олардың шеберлік ерекшеліктерін, өздеріне тән даралықтарын, шығармалық кескін-келбетін, ең аяғы болашағын да бұлжытпай анықтаған. Өнері сөз болғандардың көбісінің актерлік тағдыры М. Әуезов айқындаған бағытта дамып, жоғары көркем-профессионалдық биікте қалыптасқанын театрдың шығармалық жолы дәлелдеп шықты.

Сонымен, Мұхтар Әуезов дүниеге келген қазақ театрының қандай болуын, барар жолын, профессионалдық бағыт-бағдарын, шығармашылық келбетін, репертуарын, актерлік өнер ерекшеліктерін анықтап, теориясын жасаумен бірге, сол айтқандарын, ғылыми тұжырымдарын, эстетикалық көзқарастарын іс жүзінде жүзеге асырды.

«ЕҢЛІК-КЕБЕК»

Трагедияның 1917 жылы жазылып, 1921 жылы мамырында киіз үй сахнасында Ж. Аймауытовтың режиссурасымен Семейде қойылғанын алдыңғы тарауда әңгімелеп өттік. Пьеса жеке кітап болып басылып шыққаннан кейін еліміздің кейбір қалаларындағы көркем үйірмелердің сахналарына шыққаны жайындағы деректерді де кезінде келтіре кеткенбіз.

Мемлекеттік театрдың сахнасына трагедия 1926 жылы 10 қаңтарда Серке Қожамқұловтың режиссурасымен қойылған. Алғашында пьесаның 3-ші актысы ғана «Билер шайқасы» деген атпен көрсетіліп артынан концерт берілген. Спектакль алғаш рет партия конференциясына келген қонақтарға көрсетілген көрінеді. Қаңтардың 20-сына қарай трагедия толық дайындалып, тұтас спектакль болып шыққан. Бұл пьеса сол уақыттағы драмалық шығармалардың ішіндегі ең көркемдік шоқтығы еді. Театрды ұйымдастырушылардың трагедияның үшінші

³⁸ Сонда. 64-б.

актысын ғана қоюның да бір сыры бар. Рольдерді ойнаушылардың көбісі пьесамен бұрыннан таныс, мұнда келмей тұрғанда да өздері талай ойнап ысылған. Оның үстіне пьеса өте ықшамдығымен көрермендерді бірден баурап алатын. Режиссердің көмегінсіз-ақ өз шешімін өзі ұсынып тұрған дайын сахналық дүние. Театр сыншысы Қ. Қуандықовтың: «Айтыстың режиссура тілемейтін түр-сипатын іштей керемет сезініп, суретін көз алдына елестетіп отырған ел арасынан келген актерларға бұл сахнаны ойнау қиындық тудырмаған»¹ — дегені әбден дұрыс.

Қазақстанның әр түкпірінен шақырылған артистер осы трагедияны дайындап, 1925 жылдың желтоқсанында көрермендерге ұсынған. Сондықтан әңгіме бір актылы емес, тұтас қойылым жайында болмақ.

Спектакльге қатысушылар мен режиссер Серке Қожамқұлов пьесадағы суреттелген болмысты төңкеріске дейінгі қазақтың өмір тіршілігі деп түсінген. Және әрбір орындаушы өз кейіпкерінің бейнелік баламасын өздері білетін тұрмыс ортасынан іздеген. Олар ескі қазақ өмірін, ел ішіндегі ру талас-тартыстарын, барымта, жер дауы, жесір дауы сияқты т. б. феодалдық заманның толып жатқан әлеуметтік қайшылықтарын, тұрмыс-салтын, дәуірін жақсы білген. Және өздері бейнелейтін кейіпкердің кескін-келбеттеріне бұрыннан қанық, өздері талай кезіккен ескі таныстары іспеттес. Мұның үстіне театрдың негізін қалаушылар шын мәніндегі талант иелері, халық өнерінің қайталанбас шеберлері, жүре актер болған емес, туа актер болып жаралғандар. Сахна өнерінің ең басты құралы сөз десек, олар — оның парқын, мән-мағынасын, астарын, ішкі сырын, қысқасы, сөзбен беру жағын толық меңгерген шеберлер.

Орындаушылық өнердің мықты құралы — импровизация әдісіне алғашқы актерлеріміз шетінен жетік еді. Ал импровизация өнерін туғызған Италияның ренессанс дәуіріндегі комедия дель арте театры өз елінің ғана емес, сонымен бірге бүкіл Европа театрларының профессионалдық тұрғыдан қалыптасуына тікелей ықпал еткеніне тарих куә. Сондықтан импровизация өнерін меңгерген актер сахна шығармашылығының негізгі заңы — әрекеттің толассыз дамуын қамтамасыз ететіні, яғни бүгінгі терминмен айтқанда сахналық қатынас (общение) принцип-

¹ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 32-б.

терін бекітетіні өзінен өзі түсінікті жай. Халық өнерінен сусындаған алғашқы актерлеріміз сондағы халықтық, реалистік дәстүрді дамытып, оған өздерінің бойындағы ерекше талантын, жалындаған шабытын, театрға, сахнаға деген ыстық сезімін, сүйіспеншілігін кұйды. Міне, осының барлығы алғашқы актерлерімізге ә дегеннен ірі рольдерді менгеріп кетуге шығармашылық ықпал жасады, шабыт берді. «Еңлік — Кебек» спектакліндегі орындаушылық жетістіктер осы жолмен келген.

Тұңғыш театрымызда алғашқы режиссерлік жұмыстарды жүргізген С. Қожамқұловтың, Қ. Жандарбековтің, Е. Өмірзақовтың, Қ. Қуанышбаевтардың режиссерлігі авторлық ремарканың деңгейінен аспады. Пьесаның көркем-идеялық мазмұнын терең түсінуден туатын күрделі режиссерлік шешімдер ол кезде, әрине, болған жоқ. Мұнда да алғашқы режиссер-қоюшы өзінің өмірлік тәжірибесіне сүйенді, көрген-білгенін екшеп, соның ұтымды белгілерін пайдаланудың жолын қарастырды. Ескі қазақ ауылының көріністерін, әлеуметтік сипаттарын сахнаға сол күйінде шығарып отырған. Қойылымдағы билер сахнасы осылай жасалған. Сахнаның төріне кереге құрылып, киіз үйдің ішкі көрінісін сипаттайтын шымылдық тартылған. Жерге текемет, көрпе төселген. Сахнаның екі жағын ала айтысқа түскен екі рудың билері жайғасқан. Ортада — Жомарт би. Олардың сыртында жауласқан екі елдің сойыл соғар жігіттері арасында әрқайсысы өз билерін қостайтын қимыл-қозғалыс жасап, кейде дауыс шығарып отырған. Режиссер сахналық қозғалыс жүйелерін, көркемдік әдістерін көмекке келтірте алмағанымен, сөз жүйесін табады. Режиссер автор ремаркаларын толық орындап, пьесаны тұрмыс-салттық бағытта шешкен.

Билер бейнелерінен Еспенбетті ойнаған С. Қожамқұловты сол кезде жазылған мақалаларда өз ролін дұрыс атқарғандардың қатарына қосады. Өзінің артистік тарихында аса көрнекті орын алатын Еспенбет ролімен Серке тұңғыш рет 1922 жылы Орынборда беттескен. Сонан бері сүйікті ролімен талай рет көрермен алдына шықты. Ол Кеңгірбайдың: «Ендеше, бітімнен дәме қылмаңдар, бітімі жоқ без бүйрек Еспенбетті салған соң Найманның аужайын түйдім...» деген сөзінің астарын терең ұғынған. Еспенбет әрекетінің өзекті желісін дәл осылай тапқан актер бұдан әрі кейіпкердің тәкаппарлығын іздестірді, сөйтіп ол жасаған Еспенбет бейнесі ел

арасына мінезінің қаталдығымен, айтқанынан қайтпайтын қайсарлығымен қырсық би келбетінде танылды. Оның үніндегі өктемдік, ширақ қимылы, ызғарлы жүзі, түксиген қабағы, дырау қамшысын сығымдап ұстап қарсыласына төне қарауы қыңыр Еспенбеттің сахналық кескінін айқындай түсетін актерлік бояулар.

Қысқасы, үлкен дарын иелері өзінің репертуарында ұзақ жыл сақталған рольдерін қалыптасып қалған бір машықпен ойнамайды. Өзімен жарты ғасыр бірге жасасып келген ролін С. Қожамқұлов пьесаның әр жаңа қойылымында тереңдетіп, жаңа көркемдік сипаттармен көркейтіп, сомдап, сахналық бейнелеудің кемеліне жеткізіп отырған.

Еспенбетпен айтысқа түсетін қарсы би Көбей ролі Сейфолла Байғожиннің орындауында: «сырты бүтін, іші түтін», табан тіреп айқасуға дәрмені жоқ, бірақ намысын қолдан бермейтін өзінше ақылына қулығы сай, майдалап отырып майын тамыза жеткізіп, әр сөзін асықша иіріп ататын майталмандықтың нышаны бар. Найманның қалың қол жиып келіп қарсыласқанын жайпап өтетін түрін алыстан болжаған ол әлі келгенше арадағы тартысты бәсеңдетуге, мал шығынымен Найманның қысымынан құтылудың жолын іздейді. Ол Еспенбетке тіке қарамайды. Сөзін баяу бастап, сабырмен айтады, оны ушықтырып алмаудың амалын қарастырады. Жалпы С. Байғожиннің ойыны билер айтысының астарын ашуға бағытталған.

Солай болғанмен де бұл сахнада оқиғаның әлеуметтік сыр-сипатын орындаушылар толық ашып жеткізе алған жоқ. Әр актер ролінің дұрыс шығуын қадағалағанда, тұтас актының идеялық бағыты, әр бидің әлеуметтік сипатын анықтауға келгенде орындаушы да, режиссер де айтыстың сырт көрінісін қызықтап кеткен сияқты. Бірақ, бұл әлеуметтік бағыт пьесаның өзінде де әлі айқын емес еді. Тұңғыш спектакльдегі билер сахнасы акындраматург Ә. Тәжібаевтың сөзімен айтқанда «...ру тартысы деген қазақтың ұлттық өзгешелігі, тіпті ол шешендік мектебі күнәсіз ділмарлардың әншейін ғана сөз жарыстыратын орны сияқты көрінетін»² — дәрежеден ұзап кетпеген.

Кебектің ролін алғашқы ойнаған К. Оңғарбаев театрда ұзақ тұрақтамаған. Бұл рольді көп ұзамай Қалыбек

² *Тәжібаев Ә.* Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 63-б.

Қуанышбаев атқарған. Сонымен бірге, ол қойылымда Қараменде ролін де қоса ойнаған. Актер жетіспегендіктен, бір аламының екі роль ойнауы ол кездегі театр жұмысында жиі кездесіп тұратын құбылыс.

С. Қожамқұлов Еспенбетпен бірге Еңліктің әкесі — Ақанның ролін орындаған. Қ. Қуанышбаев ойнаған Кебек пен Қараменде туралы жазба деректерде мардымды ештеңе айтылмайды. Ал, А. Тоқпановтың естелігінде: «Көп ұзамай, Кебектің ролін ойнауға ауысқан Қалыбек Қуанышбаев та ауылда өзі көрген Кебекке ұқсас жігіттерден байқағанын есіне ала отырып, сүйкімді, сыпайы, ақылды бейне жасауға тырысқан. Қараменде ролінде де көрген «билерінің» бейнелеріне ұқсатуға тырысып, сөзін тек жаттап қана қоймай, қабысуға ұмтылғандығын аңғартқан»³ — деген жолдарды оқимыз. Автор актер жұмысын сынамайды, қайта қостайды. Сонымен бірге, бұл баға ауызекі айтылған дерекке сүйеніп берілсе де, интуицияға сүйеніп жазылса да, Қ. Қуанышбаев шеберлігіне өте олқылық етеді.

М. Әуезов «Қазақстан мемлекет театры» деген мақаласында қазақ труппасының ерекшелігін талдай келіп, Қ. Қуанышбаевтың шеберлігін өте жоғары бағалаған. Және труппадан 7-8 жарық жұлдыз көрсе, соның нақ ортасынан Қ. Қуанышбаевтың даралығын бұлжытпай таныған. Оның Кебек пен Қарамендені ойнағанда ауылда өзі көрмеген адамдар бейнелеріне ұқсатпауға ұмтылғанын жазушының пікірінен айқын аңғаруға болады. Біріне-бірі кереғар осы екі рольді бір қойылымда ойнап танымастай етіп құбылта білетін актер сол уақыттың өзінде өзіндік шығармалық пішінімен танылған.

Пьесаның алғашқы нұсқасында Еңліктің әке-шешесі Ақан мен Қалампыр көрсетілген. Кебектің Еңлікпен тұңғыш кездесуі осы үйде өтеді. Бұл үйге оқта-текте Есен де келіп-кетіп тұрады. Трагедияның бүтін бір актысын алып жатқан осы көріністің атқаратын драматургиялық қызметі бірін-бірі ұнатқан екі жасты кездестіру ғана. Ал, Ақан мен Қалампырдың «әулиеге ат айтып, қорасанға қой айтып», құдайдан тілеген ұл баланың жоқтығын қозғайтын мұңға толы шерлі сырлары, Кебектің Найманның шапқыншыларын тосып алып, айқасқандары туралы айтқан ұзын-сонар әңгімесі, тағы басқа, от басы, ошақ қасы, үй ішінің сөздері пьеса оқиғасын немесе оның көркем

³ Тоқпанов А. Сахна саздары. Алматы, 1969. 49-б.

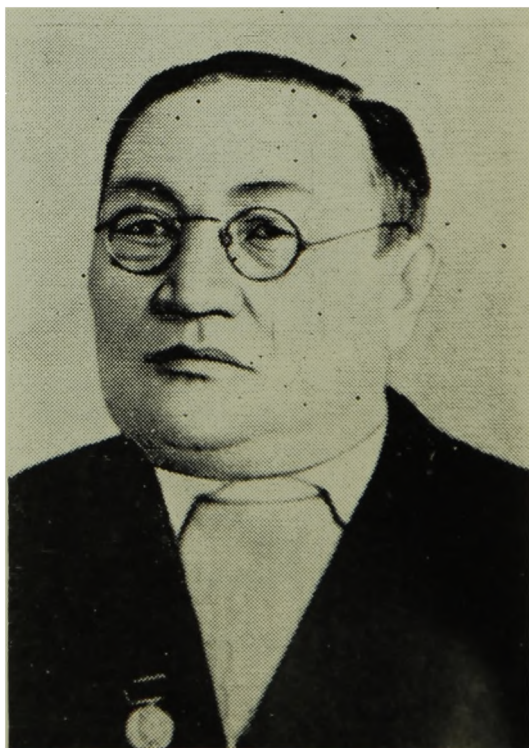


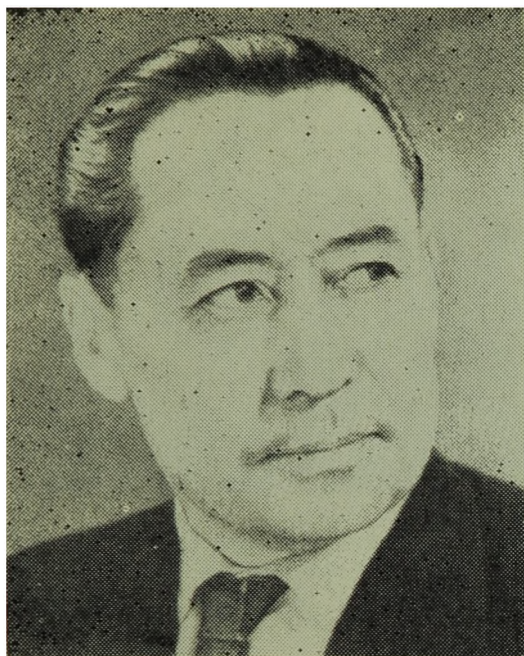
Мұхтар АБЫЕВ



Жұмат ШАНИН

Қалыбек ҚУАНЫШБАЕВ





Құрманбек ЖАНДАРБЕКОВ

Серке ҚОЖАМҚҰЛОВ





Елубай ӨМІРЗАҚОВ

Қапан БАДЫРОВ





Қазақ театр труппасының алғашқы тобы,
ортада Смағұл СӘДУАҚАСОВ (1928 ж.)



Режиссер М. Г. НАСОНОВ



Н. В. Гоголь «Ревизор»
(1936). Дуанбасы —
К. ҚУАНЫШБАЕВ

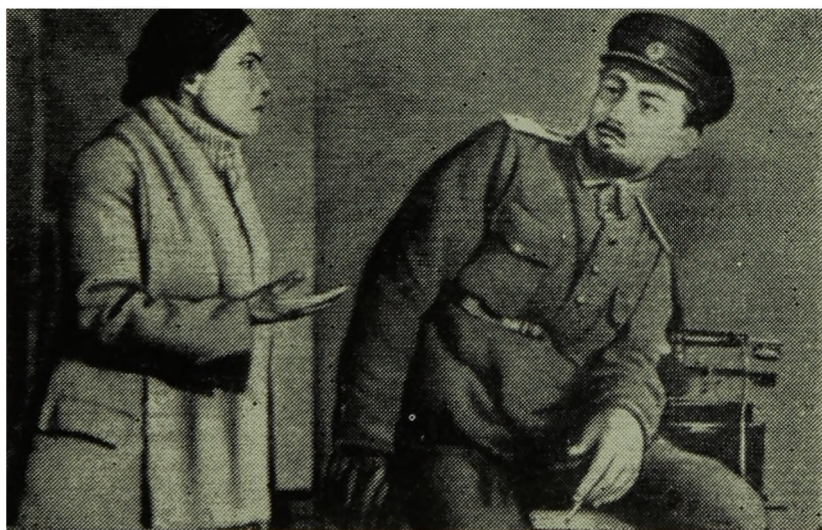
Н. В. Гоголь «Ревизор» (1936). Спектакльден көрініс.





М. Әуезов «Түнгі сарын» (1935). Қазанцев — Ш. АЙМАНОВ,
Жүзтайлақ — М. ШАМОВА, Қыдыш — С. ҚОЖАМҚҰЛОВ.

К. Тренев «Любовь Яровая» (1937). Любовь — Х. ДӘРІБАЕВА,
Яровой — Қ. БАДЫРОВ.





Театр актерлері жаңа пьесаны талқылау үстінде (1957).
Бірінші қатар — солдан оңға қарай С. ҚОЖАМКҰЛОВ,
Қ. ҚУАНЫШБАЕВ, Е. ӨМІРЗАҚОВ, Ғ. ҒАЛИЕВ,
Қ. ҚАРМЫСОВ, екінші қатардағылар — Ғ. СҮЛЕЙМЕНОВ,
М. СЫЗДЫҚОВ, Қ. БАДЫРОВ

В. Шекспир «Отелло» (1939). Бианка — С. МАЙҚАНОВА,
Кассио — Ш. АЙМАНОВ





М. Әуезов «Еңлік-Кебек» (1957). Спектакльден көрініс.

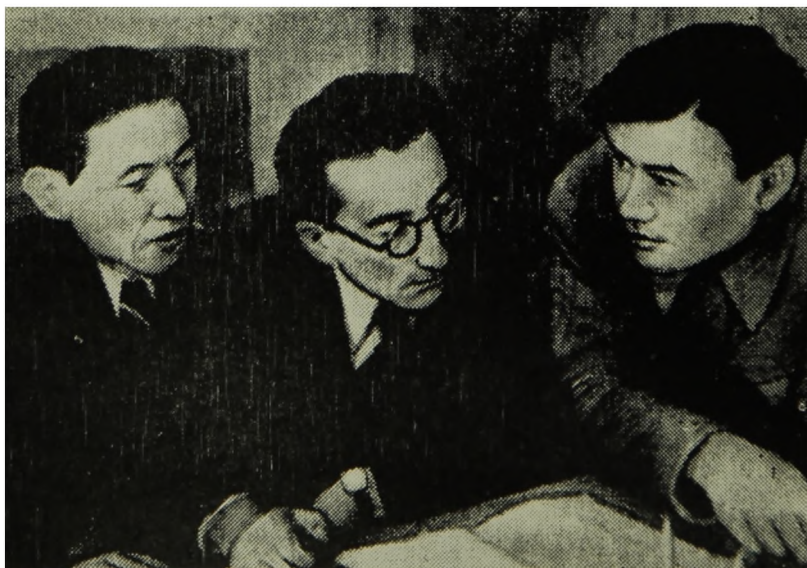


М. Әуезов. «Абай»
(1940). Керім —
Ш. АЙМАНОВ.



М. Əuezov. «Еңлік-Кебек» (1958). Еңлік — Б. РИМОВА,
Жапал — Т. ЖАЙЛЫБЕКОВ.

К. ҚАРМЫСОВ, Г. ТОВСТОНОГОВ, Қ. БАДЫРОВ (1946)





М. Әуезов «Еңлік-Кебек» (1958). Кебек — Н. ЖАНТӨРИН,
Еңлік — Б. РИМОВА, Есен — Ы. НОҒАЙБАЕВ

В. Шекспир «Асауға — тұсау». Спектакльден көрініс (1958).





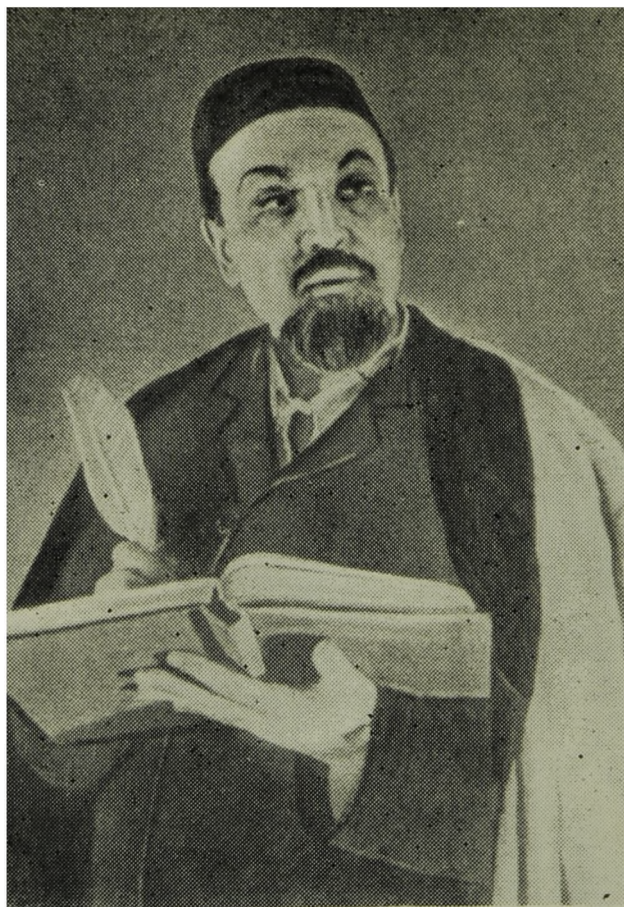
М. Эуезов «Айман-Шолпан» (1960). Шолпан — Ш. ЖАНДАРБЕКОВА, Айман — З. ШӘРІПОВА.



Театр сыншысы Б. ҚҰНДАҚБАЕВ, драматургтер
Қ. МҰХАМЕДЖАНОВ, Ә. ӘБІШЕВ, режиссер Ә. МӘМБЕТОВ

М. Әуезов «Абай» (1962). Әбіш — Р. СЕЙТМЕТОВ,
Абай — Ы. НОҒАЙБАЕВ.





М. Әуезов «Абай» (1962). Абай —
Ы. НОҒАЙБАЕВ

В. Шекспир «Отелло»
(1964). Отелло —
Ш. АЙМАНОВ.



В. Шекспир «Отелло» (1964). Родриго — М. СУРТИБАЕВ,
Яго — Н. ЖАНТӨРИН





В. Шекспир
«Асауға-тұсау» (1958).
Грумио —
Е. ЖАЙСАҢБАЕВ.

С. ҚОЖАМҚҰЛОВ пен театр зерттеушісі Б. ҚҰНДАҚБАЕВ
(1974 ж.).



сапасын толықтыратын жайлар емес. Осы көрініс сол уақыттағы спектакльдерде әрекет жүйесін әлсіретіп, оқиға желісін баяу да сылбыр етіп жіберген. «Еңбекші қазақ» газетінде 1928 жылғы 18 наурыздағы жарияланған рецензияда: «...Уақыттың көпшілігін кеңесумен...» өткізеді деген пікір осыдан туған болуы керек. Мұны сезген автор пьесаның кейінгі нұсқасында (1943) бұл пердені алып тастап, Еңлік пен Кебектің кездесуін тау шінде көрсетеді.

Бұл көріністе Кебек (Қуанышбаев) батыр емес, саят құрған аңшы, күн батып қалған соң Ақанның үйіне амалсыз қонған қонақ, онан таң атқанша Еңлікпен махаббат қылын шерткен сыпайы, байсалды жігіт болып көрінеді. Әрекеттің бәрі қимылсыз өткендіктен, бұл көрініс те Кебек пен Еңліктің сыр шертіп, сөз байласуы сияқты ескі дәстүріндегі екі жастың құпия ғашықтық салтына құрылған. Мұнда сызылған сыпайылық, асқан әдептілік, мінсіз нәзіктік жүрек лүпілімен астасып жатыр.

Кейбір сахналарда айтылатын ән мен өлең спектакльге поэтикалық саз, ұлттық бояу, ерекше көркемдік сипат берген. Еңлік пен Кебектің алғашқы кездесу сахнасының яғни өлеңмен бітіп, келесі жаңа көріністің қайта әнмен басталуы — қойылымның осы ерекшеліктерінің белгісі.

Сол сияқты Еңлік, Кебек, Есендер арасындағы алғашқы жүздесулердегі сарт-сұрт найза қағысулар немесе арыстанша айбат шегіп, жұлқынып тұрған батырлық қимыл-қозғалыс көрінбейді. Керісінше, бірін-бірі жұмбақтап, өлеңмен қағысады. Бұл да спектакльдің поэтикалық атмосферасын көтеріп, махаббат желісін күшейткен.

Кебекті Еңлік шығарып салғаннан кейін автор ремаркасында: «Есен кіріп, домбыра тартып отырады, Еңлік кіреді, Есен ән салады», — дейді.

Есен:

Ару ең ата-ананды мақтандырған,
Мен едім кеше сені сақтандырған.
Бүккен сыр ашылатын жер болды ма!
Ерке қыз қонағың кім аттандырған?

Еңлік:

Ата-анам еркелеткен баласымын,
Көзінің ағы менен қарасымын.

Қонағын үйге келген кім күтеді,
Алдымда аға-інім жоқ дарасымын.

Есен:

Жауап бер, сұлу бикеш, жөн сөзіме,
Құбылтқан мен сенбеймін жел сөзіне.
Атанның бас сыйласқан құдасымын,
Неге мен ілінбеймін оң көзіне.

Еңлік:

Ұсақтық батырлықпен егіз емес,
Қызды анду ер жігітке негіз емес,
Күймей-ақ айла, сабыр, ақылмен ал,
Ой жетпес, қыздың көңілі теңіз емес.
Құбылма мінезің бар неше түрлі,
Жігіт бол, батыр болсаң сегіз қырлы.
Анду мен қыз ануды өнер қылсаң,
Қайрат жоқ сенде мақтар әйел құрлы.

(Есен жылдам басып шығып кетеді. Еңлік домбырасын ұстап, аңырайып қалады).

Кейіпкерлер аузындағы осы өлең жолдары тұңғыш спектакльде қатты драмалық тартыс, трагедиялық қақтығыстардан гөрі, ән мен өлең арқылы берілетін ілініскескінге көп көңіл бөлгені көрініп тұр. Мұнан кейінгі көріністерде де өлең жолдары көбейе түседі. Тіпті Еңлік пен Кебек өмірінің соңғы тынысы — Еспенбеттің ажал оғына байланардың алдында олар бірін-бірі әнмен ұғысып, әнмен жұбатады. Тылсым дүниеге, бейбіт өмірге құштарлығын әнмен жеткізеді. Сондықтан Қ. Қуанышбаев Кебек бойынан сегіз қырлы, бір сырлы жас жігітке лайық, көркі көз тартатын әдемі мінез-кейіп іздестірген. Және өзі бұрын ауылдағы той-думанның, жас-желеңнің сәні болған сауықшыл, сымбатты, бітімі кесек келген Қ. Қуанышбаев Кебек роліне сай келген.

Кебекпен бақталас Есен ролін дене бітімі Қ. Қуанышбаев тектес, ажарлы, зор денелі, ұзын бойлы, труппаның белді актерінің бірі — Абылқай Абдуллиннің ойнауынан спектакль көп ұтқан. Ол кезде сахналық шарттылық дегенді әлі біле қоймаған режиссер міндетін атқарушылар ролге актер таңдағанда ең алдымен сыртқы болмыс-бітіміне ерекше көңіл аударатын-ды. Бұл да — кейіпкер бейнесін қалыптауда қажетті шарттың бірі. Актердің ойынында ата жолын қуған кекшіл батырдан гөрі, қызға таласқан, намыс пен қызғаншақтық бойын бірдей билеген, кейде оғаш мінез танытқан жас жігіттің бейнесін

елестеткен. Ол Еңлікті көрген жерде қызыл шалған қырандай қомданып, қимылы шапшаң, қызға құлап түсетін, ойын тұспалдамай, бір сәт айтып салатын аңғалдық та танытқан. Асылы А. Абдуллиннің актерлік өнеріндегі ерекшелігі, ол ойнаған ролінен кейіпкердің ұнамды белгілерін көп қарастырған, жас қаһармандардың бойына лайықты сахналық бейнелеу тәсілдерін жүйелі түрде қолдана білген. Абылқай Абдуллиннің кейде Есенді қойып, Кебек роліне ауысып отыруы да осыған дәлел сияқты. Сол уақыттағы сын-пікірлерде актерлік өнердің биік бағалануы және замандас актерлердің бүгінге дейін ауыздарынан тастамаулары оның алғашқы ірі таланттардың бірі болғанын дәлелдейді.

Еңлік ролін алғашқы орындағандар — Ш. Әлібекова мен Д. Оңғарбаева. Алғашқы актрисаның әншілік өнері басым болған. Оның Еңлік өлеңдерін шебер орындауы қойылымға өте әсерлі, әрі оған лирикалық әдемі саз берген. Екінші орындаушы өзінің актерлік өнерінің ерекшелігіне қарай жас арудың драмалық көңіл-күйін ашуға көбірек көңіл бөлген. Екі актрисаның екеуі де Еңлік бойынан сұлу сымбаттылықты, жұмсақ мінезділікті, қыз бойына тән нәзіктілікті баса көрсеткен.

Бұлардан кейін Еңлік ролін ойнаған — Жанбике Шанина. Баспасөзде жарияланған сында жетістіктерімен бірге, оған ескертпе жасап, кейіпкер бейнесіне лайықты сахналық әрекет табуды ұсынған.

Спектакльдің әр қойылымында ірі табысқа жетіп, мақталып жүрген рольдер — Елубай Өмірзақовтың Абызы мен Әміре Қашаубаевтың Жапалы. Алғашқы қойылымдарда Абыз қазіргідей философиялық тұлға емес-ті және пьесаның кемшіліктері де осы Абыз бен билер бейнелеріне байланысты болатын. Соңғы кездері жүргізілген ірі әдеби зерттеулерде⁴ «Еңлік — Кебектің» барлық нұсқалары салыстыра зерттеліп, ғылыми дәл пайымдаулар берілген. Әсіресе, Қ. Қуанышбаевтың, Р. Нұрғалиевтің, Ә. Тәжібаевтің, А. Тоқпановтың кітаптарында пьеса өте терең де жан-жақты талданып қарастырылған.

Драмалық шығармаларға енгізілетін өзгерістер, жасалатын нұсқалар, редакциялар көбінесе пьесаның сахналық дайындығы кезеңінде жүргізіледі. Осыған байла-

⁴ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969; Нұрғалиев Р. Трагедия табиғаты. Алматы, 1968; Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971; Тоқпанов А. Сахна саздары. Алматы, 1969.

нысты «Еңлік — Кебектің» 1922 жылы Орынборда жеке кітап болып шыққанын бірінші нұсқа деп жүргендер де бар. Ол дұрыс емес. Сақталған театрлық деректерге қарағанда бұл пьесаның екінші нұсқасы екені талас тудырмайды. Біріншісі — баспада басылмағандықтан бізге жеткен жоқ. Бәлкім, алғашқы пьеса халық поэма-сының сахналық жүйесі (инсценировка) болуы да мүмкін. Қалай дегенмен де 1921 жылғы қойылымына арнап (автордың өзі Ж. Аймауытовпен бірге спектакльдің режиссурасына араласып жүрген) жазылған жарнама-бағдарламада (мұны да Ж. Аймауытовпен бірігіп, автордың өзі жасаған) пьесаның екінші рет түзетіліп, өңделгенін айтады. Соған қарағанда, 1922 жылы басылып шыққан «Еңлік — Кебек» сол 1921 жылғы мамыр айында Ж. Аймауытовтың режиссурасымен қою тұсында өңделіп, түзетілген нұсқасы деп айта аламыз.

«Еңлік — Кебектің» 1932-1933 жылдарғы маусымдағы қойылу тұсында жүргізілген өңдеулер мен редакциялаулар пьесаның идеялық бағытының сараланып, көркемдік дәрежесінің көтерілуінің бастамасы болатын. Сол кездердегі айтылған сын-пікірлермен бірге, авторға ой салып, шығарманы өңдеуге тікелей араласқан — театр директоры, қазақ драматургиясының сол кездегі күрделі мәселелерімен көбірек шұғылданған, кейде режиссура қызметімен де айналысқан Орынбек Беков еді. 1935 жылы Семей театрына ауысқан оның алғашқы қойған спектаклі осы «Еңлік — Кебек» болатын. Пьесаның идеялық мазмұнын дұрыс ұққан режиссер автормен бірге алғашқы түзетуде ескерілмеген жайларға қайта оралғанын айта келіп: «...бұл жолы бұрынғыдан да кеңірек өзгерістер кіргіздік. Екі жолғы өзгертулер мен өңдеулерімізде басында да, бұл жолы да мен қатыстым. Негізгі мақсат, әрине, біреу-ақ. Ол мынау: пьесаның біздің идеямызға жатпайтын кемшілігін түзеу»⁵, — деп жазды. Мұнан трагедиядағы өзгерістердің барлығының сахнаға қойылу тұсында жүргізілгенін көреміз. Осы екі өңдеудің екеуінде де көп өзгеріске ұшырамай, алғашқы белгі-бедерімен шыққан — Абыз бейнесі.

Сахнадағы Абыз Е. Өмірзақовтың орындауында бірде «ел бастаған» қабырғалы билерін, қол бастаған батырларының мерейі үстем болғанына іштей қуанып, — «Тобықтының жығасының жығылмай, тастаған тасы өр-

⁵ Беков О. Бірінші белең//Екпінді. 1935. 30 қаңтар.

ге домалай» беруден басқа арманы жоқ батагөй қартты көрсеткен. Сонымен бірге ол қыл қобызды сарнатып, жағы тынбай жынын шақырған бақсыны танытқан. Қобызды екілене тартып, шыр көбелек айналып, даусын мың құбылтып, көзін алартып, бетін тыржитып, жынын шақырған бақсының бар қимыл — қозғалысын, кейде саңқ етіп аласұрғанын асқан шеберлікпен, актерлік шабытпен ойнаған. Қазақтың көне өмірін көрсеткен пьесалардағы бақсы, балгерлердің, диуаналардың, есі дұрыс емес жарымжан адамдардың сахналық бейнелерін жасауда Е. Өмірзақов шеберлігінде шек жоқ. Актер өнерінің мол қырын танытқан мұндай рольдерді меңгерудегі оның бейнелеу тәсілдері алуан түрлі. Оның қимыл-қозғалыстары, бай мимика мен пластикасы, сахналық сөздің нақышын келтіріп айтатын асқан шеберлігі, керек жерінде домбыраға қосылып әндетін жіберіп, импровизация әдісін толық меңгеруі — Елубай Өмірзақовты салғаннан жарқ еткізіп, халықтың сүйікті өнерпазына айналдырған. Актердің табиғи дарынын, барар жолы мен келешегін алғашқы аяқ алысынан бастап бұлжытпай танитын қырағы көз Мұхтар Әуезов: «Елубай — қызу қаңды, ащы мысқыл иесі, ішінде сахна өнерінің қайнар көзі бар, жанды, отты ойыншы. Шынымен бабына келтіретін роль болса, Елубайдың іштен тасып шығатын қызуы өте мол. Мұнда өмір екпіні, өнер оты тіпті күшті сияқты. Сондықтан залды баурап, билеп, бағындырып алатын албастысы барға ұқсайды»⁶, — деп Е. Өмірзақовтың актерлік өнер ерекшелігін әдемі де дәл сипаттаған.

Спектакльдің идеялық арнасы — Кебек пен Еңліктің махаббат, бас бостандығы жолындағы күресі деп ұқсақ, солардың арманына дем беруші, болашағына болысушы, үн қосқан мұңдасы, сырын шерткен сырласы — Жапал. Ол жезтандай әнші Әміре Қашаубаевтың орындауында өзін ақынша сезінген арманшыл, қиялы қияға шапқан, зерек көңілді бала жігіттің кескінін берген. Пьесаның осы нұсқасында Жапал аузымен айтылатын Еңліктің де, Жапалдың да әндері Әміре Қашаубаевтың шебер орындауында өте әсерлі шыққан. Ал, Жапалдың өзімен-өзі сөйлесетін тамаша монологтары, Есенге айтылатын кекесін-әжуалары, басқа көріністердегі күлдіргі әзіл-оспақтары пьесаның бұл нұсқасында әлі жоқ болатын.

⁶ Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. 11-т. 64-б.

Тұңғыш спектакль көптеген кемшіліктеріне қарамастан ұжымның алғашқы аяқ алысын танытқан, М. Әуезовтің «Шүйінші, қазақ театры туыпты» деп жар сала айтқан жалынды сөзінің көркемдік куәгері іспеттес. Қойылымның идеялық бағыт-бағдарын саралап, көркемдік белгілерін екшейтін режиссураның балаңдығына қарамастан, алғашқы сыннан сүрінбей өтті. Бұл жетістік — табиғи дарынды актерлер өнері мен пьесаның көркемдік қуатына байланысты еді. Спектакльдің сахнада ұзақ аялдап, театрмен бірге жасасуы пьесаның сол ерекше көркемдік күдіретінде болатын.

Пьесаны зерттеушілер: «Ұлттық топырақта драматургиялық дәстүрдің жоқтығына қарамай, басқа елдер әдебиетінен үйрене отырып, Әуезов жанр шарттарына толық жауап бере алатын трагедия жасады. Сюжеттік желінің тартылуы, композициялық құрылыстың архитектуроникасы драма заңдылықтарын жақсы білгендікті көрсетеді»⁷ — десе, тағы бір зерттеуші: «Қазақ халқының ауыз әдебиетіндегі барлық асылды, барлық ақындық дәстүрді бір басына түгел сыйғызып, бүкіл Европа әдебиетін, әсіресе драматургия мәдениетін еркін меңгерген, оның шеберлік өнеріне жастай жетіккен Мұхтар Әуезов бірінші трагедиясымен жас әдебиетіміздің көгіне жарық жұлдыз болып туды. Бұл жұлдыз дүние жүзілік классиктері жаққан ең ірі жұлдыздардың бірінен саналмақ, ұзақ ғасырлар бойы сөнбей жанбақ»⁸ — деп келісті айтқан. Міне, ауыз әдебиетінің асылынан қорытылып құйылған «Еңлік — Кебек» ұлт сахнасының тұңғыш шамшырғындай жарқырап, жаңа заман ағымымен ұласа келген драматургияның туғанын жарияласа, «Еңлік — Кебек» спектаклі ұлттық топырақта өнердің жаңа түрі — қазақ театрының дүниеге келгенін жариялап, сахналық өнердің көшін тартты. Трагедияны 1933 жылы сахнаға шығарған режиссер М. Г. Насонов қазақ ұлтының тарихы, салт-дәстүрімен таныс емес-ті. Өзінің режиссерлік пайымдауларын жүзеге асыруда актерлердің, әсіресе М. Әуезовтің мол көмегіне сүйенеді. Пьесаны орысшаға жолма-жол аударып берумен бірге толық талдау жасап, репетицияларға қатысқан, дәлірек айтқанда, екінші режиссер міндетіне сай қызмет атқарған. М. Г. Насонов

⁷ Нұрғалиев Р. Трагедия табиғаты. Алматы, 1968. 29-бет.

⁸ Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 74-бет.

өзіне етене таныс МХАТ мектебінің үлгісін ұстанып, орындаушылардың өз рольдерінің психологиялық һәм әлеуметтік сипаттарының ашылуына, қойылымның ансамбльдік тұтастығына көңіл бөлген. Десек те, қойылым бұрынғы нұсқасынан көп алшақ кетпеген. Бір-екі ғана рольдер болмаса, спектакльге қатысқан актерлер де бұрынғы ойындарын жалғастырған. Тұрмыс-салттық, этнографиялық дәлдікпен суреттеу тәсілдері сол қалпында сақталды. Спектакльдің бұл өзіндік кескін-келбетіне сахналық декорациясының көркін жасаған суретші А. Зверевтің қолданған көрініс құрылымы үйлесім таппаған.

Бұл қойылымның табысы — Еңлік пен Кебек рольдерін ойнаған Күләш Байсейітова мен Қанабек Байсейітов ойындары. Бірін-бірі ұнатқан екі жастың махаббаты драмалық ішкі көңіл-күй арпалыстарымен бірге, ән-өлең арқылы толығып, лирикалық бояумен көмкерілген. Екі орындаушының тамаша әншілік қабілеті қойылымның поэтикалық сазын көтеріп, халық өнерінің көркемдік қуатын тағы да көрермен алдында дәлелдеп шыққан сияқты. Трагедияның бұл нұсқасына көптеген әдеби өңдеулер мен түзетулер енгізілгенімен, қойылымға ықпал ететіндей драматургиялық өзгерістерге ұшыраған жоқ. Еңлік пен Кебек арасындағы қарым-қатынас сахналары тұтастай әнге, кезектесіп айтатын өлең-диалогтарға құрылуы сондықтан болса керек. Қ. Байсейітова ән мен драмалық әрекеттің арақатынасын шеберлікпен үйлестіріп, шынайы сахналық бейне жасаған. Қойылымға қатысқан көз көргендердің айтуына қарағанда, ол Еңліктің ата-анаға деген, туған жерге деген ыстық ықыласын бере отырып және соның бәрін соңғы сахнадағы қоштасу ән-өлеңдерде тұжырымдай көрсету кейіпкердің ішкі астарын ашып, үлкен толғаныспен орындауынан трагедиялық биікке көтерілген. Қысқасы, табиғи дарын мен әншілік өнер актриса жасаған ару бейнесін көркемдік дәрежедегі даралық биікке көтерген. Кейін бұл екі шебер музыка театрына ауысқанда Еңлік пен Кебек ролін А. Абдуллина мен Ж. Өгізбаев орындаған. Бұлардың қызу қанды ойындары баспасөзде жоғары бағаланған.

30-шы жылдардың орта тұсынан бастап «Еңлік — Кебек» Семей, Шымкент, Қарағанды, Жамбыл театрларының сахнасына қойылып, репертуардан тұрақты орын алған. Семей сахнасына қойылған спектакльдің режиссері кезінде қазақ драма театрының директоры болған

Орынбек Беков пьесаға автормен бірге отырып өзінше бірталай өңдеулер жүргізген. Сол кездегі айтылған сын-пікірлермен бірге, авторға ой салып, ол шығарманың көркем-идеялық мазмұнын уақыт талабына жауап беретін дәрежеге жеткізуге біраз жұмыс істеген. 30-шы жылдардағы драматургия мәселелерімен жиірек айналысып жүрген кезі болатын.

М. Әуезов шығармашылығына арналған еңбектерде жазушыға, 20-шы жылдардағы туындыларына, ондағы көзқарасына, жалпы шығармашылық бағыт-бағдарына негізінен дұрыс баға бере келіп, «Еңлік — Кебектің» идеялық жаңсақтығын жалғыз Қараменде бидің басынан көрушілік байқалады. Шынында солай ма? Жоқ. Пьесаның бұрынғы нұсқасында Қараменде, Кеңгірбай, Көбей, Жомарт, Матақ — барлығы да ел қамын жеген, әділетті жақтайтын билер тұрғысынан суреттелген. Автордың идеялық жөн-жобасына қарағанда, оқиғаға араласатын сол дәуірдегі ру басы «көсем» ақсақал, ел тағдырын бір сөзбен шешіп отырған қызыл тілге сүйенген шешен би де, ат үстіндегі аламан да, киелі әулие Абыз да — бәрі де кейінгі кезде көрерменнің көзінен ғайып болған қасиетті де рухы биік, елімізге нағыз керек адамдар сияқты. Пьесаның басында берілген автор түсіндірмесінде де бұл сарын айқын көрсетілген.

Міне, осы тұжырым пьесаны қазақтың драмалық театрларында, әсіресе Семей театрының сахнасына қою қарсаңында қатты ескеріліп кемшіліктері біраз жөнделген болатын. Осыған орай қойылымда феодалдық-рулық қоғамның кертартпа күштері, салт-жоралары сыналады. Көне дәуір азулы билерінің «ел үшін», «ата жолымыз», «шариғат заңы» дегендерді бетіне қалқан етіп, кесік билік айтқан билер — ел жанын жегідей жеген жебірлер, сұм заманның жыртқыштары боп суреттелген. Жалпы спектакльде феодалдық дәуірдегі рулық тартыс, ел билеген билердің қара ниет істерін әшкерелеу басты мақсат болған. Режиссер осы бір ойын билер арасындағы тартысты шиленістіру, соның қоғамдық-әлеуметтік мазмұнын ашу арқылы жүзеге асырған сияқты. ...Үшінші актыдағы билер айтысы. Алыстан мұнарланып көрінген таудың жоталары сахна ортасындағы көгалды төбешікке тіреліп жатыр. Таудың етегін ала тігілген киіз үйлердің бір-екеуінің жабығы сахнаның екі жағынан көрініп тұрады. Тобықтының билері төбесінен төніп келген Найман дауын әлі келгенше жұмсартудың қамында. ...сырт-

тан у-шу болып Наймандар да келіп қалады. Тау жотасынан асып түсіп, сахна төріндегі шымылдықты айналып әлгі жотадан қайтадан бірнеше рет өтуі — жер қайысқан Найман қолының көптігін көрсететін шешім. Беріректегі төбешікте Наймандарды күтіп тұрған Тобықтылар жүзінде абыржу бар, бойларын бір түрлі үрей сезімі билегендей. Шығарманың мазмұнын жете ұққан режиссер осы бір көріністің өзінен тартысып шабысқан көне заманның әлеуметтік сыйқынан елес беріп, алдағы қанды оқиғаның сырын ұқтырғандай. Басы осылай қауырт басталған оқиға билер айқасында ешбір бәсеңдемей, қыза түскен. Осындай оқиғаның сырт көрінісінің өзінен-ақ феодалдық заманның қайшылығы нанымды суреттеледі. Режиссердің түсінігінде билер айтысы дегенде екі рудың немесе көршілес екі елдің билері бірімен — бірі алма-кезек айтысып, қызыл тілдің небір майталмандары қаншама сөз майын тамызғанымен ымыраға, береке — бітімге келмей, арты ел басына төнген қауіп-қатерге, трагедиялық қан төгіске келіп соғатынына әлгі тау жотасынан ағылған қалың қол айғақ. Нағыз трагедия табиғатын ұғынудан туған шешім.

Спектакльдің батыл да қызық режиссурасына жеке рольдердегі актерлік табыстары да сай келген. Жарияланған көптеген сын-мақалаларға⁹ қарағанда, Еспенбет ролін орындаушы Р. Жәкеновтің шебер ойыны қойылымға ізгі әсер еткен. Сахнаға алғашқы кіргеннен-ақ Тобықты билерімен салқын амандасып, тымағын тізесінің астына басып алып, жемін шалған бүркіттей қырындай отырған отырысының өзі беймаза бидің кескінінен елес беріп өтеді. Қашаннан әккі бидің шаршы топты бір шалғаннан-ақ сөз парқын көмейден асырмай ұғатын Көбейді көргенде жақтыртпай тыжырына түседі. Түсі суық, терісіне сыймай, өзімен-өзі іштей арпалысып бүлініп отырады. Қатулы қас-қабак бүйректеліп бүлкілдеген бет пішіні қан төгіп кек алмай тынбайтын қатал бидің ішке бүккен зұлымдығын айқара ашқандай болады.

Әсіресе «...жауабымды қазір бер» дегенде, алақанын ашып, көзін сықситып, қадала қарайды, сәл паузадан кейін асықпай бүгілген саусақ — талайды бүрген жауыз, қиянатты ұсқынын беріп өтеді.

Актер айтыстың басында Еспенбеттің сөзін өктем де салмақты бастап, бірте-бірте қыр көрсетіп, ақырғы ша-

⁹ Еңлік — Кебек // Екпінді. 1935. 30 қаңтар.

рықтау монологіне логикалық даму жолымен келген. Бүгінгі облыстық театрлардағы Еспенбеттер бейнелеріне осы бір табиғи даму процесі жетіспейді. Демек, олар сөз кезегі келгенде сытыла шығып, қыза сөйлегенімен, кезек Көбейге көшкенде қайта сөніп, арпалысқан көңіл-күйден айырылып қалады. Ал Р. Жәкенов ойынының ерекшелігі сол, көріністің басынан басталған даму шырқауын төмендетпей, бейненің тұтастығын сақтайды. Актердің осындай сахналық бейне жасаудағы шеберлігін және ол ойнаған Еспенбет ролін жоғары бағалай келіп, «бүтін тұлғасын», — байқаған газет сынында.

Ескі қазақ тірлігіндегі феодалдық рулық талас-тартыстың ішкі астарын ашып, оның қоғамдық, әлеуметтік сыр-сипатын тану — қойылымдағы әрбір бидің нақты сахналық бейнесінің дұрыс сомдалуына апарып соғады. Осы тұрғыдан қарағанда Еспенбеттен басқа билердің жалпы сахналық нобайы дұрыс тартылғанымен, өздерінің барлық характерлік ерекшеліктерімен толық ашылмаған. Найманға қарсы Тобықтының сөзін ұстаған Көбей би Кеңгірбайдан кейінгі соңғы ру басының бірі еді. Ел арасындағы дау-шар мен талас-тартысқа Кеңгірбай тіке араласпай, Көбейді салуының өзі оның характеріне байланысты көп жайларды меңзеп тұрған жоқ па? Көбей — тілге жүйрік те пысық, ел арасындағы дау-дамайға әбден ысылған, талас-тартыстың таразысын ұстай білетін би. Найманмен арадағы бүгінгі сөзді Еспенбет ұстап келе жатқаннан-ақ тіс қаққан Көбей оқиғаның немен тынарын өзінше болжайтындай. «Тастаған тасы өрге домалап келген Тобықтының «жығасы жығылғалы тұрған» қазіргі халі Көбейді көп ойландырып, жабырқау сезімге бөлеп тұр. Ол енді әлі келгенше «шығасы шығынды» садақа деп, бітімге келуге тырысып бақпақ. Көбей басындағы осы бір күйді актер жете ұқпаған көрінеді. Спектакль туралы сын-пікірлерге қарағанда, актер М. Өтемісов орынсыз күйгелек, жеңіл мінезді, «тықылдап сөйлейтін ауылдың ұсақ атқа мінерлерінің»¹⁰ бейнесінен аспаған. Еспенбеттің ысқырығы жер жарған айбатына ырық бермей, көсіле сөйлейтін салмақты да сабырлы Көбей әрекеті мұнда солғын шыққан. «Билер сахнасының» мазмұнды режиссерлік шешімі жеке билер рольдеріндегі кейбір актерлердің кем — кетігін сездірмей жіберген. Екі жарылып отырған Найман — Тобықты адамдары-

¹⁰ Сонда

ның өтіп жатқан оқиғаға өздерінің нақты қатынасын сездіріп, іштей араласып әрекет жасауы — сахналық шындықты сезінуден туған. Еспенбет даусын көтеріп, өктем сөйлейтін, болмаса қамшыны үйіре қыр көрсете айқайлай жөнелетін жерлерінде Найман жігіттері өз биінің билігіне іштей ризашылық білдіргендей жүздері жайнап, күштерінің басымдылығын сездіріп отырса, Тобықты жағы мойнына су құйылғандай төмен қарап, қамшысымен жер сызып отырып қалған. Көбейді көріп, «бұған не болды» дегендей біріне-бірі қарасып, абыржыған кейіп білдіреді. Найман жағы шуласып далаға шығып жатқанда бір топ кедей жігіттерінің өз алдына шеткерірек шығып, билер жаққа иегімен нұсқап, Кебек тағдырын әңгімелеуі «жалпы оқиғада туған ұтымды шешім».

Қойылымдағы осындай режиссерлік ой жүйенің терең мазмұндылығы «билер сахнасындағы» оқиға шеңберін кеңейтіп, оның қоғамдық-әлеуметтік мазмұнын көрермендерге толық жеткізе білген.

Мұнда Кебектің ролін алма-кезек Ғ. Төребаев пен Н. Атаханов ойнаған. Баспасөз бетінде жарияланған сында соңғы актердің, соңғы орындаған Кебегіне көбірек көңіл аударып, соны мақұлдайды. Шынында, Ғ. Төребаев қаһарманының сахналық нобайын дұрыс салғанымен оның Кебегі тым ауыр, қимыл-қозғалыстары шабан. Ал, Н. Атахановтың ойынындағы ширақ қимыл, қызу қандылық, жігері жалын атқан албырт та аңғал жас батыр Кебектің жан дүниесіне сай келген.

Спектакль алғашқы көрінісінде қарына қалқан, қолына найза ұстап, батырларша киінген Кебек — Атахановтың Абызға жарқырай келіп, күлімдей сөйлеуі — сымбатты да сыпайы, биязы мінезді жігіттің көркін танытқандай әсер қалдырады.

Сол сияқты қойылымның соңғы көрінісіндегі Кебектің неше түрлі толғану сәттері, Есен, Еспенбетпен кездесу көріністері актер ойынынан шынайы бейнелеу тапқан көрінеді. Актер бірде уайым билеген Кебек жүзінен жабырқаушылықты сездірсе, енді бірде көз алдындағы жары мен тұңғыш нәрестесіне іштей қуаныш сезімін білдіреді. Тағы бірде әділет пен бостандық туын жоғары ұстап, қарсы келген дұшпанын қағып тастайтын қажырлы батырды елестеткен. Оқиғаның дамуына қарай Кебектің бір көңіл-күйден екінші көңіл-күйге ауысу сәттеріндегі актер өзі ойнаған бейненің логикалық желісімен дәлме-дәл келіп отырған.

Пьесаға енгізілген өңдеулерден кейін драматург алғашқы рет Еңлікті Кебекпен тауда кездестіреді. Бірақ, кейбір театрларда автордың осы ойын дәл түсінбей, Еңлікті тау тағысын атқан мерген етіп, оның бойына ерлік мінезді көрсетіп жүр. Кейбір театрдағы Еңлік қызға тән сыпайылық, ұяңдықтан гөрі бойына күш-қуаты сыймайтын өжеттік, батылдық бояуы басым кейіпкер болып суреттелген. Мұндай үстірттік, жаландық Еңлік бейнесіне қайшы түсінік.

Семейліктердің сол уақыттағы қойылымының өзінде Еңлік дүниесін терең түсінген Р. Есімжанова ойынында сырлы лирика, психологиялық толғану жақтары ерекше көрінген.

...Шымылдық ашылғанда сахнаның екі жағында етегіне селдір ағаш өскен тау жоталарының көрінісі ортадағы алаңдағы төмпешікке тіреледі. Алыстан жайымен үзіліп шыққан нәзік ән бірте-бірте жақындай түседі. Көп ұзамай жартастың үстіне шығып келе жатқан қос етек, ақ көйлекті, қынама бел, кәмшәт бөріктің үкілері үлпідеп, білектей қос бұрымдағы шашбаулары қоңыраудай сыңғырлап Еңлік — Рәбиға көрінеді. Еңлік аузынан шыққан әсем ән оны кейде алыстағы арманына жетелейді, кейде көкірегіне ұялаған махаббат сырын шертеді.

Шыңғыстың шындарын шарықтайды. Еңлік бейнесіне енудің сахналық кілтін дұрыс тапқан актриса әрбір көріністі режиссердің кеңесімен осылай соны бояулармен толықтырып, бейнеге тереңдей түседі. Тау ішінде жоқ жерден Есенді көргенде Еңлік — Есімжанова оған сыр бермей, күлімсіреген жылы шыраймен қарсы алады. Оның басындағы тымағын өзі шешіп, асқан сабырлықпен: «Батыр, сабырсыз болма... мен әйелмін ғой, сыр білдіріп кішірейме», — деген лебізін бір түрлі жақын тартқан адамына арнағандай, үміттендіре сөйлейді. Есеннің тымағын өз қолымен кигізіп, ішіне ешбір сыр бүкпеген адамша жарқын жүзбен шығарып салады. Аңғал батырдың бұлқан-талқан ашуын басып, арадағы кикілжіңді шиеленістірмеуге колданған актриса амалдары өте үйлесімді шыққан.

Ал, Кебекпен серт байласып, сапарға аттанғалы тұрған Еңлікте туған елін, өскен жерін, қартайған ата-анасын кимаушылықтан туған аяныш, жабырқау сезімі байқалады. Жартастың үстінде тұрып Еңліктің салған қоштасу әні актрисаның шебер орындауында біресе қазақ қызының өткен замандағы көңілсіз де сұрықсыз тір-

лігінен елес беріп өтсе, енді бірде өз басының бостандығын, жастық бақытын, кіршіксіз махаббатын Кеңгірбайлар заманының қорқауларынан қорғаған асыл жанды елестетеді.

Қойылымның соңғы көріністеріндегі Еңлік маңындағы оқиғаларды дұрыс бағалап, жете ұғынудан орындаушы кейіпкер бейнесінің тынысын кеңейте түскен. Әсіресе, Кебектің даусынан оянып кеткен Еңлік әрбір оқиғаға, сырттан келген еміс-еміс хабарға, тіпті батырдың қас-қабағына, күнделікті тыныс-тірлігіне бұрынғыдан да ойлана қарайды. Замана, тағдыр талқысын әуел бастан сескенбей қарсы алған Еңлік бойына енді сақтық сезімі ұялаған сияқты. Актриса бұл жайларды Кебекпен әңгімесінде дауыс үнінің әдеттегіден тыс өзгерісімен, ызалы да мұнды сарынымен жеткізген. Қысқасы, Еңлік — Есімжанованың аяулы арулар бейнесін жасаудағы ірі табысы.

Найман мен Тобықты арасындағы дау-шарды қоздырып, оларды қырқыстырып жүрген Есеннің бейнесі де сахнада көркем шешім тапқан. Сол кездегі дарынды жас актер Шахан Мусин батырдың аңғалдығын, қыз алдында сөз таба алмайтын орашолақтығын баса көрсеткен. Ұзақ уақыт ырқына көнбей жүрген Еңлікпен бетпе-бет кездескен сәтте Есен — Мусиннің қабақтары түксіп, ашу шақыра, екіленіп сөйлеуі де дұрыс еді. Есеннің мұндай сырына қанық Еңлік оған жылы лебіз білдіріп, көңілін ала сөйлесе болғаны, ол табанда алданып, балаша мәз болып, өңі де жадырай түсерін білетін.

Ал ұзын арқан, кең тұсау сергелдеңіне түсіп, жарға жығылған Есен тым ызалы да кекті. Ол жарғас арасынан Кебекті көргенде көзі шатынап, ернін тістене, найзаны кезей, тұра ұмтылады. Екі батырдың бірін-бірі андысып, айла-тәсілдерін салып күш сынасуы — қойылымда әсерлі шыққан.

Ш. Мусин жасаған Есен бейнесі туралы айта келіп, газет сыны: «...әпербақан ұрда-жық, сөзге топас, аңғал батырдың»¹¹ бейнесін сомдағанын жоғары бағалаған.

Шынында Ш. Мусин сол уақыттың өзінде көп ізденіп, оқып-үйренудің нәтижесінде сахналық шеберлігі қалыптаса бастаған актер еді. Өзінің актерлік өнері мен роль үстінде жұмыс істеу стилін айта келіп: «Өте терең кетпесем де осы аз уақыттың ішінде театрдың актерлік әліп-

¹¹ Сонда.

песін жақсы түсіндім... Мен үшін мұнда бәрінен де сөз қымбат болады... Сөздің ой-өрісі, мағынасы, дәстүрі маған белгілі бір типтің санасын, мінезін таныстыруы керек. ...Заман сырын, орта, тәрбие, әлеуметтік жайын... оның саяси келбетін, адамгершілік қалпын тауып, құлқын, жүрісін, тұрысын, күлкісін, көзқарасын, сөйлеу мәнерін, ашуын, тағы басқаларын көбірек ойлаймын»¹², — дейді. Бұл — әрине, сахна өнеріндегі актер еңбегін ұғынудан, әрі бейне жасауда өз ойын, шығармашылық қиялын сахна үшін пайдалана білуден туған актер сөзі.

Спектакльдің режиссері О. Беков трагедияны сахнаға дайындау үстінде жүргізілген өңдеулер мен өзгерістер туралы газет бетінде айтқан пікірінде Абыз бейнесіндегі қайшылықтарды дәл тауып, тұжырымды қорытынды жасаған. Бірақ сол ойларын автор арқылы не пьесаға, не қойылымда толық жүзеге асыра алмаған. Сондықтан Абыз бейнесінің бұрынғы қайшылықтары қайтадан сол күйінде көрінген.

Қойылымның көркемделуі мен киім-кешектері де дәуір тынысын танытқандай, келісті жасалғаны да сында атап өтілген. Сол уақыттағы жас композиторлар Л. Хамиди кейіпкерлер бейнелерін терең ашуға мол еңбек еткен. Ол Еңліктің, Кебектің, қойшы баланың характерлеріне қарай халық өлеңдерін өңдеп, оны актерлерге өзі үйреткен.

Баспасөз беттерінде жарияланған көптеген мақалалар мен басқа материалдарға қарағанда «Еңлік — Кебек» жас ұжымның көрнекті табысы көрінеді. Қойылым туралы облыстық газетте: «Театр өзінің осы постановкасымен шын үлгілі көркем театр бола алатынын көрсетті»¹³ — деп жазды.

«Еңлік — Кебек» осы театрда 1938 жылы қайта қойылды. Алғашқысына қарағанда бұл жолы билер сахнасының көркемдік сапасы жоғары шыққан. Режиссер Б. Қалтаев ел, ру арасындағы феодалдық талас-тартыс трагедияның басты мәселесі екенін жете түсінген. Ол мұндағы билер бейнелерін даралап, әрқайсысының өзіне тән сахналық бояуын табуды алдыңғы кезекке қойған. Театрға 1937 жылы келіп қосылған Б. Қалтаев (Еспенбет), Ж. Әбілтаев (Қараменде), Т. Бұқанов (Көбей) сияқты талантты жастар өзіндік актерлік өнерлерін көрсө-

¹² Еңлік — Кебек // Екпінді. 1938. 24 қаңтар.

¹³ Екпінді. 1935. 24 ақпан.

теді. Әсіресе Еспенбет Қалтаев шығармашылығының мол сырын танытқан бейне. Актердің бейне жасауда ешкімге еліктемей, өзінше ізденіп тыңнан сахналық бояу, өзіндік кескін, өзіне тән бейнелеу тәсілдер іздеуі осы кезде қалыптаса бастайды. Ол мұнан бұрын да бірнеше рольдер (оның ішінде Абыз да бар) ойнағанда-ақ біріне-бірі ұқсамайтын бейнелер жасап, «амплуа» дегеннен бойын аулақ ұстаған актер.

Өз басының тыныштығы үшін не бір сұмдықтарға дайын тұратын екі жүзді айлалы да әккі Кеңгірбай бидің бейнесін актер С. Қыдыралин толық меңгерген. Айтысқа түскен билердің «сөз кестесін келістіріп, ойын тұспалдап беру, сөз астарының ығы мен ырғағын ашып, мәнерлей, мазмұнын кеулей түсу»¹⁴ соңғы қойылымдағы актерлер ойындарынан айқын көрінген.

«Еңлік — Кебек» туралы ойымызды қорытсақ, мұндағы актерлер ойындарынан, сахна жабдықтарынан сонау алғашқы труппа өмірінен келе жатқан дәстүр байқалады. Ол дәстүрдің басты шарты — сахнада өмір болмысын этнографиялық дәлдікпен көрсетуде. Бұл мемлекеттік театр құрылмай тұрғандағы ұзақ жылдар жұмыс істеген труппа мүшелерінің шығармашылығында қалыптасып қалған жағдай болатын. Міне, енді сол өнершіл жастармен ілесіп келген шығармашылық дәстүрге байланысты өзіндік ұлттық бояу мен орындаушылық стиль ерекшеліктерін ұжымның алғашқы жылдары қойған спектакльдерінен аңғаруға болады. Мәселен, билердің айтыс тәсілдері, бақсының бейнесін жасауда қазақ ұғымындағы оның кескін-келбеті, қимыл-әрекеті т. б. ертеректегі труппа сахнасында шынайы жасалып, тіпті кейбір көріністер өз алдына арнайы концерттік бағдарламаға еніп, орындалып жүрген.

Сол сияқты батырдың да, бидің де, аяулы арулардың да халық ұғымындағы ерекшеліктері бұрынғы труппа құрамында болған актерлерге өте мәлім еді. Сондықтан бұл қойылым — театрдың профессионалдық сахна өнерін меңгерудегі өнеге тұтарлық кезеңдік табысы.

Шымкент театрының сахнасына қойылған «Еңлік — Кебек» — семейліктердікіндей ірі көркем нәтижеге жете қоймағанымен, ұжымның шығармашылық шама-шарқы мен ізденістерін танытқан қойылым. Жас режиссер Х. Шаженов өзінің тұңғыш бұл қойылымында трагедия табиғатына тереңдеп бара алмаған. Алайда, Т. Мәдіко-

¹⁴ Еңлік — Кебек // Екпінді. 1938. 24 қантар.

жаев (Кебек), А. Мұқамедияров (Есен), Х. Бөкеева мен Ж. Серікбаева сияқты талантты актерлердің жұмысы спектакльдің жетістігі болған.

«Еңлік — Кебекті» 1944 жылы сахнаға қойған режиссер Асқар Тоқпанов трагедияны өндеп, оның идеялық-көркемдік мазмұнының тереңдеп, өзгеруіне авторға ой салған көрінеді. Мұның алдында «Абай» трагедиясын қойғанда үлкен жетістікке жеткен режиссер ұлы жазушымен достық қарым-қатынаста болғаны мәлім. М. Әуезовпен пьеса жайында еркін пікір алысып отырып, ол өзінің ойын: «Шәкәрімде, Мағауияда, өзіңіздің екі нұсқаңызда да «Еңлік — Кебекте» Абыз бақсы, көріпкел. Осы нысан Абызды халықтың қам көңілі ету қажет. Өлімді «Көкейкесті» күйімен жеңген Қорқыт, еліне жерұйық іздеп желмаямен әлемді кезген Асан қайғының мұрагері еткен жөн»¹⁵ — деп, түйіндейді.

Асқар Тоқпановтың жазуына қарағанда автор өзі де қайта қарап, мол өзгерістер енгізіп жатқан өңдеулеріне режиссер пікірі тұрткі болған сияқты. Қалай десек те, пьесаның бүгінгі сахналарда қойылып жүрген ең соңғы, көркем-идеялық мазмұны әбден пісіп жетілген классикалық деңгейге көтерілген нұсқасы. Мұнда Еңлік пен Кебектің тағдырына байланысты натуралистік, тұрмыс-салттық көріністердің көбісі қысқартылып, кейбіреулері қайта жазылды. Трагедияның ендігі көркем-идеялық сипатына бірден ықпал ететін Абыз бейнесінің мүлде басқаша ойластырылуы — шығарманың тағдырын шешкен сияқты. Бұл — енді Шекспир трагедияларының деңгейіне жеткен ұлттық драматургиямыздың классикалық үлгісі.

Режиссер А. Тоқпанов өзінің ой-тұжырымын актерлер ойыны арқылы тұтас жүзеге асыра алмағанымен, трагедияның көркемдік табиғатын терең танығанын жоғарыдағы пікірінен толық аңғаруға болады. Ол пьесаның жазылу тарихын тұтас қамтып Еңлік — Кебек оқиғасын дастан етіп жырлаған Шәкәрім Құдайбердіұлының нұсқасын салыстыра жан-жақты қарастырған. Режиссер, ең алдымен шығарманың сахналық әлеуметтік ауқымын кеңейтіп, барлық әрекетті халық трагедиясы деген идеяға құруға ұмтылған феодалдық-рушылдыққа бөлініп, мемлекеттік бірлік-тұтастығы жоқ, алты бақан алауыздық жегідей жеген заманның қайғылы қайшылығын, трагедиялық мұң-жайын ашуды мақсат тұтқан. Қандай

¹⁵ Тоқпанов А. Инкәр дүние (Режиссердің ой-толғамдары). Алматы, 1991. 186-бет.

пьеса қойса да, ең алдымен тарихи шындықты тапудан бастайтын режиссер бұл жолы да сол дәстүрлі жолынан таймаған. Режиссердің өз сөзімен айтқанда: «Бұрынғы бақсы — Нысан-Абыз қам көңіл, өліммен алысқан Қорқыт ата күйімен сырласқан Асан қайғыға алыстан үн қосып дүние кезіп өткен ел қамын жеген, халық мұңының жоқшысы, саналы, ойшыл ақынға айналған».¹⁶

...Шымылды ашылғанда «Көкейкесті» күйіне үн қосып, өзімен-өзі тынымсыз арпалысқан Нысан-Абыздың әрекеті мен кескін келбеті оқиға дамуынан туындайтын қауіп-қатерді сездіргендей.

Құйрығы жоқ, жалы жоқ,
Құлан қайтып күн көрер.
Аяғы жоқ, қолы жоқ,
Жылан қайтып күн көрер!—

деген сахнадағы Абыз аузынан шыққан алғашқы сөз-толғаныс сол бір тұстағы қоғамның әлеуметтік тірлігінен елес беріп өткендей... Көбейлер әңгімесі көңілін көншітпеген Абыз, берекесі кеткен елдің бітпес дау-дамайын іштей сезіп, оларға сыртын беріп, өз ойымен болады. Айбынды батыр, ел тірегі санаған Есеннің данғойлығы мен кекшілдігінен жиренген дана мұнан да теріс айналды. Қобызымен қайта сырласып, толғанған Абыз:

Әреке деген көк ауру, сені тыяр талқы жоқ.
Ішті жеген жегінің жерге кірер қалпы жоқ.
Барар бетің батпақ сор, күн түзелер тарпы жоқ.

Өзегін өртеген өкініш, ащы өксікпен айтылған осы монологта әрекетінің қай жерде, қай заманда болса да ел бірлігі мен тірлігін бұзатын қанды оқиғамен жалғасатынын айтып отыр ол. Абыздың бұл философиялық толғауына беймаза билердің ел басқарудағы әділетсіздігін, Есендердің қыңыр мінездерін әшкерелеумен бірге, тұтас берекесіздіктің, «көқаурулы» қоздырушылардың ініне су құятын уытты сөз еді. Абыз әрекетінің осындай үш арнамен дамитынын режиссер өзінше барлаған. Ал рольді ойнаған Қ. Бадыров өмір болмысына ойшыл-философ тұрғыдан қарайтын Абыздың әлемін таныған. Ел ішіне бүлік әкелетін би-батырлармен кездесетін сахналарда актердің кейде ішкі қуат, қызуқандылыққа баруы да ақталған. Әйтсе де, М. Әуезовтің асқан шеберлігімен қайта құйылып шыққан дара тұлға өзінің шынайы сахналық байламын сарқып болған.

¹⁶ Сонда. 191-бет.

Жоғарыда ескерткеніміздей, трагедияның әлеуметтік ауқымының кеңеюінің бір сипаты — бітіспес айтыс айкасына түскен билер сахнасын бұрынғыдай киіз үйдің ішінде емес, далада, көк майса төбенің бауырында, қазақтың ескі дәстүрімен табиғат-ананың төсінде өткізген. Мұның алдында Найман жағынан бір топ жаушы жігіттерімен оларды қарсы алған Тобықты адамдарының арасындағы қысқа қақтығыс — алдыңғы билер сотына ұласа келе қайғылы қасіреттің белгісіндей еді. Жалпы, қай театрдың қойылымында болсын, осы билер сахнасына қатысатын актерлер де, оны ұйымдастыратын режиссер де ерекше бір шабытпен кірісіп, көрерменнің ықыласын бірден баурап алатын театрлық көрікке аса мән беріп отырған.

Режиссер жазбасына қарағанда, спектакльді романтикалық стильде қоюды мақсат тұтқан. Соған қарай ол трагедия оқиғасының өрістеу тұсында музыканың «үнін көтеріңкі екпінмен беру» тәсілін де қолданған. Бірақ, мұның барлығы романтикалық шешімге сырттай ғана дәнекер болатын компоненттер еді. Бұл бағыттың актерлер ойында салтанат құруы басты шарт, актер ойынына, соның сахналық түсінігі — (трактовка) мен қимыл-әрекетіне байланысты. Қойылымның орталық кейіпкері — Кебектің ролін орындаған Қ. Қармысов туралы А. Тоқпанов: «Ішкі дүниесі бай, көкірегін керген романтикалық күш-қуаты мол, жалын атқан батыр жоқтың қасы болды» десе, екінші құрамдағы «Ж. Өгізбаев Кебектің әсем қимыл, сұлу жүріс, сыпайыгершілігін бере алмады» — деген анықтамаларынан кейін мұнан романтикалық стиль іздеу қисынсыз сияқты.

Өздерінің актер шеберлігі даралықтарына қарай Еңлік роліндегі Ж. Жалмұхамедова трагедиялық жағына көбірек көңіл аударса, театр училищесінің 3-ші курс студенті Б. Римова өмірге құштар жанның жігерлігі мен өжеттігін баса көрсеткен.

Бұл қойылымда да қаталдығымен, басқаның сөзін елемейтін, елге қыңыр-қисықтығымен аты жайылған Еспенбет С. Қожамқұловтың бейнелеуінде сахналық ірі тұлғалық табысқа айналған. Сондай-ақ, ата жолына берік, намысын қолдан бермеу жолында не бір сойқан әрекетке баратын, аңғал да бейқамдау, сөзге орашалақ батырдың бейнесін М. Сыздықов шынайы жасаған. Әдеби нұсқасы біраз өңдеуге түскен Жапал труппаның талантты да күлдіргі актері С. Телғараевтың пайымдауында төңірегін қоршаған әлемге бала көңілімен шаттана

қарайтын, ақындық шабытпен қиял-шалқарында шарықтаған қойшы баланың нәзік-дүниесі суреттелген.

Жинақтап айтқанда, бұл спектакль — бұрынғыларына қарағанда мүлде басқаша, трагедияның тың әдеби нұсқасынан туған ізденіс.

Ұзақ жылғы үзілістен кейін 1957 жылы сахнаға қайта қойылған М. Әуезовтің «Еңлік — Кебек» трагедиясы — ұлттық классикалық шығарманы меңгеру жолындағы театрдың ірі табысы. Және бұл қойылым пьесаның әбден жөнделіп, өңделген соңғы нұсқасы. Күрделі өзгерістер мен өңдеулердің пьесаға негізінен 1943 жылы енгізілгенін жоғарыда айттық. Бұл жолғы автордың қосқаны — Абыздың билер сахнасындағы әрекетке араласуы. Мұнан трагедия тартысы ширап, әлеуметтік сипаты бұрынғысынан да айқындала түседі. Ақын-драматург Ә. Тәжібаевтың сөзімен айтқанда: «...ендігі Абыз — ақын тілінде сөйлейтін данышпан философ. Бұл ру намысы, ру тартысы дегеннен әлдеқайда биік көтерілген, енді берісі қазақ қамы, арғысы бүкіл адам қамын ойлауға айналған, ел атасы, халық қамқоры»¹⁷.

Спектакльді қойған — аса тәжірибелі режиссер М. И. Гольдблат пен халық өнерінің хас шебері Қ. Қуанышбаев трагедияны танып білуге мол дайындықпен келді. Әрбір сахнаның шешімдерімен бірге жеке кейіпкерлердің өзіне ғана тән даралықтарын ашуға күш салды. М. Әуезов пьесасының көркемдік сипаты мен кейіпкерлерін талдай келіп академик З. Қабдолов: «...осылардың әрқайсысының кеудесінде ұшқын атып, жалын шашып тұрған шекспирлік құштарлық пен өшпенділік, бәрін қаусырып жатқан кемел парасат, философия, осылардың бәрін саф таза өнер биігіне көтеріп әкетіп тұрған кенеулі ой мен келісті тілі...»¹⁸ деген көркемдік қасиеттерін сахнадан жарқыратып ашып беру — режиссураның алдындағы киын да, абыройлы міндет.

«Еңлік — Кебек» бұрын тұрмыс-салттық музыкалы драма үлгісінде қойылып келсе, бұл жолы романтикалық трагедия тұрғысынан шешіліп, әрі шынайы тарихи сипаттама тапқан. Сахнада өтетін оқиға аңыз емес, қазақ халқының басынан кешкен тарихи кезең болып бейнеленген. Автордың жарқын идеясы, гуманистік ойы, бүгінгі көрермен қауымға айтары спектакльде барынша айқын

¹⁷ Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 63-бет.

¹⁸ Қазақ әдебиеті. 1987. 25 сентябрь.

ашылған. Мұндағы трагедиялық күй, романтикалық серпін, кейіпкерлер характерлері пьесаның жоғары көркемдік биігіне лайық бейнелеу тапқан.

Спектакльге арнап мақала жазған ақын-драматург Ә. Тәжібаев трагедияның жаңа қойылымын қызық оқиға, ірі мәдени құбылыс деп бағалаған, оның жаңалығын, мол өзгерістерін талдап көрсетеді.

Спектакльдің көркем-идеялық мазмұнындағы терең мағына, философиялық ой, тың бағыт, ең алдымен Абыз бейнесі арқылы ашылған. Мұны жоғарыдағы мақаласында: «Шығарманың бойына құйылған жаңа қан, терең қуат сияқты» деп сипаттайды. Және Абыз ролін қазақтың табиғи дарынды актері Қалыбек Қуанышбаевтың орындауы — автордың көркемдік мақсаты сахнада толық жүзеге асып, қойылымның өзіндік стилистикасын толық айқындаған. Елдің тыныштығын, халықтың қамын ойлаған Абыздың трагедиялық толғауы спектакльдің лейтмотиві іспеттес.

Абыздың қобызға қосып заманының шерін айтуы спектакльдің басталуы болғанымен, қарт ойының жалғасындай әсер қалдырады. Демек, актердің сахнадағы әрбір қимыл-көкірегіне шер болып қатқан мұңын, ел басына тағы төніп тұрған қасіретті қайғыны ұқтырғандай. Кебек келгенге дейінгі Абыз — Қуанышбаев әбден түнеріп алған, түсі суық, сұп-сұр, ел қамын ойлаған атаның жүзінен үрей-қорқыныш есіп тұр. Еліне, халқына төніп тұрған қауіп-қатер әбден бойын билеп, бар болмысымен сол уайымға құлап түскен. Еңсесін басқан ауыртпалықтан көтеріле алмайтын сияқты. Билер мен Есен сахнасында оның уайымы іштей өршіп, азапты ойы мүлде билеп алғаны сонша, олардан жүзін көлеңкелеп, теріс айналып кетеді.

«Барары жоқ, байлау жоқ,
Ерім қайтып күн көрер.
Бәріңнің де нәрің жоқ,
Елім қайтып күн көрер»,—

деген жолдар актердің айтуында зарлы, Асан қайғыша толғануы нағыз трагедиялық сазға толы, дауыс ырғағы да сол қасіретті жеткізуге, соның сырын ұқтыруға жаралған сияқты. Актердің дауыс үнінің өзінен халық қамын ойлайтын жанның ішкі трагедиясын, алдағы қырқысқан шабыс, төгілетін қан, жазықсыз жапа шеккендердің азап-тағдыры елестегендей. Орындаушының ше-

бер тапқан үн ерекшелігімен бірге, бүкіл болмысы, қимыл-қозғалысы әлемді өрт шалғандай, дүние үлкен апаттың алдында тұрғандай хал-жайды сездіреді. Және оның сол бір бүрісіп отырған отырысы, қобызын жағына сүйеп теңселе тілдесуі, сонан басқа сыр шертер жан жоқтай сезінуі де жанр табиғатын терең ұғынудан туған.

Сыншы Қ. Қуандықов актердің шеберлігін айта келіп: «Қ. Қуанышбаев ең алдымен автордың тіл ерекшелігін, көркемдігін нақтылы мағынада, образды қалпында жеткізеді. Үстемелеп, қайталап келетін сөйлем орамдарынан туатын интонация күйлерін дәл табады. Актер аузынан шыққан әрбір сөз ішкі ойды қопара, өзімен бірге ақтара ала шығады»¹⁹— дейді.

Абыз көңіл-күйінің әлгіндегі шағында Кебек келгенде үлкен бір ауыр жүкті, еңсесін басқан албастыны лақтырып тастағандай болады. Дүр сілкініп ұшатын қырандай қомданып, жайнап сала береді. Кебектің: «Бірде-біреуге өшім менен қасым жоқ... Жауым жоқ... Өз көңілімді барласам дүниенің бәрі дос...» деуі мұн екен, тіпті құлпырып, бейне бір жаңа дүниеге кезіккендей болады. Алғашқы уайым, еңсесін басқан ауырлық, қимыл-қозғалысындағы сылбырлық, жер таянған дәрменсіздік бәрі де көзден ғайып болғандай.

Еліне тыныштық, халқына бейбіт өмір, адам баласына бақыт қана тілейтін жанның психологиялық күйі — актер — ойынында тамаша суреттеу тапқан. Осы сәттегі Абыз — Қуанышбаевтың келісті келбеті, жүз шырайы — нағыз ақыл данасы, көпті көрген кәрі көз философ сияқты есте сақталады. Әрине, Абыз торлаған уайымнан, қатерлі мұннан әбден құтылмаған. Бірақ ол болашаққа қол артты, алысқа ой жүгіртіп, келер ұрпаққа сенім білдіргендей. Кебек, Еңлік, Жапалдармен кездесу сахналары осыған меңзейді. Абыздың сахналық бейнесіндегі романтикалық үн мен серпін де осында жатыр.

Спектакльдегі осы бір келелі ой мен Абыз бейнесін ақын-драматург Ә. Тәжібаев өзінше топшылайды: «...тұлғасы өзіндік, талған-тозған қарт тұлғасы. Ал жаны кінәсіз пәк, жүрегі толы махаббат, бар әлемді дос көрген, қызыға, арманға сай жар іздеген, ғайыптан да ғашық болған Кебек жанындай. Балдырған жаспен танысты да табысты, күткен үмітімен кезігіп те қалды. Әрине, жарқеткен жарыққа, сорғалаған жұлдызына жадырап қараған Абыздың қайғысы әбден айығып кеткен жоқ. Ол

¹⁹ Лениншіл жас. 1957. 10 июнь.

мынау ортада қыранға тар, жүйрікке тұсау, батырға бейнет барын да біледі. Біраз жасаса да, осындай жастардың туа береріне де сенеді. Ел болашағы деп соған сүйенеді»²⁰ — деп қойылымның гуманистік үнін, романтикалық сарынын жігі байқаған. Ал актер ойыны туралы: «Біз кәрі тарландардан жетпіске беттеген Қалыбек Қуанышбаевтың театр сахнасындағы жастай ерлігін, асқан шеберлігін бөліп атағымыз келеді» десе, режиссер А. Тоқпанов. «Қ. Қуанышбаевтың Абызы — творчестволық сәттілікпен жасалған бүкіл спектакльге көрік беріп тұрған бейне. Мұны актердің үлкен жетістігі деп айтуға тұрарлық. Әрбір үнінен, күрсінуінен бүкіл халықтың қамын ойлаған қам көңілдік, жаны ашып, жүрегі өртенген мұң мен шердің шежіресі естіліп, көз алдынан кетпейтін мол тұлға, айқын бейне тұрады»²¹, — деп келелі пікір түйеді

Кезінде қойылымды жоғары бағалап, алғашқы талдағандардың бірі — академик Серік Қирабаев: «Абыздың монологін айтып тұрған Қаллекейдің (халық сүйікті актерін осылай атайтын) сахнаның алдына төніп келіп, алдыңғы қатарда отырған ел басшыларына қарап:

Бәрінің де нәрің жоқ,
Елім қайтып күн көрер?

дегені есімде. Тебіреніп, тепсініп айтты. Олар төмен қарады, біз (мен екінші қатардың шет жағында отырған едім) қорқып кетіп, бұғып қалдық. Бірақ орнын тауып айтылған сөз де, ретін келтірген ұлы актер де әркімнің ойында қалды. Абыз қалай бүгінгіні тап басып айтып, Қаллекей оны қалай жеткізді — біз осыған таң болып қайтқан едік. Ұлы шығарма қашанда бүгінгіше естіледі деген осы»²².

Қазақ театрларының бәрінде де Абыз бейнесі ұжымдардың шығармашылық шама-шарқына қарай өзінше жасалып жүр. Олардың ішінде Қ. Бадыров, Ш. Мусин ойындары мен Н. Жантөриннің қызық эксперименті де бар. Облыс сахналарында да Абыз ролін, шығармашылық мүмкіншілігіне қарай дұрыс меңгергендер де кездеседі. Бірақ Абыз бейнесі Қ. Қуанышбаев орындауындағы көтерілген көркемдік биікке, философиялық тереңдікке әлі жеткен жоқ. Ол жасаған Абыздың сахналық харак-

²⁰ Қазақ әдебиеті. 1957. 22 март.

²¹ Тоқпанов А. Інкәр дүние. Алматы, 1991. 196-бет.

²² Қазақ әдебиеті. 1987. 9 қаңтар.

тері театрлар тарихындағы актерлік жетістіктердің әлемдік үлгілерінің қатарынан орын алады.

Спектакльде Абыз ойын әрі қарай жалғастырып, мұңына үн қосып, балалық балғын болмысымен шынайы тың нұсқасын Ә. Тәжібаев: «...Жапал тұп-тура жаратылыс баласына айналған. Жаңбыр жуған жапырақ қандай жасыл болса, Жапал да сол. Көргені кеудесіне ұяласа, көкірек сыры, көңіл-күйі тілінің ұшында. Тасқа да, далаға да туыс. Бәрімен де оңай сөйлесіп, оңай ұғысады»²³ деп кейіпкер бойындағы драматургиялық өзгерісті жан-жақты әңгімелейді. Жапал бойындағы өзгерісті толық түсінген талантты актер — Танат Жайлыбеков рольді жеңіл меңгерген. Ол Жапалдың қайталанбас бейнесін жасаған Сейфолла Телғараевтың тәжірибесіне сүйене отырып, өз тарапынан да мол ізденген. Енді осылардан кейін келген жас актер Есболған Жайсаңбаев ойыны да тартымды шыққан. Орындаушылардың барлығы да өздерінің актерлік жекеліктеріне қарай әрқайсысы характер даралықтарын ашумен бірге Жапалдың төңірегіндегі өтіп жатқан оқиға мен табиғат суретін қабылдауын, балалық қиялын, жарасымды әзіл-оспағын, арманшылдығын, ой ұшқырлығын актерлер барынша айқын суреттеген.

Трагедиядағы шытырман оқиғаның ұйтқысы — Есен ролі қойылымдағы сол уақыттағы жас актер Ыдырыс Ноғайбаевтың аса ірі табысы. Қай актердің болсын шеберлігіне көркемдік өлшем болатын Есенді кімдер армандамайды? Әділін айтсақ, бұл рольді ойнап, облыстық театрлардағы бірер сәттілерін есептемегенде, Қ. Бейісов, Ә. Хасенов, Ш. Айманов, М. Сыздықовтан кейін дара шыққан Есен — осы Ы. Ноғайбаевтікі. Ол алдыңғы толқын — ағаларының жасаған бейнесіне барынша ілтипатпен қарап, олардың ізденістерін жоғары бағалады. Солардың тапқанын қайталамады, бірақ сахналық тәжірибесіне сүйенді, рольге берілген ой-тұжырым ауқымын кеңейтіп, оны бейнелеуге профессионалдық дайындықпен келді. Мұндағы актер ойынында ой мен физикалық әрекет тұтастығы, шынайылық, сахналық үйлесімділік үстемдік құрған. Бітімі кесек, қимылы ширақ, бойын өжеттік сезім билеген, намысты қолдан бермейтін батырдың кескінін тап басқан. Осы бір дәл табылған көңіл-күй актердің ендігі қимыл-әрекетін түгел ақтап шығуы-

²³ Қазақ әдебиеті. 1957. 22 март

на үйлесімді-ақ. Кебекке қызғаныштан қыр көрсетуі, Еңлікпен өктем сөйлесуі, билер сахнасында сөзін келте қайырып, қанды шешімді кесіп айтуы — бәрі де осы әрекеттің жалғасы іспеттес. Осы қадау-қадау күрделі көріністер трагедия оқиғасын қоюлатып, оған жан бітіріп тұрған күре-тамыр болумен бірге, әрекеттің дамуын шарықтау шегіне қарай еріксіз жетелейді.

Осылардың арасында қойшы бала Жапалмен өтетін көрініс — актердің басқа бір көңіл-күйге ауысуы қандай тамаша. Әлгінде ғана қабағынан қар жауып, төңірегіндегілерді шыбын ғұрлы көрмей, қызғаныш пен намыстан жарылып кете жаздаған діні қатты, мінезі опасыз жан ретінде бой көрсеткен Есеннің енді мына көріністегі сабасына түсу сәті де актердің ойлы ойынымен келісті өрнектелген. Махаббатқа әбден берілген батырдың дүниені түгел ұмытып, қарайғанның бәрін Еңлік деп қабылдайтын аңғалдығы аңқылдаған ақкөңіл дарылдаған күлкісі, қорбандаған қозғалысы, сөзге балаша илануы, артынша шарт сынуы — Есеннің сахналық әрекетіне лайықты ұтымды шешім.

Актердің рольді меңгеруін айта келіп Ә. Тәжібаев: «Есенді ойнау қиыншылықтарын жеңе білген Ыдырыс Ноғайбаевтың да тамаша табысын танып, білу керек. Екі ғашықтың ортасына біткен көп тікенді, тастан қара күшті — Қодарларға ұқсата қою сыртқы эффект жағынан оңай да, қызық та шығар еді. Ыдырыс өйтпеген. Аяғына дейін Есен жапындағы барлық қайшылықтарды терең ашады. Сыртқы қимылы ішіне сай. Өз осалдықтарын әділ сезіну, сөйте тұрып құмарлық пен кекшілік тізгінін тежей алмауы оны да кейде аянышты етеді»²⁴ — деп, сахналық бейненің ерекшелігін тап басқан.

Есен характерінде туындайтын аңғалдық, ақ көңіл-сенгіштік, кейде намыс отынан тұтанатын даңғойлық мінез, қызба қимылмен бірге, Жапалға айтатын «Ой, түбің түскір», «Былай», «Бәсе, қалай өзі» немесе Еңлікті іздегенде «Айналайын» сөздерінің шебер айтылуы, даңғаза күлкі, бәрі де актер ойынынан шынайы бейнелеу тапқан. Оның үстіне Ы. Ноғайбаевтың зор дауысы, батырға лайық кесек дене бітімі де Есен тұлғасына келісті келген.

Махаббат, бақталастық, намыс жыртысудың соңы қанды айқасқа ұласатын тартыста Есенге қарама-қарсы

²⁴ Қазақ әдебиеті. 1957. 22 март.

алынған Кебек бейнесін аса талантты актер Нұрмұхан Жәнтөриннің жоғары көркемдік дәрежеде сомдауы — Ы. Ноғайбаевтың ойынына да мол ықпал жасады. Екі жас шебердің сахнада әріптес болып көптеген қойылымдарда бірге ойнауы — шабытты өнер сайысына ұласып, шеберліктерінің ерте қалыптасуына мүмкіндік ашумен қатар, тұтас спектакльдің көркемдік мазмұнын тереңдетіп түсетін құбылыс.

Кебектің ролі Н. Жәнтөриннің орындауында келбеті келіскен, бейбіт өмір, кіршіксіз махаббат үшін жаралған жан кейпінде көрінеді. Ол барынша сыпайы, қимыл-әрекеті де салмақты, нәзік, өмірге ойлана қарайтын, үлкеннің алдында әдепті, күш сынасып, найза қағысатын, сотқарлыққа бармайтын адам болып суреттелуі — бұл спектакльдің жаңалығы. Жалпы, Кебектің бейнесі бірталай әдеби өңдеулерден кейін осындай ширақтыққа жеткен. Екі батырдың арасындағы қақтығыстың шиеленісті өтуі — трагедия тартысын ширата түсетін ақиқат. Әрекеттің толассыз дамуын көздеген автор бес сөлемнен тұратын Кебек диалогін қысқартып, алғашқы екеуін қалдырған. Және оның аяғын «ау» деген одағаймен аяқтауы — сахна заңдылығын іштей сезінуден туған. Еңлік пен Кебектің сөз байланысып, ақ тілекпен аттанар тұсы бұрын қойылымның үлкен бір сахнасын алып жататын, енді авторлық өңдеу-қысқартулардан кейін бас-аяғы жинақталып берілген. Бірін-бірі сүйген жастың махаббат жайы бірер диалогтармен тұжырымдалған. Осының бәрі Кебек бейнесінің жинақы шығуына мол септігін тигізген. Оның үстіне актердің күмбірлеген дауысы, жар алдындағы ізеттілігі, сүйкімді көркі — Кебек бейнесіне лирикалық сипат берген.

Еңлік ролін ойнаған — Бикен Римова мен Шолпан Жандарбекова. Екі талантты артистка өнер ерекшеліктеріне қарай ару бейнесінен өздеріне пайым, шеберліктеріне жақын сипат-белгілеріне молырақ көңіл бөлген. Б. Римова ойыны туралы: «Садақ та тартатын, жарды да таңдап сүйетін Еңлік ролі тағы бір дарынды орындаушысын дәл тапқандай. Қағысқан найзаларға жолбарысша атылып түсетін Бикен эпикалық дастандардың кейіпкерлеріндей сендіреді. Қаһарлы батырларға тоқтам салуға оның ақылы да, жігер-қайраты да мол жетеді. Сондай өжет, қайсарлығына қыз нәзіктігі мен сабыр, сұхбаты да жақсы жарасқан. Сүйгенін құлай сүйеді де, ма-

хаббат сөзін егіле-төгіле, қалтқысыз баяндайды»²⁵, — дейді спектакль туралы жазылған сында. Актриса ойынында Еңлік басындағы трагедия терең ашылған, бірақ аруға тән нәзіктік, биязылық жетіспейді. Ал Шолпан Жандарбекова өз героинясының лирикалық, ізеттілік, әйелге тән сүйкімді қасиетке молырақ көңіл бөліп, нанымды суреттейді. Орындаушы Еңліктің ішкі көңіл-күй арпалысын нанымды жеткізген.

Бұл спектакльде ұзақ жыл бір актер орындап келе жатқан роль бар. Ол — Серке Қожамқұлов ойнаған Еспембет. Авторлық өңдеулерден кейін пьесаның тұрмыс-салттық жайлардан арылып, трагедиялық мазмұны терендеуі мен романтикалық биікке көтерілуі актер ойынының ой-жүйесіне өзгеріс енгізіп отырады.

...Еспембет — Қожамқұлов сахнаға екпінмен, жан-жағына көз салмай тіке кіріп, бірден өзіне белгіленген орынға барып жайғасқан. Түсі суық, қабағы қатыңқы, қолындағы дырау қамшысымен шапанының етегін қымтап, өзімен-өзі іштей арпалысып отырады. Сөзін естіртпей, ернінің ұшымен амандасқан Еспембеттің ешкімнің бетіне қарамауы — айтысатын билеріне өзінше қыр көрсетіп, сес білдіргені. Еспембет мінезіндегі осы сипатты актер әрі қарай дамытып, қарсыласын ащы мысқылмен біраз қажап алады. Бұл қойылымда актер сөз құдіретіне барынша көңіл аударған. Әр сөз актер аузынан асықтай иіріліп, оның ерекше айтылу сырын табады. Әрқашан салмақты бастап, баяу жылжып, күш көрсету, сескендіру үнімен аяқталады. Мұндай тұста сөз келте қайырылып, жарқ еткен жалаңаш үкім атой салады. Сөздің ішкі қуаты, онан туатын қимыл-әрекет, психологиялық толғаныстар актер ойының негізгі желісі.

Шебердің тамаша ойыны көне заманның қыңыр биінің сахналық бейнесін жасаумен шектелмейді. Ол өзінің реалистік орындау өнерімен өткен дәуірдің әкімшілік жүйесін, феодализмнің үстемдік жүргізу негізін әшкерелейді. Сонымен бірге, С. Қожамқұловтың сахналық характер жасауы — көптеген актерлерге үлгі, әсіресе жас шеберлерге мол тәжірибе. Соның біріне қарт актерден өнеге алған Ғабдолла Сүлейменовтің бұл күндері Еспембеттің сахналық көркін бұзбай әжептәуір ойнап келіп, кейін мүлде меңгеріп кетуі — толық дәлел.

Спектакльде жаңаша байлам, жаңаша сахналық ше-

²⁵ Сонда.

шім тапқан — Көбей бидің ролі. Ұжымның талантты актерлерінің бірі болған Қалмен Әділшінов бұрынғы қойылымдардағы Қ. Қуанышбаев тәжірибесіне сүйенумен бірге, кейіпкер бейнесінің соны қырларын, тың бояулармен іздестірген. Көбей актердің суреттеуінде — дөңгелек жүзді, кескін-келбеті сымбатты, сырттай сыйпайы, жүріс-тұрысы салмақты, билікті асықпай, әрі әр сөзін ойланып айтатын байсалды, талай сайыста ысылған майталман би болып көрінген.

Билер сахнасындағы қысқа көріністегі — Кеңгірбай, Қараменде, Жомарт билердің рольдеріндегі Е. Өмірзақов, Ғ. Ғалиев, Р. Сәлменов, А. Нұрбеков, А. Толыбаевтардың әр кездердегі ойындарында өткен заман өміріндегі әлеуметтік талас-тартыстың сипаты танылған.

Спектакльдің сахналық архитектурасы, оқиғалар алмасуы, даму ырғағы сәтті табылған және стилистикасы толық сақталған. Сонымен бірге, режиссура жұмысына шығармада бейнеленген өткен өмір болмысын терең білген, халық өнеріне жетік, әрі соның қайталанбас орындаушысы болған Қ. Қуанышбаевтың тікелей араласуы — спектакльде тарихи және көркемдік шындықтың бірлік тауып, шынайы суреттелуіне септігін тигізген. Сондықтан тұрмыс-салттық бояу мен шарттылық үлгісі қойылымда бірін-бірі толықтырып, сахналық қисын тапқан. Алғашқы және орта буын актерлерінің сөз қасиетіне жетіктігі де спектакль сапасының басты шарттарының біріне айналған.

«Еңлік — Кебек» трагедиясының қойылымын театр тарихынан іздегенде солардың ішіндегі көркемдік шоктығы биік осы спектакльдің 1958 жылы Москвада өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде әйгілі Кіші театрдың сахнасында қойылған нұсқасы болды. Әрине, спектакльдің мұнда табысты өтуі, ең алдымен, оның көркемдік сапасында байланысты еді.

Трагедияның елуінші жылдардың ортасында репертуарға қайта оралуына байланысты оны ең алғаш сахнаға шығарған Семейдің Абай атындағы драма театры. 1956 жылы режиссер Бәйтен Омаров қойған бұл спектакль тұрмыс — салттық өреде шешілген. Жеке рольдерден — М. Ақылова (Еңлік), Ә. Жаңбырбаев (Қсбек), М. Бұланов (Жапал), Ә. Матыбаев (Көбей) сияқты актерлердің ойыны спектакльдің жетістігі болды. Көп театрлардағы рольдермен салыстыра қарағанда Ә. Матыбаев жасаған Көбей бейнесі Семей сахнасында өзінше пай-

ымдау тапқан. Көбей — Матыбаев жүзіндегі қобалжу мен жайсыздық алдағы бітіспес үлкен даудың жайын сездіргендей. Талай дау-шарды басынан кешірген би тартысар жауы Еспембет жағының мықтылығын сезеді. Актер Көбейдің осы ішкі күйзелісін ашқан. Ол өліспей берілетін би емес. Қызыл тілге келгенде алыстан орағытып, майдалай жөнеліп, жұқалай келіп сөз аяғын бітімге тірейді. Көбей характерінің осылай көрінуі — актер өнеріндегі алуан құйтырқылық белгісіндей болса керек.

Шымкент театрындағы Х. Хайруллинаның режиссурасымен қойылған спектакльде — Кебек (М. Өтебаев), Еңлік (Ж. Серікбаева), Қараменде (Ә. Мұхамедияров) бейнелері нанымды суреттелген.

Жамбыл театрындағы «Еңлік — Кебекте» (режиссурасы Т. Иірғалиевтікі) басқаларға қарағанда ерекше көркем шыққан Шәріпбай Сәкиев ойнаған роль. 1958 жылы Москвада өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде С. Қожамқұловпен бірге ол екінші спектакльде осы ролімен Кіші театрдың сахнасына шыққан.

Сәкиевтің Еспембеті — қадалған жерінен қан алмай тынбайтын нағыз безбүйректің өзі. Оның қарсыласына зілді сөзін қадап айтумен бірге, от шашып тұрған көз жанары, ашу қысқанда бетіне дейін бүлкілдеп кетуі, билікті өктем де келте қайырып тастап, қатулы қабағына дейін жыбырлап, бір қырындай міз бақбай отырысынан бітімге келмейтін қаныпезер бидің суық кескіні танылады.

Сонымен елуінші-алпысыншы жылдарда қойылған «Еңлік — Кебек» әр театрдың шығармашылық мүмкіншілігін танумен бірге, актер және режиссура өнерінің дамуына, тың белестен көрінуіне ықпал жасады. Театрлардың барлығы да, басы Қазақтың академиялық драма театры болып М. Әуезов трагедиясының көркемдік ерекшелігін шашау шығармауға ұмтылды. Автор ойы мен сөзін орындаушылардың терең меңгеріп, дұрыс айтуы тарихи жағдай, замана келбеті дәл суреттеліп, кейіпкерлер характерін жан-жақты ашу мақсатымен академиялық драма театрының қойылым режиссурасына Қ. Қуанышбаевтың араласуымен үлкен шығармашылық жауапкершіліктер туған еді.

Сонымен бірге, спектакльдердің, әсіресе, облыстық театрлардың сахналық шешімдерінде жекелеген рольдердің ой-тұжырымында, декорация мен киім жағында

біріне-бірінің ұқсастық, қалыптасқан тұрмыс-салттық дәстүрді сақтауға ұмтылуы байқалады. Уақыт ілгері жылжыған сайын бір кездері сәтімен табылған көркемдік бедерлер мен сахналық бейнелеу тәсілдері ескіріп, тың ізденуді талап ететінін айқын. Және трагедияның идеясы мен мазмұны жаңа кезеңнің талабына сай, үндес болуын қалайтыны даусыз. Осы жағдайды түсінген театрлар жетпісінші жылдардың басында трагедияға бүгінгі кезеңнің талабынан келіп, қайта қоюға кірісті. Бұл — «Еңлік — Кебек» спектаклінің бесінші нұсқасы еді.

Жалғыз «Еңлік — Кебек» емес, қазақ театры мен драматургиясының өсіп дамуына тікелей ықпал еткен ұлттық пьесалардың озық үлгілерін меңгеру мәселесі осы кезде көбірек қозғалады. Трагедияның жаңа қойылымы 1970 жылы март айында академиялық драма, содан соң Қарағанды, Қызылорда және Жетісай музыкалық театрларында көрсетілген. Жетісай театрында режиссер Алтынбек Оңалбаевтың ұжымы трагедияның музыкалық бағытын ескеріп, спектакльді тұрмыс-салттық музыка тұрғысында шешуі заңды құбылыс еді. Және жетісайлықтардың негізінен ауылдық жерлердегі көрермендерге қызмет ететіндігі де ескеріліп, трагедияның жаңа сахналық шешімін де жақсы тапқан. Еңлік ролін драмалық және әншілік өнерін толық меңгерген талантты актриса Зұлфия Оспанова, Кебекті — Төрегелді Қыстаубаев, Жапалды — Зарқын Меңдібаев сияқты жастардың орындауы қойылымның табысты болуына елеулі үлес қосты.

Ал қалған спектакльдерде шығармашылық ізденістерден туған сахналық жаңалықтарымен бірге, пьесаның түп нұсқасынан алшақ кетіп, бірыңғай стильдік түрде әуестеніп, жазушы мақсатына қайшы келетін режиссерлік ой-тұжырымдар да орын алады.

Алайда Қызылорда театрының сахнасына Тастан Өтебаев қойған спектакльде трагедияны өз бетінше зерттеп түсінуге, тыңнан шешім табуға ұмтылыс байқалады.

...Шымылдық ашылғанда қара көлеңке сахнада атысып-шабысқан, найза салысып, қан төгісіп жатқан қалың қол үлкен айқас үстінде көрінеді.

Сахнаға жарық түсісімен-ақ Абыз (актер Т. Аймақұлов) қолындағы қобызға қосылып сарнай жөнеледі. Ел тағдыры, ел тыныштығы «Көкейкесті» күйімен қосылып, Абыздың мұңды шерімен ұласады. Кейіпкердің ла-

сіретке толы монологтарын актердің зар төге, күңірене орындауы сай сүйекті сырқыратады. Әлгінде сахна кересінен көрінген қанды шайқастың трагедиялық нәтижесі іспеттес. Режиссердің бұл ой-тұжырымынан пьесаның трагедиялық бояуын қалыңдатып, әлеуметтік тартысты күшейтіп көрсету мақсаты танылды. Режиссер қойылымның кілтін осылай ашады. Бірақ, мұнан әрі режиссер өзінің әдемі ой-тұжырымын жүзеге асыра алмай, әрі қарай одан айырылып қалады. Спектакльдің экспозициясы мен басталуы әсерлі болғанымен, тұтас сахналық желі болып тартылмаған. Театр қанды оқиғадан қауырт басталған спектакльдің пластикалық бейнесін жасау үшін сахналық компоненттерді толық пайдалана алмаған. Сондықтан қойылым шала сүйкелген эскиз сияқты болып шыққан.

Сол кездегі жас режиссердің құптарлық ізденіс талпыныстары баршылық-ақ. ...Сахнаның ортасына үш жерден жапалақ мүсіндес тіреу орнатылған. Соның үстіне тақтай төсеп, екі жағынан түсіп шығатын жол жасалған. Трагедияның қанды оқиғасы түзде, бір кездері бейіт кеткендердің ескі бейітінен басқа көзге ештеме көрінбейтін жапан далада өтетін сияқты. Бұл шешім — енді мұнда түнде тірлік етіп, күндіз бейіт паналайтын жапалақ мекені деген ұғым береді. Сахнаны кара көленке немесе қараңғылық басқанда әлгі үш жапалақ мүсіннің көзінен түскен жарық шынайы қорқынышты үрей туғызады... Табылған шешімнен қоюшының кирил жүйріктігі көрініп-ақ тұр. Режиссер мұнда трагедияның бұрынғы қойылымдарындағы көне сүрлеуді шарламай, сахналық дәстүрге де байланбай, тыңнан түрен тартуға ұмтылады. Бірақ бұл тамаша тұжырым актер ойынымен толығып, жүзеге аспай қалып қойған. Тек Есен мен Кенгірбай рольдерін ойнаған жас актерлер Ш. Әбдібаев пен Я. Халықұлов ғана режиссер ойын жалғастырып, даралай алып шыққан.

Өткен дәуірдің әлеуметтік сипатын, тарихи өзгешелі-репертуар қорын молайтудың, актер шеберлігі мен білігін салт — санасын, т. б. режиссердің толық білмеуі мен ескермеуі қойылымнан әжептеуір білініп-ақ тұрады. Бір мысал. Билер айтысы жүріп жатқан сахнада екі рулы елдің сөзін сөйлеген билер, қанды шайқасқа еріксіз қамданып шыққан ер-азаматтар қатысады ғой. Қызылордалықтар сахнасында ерлермен қатар әйелдер де көп. Сахнаның бір жағын ала жайғасқан олар билер сөздері-

не іштей «араласып», өз беттерін өздері шымшыласып отырады. Феодалдық дәуірде әйел әлеуметтік құбылысқа араластырылмай, оның өмірі мен тірлігі қазан-ошақтың маңында өтетіндігін режиссердің білмеуі — спектакльдің тарихи шындығын бұзған.

Қарағанды театрының режиссері Жақып Омаров та «Еңлік — Кебек» спектаклінде осындай кемшіліктерге ұрынады. ...Авансценаның екі жағына орнатылған дауылпаздың дабылымен сырғып үлкен шымылдың ашылғанда өлі батыр денесіне самсап шаншылып тұрған садақ жебелері бейнеленеді. Алқызыл жұқа шымылдықты қоюшы суретші Мұрат Мақсұтов көрінеді. Дауылпаз үмі мен жұқа шымылдық бетіндегі суретте үйлесім, байланыс бар. Дауылпаз дабылы бәсеңдеп барып тоқтағаннан кейін әлгі жұқа шымылдық баяу ашылғанда кең сахараның сарғылт тартқан бейнесі көзге бірден ұрады. Айырық — айырық жолдар аңғарылады. Сахнаның төбесінен тартылған, төрдегі шымылдыққа түсірілген қызғылт түсті жарық сол дала төсіндегі қанды шайқастың белгісін аңғартқандай. Абыз роліндегі талантты жас актер Қ. Сатаев сол қанды қақтығыстың бола-рын сезгендей әбден түнеріп алған. Шыркәбелек дөңгеленген айналмалы сахна көрінісінен бірге қолындағы қобызын көкке көтеріп сарнап келеді ол. Елінің, жұртының қамы қарт бабаның тыныштығын бұзып жайсыз сапарға алып шыққан сияқты. Жол үстінде Кебекті, Гсенді кездестіріп, оларға батасын берген Абыз бір сәт дөң асып кеткендей көзден ғайып болады.

Спектакльдің осы бір бейнелік бастамасында режиссерлік ой жатыр. Бұл көрініс сахара даласындағы сұрғылт тартқан күздің суық желімен бірге панасыз елдің басына төніп тұрған қанды оқиғаның ызғарын әкелгендей сезіледі. Дүниенің астан-кестені шығатынына көзі жеткен Абыздың «...Елім қайтіп күн көрер» ...деп Асан қайғыша толғап, сарнайтын кезі де болуы ықтимал. Қойылымда тап осылай болатын сияқты. Режиссердің трагедияны өзінше түсініп, сахнаға қоюға тың жолмен, өзіндік ой-тұжырыммен келгендігін байқағанды.

Сонымен бірге Ж. Омаров спектакльдің сахналық кіріспесін дұрыс бастағанымен, әрі қарай дамыта алмайды, тіпті көп жерлерде ол өз ойына өзі қайшы келеді. Бұдан бұрын «Еңлік — Кебек» трагедиясын ол М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына қайта-қайта қойған болатын. Екі театрдағы екі қойы-

лымның арасында көп айырмашылық жоқ. Бірақ екеуінде де автор ойы бұрмаланып, теріс бейнеленген, режиссерлік шешім мен актерлік орындау — эклектизмге құрылған. Алғашқы қойылымдағы (1970) тұтас спектакльдің режиссерлік шешімі, жеке кейіпкерлерге берілген түсіндірмелер — драматургиялық шығарманың әдеби негізіне қайшы келген. Ақырында театр қойылымының бұрынғы жүріп жатқан нұсқасына оралуға мәжбүр болған.

Енді мына қойылымда да режиссер бұрынғы қатесін қайталаған. Сахнада трагедия оқиғасы ілгері жылжыған сайын режиссер ой-тұжырымының, ұстар бағытының терістігі айқындала түседі. Жоғарыдағы айтылған көріністен кейін айналмалы сахнаның ең биік ортасына эрмитаж (қазір Түркістанда) музейіндегі тайқазанның айнымаған көшірмесі орнатылған. Астында от. Екінші планда айналмалы дөңгелектің сыртын ала әйелдер кісі бойындай үлкен сабаларды гүрсілдетіп лісіп тұрады. Мұның бәрі жесір дауын қуып келе жатқан Наймандарға берілетін астың қамы сияқты. Шартты шешімді жүзеге асыру үшін пьесадағы барлық тұрмыс салттағы шындық белгілерді құрбан етіп, театрдың мынадай иллюстрацияға баруы қисынсыз жай.

«ҚАРАКӨЗ»

«Еңлік — Кебектегі» бас бостандығы мен махаббат жолындағы күрес, билеуші таптың әділетсіз әрекетіне наразылық, бір-бірін ұнатқан жастардың қайғылы тағдыры М. Әуезовтің «Қаракөз» трагедиясында да көркем бейнеленген. Ол 1925 жылы жазылып, сол жылы жарияланған конкурста бірінші бәйге алған шығарма Семейдегі драмалық труппаның сахнасына қойылған. Осы қаладағы театр өнерінің негізін қалаушылардың бірі Ғ. Төребаевтың мәліметіне қарағанда, мұнда қойылған «Қаракөз» аса табысты өткен. Сырым мен сал-серілердің рольдерін домбырамен ән салатын талантты өнерпаздардың ойнауы — спектакльдің поэзиялық мазмұнының терең ашылуына мүмкіндік жасаған. Осыған орай мұндағы әрекеттің логикалық дамуына қарай үш түрлі жылжымалы шымылдықты шебер пайдаланған көрінеді. Спектакльді көрермен қауымның өте қызу қарсы алған-

дығы сонша, тіпті қала сыртындағы ауылдардан келушілер де көп болған.

«Қаракөз» трагедиясы Мемлекеттік қазақ драма театрының сахнасына 1926 жылдың сәуір айында Құрманбек Жандарбековтің режиссурасымен қойылды. Мұнда режиссер мен орындаушылар өздерінің өмірлік бай тәжірибесіне, ескі ауыл тіршілігіне жетік, халық мұрасымен сусындаған табиғи дарындарына сүйенеді. Сондықтан да олар сахнада тарихи дәлдікті, тұрмыс-салт дәстүрін берік сақтауға тырысты. Әсіресе, автор көзін тауып ұтымды пайдаланған ауыз әдебиетінің «Жар-жар», «Беташар», айтыс, өлең — жырларының үлгілерін көркем де шебер орындауға күш салды. Ол қойылымға ерекше ажар, көркемдік көрік беріп, көрерменді өзіне еріксіз баурап әкетті. Тұңғыш спектакль қойылғаннан соңғы үш-төрт айлық тәжірибе өз жемісін бере бастаған. «Еңлік — Кебекке» қарағанда мұнда декорация пьеса мазмұнына қарай жасалып, оқиғаның өтетін орнын, табиғат көріністерін жарық сәулелер арқылы нанымды бейнелеуден сахна алаңы көріктеніп түскен. Сол сияқты кейіпкерлердің характер ерекшеліктеріне қарай киім-кешек, сахнада ұстап — тұтынатын (реквизит) заттар да тарихи бедердің сақталуын көздеген. Бұлардың барлығын ойынға қатысушы артистер, режиссер өздері жасап, өздері басқарған. Театрдың түгі жоқ кедей кезінде шын мағынасында әмбебап болған актерлер өздері режиссер, өздері орындаушы, өлең айтатын әнші, биші, күйші-музыкант, декоратор-суретші, гримші, тігінші, сахна жұмысшысы, қысқасы, барлығы да өздері болған. Қөшеге афиша іліп, билет сатуға дейін, яғни спектакльге байланысты жұмыстардың бәрін өздері атқарған қатысушылар натурализм элементтерімен бірге, тарихи-этнографиялық дәлділікке ұмтылған.

Пьеса мен спектакль тақырыбын сөз еткенде, М. Әуезов трагедияның 1959 жылғы өңделген нұсқасына арнап жазған алғы сөзінде: «Жалпы пьеса тақырыбы беймезгіл заманда жолсыз өмір кешіп, ерте тартқан қайғы-зардың уынан қаза тапқан өнерлі жастар жайы, асықтық пен ақындық құмарлығында елтілген уыз жас жайы.

Пьесаның ендігі айқындалған идеясы бойынша: азаптан туған ақындық, қан-қайғыдан туған қаза, жеке бастың күй-шерінен басталып барып, көп мұңдар, жылаулар күйіндегі азапты ұғынуға беттеген шабытты көрсетпек.

Кесірлі кер заманның қайғы-қасірет қазасынан туған ызалы шабытты бейнелемек»¹ — дейді.

Трагедияның соңғы нұсқасында пролог пен эпилог қысқартылған, жаңа адамдар қосылған, «Жар-жар», «Беташар» да ықшамдалған. Осылай өңдеу үстінде трагедияның тартысы күшейіп, монологтарының ішкі драматизмі арта түскен, тіл шеберлігін де кемеліне жеткізген. Драмалық шығарманың көркемдік ерекшеліктері Р. Нұрғалиев пен Ә. Тәжібаевтың жоғарыда аталған еңбектерінде зерттелген. Біз сөз етіп отырған «Қаракөздің» алғашқы нұсқасының өзі драматургиялық жоғарғы талапқа жауап беретін көркем дәрежеде жазылған.

Спектакльдің табысты болуы режиссерлік шешімнің дұрыстығымен бірге, ең алдымен Қаракөз, Сырым және сал-серілер рольдеріндегі актерлердің шеберліктеріне тікелей байланысты. Қаракөз бен Сырымның сахналық бейнесі нағыз көркемдік жинақылыққа жеткен. Екеуі де Ромео мен Джульетта немесе ренессанс дәуірінің басқа қаһармандары сияқты феодалдық заманның қатыгез заңына, мазғымас дәстүріне қасқайып қарсы шыққан, сонан туатын қауіп-қатерді біле тұра бас тәуелсіздігі, махаббат бостандығы, ән-өнер еркіндігі үшін табанды күрес жүргізген асыл жандар. Бұлар — Шекспир қаһармандарындай адамгершілік, еркіндік, махаббат туын жоғары ұстаған өз заманының оза шыққан қызы мен ұлы. М. Әуезов кейіпкерлерінің осы ізгі қасиеттерін Қаракөз роліндегі Зура Атабаева мен Сырымды ойнаған Құрманбек Жандарбеков жете түсініп, еркін меңгерген.

Артистка Қаракөз бойынан инабаттылық, ізеттілікпен бірге, «малмен байлап, батамен матауға» көнбейтін, жалын атқан жігерімен, асқан ақылымен жібектей мінезімен, жан сұлулығымен өз ойына, көздеген мақсатына, асыл арманына асыққан арудың характерін тани білген. Спектакльдің алғашқы сахналарында жеңгесімен ауыл сыртына шыққан Қаракөз — Атабаева жүзінен бірде қуаныш, енді бірде абыржу сезілгендей. Сырымды көргенде бойын торлаған үрей сейіліп, жүзі жайнап сала береді. Наршаның ауылына еріксіз аттанғалы отырған Қаракөз дүниенің бәрін ұмытып махаббат ләззатына бөленгендей. Жаңа ғана шымылдық ашылғанда Асан сал (Е. Өмірзақов) ымырт қараңғылығын дірілдетіп салған «Баянауыл басынан бұлт кетпес» әні мұңлы, аяулы

¹ Әуезов М. Қараш-қараш. Алматы, 1960. 239-б.

арудың көңіл-күйі іспеттес. Шарықтап барып баяу аяқталатын бұл ән ғашық болған жастың сыры, махаббат сөзі болып қабылданады. Сонымен бірге бұл ән тым-тырыс самарқау тартқан дала тірлігіне келетін тағдырдың тағы бір тартысының белгісі сияқты. Ән артынан ілешала мойнына су құйылып, қабағы салбырап кеткен Наршаны ортаға алып «жұбатып» келе жатқан түсі суық топтың сенері мен сенімі күш пен зорлық сияқты. Бұлардан кейін шығатын Ақбала мен Дулаттар да осы қатерді сезгендей Қаракөздің сөзін бітіруге асықтыра түседі. Дулаттың:

Жас өмір сылдыр-сылдыр әлі-ақ өтер,
Қызығың бірі қалмай бәрі кетер.
Бүгінгі алмадайын Қаракөзім,
Сол күнде күйің не боп, күнің не етер?
Қарағым, көп күрсінбей сөзің бітір,
Күткен көп үйге қайтар көзің жетер,—

деген сөзінде қалың малы алынған, ұзатылып бара жатып, ауыл сыртында бөтен біреумен сыр ақтарысып, махаббат қылын шертісуінде бітіспес дау, ата-баба дәстүрін бұзу, оралғы заңды аттап өту, заман қайшылығын туғызатын құбылысты ұқтыратын мағына жатыр. Бірақ оны елеп жатқан Қаракөз жоқ. Ол махаббат үшін жаралған, сол махаббат құшағында. Қайта әуелгідей емес, қазіргі Қаракөз салмақты, қымсынбай, ештемеден сезіктенбей өзін еркін ұстайтын дәрежеге көтерілген. Қаракөздің «Бізді қосқан желік пен құмарлық емес... сүйгенім Сырым болмаса мен жалғызбын дер ме едім» т. б. монологтар артистканың шебер айтуынан терең мазмұн, өзіндік мағына тауып, героиня характерінің өсу процесін, өмірге оймен, сыншылдық сырымен қарайтын жанның саналы қадамын танытқан. Артистканың ойға шомған сәттегі кескін-келбетінен, ширақ қимыл қозғалысынан, қазақ қызының қайғылы тағдырын айтатын монологтағы ызалы үнінен Қаракөздің еркіндікке ұмтылған жолы айқындала бастайды.

«Қаракөз» трагедиясы туралы бұрын да, кейін де мол жазылып, көптеген пікір айтылды. Бүгінгі зерттеушілерде трагедия табиғатын, автордың драматургиялық шеберлігін жан-жақты тексеріп, пікір таласын тудыратын әйелдер бейнелерін, әсіресе Қаракөз әрекетін құптамаған пікірлер болған. Трагедияның соңғы қойылымдарына байланысты сын-рецензиялардан да «мұнда әдет-ғұ-

рып, салттың басым, қанша бұлқынғанымен өресі тар қыз»² деген топшылауларды кездестіреміз. Немесе ...«Сырыммен мәңгі құшақ қосып, тартып берер дәрмен жоқ Қаракөз бойында»³ сияқты пайымдаулар Қаракөз бойында өз махаббаты мен еркіндігі үшін күрескерлік дәрмен, батылдық жоқ дегенге саяды. Біз Қаракөз бен Сырымды өз заманының озық жандары дегенде, олардың бойындағы характер ерекшелігін қимыл-әрекетін, жоғары адамгершілік қасиетін ақыл-ойын, парасаттылығын айтамыз. Осы бір ерекшеліктері арқылы олар өз ортасынан биік болып көрініп тұр. Махаббат теңсіздігіне, әділетсіздікке қарсы шығып, өз бостандықтарын қорғау — ол заманда екінің бірінен келе бермейтін ерлік құбылыс. Н. А. Островскийдің «Найзағайындағы» Катерина әрекетінен асып бара жатқан батыл қадам көрмейміз. Кабаниха немесе басқа алпауыттармен Катерина табанды күрес жүргізбейтін сияқты. Солай болса да Катерина өз қоғамының озық адамы. Демек, ол өз әрекетімен, ақыл-парасатымен, істеген ісімен сол қоғамның әлеуметтік өміріне қайшы келді. Ол өз ықтиярымен емін-еркін өмір сүре алмайтынын біліп, өзін-өзі өлімге байлады. «Қараңғы түндегі жарық сәуле» болып, Катерина орыс қоғамының белгілі бір кезеңінде күрескер дәрежесіне жетті.

Ал, қазақтың феодалдық заманында Нарша сияқты әлдінің баласын менсінбей, Мөржан сияқты азулылармен арпалысып, дәстүр, жоралғы-жобаны бұзу, өзінің сүйгенімен қосылып алып, шымылдық ішінде айтыс құру Қаракөз бойына аз әрекет емес. Және драматургтің қыз бойына лайықтап алған тартыс, оқиғасы Қаракөз бейнесін ашуға әбден жетіп жатыр. Махаббат үшін жаралған Қаракөздің тартыс үстінде жынданып кетуі қайғылы трагедия, бірақ кейпкердің моральдық жеңісі. Ә. Тәжібаев: «...Қаракөз шынында бөлек жан екен ғой. Мұхтар бұған да жанның оттарын берген, Қаракөзді Еңліктен гөрі ақын етіп алған... Адамның адамнан күн табуы — жарық, жылу алуы — адамгершіліктің әбден жетіккен, сом да биік шағының белгісі. Мұхтар екі жастың махаббатын осындай қасиетті түрде: қараңғылықтың жарық беті, суықтықтың отты беті, қураған, күйген өмірдің жасыл бояулы, жапырақтың беті етіп алған. Өзі сол ер-

² Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 55-б.

³ Нұрғалиев Р. Трагедия табиғаты. Алматы, 1968. 91-б.

кін жанды адамдармен бірге, солардың туын көтерісуде»⁴, — деп трагедияның поэтикалық сазын, философиялық мазмұнын әдемі түсіндірген. Ақын-драматург Қаракөз бойынан қолына қару ұстаған күрескер батырдың бейнесін іздемейді, феодалдық заманның зорлық-зомбылығына қарсы қойылған ізгі жандардан адамгершіліктің жоғары қасиетін, гуманистік идеялын, жан сұлулығын, ақындық шабытын, отты сезімді іздестірген.

Зерттеуші Тәжібаев М. Әуезовтің классикалық әдебиеттерден үйрену, өнерінің қалыптасу жолдарын айта келіп: «Ол жас кезінің өзінде ренессанс әдебиетшілері, атап айтқанда, Шекспир дәстүрін қасиет тұтқан жазушы, солардың әдіс-приемдарын қолдануға ұмтылды, ол да еркін адамның ішкі лирикалық сырын әбден толып болғанда сыртқа шығуын, көкіректі қарс айырып шығуын ұнатты. Мұхтар осынысының өзімен жеке бастың еркіндігін, бостандығын қуаттайтынын көрсетті. Сөйтіп, Мұхтар Сырым мен Қаракөздің психологиялық планда да адамның гармония және тазалық үшін күрескен ғажайып бейнесін суреттейді»⁵, — деп трагедияның тартыс ерекшелігін түсіндіреді. Қаракөз тұрпатынан қайсар мінезді, батырлық келбет, ашық күрескер әрекетін іздегендер трагедия мағынасын, М. Әуезов пьесасының ақындық поэтикасын, лирикалық сазын толық ұғынбаудан туған. Артистка З. Атабаева Қаракөз бойынан айқасуға дайын батыл күрескерден гөрі мөлдір махаббатқа еркін алдырған, сынық мінезді, сөйлеген сөзі сыпайы, қимыл-қозғалысы нәзік, тал шыбықтай майысқан, аса сүйкімді де көрікті жанды елестеткен. Оның сахналық сымбаты қимыл-әрекеті ішкі сұлулығына сай келген.

Қабағынан қар жауған қатал Мөржанның алдында ол міз бақпай, өзін еркін ұстайды. Айбарлы әженің сұрағына көзінің астымен бір қарап алып барып, баяу да селқос жауап береді. Ел билігін ұстаған осы кісінің зілді ескертуі өңменінен өтіп, еңсесін басып кеткен сияқты. Кейіпкер характеріндегі осы бір өзгеріс барған сайын дендеп, қыз тағдырында болатын алдағы ауыр трагедияның түрткісі іспеттес. Сырым кіріп келгенде Қаракөз әлгі селқостығынан бір сәт арылғандай бойы жазылып, еңсесін көтергендей өңіне өзгеріс енеді. Бұл — уақытша ғана алданыш белгісі. «Жар-жарға» қосылып

⁴ Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының дамуы мен қалыптасуы. Алматы, 1971. 82-б.

⁵ Сонда. 82-б.

шырқаған сазды әуеннен қыз мұңы сезілгендей. Орындаушының қаһарман бейнесіне лайықты осы қимыл-әрекеттері мұнан кейінгі көріністердегі сұрғылт тартқан жүзіне, селқос қимылына үйлесім тауып, Қаракөздің жындану сахнасының заңды бастамасы сияқты шынайы бейнелеу тапқан. Сахналық кейіпкер әрекетінің осылай жүйелі тартылуы, әрі характердің даму процесін беруі — Қаракөз бейнесінің мұнан кейінгі көріністерде де көркемдік биікке көтерілуіне тікелей әсер еткен.

Сол уақыттағы спектакльге жазылған сында «Қаракөз болған — Зура, Сырым болған — Құрманбек еді. Бұл екеуінің ойыны күшті, әсерлі болды. Бұл екеуі Қаракөз, Сырым болып мұнан бұрын да талай ойнаған еді, онысын ақтады. Әсіресе, Зураның (Қаракөздің — Б. Қ) жынданып жүргендегі түрі: арқасына жайылған қара шашы, сұрғылт тартып, қуарған өңі кенеттен құбылып кәдімгі жыңды әйелдің күйінен ешбір бөтендігі болмады»⁶, — деп артистканың шеберлігін атап өтеді.

Осы рольді меңгеруде З. Атабаева өзінің жастық шағындағы сұрықсыз өмірін еске алып, соның септігі тигенін айтады. «Мен жастайымнан жетім қалып, бөтен семьяда ананың аймалауын көрмей өстім. Сондықтан Қаракөздің роліне енуім, қайғы-қасіретін түсінуім маған оңай болды. Мен сахнада өзімнің Зура екенімді ұмытып, Қаракөз деп білдім, оның сезімін — өзімнің сезімім деп таныдым»⁷.

Бойға біткен дарынға қоса, көп ізденудің, автор материалын толық түсінудің нәтижесінде орындаушы өзінің кіршіксіз махаббаты, жеке басының бостандығы жолында оңат болған қазақ қызының трагедиялық бейнесін жасаған.

Қойылымның сәтті болып шығуына мол үлес қосқан — Сырым роліндегі Құрманбек Жандарбеков. Бұл күрделі бейне сахнада жан-жақты көркемдік шешім тапқан. Асан салдың аузымен айтылатын «ол жаланған ер, жалындаған ақын, салтанатты сал Сырым» ...деген тамаша авторлық суреттеме бар. Талантты актер өз қаһарманының бойындағы осы үш қасиетіне баса көңіл аударған. Спектакльге қатысқандардың бірі: «Сырым сахнаға жалт етіп шыққанда жұрттың көңілін бірден өзіне аударып алатын лаулаған жалын сияқты, қимылы ши-

⁶ Еңбекші қазақ. 1927. 7 декабрь.

⁷ Беседа с актерами академического театра. Фонд рукописей ЦНБ АН КазССР.

рақ, сөйлеген сөзі ақынша төгіліп тұратын», — дейді. Ауызекі айтыла салған осы бағада актерлік үлкен өнерге тән шығармашылық шабыт көзі бар. Жасы 21-ге шыққан, актерлік талантына қоса, шебер әнші, келбетті Қ. Жандарбековтің Сырым табиғатына сай келген шағы. Орындаушы ең алдымен Сырымды ақын, өмірге құштар, еркіндік аңсаған, төңірегіндегі әлем мен құбылысты өз жүрегімен, өз сезімімен қабылдайтын ерекше жан деп түсінген. Сондықтан ол бейнелеген Сырым сүйсе құлап түсетін, күйсе оттай жанатын, сөйлесе ақынша толғанатын кесек тұлға болып құйылған. Қойылымның алғашқы көрінісінде сәнді киініп, баяу әндетіп сахнаға шыққан топтың ортасындағы салтанатты сал Сырымның жүзінде бір түрлі толқу бар сияқты. Міне, алыстағы арманы, асыл махаббаты — Қаракөзді құшағына алып: «Қара түндей қасірет ортасында жалғыз шырақ — жарығым, мандайдағы жұлдызым! Торға түскен ақ тотым... келші күнім!» — деген сөздер актер аузынан махаббаттың гимні, ыстық жүректердің лүпіліндей естіледі. Ұлы махаббаттың өртіне өзі шалынумен бірге Қаракөзді де айықпастай етіп шарпып өтеді. Қаракөзге айтылатын мол мағыналы монологтар, уытты өлең жолдары сахнада не бір терең астар тауып, Қ. Жандарбековтің шеберлігімен бірде зарлаған зарындай, енді бірде асқақ бойына ыза мен кек құйып, алдағы тағдыр тартысын елестеткендей болады. Трагедия оқиғасының қауырт басталатын ерекшелігіне қарай Қ. Жандарбеков осы алғашқы актының өзінде-ақ Сырымның көңіл-күй тебіреністерін терең ашады. Оның Сырымы кіршіксіз махаббаттың ләззатына бөленіп, бөтен дүниені ұмытқандай болады, бір сәт сол шынайы махаббатқа жасалатын зорлықты сезгендей батырларша дүр сілкініп, жігері жалын атқандай, тағы бірде сүйгенімен айырылысуға қимайтын жанның трагедиялық кескін-келбетін елестетеді.

Қойылымның бірінші актысындағы «Қаракөз» әнінің:

Қаракөз айым!
Қалдың кейін!
Кеткенде сен алысқа
Зар еңірейін! —

деген мұңлы қайырмасын Сырым бастаған салдардың қосылып күңірене айтуы — спектакльдің трагедиялық бояуын қоюлата түскен. Жалпы, салдар тобы «Қаракөз» қойылымының ең бір көрікті көрінісі. Сырым-

ның қасындағы салдар рольдеріне Қалыбек Қуанышбаев (Дулат), Әміре Қашаубаев (Қоскелді) сияқты үлкен өнер иелерін қоссақ, бұлардың сахналық кескінінің жоғары көркемдік дәрежесінде мүсінделгенін түсіну қиын емес.

Спектакльде бұларға қарсы топ — Наршаның ролін Иса Байзақов, Асан салды Елубай Өмірзақов ойнауы — сахнадағы салдар өмірі мен өнерін ерекше көркемдікке көтерген. Байыптап қарасақ, салдар рольдерінде шетінен майталман, халық өнерінің бар маржанын бойына жинай білген, әрі оның қайталанбас шеберлері, ел тірлігіне, ауыл тұрмысына қанық жандар. Олар өздері бейнелеген елдің сәні, ән мен жырдың еркесі, жүрген жерлері қызық, той-думан, әзіл-күлкісі үзілмейтін өзгеше өнер иелері деп түсінген, тіпті өз өнерлері, өз болмыстары жағынан да сол салдарға мейлінше жақын тұрды. Салдар аузымен немесе солардың қатысуымен айтылатын ән мен жыр, өлең мен айтыс көріністерін шебер өткізумен бірге, олардың психологиялық толғаныстарын, көңіл күй сезімдерін де терең ашқан. Жоғарыда аталған мақалада: «Сырымның жолдастары Қалыбек пен Әміре Сырымның қасы мен қабағына қарап, ол күлгенде күліп, қайғысына бірдей ортақтық қалыпты келтірді. Әсіресе Сырым мен Қаракөз сөйлесіп отырғанда, Ақбаланы ортасына алып жүріп, Әміренің ойда жоқ жерде өз жанынан шығарып әңгіме айтқандай болуы келісіп тұр» деген жолдарды оқимыз. Бүгінгі театрдың тілімен айтқанда, мәтінсіз сахналық қарым-қатынас жасау деген осы.

Театр сынының балаң шағынан елес беріп өтетін бұл мақалада автор әлі келгенше орындаушылардың қимыл-қозғалысын беруге ұмтылған. Осының өзінде екі шебер өз кейіпкерлерінің ішкі дүниесіне молырақ үңілгені көрініп-ақ тұр. Және бұдан бұрын бірі шалқыған әнімен, бірі сықақ әңгіме, өлеңімен майталман аталып келсе, енді драмалық өнерге де бейімділігін танытқан.

Спектакль туралы ойын жалғастыра келіп, Құрманбек Жандарбеков салдар рольдеріндегідей сақадай сайланып шыққан артистер тобын мұнан кейінгі қойылымдарда кездестіре алмағанын өкінішпен еске алады. Шағын ғана Дулат бейнесін Сырыммен терезесі тең еткен Қалыбек өнерінің құдіреті. Сырыммен Қаракөздің қайғылы тағдырына қатысты Дулат пен Қоскелдінің өлең жолдарын Қ. Қуанышбаев пен Ә. Қашаубаевтың жыламырап, зарлатып айтатын көрінісі көрерменнің сай-сүйе-

гін сырқыратын жіберетін трагедиялық деңгейге жеткенін еске алады режиссер.

Сахнадағы тартысты шиеленістіріп, барлық оқиғаның дамуына тікелей жетекші болатын Сырым мен Асан бүкіл спектакльдің де тартысын өрбітерлік әрекет етеді.

Екі ақынның біріне-бірінің қарсы қойылуы — Пушкиннің Моцарт пен Сальерін еске түсіреді. Демек, Сырым мен Асанның ақындық толғауларында, қимыл-әрекеттерінде, ұстаған бағыт-бағдарында әлеуметтік мақсат, идеялық нысана жатыр. Ә. Тәжібаев жоғарыдағы аталған кітабында екі ақынның идеялық келбетін тексере келіп: «...бұл екеуінің арасындағы күрес — идеялық күрес, принципиалды тартыс» (89-бет) деген қорытынды жасайды. Міне, осы тартыс желісі бүкіл спектакльдің өн бойынан өтіп, оның идеялық сипатын анықтайды.

Бірінші актының шымылдығы жабыларда сахнаға Асан шығып жан-жағына сезіктене қарайды, оқыс оқиғаның болғанын сезген ол:

Қара шапан жамылып,
Қыз кетеді бір жаққа.
Ән шырқатып қағынып,
Сал кетеді сол шаққа.
Салқын кеште сейіл ғып,
Кім келеді бұл тасқа?
Мәні-жөнін ұқпадым,
Сонда да мұнда сыр басқа,—

деп көп ойланып, мұның аяғының бітпейтін дауға, тынбайтын тартысқа соқтыратынын сездіреді.

Мұнан кейінгі көріністе сахнаға шыққан Сырым мүлде өзгерген, жүзі жүдеу, көңілі жадау. Жаланған ер, жалындаған ақын «оқ тиген жаралы жыртқышқа» ұқсайды. Жаралы жан ызалы болмақ, оның үстіне ол ақын болғандықтан, тіпті орынды, ешкімді аямайтын, жасқанбайтын қайсар болмақ. Сондықтан Сырым — Жандарбековтің шымылдық ішіндегі «Жар-жары» жалын атып, от шашады, Мөржанмен арадағы диалогтардан ащы мысқыл, ызалы леп еседі. Актер Сырымның осы жаралы жанын әр көрініс сайын тереңдетіп, қайнаған кек тасып төгіліп, ақыры, Қаракөздің ұзатылып бара жатқан жерінде өзінің шарықтау шегіне жетеді. Дулаттың асыл арман, ізгі мақсатқа жету тілеуі біте бере қоршауға түскен Сырым сахнаның бір шетінен екінші шетіне жолбарысша атылып, қанжарды суырып алып қарсыластарын тежеп тұра қалғанда көзі от шашып, әр сөзі оқша аты-

лады. Төңірегіндегілерді баудай түсіріп, сахнадан ата жөнелген Сырым нағыз жау жүрек батырлардың қимылын елестетеді.

Қаракөздің жынданғанын естіп, сахнаға шыққан Сырым дел-сал болып өзін-өзі әзер ұстайды. «Сәулем, сәулемшім Қаракөз» деген сөздер көзден аққан ыстық жаспен араласып, Сырымды тұншықтырып өткендей болады. Бойын кернеген ыза мен жалын атқан өксік қабат тасып, өзін тежей алмаған Сырым қайта күңіренгенде залдағы көрермендердің көзіне еріксіз жас үйірілген. Актердің осы бір трагедиялық сәтін жоғарыдағы рецензияда: «Құрманбек қайғы-қасірет жолына түсіп, тілегі бір ғана Қаракөз болып кеткендігін көрсете алды» дейді.

Актер Сырым тартқан азапты, басынан кешкен ауыр қасіретті ғана көрсетумен шектелмейді. Ол белді бекем буып, Қаракөз үшін кек алуға, намысын, еркіндігін қорғауға, мұнан басқа жолдың қалмағанын да шынайы бейнелейді.

Пьеса оқиғаның дамуына қарай Сырым бойындағы күрескерлік сипаттар трагедиялық сарынмен алма-кезек ауысып, кейде осы екі бағыт бір арнада тоғысып, сахналық бейненің көркемдік тұтастығын құрайды.

Үшінші актының аяғындағы Сырымның ұзақ монологі: — «Жә-жә... кетістік те кешпеске! Кешпес кекке кеттім мен де келмеске! Білем сенің де шымбайыңа батады. Алам, шашам, өшер, сенің қалтырай құшқан малыңды!.. Судай төгем, өзгені зорлау-қорлау үшін құрал еткен барыңды!.. Айрандай төгем «ақты-бозды» дейтұғын, таңбалы құтыңды! Құртам мен де, аузы қанды бөрің болам! Шайқаймын, қарғыс атқыр мүлкіңді. Кегім... кегім... Қаракөзім! Аяулы ару, ардақтарым! Арнадым, саған сол ашу-кегімді!..» деген соңғы жолдары актер аузынан жалын болып шарпып, жайдың оғындай тіліп өтеді. Мұнда Сырымның ендігі өмірінің мағынасы, махаббат пен еркіндік жолында құрбан болар ер мінезді өжет ақынның батырға айналып найза ұстағандағы қанды серті жатыр. Сондықтан мұнан кейінгі көріністердегі Сырым тобында баяғы салтанатты салдық белгілер көрінбейді. Бәрінің де түстері суық, жүрістері суыт, сақал-мұрты өскен, киімдері жұпыны, қолдарында айбалта, найза, өліспей берілмейтін күрескерлер кескіні аңғарылады.

Сырымға кісі жібертіп, шақыртып Қаракөзбен ақырғы рет жолығу сахнасы өте әсерлі. Әсіресе, Қ. Жандар

бековтің жылай отырып салған әні көрерменді сілтідей тындырып, залдан «ой, боздақ-ай» — деп, дауыс шығып отырғанын еске алады қойылымға қатысушылар.

Мен келдім зарға толып, күнім саған,
Бір ауыз сөзің бар ма айтар маған? —

деп келетін ән текстеріне орындаушының мұңлы сипат беріп, күнірентіп айтуы — арманда кеткен екі жастың нағыз трагедиялық қайғысы. Осылай қасірет шегіп, жүдеп сарғайған Сырым — Жандарбековтің бейіт басындағы зарлатып айтатын өлеңі мен үлкен монологі де трагедиялық қайғы болып шыққан. Қабірді құшақтап, еңіреп жатқан Сырымның дауысы әлсіреп барып сахнадағы шаммен бірге сөнеді.

Қаракөздің бойға қуат берген отты сөзінен кейін орнынан баяу тұрған Сырым бір сәт ой үстінде әйгілі монологін бастайды. Бірте-бірте үдете екпіндетіп жөнеледі. Монологтің ортасына келгенде Сырым — Жандарбеков дүр сілкініп, батырлық қайрат пен ақындық шабыт тоғыса келіп, «құйын болып үйірілген, дауыл болып соққан» (Ә. Тәжібаев) монологі — Қ. Жандарбековтің шебер орындауынан қанды трагедияның соңғы шымылдығы оптимистік рухқа көтерілген. Және спектакльдің жарқын идеясын, күрескерлік идеясын айқындай түсетін шешім бұл. Сырымдардың бүгін жеңілгенімен ертең жеңетініне, болашақ солар жағында екеніне сенесіз. Демек, олардың еркіндік пен махаббат жолындағы күресі — әділеттік күрес, гуманистік күрес.

Қойылымның осындай идеялық мазмұны қазақ театрының тарихына арналған кейбір еңбектерде дұрыс көрінбей, орынсыз сыналғанын айта кеткен жөн. Қазақ сахна өнерін зерттеп, көлемді кітап жазған Н. И. Львов «Қаракөз» спектаклі туралы кең талдау жасап дәлелдеместен, жаңсақ қорытындыға келген. Ол трагедия авторын «Қазақтың көне өмірі мен дәстүрін, феодалдық дәуірдің көрінісін қызықтап кетеді. Ескі ауыл тірлігін көтере мадақтап, кезбе ақындар өмірін уайымсыз және сүйкімді етіп суреттейді. Осының салдарынан спектакль ұлтшылдық рең алған»⁸, — дейді. Пьеса мен қойылымға айтылған бұл орынсыз сынға біз түбірімен қар-

⁸ Львов Н. И. Казахский академический театр драмы. Алма-Ата, 1957. С. 32.

сымыз. Және пьеса материалдарында тұтас спектакльге ұлтшылдық бағыт беретіндей негіз де жоқ.

Сырымға қарама-қарсы алынып, трагедия тартысының бір ұшын ұстаған Асан-Елубай Өмірзақовтың орындауында шынайы шыққан сахналық бейне. Ол Сырым ізін сырттан бағып, тіке бетіне келмей, қапысын тауып, білдірмей сүріндіруге ұмтылады. «...Сен менің соқтықпайтын кісімсің... Саған мен жол бердім ғой, көп таласпаймын...» деп, Асан Сырымды өзіне тарта сөйлеп, жұмсақ мінез көрсетуі — Наршамен татуластыру ниеті. Сөйтіп жүріп ол тағы да Сырымға: «...сөз барымтасы жаман болады» деп, өз намысын қолдан бермейтіндігін де сездіреді. Мұндай сәттерде Асан сөзіне мысқыл, кекесін сипат беріп отырған. Сырымға оның ашық қарсы келуі — «Жар-жар» үстінде. Той сахнасындағы айқайшуды басып, үкілі домбырасын безілдетіп, шырқата салған әнімен қалың жұртты аузына қаратқан Асан — Өмірзақов спектакльге ерекше бір лирикалық әуен әкелгендей. Ол өз өнеріне өзі риза болғандай, шабытқа мінген Асанның жарқын жүзінде қуанышты күлкі ойнайды. Бірақ, Сырым тобы кіріп келіп, «Жар-жарға» бөтен мазмұн беріп, бұра тартқанда, Асан іштей тынып, жақтырмағанын түйілген қабағынан танытады. Істің насырға шауып бара жатқанын сезіп:

Мен келдім зарға толып, күнім саған,
Бір ауыз сөзің бар ма айтар маған,—
Тағы айтамын жылаудың орны бар-ды,
«Жар» үстінде шығармас іште зарды.
Ару асыл болғанда, ойламас па,
Уақыт тығыз болғанда, орны тар-ды,—

деп басу айтып, ескертпе жасаған, Асанның қабағынан қан жауып, реңі бұзылып, сала береді. Мұнан кейінгі көріністе Асанның Қаракөзбен бірге келген Сырымды кекетіп, келіннің жасауына теңеп айтатын жолдар Е. Өмірзақовтың орындауында ащы мысқылға толы.

Өзінің спектакль туралы пікірінде қоюшы-режиссер Қ. Жандарбеков — актердің шеберлігін жоғары бағалап, күні кешеге дейін Елубай Өмірзақов сияқты Асанды сахнадан әлі кездестірмегенін еске алады. Шынында Асан ролін актер асқан әншілік өнерімен, табиғи сахналық қимыл-әрекетімен, психологиялық көңіл-күйімен спектакльдің орталық бейнелерінің қатарына көтерген.

Тұңғыш ашылған ұлт театрында ойнаған рольдері-

мен, тындаушысын тебіrentкен тамаша термесімен, суырып салма асқан ақындығымен танылған Иса Байзақов бұл жолы Наршаның сахналық тұлғасын келісті жасаған. Ол суреттеген Нарша махаббат дертіне ұшыраған, қайғы-қасіретке душар болған сезімтал да аянышты болып көрінеді.

Қойылымдағы өзге кейіпкерлер рольдері де көркем шыққан. Актерлер Шәрбану Байзақова (Мөржан), Серке Қожамқұлов (Жабай), Әбілқай Абдуллин (Жарылғап) т. б. ойындары жоғары бағаланған.

Сонымен, «Қаракөз» қазақтың тұңғыш театрының шығармашылық мүмкіншілігін, оның труппа құрамында аса дарынды шеберлердің барын, келешекте ірі драматургиялық шығармаларды меңгере алатынын танытты.

Дүниеге ұлттық сахна өнерімен бірге келген бұл шығарманы ұзақ үзілістен кейін, алпысыншы жылдардың басында, ең алдымен Семей, одан кейін Шымкенттен бастап барлық қазақ театрлары түгел қойды. Пьесаның алғашқы және соңғы қойылған нұсқаларының арасында айтарлықтай айырмашылық бар. Пьесаның соңғы түзетілген нұсқасы 1960 жылы автордың «Қараш — Қараш» атты жинағында жарияланды. Сонда М. Әуезов өңделген нұсқасына арнап жазған алғы сөзінде келтірілген.

Автордың бұл сөзі трагедияның соңғы нұсқасына арналып жазылғанымен, оның әуелгісіне де ортақ. Соңғы редакциясында пролог пен эпилог қысқартылып, жеке кейіпкерлер сөздері, «Жар — жар», «Беташар» ықшамдалған. Осындай өңдеу үстінде трагедияның тартысы күшейіп, монологтардың ішкі драматизмі арта түскен, тіл шеберлігі де кемеліне жеткізілген. Біз сөз етіп отырған «Қаракөздің» алғашқы нұсқасының өзі драматургиялық жоғары талапқа жауап беретін көркем дәрежеде жазылған. Пьесаға жүргізілген кейбір өңдеулерге автордың амалсыз барғанын айта кеткен жөн. Мұндағы жаңа кейіпкерлер — егінші шал мен балықшы шал трагедияның алғашқы нұсқасында жоқ. Шығармадағы «таптық тартысты» күшейту ниетімен коммунистік идеологияның күштеп енгізген бұл кейіпкерлерін асыл дүниеге жамалған жамаудай ерсі көрген театрлар қабылдамай, қойылым бірер жүргеннен кейін оны алып тастап отырған. Көне заманның салт-дәстүрін орынсыз дәріптеген «зиянды шығармалар» қатарына қосылып, трагедия ұзақ уақыт театр репертуарынан түсіп қалғаны мәлім.

«Қаракөзді» ең алдымен сахнаға қойған Семей (ре-

жиссер Бәйтен Омаров), Шымкент (режиссер Әубәкір Ордабаев) театрлары трагедияның халықтық негізін, елдің әдет-ғұрып, салтын, көркемдік дәстүрін берік сақтаған. Режиссер Б. Омаров қойылымға поэзиялық рух, ақындық шабыт беруге ұмтылған. Ол пьесаның «Жар-жар» мен «Беташар» түріндегі қазақтың айтыс поэзиясындағы тамаша үлгілерінің сахнада әсерлі шығуына база көңіл бөлген.

...Сахнада бейнеленген алакөлеңке кешкі даланың тыныштығын бұзып, Асан салдың шарқата салған «Баянауыл басынан бұлт кетпес» әнімен спектакль басталады. Жас актер Б. Сыбановтың тамаша әншілік шеберлігі сал характерін ашуға септігін тигізумен бірге, режиссерге спектакльдің поэтикалық кілтін дұрыс табуға мүмкіндік берген.

Театр сыншысы Қ. Қуандықов бірнеше театрларда қойылған спектакльдерді талдай келіп: «Ән, махаббат және өмір — «Қаракөз» трагедиясының идеялық-көркемдік негізі. Ән мен махаббат спектакльге лирикалық нәзіктік, романтикалық өң беріп, қаһармандардың сұлулық нұрына шомылдырады»⁹ — деген орынды қорытындыға келген. Міне, осы ән мен махаббат жайын айқын да терең ашуға талпыныс барлық театрлардың қойылымдарына ортақ. Семей театрында Асан роліндегі Б. Сыбановтан басқа әнші актерлердің болмауынан спектакльдің лирикалық жағынан гөрі психологиялық толғаныс жағы тереңірек ашылған. Сырым — Ә. Жаңбырбаев, Қаракөз-Т. Иісова ойындары осы психологизмге құрылған.

Шымкент қойылымдарында Сырым ролін алғашында М. Өтебаев, содан соң С. Рақышев, кейін А. Қалмырзаев ойнады. Бұлардың үшеуі де драмалық өнерлерінің үстіне, тамаша әншіліктерімен көп ұтқан. Орындаушылар Сырымды ерлігімен бірге, жалындаған ақын, салтанатты сал етіп бейнелеген. Асан сал ролін ойнаған О. Жұмабеков те жезтаңдай әнші актер. Сондықтан Шымкент театрының сахнасында ақындық шабыт, әншілік өнер, «Жар — жар», «Беташар» қойылымның бағасын одан сайын арттыра түсті. Көрермен қауым әсерлі ән мен ақындық өнерге барынша қошемет көрсетіп, жылы ілтипат білдірді. Алайда кейіпкерлердің психологиялық көңіл-күйі, характер ерекшеліктері қойылымда үнемі ескерілмейді, кейде екінші қатарда қалып қоя береді. Жұма-

⁹ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 53-б.

бике Серікбаеваның шындылдықпен, шеберлікпен сомдаған Қаракөзінен басқа характерлер толық ашылмаған күйінде қалды.

Жетпісінші жылдардың басында жүрген қойылымда Сырым — А. Қалмырзаев, Асан — О. Жұмабеков, Нарша — С. Өтемісов рольдері сәтті шықты. Бұлардың орындау өнерлерінде ақындық шабыт, лирика, әрі психологиялық толғаныс бар. Ташкенттің театр өнері институтын бітіріп, жоғары актерлік білім алған А. Қалмырзаев Шымкент сахнасында көп жылдан бері талантты өнер көрсетіп келеді. Ол драмалық геройлармен бірге, музыкалық спектакльдердегі — Тарғын, Төлегеннен басталатын рольдерді ойнаған ұжымның жетекші актері. Драмалық және әншілік өнерді бірдей меңгерген ол Сырым бейнесін жасауда да ақындық пен батырлық сипатты бірдей ашып, сахналық тұлғаны көркемдік тұтастыққа көтерген. Ән мен жалынды сөз актер өнерімен шынайы бірлік тапқан. Жеке көріністерден финалдық сахна ғана ұтымды шешімге ие болған. Солай болғанмен де қойылым солғын шыққан. Мұның басты себебі — режиссердің сахналық әрекетті толық ұйымдастыра алмағандығында. Спектакльде сахналық қарқын, ырғақ, оқиғалардың алмасуында жүйелілік жетпеді және декорациялық көркемдеуінде нақтылық болмады. Режиссер мен суретші кейіпкерлердің киім-кешегін таңдауда да шығармашылық тұрғыдан келмеген. Мұнда тағы да сол жалпылама, бұрынғы заманның қазақтары үстіне ұзын шапан киіп, шашақты белбеу буынып, құндыз бөрік киетін еді деген ұғымнан шыға алмаған. Үстеріне қабат шапан киіп, белдерін шарт буынып алған ақын-салдар сахнада терлеп-тепшіп, еркін қимылдай алмады. Бұл сияқты кемшіліктер басқа облыстық театрлар спектакльдерінде де болды.

Облыс сахналарында қойылған спектакльдердің ішінде көркемдік тұтастық тауып, табысты болғаны — Қызылорда театрының «Қаракөзі». Режиссер Мен Дон Ук трагедия сырын ұғып, шын мағынасында шығармашылық тапқырлық, ізденімпаздық көрсетті. Қойылымның режиссерлік байламы жайында: «...режиссер зал мен сахнаны бір сәтте түгелдей қараңғылық құшағына көміп, түнек дүние әлеміне тартып әкетті... Зіл қараңғылық, меңіреу тыныштық ішінен булыққан күрес күйінің сарыны талып жетеді. Жанталас күрес сарыны. Қараша желіндей біртіндеп күшейе түскен күй енді бірде арқасын қозды-

рып дабыл қағады, бірле өзек жарған қайғылы мұңға айналып, жүйкеңді босатады. Содан ол жүрек тебірен-тер нәзік әуенге ауысып, еңсені басқан қараңғылықты серпіп тастайды. ...Сахна мен зал іші айлы түннің көгілдір нұрына бөленген. Ішкі шілтер жібек перде, түрлі түсті жарықтардың ғажайып тоғысулары сахнаға шексіз кеңістік береді. Сол дала төсіне біткен жартас басында қабыса біткен қос ақ қайындай болып сал Сырым мен Қаракөзайым ынтық зар құшағында тұр. Назды әуен екі мұңлықты дала құшағына алып кетті. Үкілі домбыраларын көлденең ұстаған салдар да әлгілерді жоғалтқандай жартасқа шығады. Бұлардың ізінше келген тағы бір жиынның түстері де суық, қарақшылардай аймақты тіміскелей шолып, олар да өте шықты»¹⁰ — дейді. Келтірілген осы жолдардан спектакльдің ой-тұжырымы айқындалып, алдағы тартысқа араласатын қаһармандардың кескін-бедері де белгіленіп, сахнадағы атмосфера толық анықталады. Және музыкалық кіріспе қойылымға тұтас поэтикалық саз беріп, оның көркемдік мазмұнын тереңдете түскен.

Режиссурадағы нақтылық пен айқындық орындаушылардың өз рольдерін дұрыс ұғып, жан-жақты меңгеруге жетелеген. Артистка Жібек Бағысова Қаракөз бейнесін лирикалық жинақтылыққа көтерген. Ол ойнаған жас ару ролінде ізеттілік, инабаттылық, нәзіктік мол. Ол дүниенің бәріне таңырқай қарайды, оған бәрі де қызық, әрі жұмбақ сияқты. Қаракөз — Бағысованың суда жүзген аққудай әсем қимыл-қозғалысы, ажарлы кескін-келбеті, күлімдеген сүйкімді жүзі, мөлтілдеген ойлы қарақат көзі автордың:

Қаракөз — Қарауылдың ақ маралы,
Болғанда бетке сұлу, ой саналы,—

деп келетін тамаша сипаттамасының жанды көрінісі елес беріп өтеді. Сонымен, Қызылорда театрындағы Қаракөз өмірге, болашағына қызыға, кейде үрейлене қарайтын жанның нанымды сахналық бейнесі болып шыққан.

Қойылымға жазылған сында Ж. Бағысоваға қызулық, драматизм жетіспейді деген пікір айтылды. Сахналық бейне жасаудағы актердің шығармалық даралығы мен ерекшелігі ескерілетін қағидаға, әрі оның жетекші роль атқаратынына сүйенсек, Ж. Бағысова ойнаған Қара-

¹⁰ Сонда, 54-б.

көзден күрескерге қажет қызулық, драматизм іздеу артық ететін сияқты. Әділетсіздікке шыдамай, кіршіксіз махаббат пен бас бостандығы жолындағы күресте өздерін құрбан еткен Баян, Еңлік, Ақтотылармен Қаракөзді қатар қоюға болмайды. Ол өзінің махаббатын қорғауға дәрменсіз, ата жолын аттап кете алмай, арманына жете алмай жынданатынын ескерсек, Ж. Бағысова жасаған бейнеде темперамент, драматизм жетіспейді деу негізсіз сөз, дәлелденбеген пікір.

Бұл спектакльде мұнан басқа да көңілге қонымды шыққан рольдер бар. С. Рақышев орындаған Сырым, автор суреттегендей, «жалаңған ер, жалындаған ақын, салтанатты сал» болып шыққан. Актердің драмалық дайындығымен бірге, домбыра тартып, тамаша әнші болуы сал бейнесінің әр қырынан ашылуына себепкер болған. Және ән, өлең, қойылымға лирикалық бояу ғана емес, оқиға барысына, сахна мақсатына қарай әр түрлі мағынада орындалуы, характер ерекшелігін ашатын басты бейнелеу құралдарының бірі іспеттес. Сондықтан С. Рақышевтың өршіл де екпінді әні Сырымды бір сәт күрескер бейнесіне көтерсе, енді бірде Қаракөзге айтатын соңғы сахнадағы Сырымның қасиетті күйі мен шерлі халін танытады.

Сол сияқты Сырымды мұнан кейін ойнаған Шайтұрсын Әбділбаев та драмалық актер мен әншілік өнерді негізгі нысанаға бағындыра білуден нақты шығармалық нәтижеге жеткен. Басқа салдар рольдеріндегі Т. Айнакұлов (Асан), С. Шотықов (Дулат) сияқты талантты актерлердің шебер әншілігі де қойылымға көркемдік көрік берген. Бұлардың төгілтіп салған әндері көрерменнің делебесін қоздырып, трагедия тартысын ширата түскен. Сонымен бірге, орындаушылардың сахнадағы еркін қимылы, ақындық өжеттігі, шабытпен ойнауы сал-серілер бейнелеріне үйлесімді шыққан.

Режиссер «Жар-жар», «Беташарға», той сахналарына барынша ден қойып, түрлі тұрмыс-салттық бояулардың спектакльге көркемдік септігі тиетін жағын көп ойластырған. Актер С. Шотықовтың той сахнасындағы жоғары нотада келістіріп, импровизация тәсілімен айтатын «Тойбастары» драмалық тартыс шиеленісе түсетінін сездіргендей әсер қалдырады.

Ақын-драматург Ә. Тәжібаев трагедияны талдай келіп: «Дәл осы «Қаракөзде» қазақтың айтыс поэзиясы өте қызықты пайдаланылған, әсіресе, «Жар-жар» мен

«Беташар» түріндегі дәстүрлі өлең жарыстары драмалық тартысты дамыту құралы етіп меңгерілген», — деп жазды. Тәжібаевтың осы ойын Қызылорда театры шебер дәлелдеп береді. Тұрмыс-салттық өлеңдерді сахнадан орындау тәсілі трагедия тартысын шиеленістіріп, оның ішкі драматизмін күшейте түскен. Кейбір театрларда «Жар-жар» мен «Беташар» астарындағы әлеуметтік мазмұнды, тартыс мағынасын аңғара бермеген. Мұнан ол тойда айтылатын күрделі өлеңдер деп қана ұғып, шамадан тыс қысқартылып та қалған.

Сонымен, талантты режиссер Мен Дон Ук Қызылорда театрының шығармалық мүмкіншілігін шеберлікпен толық пайдаланып, «Қаракөз» спектаклін жоғары көркем дәрежеде қойған. Астаналықтардың қойылымды өте жылы қабылдауы да осыдан.

М. Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театры «Қаракөзді» 1963 жылы А. Л. Мадиевскийдің режиссура-сымен қойды. Қойылымның басталуы, жалпы сахналық шешімі басқа театрлардан мүлде бөлек. Композитор Н. Тілендиевтің сазды музыкасымен шымылдық баяу ашылғанда ішкі шілтер пердеде Мұхтар Әуезовтің бейнесі көрінеді. Бұл сәтімен табылған көріністе өз трагедиясының сахналық қойылымын көре алмай кеткен ұлы жазушыға көрсетілген құрмет пен ілтипат бар. Залдағы көрермен жұрттың ду қол соғып, қошамет көрсетуі жүрекке жылы әсер етеді. Онан әрі қарай трагедия кейіпкерлерінің әрекеті басталып кетеді. Сахна қара көленке, кешкі ымырт мезгілі. Ауыл сыртындағы жартасқа қарай Асан, Матай, Нарша беттеп келеді. Асан (Ә. Жолымбетов) ыңылдап әндетеді, бірақ көңілге түйген бір жай іштей мазалап келе жатқан сияқты. Наршаның (Ғ. Сүлейменов) әнмен де, көңіл-күймен де жұмысы жоқ, жүзінде реніш, қабағында кейіс бар.

Қалың малы төленіп, арадағы әңгіме әбден пісіп жетілсе де Қаракөздің уайымы мұның ішін жегідей жеп, діңкесін әбден құртқан сыңайы бар. Махаббат дертіне шалдығып, жан-күйзелісіне душар болған Наршаға қасындағы екі досы ақыл беріп, жігерлі қимыл жасауға итереді. «— Е, салмайсың ба тиымды, тартқызбайсың ба ондай қырсық мінезіне сазайын» деген Асан — Жолымбетовтің зілді сөзі спектакль тартысын ширықтырып әкетеді.

«Сәлден кейін басына шапан жамылып шыққан Қаракөз (З. Шәріпова) мен Ақбала (Х. Жиенқұлова) жан-

жағына ұрлана қарайды. Әлгілердің пиғылын, қолға түссе айықпас дауға душар болатынын біледі. Сондықтан Қаракөз қимыл-қозғалысы жедел, аңсаған жанмен жүздесіп, тілдескенше асығып, алқынып тұр. Өңінде қобалжу бар, үлкен толғаныс үстінде. Осы күйдегі қыз Сырымды көргенде оған қарай асыға ұмтылады. Біріне — бірі ынтық екі жас махаббат құшағына енеді. Төменде Дулат бастаған салдар Ақбаламен әзілдесіп, өздерінше қызықтап жатады. Академиялық драма театрының сахнасында «Қаракөз» қойылымы осылай басталған. Және бұл автор идеясына, шығарма рухына сай келген. Режиссер трагедия кейіпкерлерінің өздерінің сахналық мақсаттарына қарай қарама-қарсы екі топқа бөлінетінін, бұлардың арасындағы бітіспес тартыстың шиеленіс те өтетінін барынша айқындай түскен. Әрі бұл тартыс шымылдық ашылмастан бұрын әлдеқайда ерте басталғанын сездіреді. Осы тұста характерлердің сахналық эскиздері де сызылып қалады.

Мұнан кейінгі көріністе режиссер анықтап алған ойтұжырымын шашау шығармай, жүзеге асыруға ұмтылады. Спектакль туралы сын мақалада былай деп көрсетіледі; «...режиссер түсінігінше Қаракөз бақытты махаббат жолында ашық айқасқа шыққан, ата жолын аттап өткен ару, Қаракөз — Шәріпова сахнаға алғаш шыққанда-ақ ешбір жаннан қаймықпайтын, кеудесінде ғашықтық оты лаулаған қалыпта көрінеді. Сырыммен алғашқы кездескен сәтте де, онан соңғы көріністерде де ол батыл қимылға баратын болып есте қалады»¹¹ Артистка мен режиссер Қаракөздің Сырымға деген махаббатын, аңсап қауышқан қос ғашықтың жүрек лүпілін, оқиғаның дамуына қарай туып отыратын көңіл толғаныстарын нанымды ашқан. З. Шәріпова — Қаракөздің қуанышы мен ренішті көңіл-күй өзгерістерінен, толғаныстарынан туатын ішкі драматизмді айқын аңғартып отырады.

Сырым ролін Н. Жантөрин мен Ш. Мусин кезектесіп ойнайды. Екі орындаушының екеуі де актерлік ерекшеліктеріне қарай сахналық характердің өздеріне жақын, қонымды белгі-бедеріне көңіл бөлген. Н. Жантөрин өзгеройының аңсаған асыл арманын, адал махаббатын, соған жету жолындағы табанды күресін, көздеген мақсатына жетпей қоймайтын төзімділігін, айтқанынан қайт-

¹¹ Қуандықов К. Ән, махаббат, өмір // Қазақ әдебиеті. 1963. 28 июнь.

пайтын қайсарлығын, әрі қарай ұштай білетін батырлық кескінін де толық ашқан. Ал Ш. Мусин Сырым бойындағы ақындық шабыт, салдық өнерге, лирикалық сезімге ден қойған. Бұл қаһарман бейнесінің төл қырынан көрінуге мүмкіндік жасаған. Қысқасы, екі актердің екеуі де кейіпкер дүниесіне толық еніп, әрқайсысы өз мүмкінділіктеріне қарай дара сахналық бейне жасаған.

Спектакль туралы мақалада: «...Осы екі дарынды артист те Сырымның тағы бір қырын — әншілігін жеткізе алмай жатқаны аян.

«Мен келдім зарға толып, күнім саған,
Бір ауыз сөзің бар ма айтар маған»,—

деген жолдармен басталатын Сырымның ең соңғы қоштасу әнін аса шерлі үнмен, көкірегі қарс айырылып, ет жүрегі езіліп, аңыратып айта алмайды. Трагедияның шарықтау шегінің биігі бұл. Осы ән үстінде Қаракөз де Сырымды танып: «...Иә, иә осылай, осылай болатын «...ән...ән» деп барып үзіліп кетеді»¹² деген пікірдің жаны бар. Демек, ән бұл сахнада қойылымға ұлттық колорит беретін қосымша компонент емес, кейіпкер өміріндегі үлкен өзгерісті, психологиялық толғанысты, тартыс жүйесін ашуға қажет, әрі солардың әрекетіне тікелей байланысты. Әрине бұл ерекшелік драмалық әр актердің бойынан табыла бермейтіні хақ. Сыншы ойы жүзеге асса, спектакльдің ұтары да даусыз еді.

Бұл кемшілік басқа ақын-салдар бейнесіне де ортақ. Ән мен өлең, ойын-сауық, той-думан дегенде «жарғақ құлағы жастыққа тимейтін» халықтың бір кездегі еркесі мен сәні болған ақын-салдар өнері сахнада көркем шыққанда спектакль аса сәтті болар еді. Режиссер батырлық пен ауыл сыртындағы қақтығысты алғы лекке шығарып алған. Қойылымда ән, ақындық шабыт, сөз өнері — шығарманың арқауы, салдар сол арқылы күрескер дәрежесіне көтеріледі ғой.

Той үстінде айтылған «Беташар», «Жар-жар» да өзінің көркемдік деңгейіне жетпеген. Шығарманың тартысын ширатып, екі жақтың қақтығысы қойылымда әсерлі шықпаған. Режиссер трагедиядағы өлең жолдарын қысқартып тастаған. Сол қысқартудан Дулат бейнесі әлсіреп кеткен. Оның сөздерін басқа кейіпкерлер айтып жүр. Ал, Ақбала мен Дулаттың жарасымды қалжың әзілдері

¹² Сонда.

де спектакльден түсіп қалған. Режиссер-қоюшы тілге түсінбей, орынсыз ықшамдаған жерлеріне актерлер қауымы көңіл бөлуі қажет еді.

Қойылымдағы ақындық шабыт, салдық өнерді беруде Асан ролін кезектесіп ойнаған М. Өтебаев пен Ж. Медетбеков, Дулат роліндегі С. Оразбаев көп ізденіп, шығармашылық тапқырлық танытқан. Асан салдың Қаракөзге деген аянышын, ән арқылы өмірге қайта келтірмек болған әрекеттерін Ж. Медетбаев нәзік ашқан. Актердің дауыс үніндегі, қимыл-қозғалысындағы, қайғылы жүзіндегі дертке ұшыраған жанға деген адамгершілік сезім, жылы ниет, іштей қайғыру сәттері нанымды шыққан.

Спектакльдегі орталық кейіпкердің бірі — Нарша. Ол әлдінің баласы бола тұра, қалың малы төленген қалыңдығын күшпен алмай, өз махаббатымен, шын ниетімен келгенін қалайды. Қаракөздің оны менсінбеуі трагедияға душар етеді. Кейіпкер бойындағы осы күрделі психологиялық процесті актер М. Сүртібаев ойынында ұтымды бейнелеу таппады деген пікір білгірлікпен айтылған. Екінші орындаушы — F Сүлейменов бейнені терең түсініп, оның ішкі арпалысын, трагедиялық халін жан-жақты ойластырып, соны ашудың бейнелі құралдарын тапқан.

Сахналық бейнелеу жағынан көркем шыққан ескінің тірегі, дүйім елдің әміршісі Мөржан бейбіше бейнесі. Бұл рольдегі С. Майқанова мен Ж. Жармұхамбетова кейіпкер бейнесін жан-жақты түсініп, нағыз сахналық жинақылыққа жеткізген. М. Әуезов жасаған кесек бейне сахнада да сол ірілігімен көрінген. Толық бәйбіше баяу сахнаға шыққанда төңірек су сепкендей басыла қалады. Екі актриса жасаған бейне біреу болғанымен, актерлердің шығармашылық даралығынан, орындау өзгешелігінен, Мөржан кескін-келбеті өте суық, қимыл-қозғалысы да ауыр, сөзі өктем, түксиген, қабағы ашылмайтын қатал жан болып бейнеленген. С. Майқанованың Мөржаны ауыр мінезді, қимыл-қозғалысы маңғаз, тәкаппарлығы да бар, сөзінде астар да, зіл де мол, ойланып асықпай сөйлейтін түскен жерін ойып түсетін адуын бәйбіше.

Осы алуандас бояуы қалың шыққан X. Елебекова жасаған қырсық мінезді, басынан сөз асырмайтын намысқой, тентек құдағи — Текті. Үнемі Мөржанның қасы мен қабағын бағып жүретін Жабай — С. Қожамқұлов пен Жарылғап — Қ. Бадыров, қайын сіңілісінің тағдырына бәйек болып жүрген асыл жеңге Ақбала — Б. Ри-

мова т. б. рольдер де спектакльдің елеулі табысы болды.

«Қаракөз» трагедиясы сахнадан түспей, үнемі қайталанып қойылып келеді. Сексенінші жылдардың басында трагедияны М. Әуезов атындағы драма және бірнеше облыстық театрлар қайтадан қойды. Режиссер Ә. Мәмбетов шығарма табиғатына көп тереңдемей, бұрынғы қойылымда толық ашылыққырамай қалған ақын-салдар бейнелері мен өнеріне, «Жар-жар», «Беташардың» дұрыс орындалуын ойластырып, спектакльді лирикалық тұрғыдан қарастырған. Сырым мен Қаракөз арасындағы махаббат желісіне барынша айқындық беріліп, екеуінің кездесуі ақ қайың өскен сұлу табиғат аясында өтуі де осыдан. Мұнда қолданылған айналмалы сахна (суретші Е. Тұяқов) актерлердің әрекет жасауына ыңғайлы болғанымен, қойылымның поэтикалық мазмұнына сай келе бермейді.

Сырым мен Қаракөз рольдерін орындаушылар режиссерлік ой-мақсаттың үрдісіне қарай махаббат сезіміне берілген қос ғашықтың ішкі көңіл-күй толғаныстарын ашуға ұмтылған.

Сырым ролін орындаушылардың ішінде «жаланған ер, жалындаған ақынды» шынайы суреттеуге жеткен — талантты актер Әнуар Боранбаев. Ол ән мен драмалық әрекеттің үйлесімді тұтастығын тауып, кейіпкер бейнесін әр қырынан ашқан. Ішкі қызулық пен әсем қимыл-қозғалысқа құрылған мұның Сырымы ақынша толғайды, көңіл күй арпалыстарын ашуда асырып та, тасытып та жібермей, сахналық өлшеммен келген.

Ұзақ жыл сахнада үзіліссіз жүріп келе жатқан қойылымда Қаракөз ролін жол-жөнекей көптеген жас артист-калар ойнап келді. Солардың ішінде М. Өтекешова, Г. Әспетова, Ш. Ахметова, Г. Ералиева т. б. Қаракөз ролін өзінше түсініп ойнағандар. Жас арудың трагедиялық толғаныстарын жеткізуде М. Өтекешова мен Г. Әспетованың ізденістері көңіл аударарлық. Соңғы орындаушы Қаракөздің жындану сәті мен процесін өзінше түсініп, басқаларға ұқсамайтын тәсілдерін қарастырған. Мұнда күрескерлік емес, тағдырына мойынсұну бар.

Сонымен, «Қаракөз» спектакльді режиссура тарапынан кеткен олқылықтарына қарамастан, театр репертуарынан берік орын алып келеді. Қойылымға берілген баға барлық жерде де негізінен байсалды болғанымен, әжептәуір сын да айтылды. Соған қарамастан, спектакльдің табысқа жетуі ең алдымен М. Әуезовтің шығармасының

жоғары көркемдік сапасына тікелей байланысты. «Қазақ драматургиясының алтын қорына қосылған «Қаракөз» трагедиясы өзінің тамаша көркемдік ерекшеліктеріне лайық сахналық бейнелеуді қажет етіп отыр. Ұлы жазушының 100 жылдық мерекесіне арналған қойылымдар осы биік талап биігінен көрінсе деген тілек бар.

Облыстық театрлардың ішінде Талдықорған, Семей, Жетісай ұжымдарының қойылымдарынан әрқайсысының өзіне тән ізденіс жолдарын аңғаруға болады. Алматыдағы шығармашылық сапар шымылдығын «Қаракөзбен» ашқан талдықорғандықтар қойылымдық жүйесі әбден қалыптасып қалған пьесаға өзінше, тың жолмен келіпті. Ешкімге еліктемеу, тыңнан сахналық бейнелеу құралдарын қарастыру — шығармашылық өмірін енді бастаған театрға бірден-бір сара жол, дұрыс бағыт.

Спектакльді қойған Қалмақан Бейсенбиев — бұрын-соңды режиссурамен айналыспағанымен, актер болып әжептәуір рольдерде ойнаған, сахна өнерінің сырына қаныққан жан. «Қаракөзді» қоюдағы режиссура оның көрген-білген актерлік тәжірибесінен туған. Ең алдымен ол трагедияның сахналық бейнелеу үлгісін табуға ұмтылған. Ыңғайлы станокты қолдану — актердің әрекет жасауына қолайлы болып шыққан. Халық өнерінің дәстүріне, этнографиялық көркемдік-бейнелеу құралдарына сүйену қойылымға ерекше ұлттық бояу, нақыш берген. «Жар-жар», «Беташарлардың», «ақын-салдар өлең-әндерінің» келісті орындалуы бұл спектакльдің ұтымды жағы. Қойылымды көрермен қауымның барынша жылы қарсы алуы да осыған көз жеткізе түседі.

Қойылымның поэтикалық тынысының еркін ашылуы — мұндағы Сырым, Асан рольдеріндегі жас актерлер өнерінің ықпалы. Және екі актердің де домбыра тартуы, тамаша әнші болуы олар ойнаған рольдердің ғана емес, тұтас спектакльдің көрермен көкейіне жол табуына мүмкіндік берген. Сырым — Сағат Жылкелдиевтің орындауында нағыз қызуқанды, бірде лапылдап, бірде жауатын күндей түнеріп, оқиғаның барысына, дамуына қарай актер кейіпкердің көңіл-күйін толық ашқан. Қаракөзбен кездесетін сахналарда актер Сырымның сүйгеніне жас жүрегімен беріле, жан-тәнімен құлап түсуі, іштей асыл арманын ақтарып тастау, қиылып барып қайтатын сәттері әсерлі-ақ. Дегенмен жас актерге әлі де ізденетін, толықтыратын жерлер бар. «Жаланған ер, жалындаған ақындық» іштен біте қайнап шықса ғой шіркін!

Соңғы көріністегі Сырымның от-жалынды құйындай үйіріп, найзағай ойнатып, жауар күндей нәсерлетіп келетін монологының қысқарылып қалуы екінішті-ақ. Жалпы Сырым бейнесі тәжірибе аздығынан туған кейбір кемістіктеріне қарамастан жас актердің талантын байқатқан, оның өнердегі өзіндік жолы барын аңғартады.

Қаракөз ролін ойнаған Жібек Лебаева ару психологиясын, характер табиғатын жете түсінген. Қер замандағы басында бостандық, өзінде ерік жоқ арудың асыл арманын, махаббатын Сырыммен өтетін сахналарда артистка нанымды ашқан. Қарақат көздері мөлтілдеп, қимасымен қоштасатын сәттердегі Қаракөздің психологиялық толғаныстары, қимыл-әрекеттері әсерлі. Қаракөздің қолға түсіп, жындану сәтін талдықорғандықтар өзінше қызық шешкен. Станоктың астынан берілген жарық есінен танып жатқан Қаракөздің бетіне түсіп, қыз психологиясындағы өзгерістерге қарай қызыл-жасылға бөленуі, жындану процесінен сипат беріп өту ұтымды шыққан.

Қойылымда Кендебай Темірбаев, Нұрлан Әлбосынов — Асан, Дулаттардың рольдеріндегі салдың кескінін беруді толық меңгерген. Әсіресе К. Темірбаев ақынжанды Асанның характерін нанымды ашқан. Оның шаршы топ алдында домбырасын безілдетіп іркілмей шырқай жөнелуі, тыңдаушысын үйіріп әкетуі, ширақ қимылдап, еркін сілтеуі бәрі де кейіпкер бейнесіне үйлесімді.

Актерлердің жастығына қарамастан, көпшілік рольдерде характер ерекшеліктері сақталған. Ақбала (Г. Шәкірова), Нарша (М. Шәкіров) тіпті жасы үлкен кейіпкерлердің бейнелері де жас актерлердің ойынында иланымды шыққан. Алмахан Кенжебекова ел билеген Мөржан бәйбішенің сұсты да суық жүзінен бастап, психологиялық толғаныстарын да тап басқан. Ал ақсақалдар — Жарылғап (Д. Мұсабеков), Жабай (Ғ. Ахметов), Тойсары (С. Нұрғалықов), кемпір — Текті (Ә. Ыдырышева) рольдерін де жас актерлер меңгеріп, характер ерекшеліктерін ашқан.

Режиссера әлсіздігінен, қойылым ырғақ-тынысының толық анықталмауынан туған кейбір шұбалаңқылық, сөз құдіретіне жете мән бермеу — жас ұжым спектаклінің кемшілігі.

Осы тұста Есмұқан Обаевтың режиссурасымен сәмейліктер қойған «Қаракөздің» идеялық-көркемдік нысанасы айқын деуге болады, мұндағы көріністер жастардың феодалдық дәуірдің бұғауын үзіп, бас бостандығы

мен махаббат еркіндігіне жету жолындағы күресін бейнелейді. Сахналық көркемдеуден бастап, актер ойындарына дейін барлығы да осы идеяға бағындырылған. Сырым (арт. Қ. Байжұманов) мен Қаракөз (арт. Г. Аманжанова) сахналық әрекеттері де осы режиссерлік ой-мақсаттан өрбиді. Трагедияға бұлай келу де сахналық заңдылықтан туған. Әйтсе де, ақындық шабыт пен салсерілер өнеріне, кейіпкерлердің терең сезімдеріне, ән мен күйге, мәңгілік махаббат желісіне құрылған трагедия мұнан гөрі басқаша, поэтикалық жолмен келуді қалайтыны талас тудырмайды.

Трагедия табиғатындағы осы бір көркемдік ерекшелікті жіті аңғарған режиссер Райымбек Сейтметов қойған «Қаракөз» спектаклінің шешіміне аса ынта қоюға болады. Мұндағы Сырым мен Қаракөзді, Мөржан мен Наршаны ойнаған сол уақыттағы жас актерлер Т. Қыстаубаев пен Ш. Қожамұратовалар, М. Жұмаділдаева мен З. Найзағараевтар өнерлерінде басқаларда кездесе бермейтін даналық, тың бояу, қызық ой-тұжырым бар.

Сырым роліндегі Т. Қыстаубаев өз кейіпкерінің жандүниесін өте терең ұғыпты. Актер кейіпкер бойынан жалындаған ақындық шабыт, батырға тән қайсарлық, болмыс сырын саралаған ойшыл-философ іздепті. Т. Қыстаубаевтың Сырымы — табиғатынан ақын жанды өнер адамы. Спектакльдің соңында Қаракөзді құшақтап, сағынышы мен өксігін баса алмай аңыратып салған әні еріксіз баурап әкетеді. Мәселе актердің дауысында емес, оның өлең мазмұнындағы драматизмді, трагедиялық қайғыны шебер жеткізуінде.

Актер З. Найзағараев жасаған Нарша бейнесі де тың қырынан көрінеді. Бізге таныс Наршалардың көбі сары уайым, белгісіз дертке душар болғандар типтес болып келетін. Жетісайлық жас актер спектакльдің басынан шынайы махаббатқа берілген адамның психологиясын нанымды да нәзік ашқан. Қаракөздің түңіле бастауынан оның Наршасының мазасы кетіп, өзгеріп сала береді. Актер махаббат дертіне ұшыраған жас мырзаның трагедиясын береді.

Қазақ театрларының барлық даму белестерінде шешуші роль атқарған М. Әуезовтің «Қаракөз» трагедиясы — ұлттық драматургияның классикалық үлгісі. Ол репертуардан түспей, театрлардың шығармашылық даму жолдарын анықтап келеді. Және әр ұжым бұл трагедияны әр кезеңнің талап-талғамына қарай қайталап

сахнаға шығарып отыр. Бұл жолдағы ізденіс, эксперимент әлі жүре бермек. Әлемдік классикалық шығарманың деңгейіне көтерілген трагедияның барлық көркемдік ерекшеліктерін театрлар әлі сарқып болған жоқ, оның терең идеялық-көркемдік мазмұны сахналық тың ой-тұжырымды тілейді.

Театр репертуарларынан берік орын алып, сахнаға қойылған Мұхтар Әуезовтің үшінші пьесасы «Бәйбіше, тоқал». Бұл 1926 жылы ақпан айында Серке Қожамқұловтың басқаруымен қойылған ұжымның екінші спектаклі.

Мұнда қазақтың революциядан бұрынғы ескі өмірі суреттеледі. Феодалдық замандағы сорақы құбылыстың бірі — көп әйел алушылық, от басына, үй ішіне келетін бітпес дау, бітімі жоқ талас-тартыс. Міне, осы құбылыс сахнада тұрмыс-салттық тұрғыдан көрініс тапқан. Ойынға қатысушылар мен режиссер спектакльдегі өмір болмысына өздері білетін тәжірибеден, ауыл тұрмысының көріністерін қарастыру арқылы келген. Қиялға салып, тапқырлықпен сипатталатын жүйелі көркемдік бұл кездегі театрға әлі ене қойған жоқ-ты. Шығармашылық, өмірлік өлшем, отбасылық, этнографиялық дәлділік — спектакль режиссурасының негізі болған.

«Бәйбіше, тоқал» қалай қойылғандығы жөнінде айта келіп, С. Қожамқұлов «...Шығарма оқиғасы өзімізге қаншама етене жақын таныс боланымен, мұндағы адамдар арасындағы қарым-қатынастың күрделілігі, автордың сөз өрнегі бізден аса үлкен жауапкершілік тіледі, ауыр жүк болды. Сонан соң осы пьесадағы кейіпкерлердің өзі біріне-бірі мінездеме беріп, сырын ашып, біздерді тек осындай мінез-құлықты ойнауларың керек деп тұрған жоқ па? Менің бұл алғашқы ірі пьеса қоюым болғандықтан, барлық мүмкіншілікті шығарманың өз бойынан іздедім. Автор ремаркасында көрсетілген әрекеттерді сахнада бұлжытпай шығаруды ойладым, характерлер де осы әдіспен жасалды»¹ — дейді.

Сонымен бірге, алғашқы режиссерлік жұмысқа Қ. Қуанышбаевтың, Е. Өмірзақовтың, Қ. Жандарбековтердің бірге араласып, бірінің жетпегенін бірі толтырып, үнемі өзара творчестволық ынтымақта, достықта болуы — спектакльдің сәтті шығуына тікелей жәрдем етті.

Спектакль шағын экспозициядан басталған. Сахнада

¹³ Қуандықов Қ. С. Қожамқұлов. Алматы, 1933. 21-б.

қара көлеңкеде, күнгірт тартқан Есендік бай үйінің бір көрінісі. Айнала үй жиһаздары, еденге алаша, көрпе төселген. Әрекет орыны кәдімгі үй іші деп белгіленді. Шымылдық ашылғанда үстіне қара жамылып, жүздері солғын, жадау тартқан байдың қызы Дәмеш (З. Атабаева) пен келіні Күләш (Ш. Әлібекова) төмен қарап сөйлесіп отырады. Есендіктің бәйбішесі — Бәтиманың дүние салғанына жиырма күн толып, сонан бері үй ішіндегі өзгеріс, Қайша тоқалының ылаңы, берекесіз тірліктен туған жанжал, дүние-байлыққа таласу сияқты оқиғаларының сыры ашылады бұл екеуінің әңгімесінен. Баяндау тәсілімен берілген бұл экспозицияда әрекет мардымсыз, шұбалаңқылық, көп сөзділік байқалады. Режиссер мен орындаушылар бұл кемшілікті түзете алмаған.

Есендік отының басынан өрбіген тартыс екі жақ болып қырқысқан қанды оқиғаға ұласады. Бір жағында — бәйбішеден туған Төлеужан, Демеужан, Дәмеш болып, бұларға дем беруші — ағайын арасындағы алауыздықты жеке басының қамына пайдаланып қалу ниетіндегі Әбділдә. Екінші жағында — Қайша мен оның баласы Қуатжан, туысы Бейсембі. Спектакльдің тартыс желісі де осы екі топтың қолдаушысы болып жүрген Әбділдә мен Бейсембінің қолында. Демек, бұл екеуі араласпаған жерде тартыс кәдімгідей босаңсып, драмалық әрекет әлсіреп кететін сияқты. Және шығарманың әлеуметтік келбеті де осылардың әрекетінен туындайды. Бұл екеуі ел ішінің талай дау-шарына араласып әккі болып қалған атқамінерлер. Қазір бірі тоқалдың, екіншісі бәйбішенің «әділ» істерін жақтаған болып, сайлау тұсында, билік орынға таласу барысында әрқайсысы өз жауын сүріндіріп қалу жолына кедергі жасап, қолдарынан келген неше түрлі айла-шарғыны істеп бағады.

Міне, осындай өз мақсатын, түпкі есебін түгендеп жүретін Бейсембі бейнесін С. Қожамқұлов шынайы жасаған. Өзінше сыпайы, өз жүріс-тұрысы салмақты, сәнді киінген Бейсембінің ішкі дүниесін, терең сырын аңғару өте қиын. Ол әр қадамын аңдап басатын, әр сөзін ойланyp айтатын, адамына қарай айла-тәсіл қолданатын, басқан жеріне із қалдырмайтын әккі. Көздеген мақсатына тіке тартпай, жан-жағын барлап алып, қарсыласын жүйелі оймен, нақты топшылауымен алдын — артын орап тастайды, амалсыз өз ықтиярына көндіріп алады. Алдағы болатын сайлаудың мән-жайын Есендіктерге батыра айтып, шығатын шығынды мойындарына артып жі-

береді. Бейсембінің алыстан орағытып келіп: «түбінде мен өз басым үшін саспаймын. Бірақ сен сықылды туысқанымды, жанашыр досымды жылатады, сонысы батады. Жат ағайын айдының жоқ, артында жалғыз досың жоқ. Қолында қыруар малың бар. Түбінде жем болсаңдар сендер боларсыңдар. Әділ-ақ тауысады, сендерді...» — деп айтатын сөздерінің астарына ерекше мән берген. Сөз актер аузынан неше алуан мазмұнын тауып, бірде ағайынға жаны ашығандық үн тапса, енді бірде үрей ұялатқан. Осы сөзден жүндері жығылып тұнжырап отырып қалған үй ішінен Төлеужан ғана: «Біздікі әншейін қара жарыс қой, Бише аға! Әйтпесе сіздің айтқаныңыздан қанда кетеді дейсіз. Бабаның жолын сіз қуғанда, көзі тірі отырған әкенің жолынан біз неге адасайық...» — деп Бейсембі ойын амалсыздан мақұлдайды. Тіпті осы көріністе бәйбіше мен тоқал балаларының арасындағы ырылдасқан керістер екінші кезекке шегініп, бір сәт ұмыт қалғандай. Кісі ойын қас пен қабақтан танытын бұрынғы қу Бейсембі шығын жайын пысық тоқал — Қайшаның жақтырмай отырғанын бірден аңғарады. «Сенің де қамыңды ойлап отырмын» дегендей Бейсембі оған бар денесімен бұрыла қарап тамағын кернеп, байсалды түрмен Дәмешті Аманбайға беру жайын көтере сөйлейді. Актер үнемі осылай өз кейіпкерін екінші лекте көрсетіп отыруы арқылы Бейсембінің психологиясына терең үңіледі. Бұл сахналардың бәрінде Бейсембі Есендік үйінің жанашыры, қамқоршысы, ақылшысы болып көріне отырып, алыста жатқан түпкі ойын сездірмейтін, өз тобының озық адамы түрінде де еркін танылған.

Ал, Есендік үйіндегі жаға жыртысып, бас жарысқан оқиғадан кейінгі Бейсембі мүлдем бөлек. Осы іске Әбділдамен араласып жүргенін естіген Бейсембі қанын ішіне тартып алып, сұп-сұр болып кеткен. Оның дауысы да өзгерген, сөзі өктем, қимылы ширақ, ыза мен ашу бар бойында.

Ол жан-жағына ұрлана қарайды. Сақтық жасап, ізін білдірмейтін әккі алаяқ, өзімен өзі сөйлескенде бір көзін қысып, амал-айласын, «өмірлік философиясын» іштей зерттеп, өлшеп-пішіп отыр. Осы арада көруші Бейсембінің кім екенін тайға таңба басқандай таныды. Бәйбіше мен тоқал балаларының бұған бәрі «бірдей» кәдесіне жарағанын жауырынан қағып, қолтықтап, өзінің ығына көндіріп алмақшы. Ол ойлана, толғана келіп, тоқсан ауыз сөздің тобықтай түйінін: «...мол дәулетті бұлардың

әрқайсысына билеткенше, өзім билеуім керек. Олай болса, енді Қуатжанды ұстайын. Осы партияда жеңсем болысқа да соны қояйын. Бір жағынан, Есендік пен Қайша қолымда болсын. Екінші, ел көзінде жас бала болып жүре берер. Түбінде мұндай шымылдық әрі іске, әрі есепке қолайлы екен» — деп, бірақ кесіп айтады. Осы монологті айтқанда актер дауысы мың құбылып, сөз астарын барынша айқын ашады. Орындаушы жүзі де сөзбен бірге құбылып, ақылына, тапқырлығына риза болғандай пішін білдірсе, енді бірде көз қиығын алысқа жіберіп өз есебін, түпкі ойын тағы бір іштей тексеріп тұрғандай.

С. Қожамқұлов қазақ ауылында асқан айласымен, шешендігімен, ақылымен, арам пиғылымен елдің әлеуметтік өміріне, тірлік-тіршілігіне ықпал еткен жуанның жинақты бейнесін жасаған.

Бейсембінің зұлымдығын жұрттан бұрын сезіп, оған қарсы шығатын — Төлеужан. Тоқалдың ылаңына да бой бермей, реті келгенде есесін жібермей, тойтарыс беріп, ығыстырып жүрген де — осы Төлеужан. Әкесіне бетпестет келіп, қанға боялса да әділет үшін міз бақпайтын да — сол.

Бұл рольдегі Қ. Жандарбеков Төлеужан дүниесін кең зерттеген. Шешесінің өлімінен кейінгі қайғыдан арылмаған Төлеужан спектакльдің алғашқы көріністерінде қимыл-қозғалысы баяу, солғын тартқан жүзінде уайым, қобалжудың ізі бар сияқты. Үй ішіндегі берекесіздік, от басының ылаңы мұны көп ойландырады. Бұрынғы бұйығы жұмсақтық енді Төлеш бойынан бірте-бірте кетте бастайды. Тоқалдың өрескел мінезі, дөрекі әрекеті делсал болып, үнемі ой үстінде жүретін Төлеужанның шыдамын тауысып, қанды оқиғаға еріксіз араластырады. Қайшамен алғашқы соқтығысудан кейінгі Төлеужан ызалы да кекті. Спектакль соңындағы Төлеужанның өлімі — оның трагедиялық тағдырының, заман қайшылығының заңды нәтижесі іспеттес.

Спектакль туралы жазылған сында¹⁴ Е. Өмірзақов ойнаған Амантай ролін аса жоғары бағалайды. Трагедияда өзіндік драматургиялық пайымдау тапқан, әрі көрушіні қызықтырып, көтеріп тастайтын осы Амантай қатысатын сахна. Ел өміріне, тұрмыс-салттық құбылыстарға жетік, әсіресе күнделікті тіршіліктің көлеңке жағын

¹⁴ Еңбекші қазақ. 1926. 31 январь.

көргіш, суреттеп бейнелегіш, тапқыр Е. Өмірзақов Амантайды трагико-комедиялық тұрғыда ойнаған. Бұл — ержетіп, азамат болғанмен, әлі ештемені танып білмеген, өмірден бейхабар, тірлік дүниесін өзінше түсіне алмайтын жан. Сонымен бірге оның ешкімге зияны да жоқ. Ақылдан кенде, өзі таз Амантайға Дәмешті айттыру — махаббатқа жасалған зорлықтың сорақысы. Осы жағдайды еске алған Е. Өмірзақов Амантай бойындағы кем-кетікті қоюлатып көрсеткен. Басында бір тал шашы жоқ таз, жан-жағына жалтақ-жалтақ қарай беретін қоян жүрек қорқақ, көзі аларып ұясынан шығып кеткен, берекесі қашып дірілдеп тұр. Амантайдың өмірі қызбен сөйлесіп көрмеген икемсіздігін, ештеменің парқын ойлай алмайтын ақылсыздығын және оның байыбына бара алмайтын дәрменсіздігін Е. Өмірзақов шебер көрсеткен. Оның аузынан сөзі түсіп, не айтып тұрғанын басқа түгіл өзі де түсіне бермей, аңқиып аңтарылып тұруы, қойшының «айт!» деген дауысы шыққанда орнынан ата жөнелуі бір жағынан күлкі тудырса, екінші жағынан, Амантай сияқты күйкі жанның трагедиялық кескінін суреттейтін құбылыс. Мұның үстіне Амантайға күйеу жолдас болып еріп шыққан жігіт оған көмектесудің орнына топастығын бетіне басып, мазақ қылуы — нағыз трагико-комедиялық дәрежеде көрінген. Бұл рольді Қ. Қуанышбаев ойнауының өзі оның сахналық көркемдік сапасына кепіл болған. Осы бір өткінші ролімен тұңғыш рет сахна алаңына шыққан жас актер талай байдың мырзаларын әжуа, мысқылмен жығып, ел арасындағы күлкішіл кулардың дәстүрін жақсы білетіндігін танытқан. Екі жас таланттың сахнада тұңғыш кездесуі осылай қызықты басталған.

Феодалдық өмірдің сорақы құбылысын әшкерелеумен бірге, спектакльдегі ағартушылық бағытты, жаңаның туып, ескіге қарсы шығуын көрсететін — Ғазиз, Дәмеш, Кәрім сахналары. Шығарманың идеялық желісі де осылардың әрекетімен айқындалмақ. Бұлардың ішінен Дәмеш (З. Атабаева) өз махаббатының әділ шешімін ансаған жанның бейнесі болып көрінген. Туған әкеден, өгей шешеден түнілген Дәмеш екі ағасының хал-жайын көбірек ойлайды, солардың жылдамырақ дау-шардан құтылуын көздейді. Сөзі жарасқан өз теңі Ғазизбен бірден кетіп қалмай, артына қарайлай беруі де — сол ағаларының тағдыры. Дәмештің сахналық кескінінде байсалдылық, алды-артына ойлана қарайтын, сөзіне берік, мақсатына айқын, махаббатын қорғау жолында өліспей бе-

ріспейтін батылдықтан туған өжеттік те айқын сезілген. Дәмеш — революция қарсаңында феодалдық заманның бұғауын үзіп, махаббат бостандығына ұмтылған қазақ қыздарының тұңғыш сахналық бейнесі болып есте қалады.

Дәмештің сүйген жігіті Ғазиз — оқыған, көзі ашық, зерделі азамат. Пьесаның бір-екі көрінісінде ұнамды сипаттарымен көрінетін Ғазиздің сахналық тұлғасы солғын шыққан¹⁵.

Сол сияқты ұнамды кейіпкер санатындағы Кәрімнің әрекеті мардымсыз, оқиғаға тікелей араласпайды.

Пьесада кішкентай ғана орын берілген қойшы — Ә. Қашаубаевтың тамаша әнімен, Дәмештің зорлық қыспағынан құтылып, Ғазизбен қосылуына барынша тілектестік білдіріп, қол ұшын берген қарапайым адам бейнесінің сахнада әсерлі шыққаны кезінде аталып өткен.

Тұтас алғанда, «Бәйбіше, тоқал» — өмір болмысының ұнамсыз кейіпкерлердің әрекеттері мол танылып, сахналық бейнелері де жинақты шыққан. Ал, бұларға қарама-қарсы қойылған ұнамды кейіпкерлер бейнесі деп жалғыз ғана Дәмешті атамасақ, өзгелерінің пьесада да, спектакльде де солғын, көркемдік сипаты анықталмаған.

Пьесаның драматургиялық олқылықтарын толықтырып өздерінің творчестволық қарымымен өңдеп кетуге режиссер мен орындаушылардың шама — шарқы келмеген. Бұл жөнінде Смағұл Садуақасов та тап басып айтқан. Пьесадағы әрекеттің мардымсыздығы спектакльде де толық көрінген. «...Пьесада қозғалыс, қимыл тым аз. Кейбір жерлерінде екі кісі қимылдамастан жарты сағаттан ары сөйлесіп тұрады, артистке қимыл болмаса, оның айтқан сөздерінің дәмі өзінен-өзі кетіп қалады»¹⁶, — деген жолдардан сахналық өнердің ерекшелігін аңғарудан туған ой бар.

Сыншы пьесаның екінші кемшілігі — артық кейіпкерлердің болуында дейді. Бұл да дәлелді пікір. Шынында Кәрім, Байсалбайлар — әрекетке араласпайтын, ілеспе кейіпкерлер. Драматургиялық техника, сюжет, архитектуроналық құрылыс жағынан да пьесаның олқылықтары кездеседі. Және шығармада көтерілген мәселе де әлеуметтік жинақтылыққа, философиялық топшылауға көтерілмейді. Сондықтан автор бұл пьесасына қайта орал-

¹⁵ Сонда.

¹⁶ Сонда.

ғанда да күрделі өңдеулер жүргізбеген. Пьесаның 1960 жылғы басылымына аздаған ғана қысқарту мен жеңіл-желпі әдеби редакция жүргізілген. «Еңлік — Кебек», «Қаракөздердегі» драматургиялық мол өзгерістер, терең редакциялаулар-мұнда жоқтың қасы. Тұңғыш қойылымнан кейін «Бәйбіше, тоқалдың» қайтып сахна көрмеуі де осы олқылықтарына байланысты сияқты. Соған қарамастан бұл спектакль қазақ театрының алғашқы қадамында үгіт-насихаттық роль атқарған, әрі көруші қауымның кезінде ұнатып қабылдаған спектаклі болған.

Театрдың алғашқы кезеңінде Мұхтар Әуезовтің қаламынан туған пьесалар түгел қойылып, тұңғыш репертуардың негізін қалады. Және бұл спектакльдердің жылдан-жылға сахнаға қойылған сайын кем-кетігі түзетіліп, көркемдік шоқтығы биіктеп отырған. Кетіп қалған актерлердің орнына немесе талантты талапкерлермен толықтыру ниетімен кейбір рольдердің орындаушыларын жол-жөнекей қысқа репетициялармен ауыстырып отырған.

Ол кездегі театр сынындағы бір жақсы нысан спектакль шыққандағы жазылған алғашқы рецензиялармен шектелмей, біраз уақыт өткеннен кейін спектакль туралы тың пікір көтеріліп, мақала басылып тұрған.

«АЙМАН-ШОЛПАН»

Эпостық материал негізін құраған М. Әуезовтің «Айман — Шолпан» комедиясының ұлттық сахна өнерінің тарихында алатын орны бөлек. Сонау 1934 жылы жазылып музыкалық театрдың шымылдығын ашқан бұл комедия күні бүгінге дейін репертуардан түспей келеді. Қазақ өнер ордаларында мұны қоймаған, мұнда ойнамаған актер жоқ. Дүниеге жаңа келген жас театрлардың барлығы дерлік өздерінің тұңғыш шымылдықтарын осы шығармамен ашуды дәстүрге айналдырды. Соңғы кездері ірге көтерген Кереку, Ақтөбе қазақ театрларының шамшырағы осы «Айман — Шолпанмен» жанды. Кейбір ұжымдарда үнемі көрсетіліп келген қойылымдардың декорациясын жаңғырту кезіндегі үзілістері болмаса, көптеген театрлардың репертуарларынан бұл спектакль тіпті түспеді десе де болады. Оның ең басты себебі — комедияның жоғары көркемдік мазмұндылығында. Мұнда автордың эстетикалық принциптерінің толық жүзеге

М. Әуезов. «Қаракөз»
(1963).
Қаракөз — Ш. АХМЕТО-
ВА, Ақбала — М. БАЙЗА-
ҚОВА.





М. Әуезов «Еңлік-Кебек» (1957). Қобей — К. ӘДІЛШІНОВ.



М. Әуезов «Абай» (1962). Айдар — Ш. МУСИН.



М. ӘУЕЗОВ «Қарақыпшақ Қобыланды» (1967). Қобыланды —
Ә. МОЛДАБЕКОВ.



М. Әуезов «Қаракөз» (1963). Мөржан — С. МАЙҚАНОВА.



М. Әуезов «Түнгі сарын» (1977). Қарағанды театры.
Спектакльден көрініс.

М. Әуезов «Қаракөз» (1981). Сырым — Т. ЖАМАНҚҰЛОВ,
Қаракөз — М. ӨТЕКЕШОВА.





М. Әуезов «Айман-Шолпан» (1960). Арыстан —
А. ЖОЛЫМБЕТОВ.



Театр труппы



(1986).



М. Әуезов «Абай» (1964). Нарымбет — Н. МҰРАТАЛИЕВ,
Оразбай — А. ЖОЛЫМБЕТОВ, Жиренше — С. ТЕЛҒАРАЕВ.



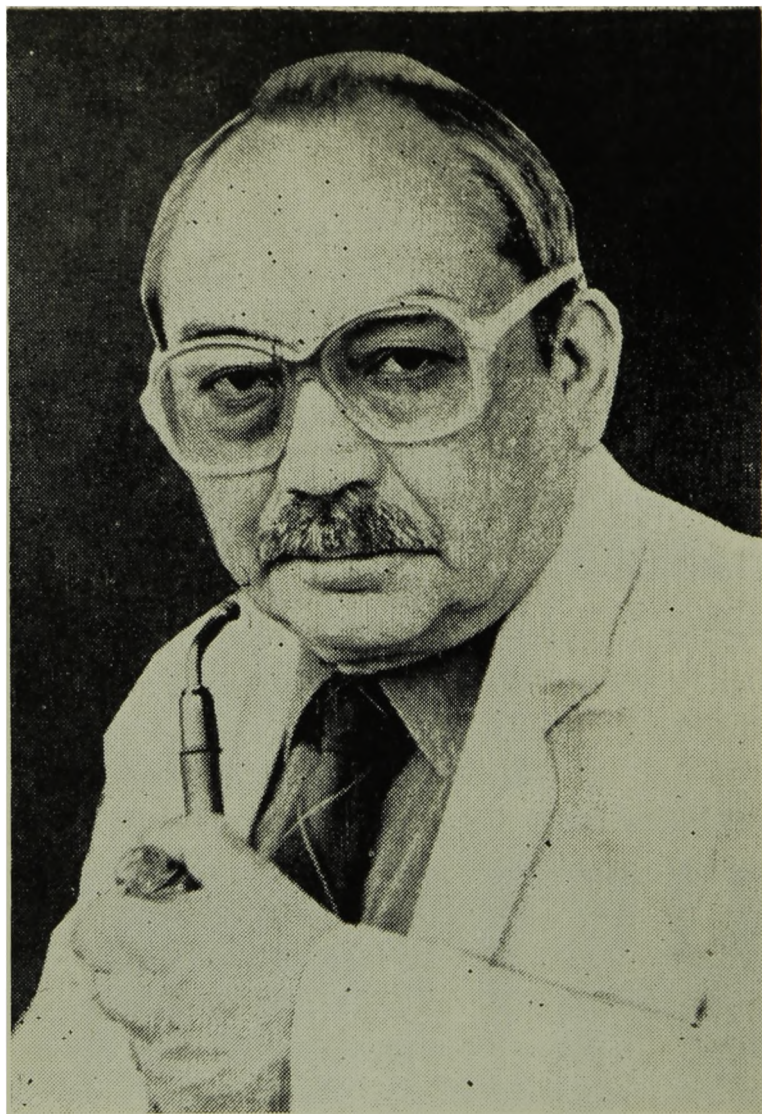
М. Әуезов
«Еңлік-Кебек» (1957).
Еспембет —
Ғ СҮЛЕЙМЕНОВ.

М. Әуезов «Қаракөз»
(1974). Нарша —
З. НАЙЗАҒАРАЕВ.
Жетісай театры.



М. Әуезов «Қаракөз» (1967). Сырым — Ә. БОРАНБАЕВ, Қаракөз —
М. ӨТЕКЕШЕВА.





Қазақстанның халық артисі Әзірбайжан Мәмбетов.

М. Әуезов
«Еңлік-Кебек» (1958).
Есен —
Ы. НОҒАЙБАЕВ,
Жапал —
С. ТЕЛҒАРАЕВ.



М. Әуезов «Абай»
(1962). Айдар —
А. ӘШІМОВ.



М. Әуезов «Қаракөз» (1974). Ақбала — С. ҚОЖАҚОВА.



М. Әуезов «Қаракөз». Қаракөз — Ж. БАҒЫСОВА,
Қызылорда театры (1964).



М. Әуезов «Қаракөз» (1964). Қаракөз — Т. ИІСОВА,
Сырым — Ә. ЖАҢБЫРБАЕВ.

асып, шығарманың жанрлық табиғатының әлемдік драматургияның озық үлгілерімен деңгейлестігінде.

М. Әуезов комедияны жазуда әйгілі лиро-эпикалық дастан мен осы аттас хикаяның сарынын сақтай отырып, оны өзінің драматургиялық көрігінде қайта қорытып, қайталанбас көркем дүние жасады. Комедияның ұзақ жылғы қойылымын жіті қадағалаған автор пьесаны қайта өңдеп, 1956 жылы тың нұсқасын жасайды. Сондықтан бұлардың арасындағы оқиға желісінің ұқсастығы болмаса, көп ретте диалогтар мен монологтар, көріністері бір-бірінен алшақ. Екі нұсқаның шымылдығы да басқаша ашылады. Алғашқы нұсқаның бірінші актысы — басына киіз сәукеле кигізілген құданы сахнадағы тойға жиналған жұрттың алдында келемеждеген, сайқы мазак сахнасынан басталса, кейінгісінде Жантықтың:

Жайлауында жеті ру,
Кұйрық атып, төс керген
Желегі шыққан желдірмем.
Шандоз аттай ойнайды
Ақ мартудай мырзам бар,—

деген өлең жолдарымен басталады.

Сол сияқты комедияның композициялық құрылымында да айырмашылықтар бар. Алғашқы нұсқада пьесаның бірінші пердесі Көтібардың Маманмен егесіп ашу шақыруымен, Айманның шошынуымен аяқталса, соңғы нұсқада бұл аяқталу:

Той... той... той...
Шап ендеше, солай шап,
Қызық думан сонда тап, сонда тап,—

деген қызық думанды жария еткен хабарламамен бітеді. Мұндай өзгерістер пьесаның басқа актыларында да кездеседі. 1956 жылғы нұсқада көптеген көріністер қайтадан жазылған. Бұл — арнайы сөз етуді тілейтін бөлек мәселе.

1934 жылы композитор И. Б. Қоцыхтың өңдеуімен көптеген халық әндері мен күйлері енгізіліп, «Аймаң — Шолпан» музыкалық комедия үлгісінде қойылған. Мұның режиссурасын Жұмат Шанин мен Құрманбек Жандарбеков жүргізіп, халық өнерінің тамаша туындыларын қиюын тауып шебер пайдаланудан қойылым қазақ халқының ұлттық болмысын кеңінен танытқан көркем дүние болып шыққан. Және ән мен өлең, би мен хор, ақын-

дар айтысы, халық өнерінің тағы басқа толып жатқан элементтері бір сахналық арнада тоғысып, синтетикалық өнердің көркемдік шарттарына толық жауап берген. Бұған дарынды суретші А. И. Ненашевтің ұлттық дәстүрге негізделіп, этнографиялық бедермен жасалған декорациялық жабдықтауы мен көздің жауын алатын сәнді киім — кешегі қосылып, спектакльдің сырт көрінісінің өзі-ақ бұрын-соңды қазақ топырағында болмаған, өмірге жаңа келген өнердің сән-салтанатын танытқандай әсерлі де әсем сезілген.

Басты рольдерді ойнаған Күләш Байсейітова (Айман), Қанабек Байсейітов (Арыстан), Елубай Өмірзақов (Жарас), Құрманбек Жандарбеков (Көтібар) сияқты драма театрында күрделі бейнелер жасап ысылып қалған шеберлердің шетінен тамаша әнші болуы қойылымның ерекше көркем де табысты өтуіне ықпал етті. Спектакльдің премьерасы екі айдан астам жан-жақты дайындықтан кейін 13-қаңтар күні драма театрының үйінде өтті. Тұңғыш музыкалы қойылымды көрермен қауымының жылы қарсы алғаны соншалық, баспасөз бетін қисапсыз мол материалдар, мақтау мақалалар мен құттықтаулар басып кетті. Тіпті драма театрының спектакльдерін кейінге шегіндіріп, «Айман — Шолпанды» бірнеше рет қайталап көрсетуге тура келді. Қазақтың музыкалық театры дүниеге осылай келді.

30-шы жылдардың орта шенінде ұйымдаса бастаған облыстық қазақ театрлары негізінен музыкалы болатын. 40-шы жылдарға қарай «Айман — Шолпан» барлық шығармалық ұжымдардың репертуарынан берік орын алды. Ал 50-жылдардың орта шенінен, яғни пьесаның екінші нұсқасы жасалғаннан кейін, кейбір театрлар оны драмалық тұрғыдан қойып келді. Ал 60-жылдардан бастап театрлардың музыкалық мүмкіншіліктері шектелгеннен кейін комедия таза драмалық қойылым болып қалды.

Семей коллективі музыкалық драма театры болып құрылғанымен, оның сахнасына әлі нағыз музыкалық шығармалар қойылмаған еді.

Семейліктердің музыкалық қабілетін танытып, театр сахнасында өзінің халықтық ерекшелігімен, комедиялық бояуымен, қызғылықты режиссерлік шешімімен, актерлік табыстарымен көрінген еңбегі — М. Әуезовтің «Айман — Шолпан» спектаклі (пьесаның 1934 жылғы нұсқасы бойынша). Бұл театрдың бір жылдық мерекесіне

арналғандықтан коллектив оған ұзақ дайындалып, бар творчестволық мүмкіншілігін сарқа жұмсады.

Шығарманың көркемдік ерекшелігіне қарай композитор Л. Хамиди айтылған ән-музыкаларын қайта қарап, кейбіреулерін ықшамдап, қызықты да әсерлі етуге күш салған. Сол сияқты спектакльдің бірер жерінде кездесетін халық ойындары мен би сахналарының да көркем қойылуы спектакльге өз үлесін қосса керек.

Пьесаның алғашқы нұсқасы бойынша спектакльдің бірінші актысы Маман ауылындағы тойдан басталады... Шымылдық ашылғанда алыста қаз-қатар тізілген киіз үйлер. Сахнаның төрінде тігілген сәнді де кестелі үйдің ішінде Маман, өзбек-татар саудагерлері мәз-майрам. Оның бір жағында қызыл-жасыл киінген қыздардың арасында Айман, оның қасында жігіттерімен Әлібек. Бәрінің жүздерінде қуаныш, сыңғырлаған күлкі, жас — желеңнің әзілі. Ортада — үкілі домбырамен төгілтіп ән салып отырған әнші ақын Жантық.

Сәлден кейін сахнаға бір топ тойшылар даурығып шыға келеді, алдарында Жарас. ...Бұлар тойға келген құдалардың біреуін бесікке бөлеп, біреуінің бетіне айран жағып, қалың топтың алдында келемеждеп, әзіл, мысқыл күлкімен тарта жөнеледі. Мұның артынша «Қоян-бүркіт» күйімен бетіне маска киген екі құданың біреуі бүркіт, біреуі қоян болып билей жөнеледі. Осылай қыза түскен ойынды басқарып та, жұрттың езуін жиғызбай күлдіріп жүрген Жарас.

Автордың ойынан дәл шыққан режиссерлер О. Беков пен Ш. Ғатауллин Жарасты оқшау көрсеткен. Жарас ролін И. Матақов, кейін Р. Жәкенов ойнады. Екі орындаушының екеуі де Жарасты сөзге шебер, ақыл-айласы мол, қарапайым, халық арасынан шыққан, жаны жарқын адамның бейнесін жасаған. Халық ұғымындағы келбеті мен қылығына жұрт қызыққан сөз тапқыш, қимылы ширақ, қағылез, сауықшы жігіттің тұлғасы әсіресе Р. Жәкеновтің ойынында шынайы шыққан.

Той үстінде мал үшін тілін безеп, жанын жалдаған Жантықтың ақындығын түйрей өтіп, Жарас — Жәкенов: «Батыр келгенде ненді айтасың?» — деген кекесінді сөзді Маман мен Әлібекке қарай тастайды. Бұл Жантыққа айтылатын сөз. Жарастың әрекетіне қанық актер мен режиссер бұл сөзді Маман мен Әлібекке арнауы — сол арқылы оларды бір — біріне айдап салу. Егер ол сөз ақынға ғана арналып айтылса, Әлібек пен Маманның

қайтарған жауабында онша зіл де, өктемдік де көрінбес еді. Қайта Әлібек пен Маман Көтібарды кекетіп, оны елеп ескермеген болып, ащы мысқылмен міней сөйлейді. Той басталғаннан көздеген мақсатының нысанаға дөп тигенін сезген Жарас — Жәкенов сейіліңкіреп қалған жұрты еліртіп, батыр мен байдың арасындағы егесті күшейте түсетін диалогты бұрынғыдан екілене, құтырта айтып, өзі шыға жөнеледі. Осы уақытта бірі байын, бірі батырын жақтап, екі жақтың ақыны тістесе кетеді. Ақындардың бос даурықпа айтысынан жеріген қарапайым тойшылардың бірі:

Көптің қандай қасы бар,
Бір Маман, бір Көтібар.
Тілесе жесін бір-бірін,
Көпте олардың несі бар,—

деген хор аяқталғанда, сырттан өзі айтқызып сүйемелдеген адамдай, хоршыларға ырза болған пішінмен Жарас қуана қарайды. Жан-жағын ойнақы көз қиығымен шолып өтіп, көтеріңкі дауыспен суырып салма ақындарша термелетіп Маманға Көтібардың әмірін жеткізеді. Спектакльдің қай сахнасын алсақ та актер мен режиссер Жарасты бірінші қатарға шығарып, оны әрекетті дамытушы басты тұлға ретінде шешкен.

Пьесаның алғашқы нұсқасы бойынша Көтібардың Маман, Әлібектермен алғашқы айқасы бірінші актының соңында басталады. Маманның қылығына шыдай алмай, қаһарлана, тұла бойын ыза кернеген Көтібар (арт. Ғ. Төребаев) кіріп келгенде үй ішіндегі ойын-сауық су сепкендей басылып, басы Жарас болып, барлығы орнынан тұрып жапа-тармағай сәлем береді. Маман орнынан тұра беріп, қозғалмаған Әлібекке көзі түсіп қайта отырады. Міне осы арада орнынан тұрмай, Көтібарды елемей, қайта реті келгенде оны әжуаға алуы — Әлібектің (арт. М. Шалқаров) көріне бастаған жаңа заманның уәкілі екенін сездіреді. Әлібектің әмірімен ойын қайта қызды. Көтібар мұның бәрін ұнатпайды, іштей мазасызданып, жөні келсе, табанда қырғын салудан өзін әзер тежеп отырған жайы бар.

Келесі көріністегі Көтібардың ылаң салып, Маман ауылын шабатын оқиғаға бұл ұтымды, жақсы жасалған дайындық сияқты көрінеді. Демек, келесі актының шымалдығы ашылғанда сахнадағы көрініс — өткен күннің үлкен қақтығысын көрушілердің көзіне еріксіз елестеді.

Сахнаның төбесінен етегіне қарай тұтас тартылған қара көк шымылдыққа сәтті берілген жарық қараңғы түн көрінісін шынайы келтірген. Алыста жылтылдаған жұлдыз. Прожектормен берілген ай сәулесі екі-үш шатырға түсіп тұр. Әр жерде тасқа сүйеп қойған найза. Айналасында қарауытқан адам. Басында кәмшат бөрік, иықтарында шапан жамылған Айман (Р. Есімжанова) мен Шолпанның (М. Қасымбекова) мұңлы да зарлы үні, айдауға түскен жазықсыз жандардың қайғы-қасіретін танытатын баяу музыка, барлығы да кешегі өткен сұрықсыз заман сырын шертеді. Мұнда актерлік шешім де, музыка да, декорация да тұтас режиссерлік ой-жүйеден туып, спектакльдің ансамбльдік бірлестігін құраған.

Спектакльде жеке актерлік табыстар да мол. Актерлердің шеберлік мәселесін арнайы сөз еткен мақалалардың бірінде: «...Көбінесе сайраған ажарлы да сүйкімді әнімен жұртқа қатты ұнайды»¹, — деп М. Шалқаровтың вокальдық дарынын жоғары бағалау — оның музыкалық рольдерді толық меңгергендігінің куәсі.

Шығарманың көркемдік-идеялық мазмұнының толық ашылуы — Айман (арт. Р. Есімжанова), Шолпанның (арт. М. Қасымбекова) сахналық бейнелеріне тікелей байланысты.

Спектакльдің алғашқы көрінісіндегі Айманның алыстағы арманы орындалып, жеті ру Шектідегі атағы асқан Әлібек мырзамен көңіл қосқанына қуанышты. Осы бір қуаныш үстіндегі Айман аса сүйкімді, құрбы-құрдастарымен де ақжарқын.

Актрисаның сымбаты да әдемі, қимыл-қозғалысы, құлаққа жағымды сылдырлаған үні, ойлы көзқарасы Айман бойына лайық табылған.

Кейіпкердің психологиялық толғану кезеңдерін толық ашумен бірге, актрисаның әншілік шеберлігі Айманның лирикалық сезімін де еркін ашуға мүмкіндік берген. Торға түскен торғайдай жәбір шексе де, Қөтібар алдындағы Айманнан күйгелектік, қорқыныш үрей сезілмейді. Тек жүзіндегі жабырқау, қимыл-қозғалысындағы сылбырлық тағдыр қаталдығына келіп, «Рәбиғаның тамаша ойыны, сұлу әні театрға көрушілерді шақырушы үлкен күш болып келеді»², — деп қорытады сыншы пікірін. Бұл, әрине, спектакльге берілген дұрыс баға.

¹ *Шаймерден*. Театрдың жаңа таланттары // Екпінді. 1936. 22 ноябрь.

² Сонда.

Спектакльдегі Теңге роліндегі Ж. Нұрекенова туралы: «Кәдімгідей пьеса ішінде жазушының көздеген мақсатына сай жанды образ, ...Теңгенің нақты образын жасады... Кешегі қазақтың ескі ауылындағы сондай шайпау, адуын, тентек әйелдің образын алдыңа әкеледі. Жамалда артистік талант басым; оның үстіне Жамал атақты әнші»³, — дейді жоғарғы мақалада. Мұндағы «атақты» деген сөзді қоспағанның өзінде актриса ойынының мінсіз екені көрініп тұр.

Сол сияқты Шолпан роліндегі М. Қасымбекова да әнге жүйрік. Ол Маманның ерке қызы Шолпанның психологиялық көңіл-күйін дұрыс табумен бірге, асқақтаған әнімен де қыз қылығын ұқтыра білген.

Сонымен, Айман мен Шолпан роліндегі қос актрисаның жақсы әнші болуы — спектакльдің поэтикалық сазын көтеріп, өзгеше лирикалық мазмұн, тартымды көрік беріп отырған.

Пьесаның алғашқы нұсқасында Арыстан сері ақын, ол әрі Айман мен Шолпанның Көтібар тұтқынынан босануына дәнекер болып бейнеленген. Сондықтан актер Ш. Мусин Арыстанның әншілік, ақындық жағын баса көрсеткен. Арыстан қолына найза алып, күш көрсетіп, қызға таласпайды.

Аманбысың, қария,
Құтты болсын тойыңа,
Айта келдік алыстан,—

деп ол Маман ауылына тойға шақырылған қонақ екенін білдіреді. Айман мен Әлібек те оны жылы шыраймен қарсы алып, қайта орынсыз мінеген Шолпанға:

Жарамас-ты, Шолпанжан,
Сый құрбыны шенеген,—

деп ақыл беріп, тоқтау салады. Міне, осы жағдайлар Арыстанды ұнамды кейіпкер дәрежесіне көтереді.

Актер Ш. Мусиннің Арыстанды әділетті жақтайтын, қыз алдында өзін сыпайы ұстайтын сері жігіт етіп көрсетуі — шығарманың шырқын бұзбайтын сияқты, әрі бұрынғы нұсқаның бағыт-бағдарына дұрыс табылған шешім. Пьесаның тартысын күшейту үшін автор соңғы нұсқасында Арыстанды ұнамсыз кейіпкерге айналдырып,

³ Сонда.

Әлібекке бәсекелес адамның бірі етіп көрсетеді. Бұл пьесаның идеялық мазмұнын толықтыра түскен.

Спектакльдің сәтті шығуына — актерлердің түбегейлі табыстарымен бірге көпшілік сахналарындағы халық ойындары мен билердің көркемдік шешіміне тікелей байланысты. Жоғарыда айтылған бірінші, екінші актының сахналық шешімдерінен басқа соңғы актының екінші көрінісіне тоқтайық. Мұнда қуғыншылар қаптап келіп қалады дегенде, Көтібардың (Ғ. Төребаев) ербең-ербең еткен ыңғайсыз қимылымен, Теңгеге ақырып отыра кетуімен сахна қараңғыланады. Сәлден кейін шам қайта жанғанда сахнаның бір жағына құрылған әшекейлі шымылдық, шымылдық жақтан тапқан айлаларына мәз болып, біріне-бірі бірдеңелерді айтып келе жатқан Теңге мен Жарас бұлқан-талқан болып, жұлына шыққан Көтібарға тап болады. Көзі шарасынан шыға шымылдыққа ұмтылған Көтібарды Теңге тосып: «Уа, енді Әлібекке Айманды ұзатасың, сен өкіл атасысың!» дегенде, ол ыршып түседі. Ашуға булығып бар даусымен «Шабармын, сірә, шабармын!» — деп айқай салғанда, шымылдық жақтан Әлібектің Айманға айтқан әсем әні баяу басталып, бірте-бірте көтеріліп, жастардың хорымен аяқталады. Шымылдықтың ішінен жапырлай шыққан қыз-келіншек, бозбалаларды көріп, Көтібар жер соғып отырып қалады. Төңірегінде әнмен құтты болсын айтылып, жар-жар көтеріле түседі. Әбден діңкесі құрып, амалы таусылған Көтібар — Төребаев найзасын борт еткізіп сындырып, шыға жөнеледі. Барлық істі тындырып, сахнаға жайраңдай шыққан Жарас: «Айманның да қызығы бітті енді... Өзбек жігітіне көзі түсіп: «Кел, онан да сенің биінді билейік», — деп соқтырта жөнеледі. Ән, жар-жар, би араласып барып шымылдық жабылады. Зорлық бұғауын айла-тәсілмен үзген жастардың әрекетін режиссер осылай келістіріп жасаған. Мұнда Жарас, Айман, Теңгелердің ақыл-айлаларына, тапқырлығына көрушілер риза болады да, Көтібардың арам тер болып арпалысқанына жирене қарап, жаңа күш алдында оның еріксіз тізе бүккеніне күледі.

Спектакльдің сәтті шығуына, жоғарыдағы айтылған жағдайлардан тыс, үлкен әсер еткен жайт — сахнада халық әндері мен өлеңдерінің, хордың әсем орындалуы еді. Ал бұл сол кезеңдегі жас композитор Л. Хамидидің басқаруымен құрылған симфониялық оркестрдің музыкалық сүйемелдеуімен мүлтіксіз атқарылды. Қысқасы, «Ай-

ман — Шолпан» — театр компоненттерінің бірлестігін толық сақтаған спектакль.

Спектакльдің осындай табысты болуы оның сахналық өміріне ізгі әсерін тигізді. Демек, 1934 жылы Қазақтың музыкалық театрында алғаш жарыққа шыққан «Айман — Шолпан» Семей сахнасында ұзақ жылдық сапар шегіп келеді. Сонау 1935 жылдан бері сахнадан түспей келе жатқан бұл спектакльде ойнамаған бірде-бір актер жоқ.

Қазақтың М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына «Айман — Шолпан» тұңғыш рет 1960 жылы қойылды. Режиссер Ә. Мәмбетов комедияның негізін сақтап, мұндағы суреттелген өмір болмысын, кейіпкерлер бейнелерін әдейі әсірелеу үлгісімен шешкен. Және комедиядағы халық ойындары, тұрмыс-салттық көріністер де ұтымды шешімін тауып, спектакльдің бөлінбес құнды бөлшектері болып қаланған. Оның үстіне композитор Ахмет Жұбановтың әуенді музыкасы да комедия мазмұнының халықтық сипатын айқындауға әсер еткен. Жеке кейіпкерлердің тұлғалары қойылымның осы халықтық бағытына қарай шешілген.

Режиссер қиялымен толығып, актер шеберлігімен шынайы жасалған сахналық бейне — Көтібар бейнесі. (Пьесаның екінші нұсқасында Көтібарды Басыбар деп өзгертуге авторға ықпал жасалғаны белгілі. Енді оның шын тарихи атын қалпына келтіріп, Көтібар деп атаған әділдік). Бұл рольдегі Ы. Ноғайбаев кейіпкердің психологиялық көңіл-күйін жеткізумен бірге, сырт пішінін де келісті жасаған. Сахнаға қуыршақ ат мініп шыққан Көтібар — Ноғайбаевтың зор денесі, үрей шақырған, гүрілдеген жуан дауысы, түксиген қалың қабағы, құлаштай сілтеген бұзау тіс қамшысы — бәрі де кейіпкер характеріне лайықты табылған. Астындағы қуыршақ аттың ауыздығымен алысып, «ал шаптым, ойбай», «міне шаптым» деп қаһарына мінетін сахналары күлкілі де аянышты. Басынан баяғы дәурені өткен қарт батыр бай Маман мен жас мырзалардың қылығына шыдамай, тұла бойын ыза кернеп, күш-әрекетіне бара алмай, жаралы арыстандай айбат шегуі нанымды.

Спектакльге арналған рецензиясында Қ. Мұхамеджанов: «Ноғайбаевтың Көтібары — ашуынан аяз, күлкісінен күңгірт тұман тұтаған шын мәніндегі кесек, сом еңбек. Даланың даңғой батыры өзінің бар тұлғасымен көрінеді. Талай тұнықты лайлаған, қазан бұзар қара күш-

тің иесі Көтібар ешкімге бет қаратар емес. Қорғағаны — аядай шекті, жауласатыны — ара ағайыны. Міне, заманның туғызған «түлегі» осы. Онда елдің қамы, көздің жасы деген ұғым жоқ. Оның ашуланса шағынап, әшейінде нұрсыз көзінде ой тұнарлық орын да қалмаған. Даланың әпербақан алыпсоғының өзі. Оның әрбір қимылы, сөз тастауы осы мінезін дәлелдеп отырады. Батырға тән аңқаулық та аз емес. Бірақ өмірдің өз ағысы бар. Ол қанша ақырып ашу шақырғанмен, өмір алдында дәрменсіз, ақыры жастық жеңеді. Спектакльдің де ұсынар ғибараты осы»¹ — деп топшылайды актер ойыны туралы. Тұтас алғанда Ы. Ноғайбаев рольдің сатиралық жағына ден қойып, ескінің күйреуін әшекерелеуді мақсат тұтқан.

Батырлық пен байлық сарапқа салынғанда, Шолпан:

Әй, тәңірі-ай, өтпеп пе еді батыр күні,
Бір оқпен өшпеп пе еді шоқпар үні,—

десе, Айман:

Бір кезде дабырайса даңқы шығып
Бұл күнде жабайы болған көптің бірі...

деп апалы — сіңділі екі қыздың аузымен айтылатын авторлық сипаттамалар актер ойынының арқауы болған.

Көне күштің өкілі Көтібарға қарама-қарсы алынған Әлібек пен Арыстан драматург нысанасына қарай сатиралық деңгейде шешілген. Байлығы мен ақшасына сүйеніп, жаңа дәуір тіршілігіне ығыса бастаған Әлібек актер М. Сүртібаевтың орындауында дұрыс сахналық шешім тапқан. Орындаушы оны өз басынан сөз асырмайтын, мырзалық лауазымды аса қадір тұтатын, өз ортасының жуаны етіп көрсеткен. Әсіресе, Көтібардың әмірін елемей, ол кіріп келгенде қабағы түксіп, ақынға өлеңінді баста деп басымдылық көрсететін жерлерінде оның өркеуде мінезділігі толық ашылған.

Актер Әлібектің Айман мен Шолпанға деген қарым — қатынасын да дұрыс тапқан. Ол Айманға сыпайы да сыр мінез адамша келіп, ішке тарта, іркілмей сөйлесе, Шолпанды балдызға балап еркелету жағы басым және оған айтқан сөздерінен әзіл сарыны есіп тұрады.

Ал Арыстан спектакльде А. Жолымбетовтың орындауында жігері жалын атқан, қызу қанды, қайсар батыр

¹ Айман — Шолпан // Қазақ әдебиеті. 1960. 10 июнь.

типтес. Ол тілден гөрі найзаға сүйенетін, өзінің ойлаған мақсатына жетпей тынбайтын алғырлық байқатады. Актер роль суретін барынша айқын сызып, бояуын қалың беруді ұнатады. Арыстанның қолына найза алып, күш көрсететін, қызға таласып егесетін көріністерін актер шабытпен ойнаған. Жанын жалындап қарыған сөзге басты шұлғып, жіті қимылдауында батырға лайық әрекет, қызға құмартқан жігіттік қызбалық байқалады.

Әйтсе де, екі актердің екеуі де кейбір сахналарда тым қызулыққа беріліп, шектен шығып кететін кездері де бар. Спектакль туралы жоғарыдағы Қ. Мұхамеджановтың, басқалардың пікірлері бір жерден шыққан. Солардың біреуінде: «Айман мен Шолпанды түсетін шабындыдан о бір байтал», «қыздың байы жылқы еді ежелгіден» деп бағалайтын бұл мырзалар бойында батырлық пен байлық жел берген менмендік кеуде басым. Осыған лапылдаған көрсе қызарлық жігіттік егес келіп қосылғанда, бұлар да заманына лайық болып шыққан. Осы тұрғыдан қарап, Арыстан — Жолымбетов пен Әлібек — Сүртібаев ойындары көңілге қонымды болып көрінеді. Осылай болғанмен, Шолпан мен Айман деген шын көңіл, ғашықтық күйі жігіттер әрекетінен мағыналы ажарында аңғарыла бермейді, олардың бойын лепірме қызбалық, даңғойлық билеп алған, осы мінездерін бетке ұстай береді»², — деп орындаушылар міні тап басып айтылған.

Бас бостандығы мен махаббат еркіндігі тақырыбының спектакльде айқын ашылуы Айман мен Шолпан рольдерінің орындалу дәрежесіне байланысты. Айман ролін екі актриса Ә. Мұсабекова мен З. Досанова ойнағанымен соңғысының жасаған бейнесі қонымды шыққан.

Драматург-сыншы Қ. Мұхамеджанов жоғарыдағы мақаласында: «...Айман мен Шолпан роліндегі екі актриса екі жүйеде көрінді. Қазақ ССР-інің еңбек сіңірген артисткасы Ә. Мұсабекованың жалпы талантына біз шек келтірмейміз. Сахна өнеріне қосқан үлесі де мол. Бірақ осы жолы Айман ролін шығара алмағандығын мойындауымыз керек. ...Өз сыңары Шолпаннан алшақтықты сезінген актриса сахнадағы еркіндіктен айрылды. Оның әр қимыл-әрекетінде, сөз, ән жүйелерінде іштей сенімсіздік мол жатты. Сондықтан да алғашқы күнгі сахнаға шыққан Айман көруші жұртшылықты қанағаттандыра алмады. Бұл туралы З. Шарипованың (Досанова). Ай-

² Қуандықов К. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 76-б.

маны күткендей, көңілдегідей шықты дей аламыз»³ деп пікір түйген.

Зәмзәгүл Досанова спектакльдің алғашқы сахнасындағы Айманның алыстағы арманы орындалып, жеті ру Шектіден атағы асқан Әлібек мырзамен көңіл қосқанын қуанышты түрде бере білген. Дәл осы қуаныш үстіндегі Айман аса сүйкімді, құрбы қыз-қырқындарымен де ақ жарқын.

Байсалды да ақылды Айман — Досанова Көтібар ылаңында торға түскен торғайдай жәбір шексе де, жауына бас иіп кішіреймейді, жасқанып күйгелектік көрсетпейді. Тек сынық жүзі, жабырқау келбеті, жүріс-тұрысындағы сылбырлық тағдыр қаталдығына душар болған жанды елестетеді.

Шолпан Жандарбекова байдың кенже қызы Шолпанның ойнақы мінезін, еркін өскен еркелігін келісті мүсіндеген. Ол басына қиын күн туса да табиғат берген мінезінен өзгермепті. Оның бір сәт қатыңқы қабағы, кейбір оқыс қимылы, келте қайыратын жауабы — шолжан қыздың Көтібар шабысынан кейінгі іштегі ызасын көрсететін құбылыс. Тұтас алғанда, апалы-сіңлілі екі қыздың киімі де, сырт пішіні де біріне — бірі ұқсас, егіздің сыңарындай келуі — автор ойынан шыққан. Ал орындаушылар сырт пішіндегі ұқсастықты сәтті табумен бірге, олардың біріне-бірінің ұқсамайтын өзіндік характерін жасаған.

Спектакльдегі барлық оқиғаның ұйтқысы, орталық дінгегі іспеттес кейіпкер — Жарас. Ол комедия оқиғасын шиеленістіріп, батыр мен мырзаларды бірімен-бірін сеңдей соғыстырып, залды қияпат күлкіге қарық қылады. Актер Қамал Қармысов халық арасынан шыққан қарапайым тілге жүйрік, айласына ақылы сай, қысылтаяң жерде жол тапқыш, ештемеден саспайтын, ешкімнен қорқып жасқанбайтын адамның характерін жасауға ұмтылған.

Жарас бейнесін актер мен режиссер қартаймайтын, мәңгі жасайтын халықтық бейне деп ұқтырады. Осы тұрғыдан қарағанда Жарасты әлемдік сахнаға берік тұрақтаған Гольдонидің Труфалдиносы, Бомаршенің Фигаросымен салыстыру да орынды. Және режиссер оны залдан шығарып, спектакльді бастаушы, сондағы шытырман оқиғаны әрі шиеленістіріп, әрі түйінін шешуші,

³ Айман — Шолпан // Қазақ әдебиеті. 1960. 10 июнь.

соған араластыратын кейіпкерлердің тағдырын өз қолына алған басты бейне етіп даралаған.

Тәжірибелі актер болғанмен, оның ойынында Жарас сияқты қилы характердің толық ашылып болмағаны ақиқат. Бұл туралы сыншы Қ. Қуандықов. «Қ. Қармысов — дарынды, актерлік шеберлігі толысқан сахна шебері. Бірақ та оның қазіргі Жарасы «Айман — Шолпанның» идеялық арқауын көтеретін Жарас болмай отыр. Біз Жарасты санасы ояна бастаған бұқараның өкілі, таптық теңсіздікке қарсы шығар өсіп келе жатқан жас күші дедік. Режиссер де Жарас өлмейтін халықтық тұлға деген ой айтады. Олай болса, Жарас — айналасындағыларға нұр шашып, күндей жарқырап тұрған жарқын, жас тұлға. Жүзінен ақыл иесі екенін көрейік, қылығына қыз қызыққандай, батылдығына ер сүйсінгендей, сымбатына көз тойғандай болсын. Айман мен Шолпан: «Әттең, кедейсің, әйтпесе сенсің ғой сүйерім» деп тұрсын. Қазіргі Жарас ажарлы емес, жүзінде күйіс күлкісі бар, жаны тез жүдегіш жан. Ал Жарас сияқты халықтық тұлғаны, әсіресе комедияда әрекет ететін қаһарманды бұлай көрсету үстірттік нышанындай белгі береді»⁴ дейді. Мұнда сыншы бір сәт режиссерше қиялдап, көз алдына Жарастың сахналық бейнесін елестететін сияқты. Бұл үлкен талапқа орындаушылық шеберлігі жеткенімен, жасы мен сырт пішіні келмеуінен Жарас ролінің ұтылыс тапқаны ақиқат.

Сонымен бірге, бұл рольдің сахнада толық шықпауының тағы бір нақты себебі — режиссер жұмысына байланысты. Жарастың кейбір өткір де уытты сөздері, қызық монологі спектакльде Шалдың аузына салынған. Шал бейнесін күшейткенімен, ондай сөздерді айту кейіпкер тұлғасына сай келмейді. Және ол сөздердің көбісі Шалдың қасында бірге жүрген Көтібарға қарсы айтылады.

Екі жақтың зар жақ ақындарының айтысынан кейінгі арадағы егеске май құйып, өршітіп жіберетін, әрі кім екенін сипаттайтын оның монологке барабар сөздерін басқаға айтқызудың ешқандай қисыны жоқ еді. Солардың біріндегі:

Ал іздегенің сен болсаң,
Сұрағаны жетсін тез
Олай болса мінеки,
Ұр, тоқпағым, тоқ-тоқ.

⁴ Қуандықов Қ. Аталған еңбегі. 68-66.

Олар болса шоқ-шоқ
Бір бай мен бір батыр
Бір ісек, бір қошқар,
Бір теке, бір серке,
Жекпе-жек, жекпе-жек,
Түрт, сайтан түрт!
Үрит соқ-соқ...
Үрит соқ-соқ...—

деген жолдар тек Жарасқа ғана жарасымды, соның әрекетіне үйлесімді ғой. Осының барлығы спектакльдің орталық кейіпкерінің көркемдік деңгейден толық көрінуіне мүмкіндік береді.

Спектакльде мінсіз шыққан — ақындар Жантық пен Балпық бейнелері. Бұлар — өз мырзалары мен қожаларын мадақтап, өз өнерлерін үстем тапқа бағыштаған, солардың жырын жырлайтын жалдамалы ақындар. Мән-тай Сыздықов (Жантық) пен Елубай Өмірзақов (Балпық) әр ақынның психологиясын, өзіндік мінезін, барын салып өнер көрсету ерекшеліктерін ашуда актер шеберлігінің биігінен көрінді. Ақындар айтысы — сахнаға ерекше қызу, халық өнерінің сипатын ала келген көрініс.

Ауыз әдебиеті мен халық мұрасын зерттеп, шығармашылық көрегендікпен меңгеру — спектакльдің көркемдік сапасын анықтайтын шарттың бірі екенін «Айман — Шолпан» дәлелдеді.

Эпостық материалдың негізінде қойылған спектакльдердің өзіндік ерекшелігі, көркемдік сапасы актер мен режиссер тапқырлығымен бірге, көп жағдайларда театрдың халық творчествосы және сахналық дәстүрді орынды қолдана білу дәрежесіне байланысты. Мұны облыс сахналарына қойылған «Айман — Шолпан» спектакльдерінен аңғаруға болады.

1958 жылы тұңғыш өткізілген театр көктемінде Семей театрының Алматыда көрсеткен «Айман — Шолпанының» (режиссері Б. Омаров) жетістігі актерлердің шыннайы ойындарымен бірге, халықтық рухты бойына сіңірген ұжым мүшелерінің автор материалының мұртын сындырмай-ақ, оның көркемдік-идеялық мазмұнын терең ашуға ұмтылғандығында. Мұнда көпшілік сахналарының жаңданып, халық ойындары мен бидің ұтымды шешім табуынан спектакльдің көркемдік тұтастығы сақталған. Театр көрерменге етене таныс халық әндерін орынды пайдаланудан көп ұтқан. Және комедияның жалпы сахналық архитектуроникасында қазақтың тұрмыс-салттық

элементтерінің орын алуы, киім-кешектерінде, ұстап тұтынатын реквизит заттарында ұлттық бояудың қанық болуы спектакльге жаңды көрік берген, көрерменді қызықтырып, актер ойынындағы кемшіліктерді сездірмей жіберген.

Сонымен бірге, кейбір театрлар шығармашылық ыңғайларына қарай комедияның өздеріне жақын, жеңіл менгерілетін жағына көңіл бөлген. Қарағанды театрындағы Айман мен Шюлпан роліндегі Ә. Абылаева мен Р. Омарханова драмалық шеберліктерінің үстіне, әншілік өнерімен спектакль рухын көтеріп кеткен.

Торғай мен Жетісай театрлары өздерінің музыкалық келбеттеріне қарай спектакльдерінде ән мен биге, хор жағына баса көңіл бөлуі — заңды құбылыс. Көп театрларда толық шықпай жүрген Жарас ролі мұнда тамаша бейнелеу тапқан. Бұл жалғыз Торғай емес, соңғы жылдары сахнаға шыққан Жарастардың мықтысы осы. Коллективтің талантты актері — Д. Жанботаев ойнаған Жарас — халық ұғымындағы тілге жүйрік, айласы мол, төңірегіндегілерді өзінің бойына біткен өнерімен, асқан ақылымен, алуан түрлі тапқырлығымен, жүйрік қиялымен, аузына қаратқан жаны жайдары, жас болып шыққан. Ол аға буын актерлеріміздің өнеріндегі импровизацияның тәуір белгілерін өз бойына жинақтай білген зеректігін танытты. Оның қимылындағы еркіндік пен үйлесімдік, жарасымды қылық, маңайындағыларға нұр шашқан жайдары мінез, жүзіндегі күлкі — Жарас бойына ғана өлшеп пішілген сияқты. Және орындаушы Жарасты үнемі қайнаған оқиғаның бел ортасына шығарып, комедия тартысын дамытушы күштің бірі деп ұққан. Сондықтан оның қаһарманының әрдайым алдыңғы шептен көрінуі, дүйім жұртты өзіне еліктіріп, соларды сахнадағы әрекетке өз қолымен араластырып отыратын адам іспеттес.

Жамбыл театрының (1973, режиссері Әскер Құлданов) спектаклі де өзгеше қойылған. Сахна шымылдығы ашылмастан бұрын театрдың фойесінен төгілген ән мен музыка, би мен хор ерекше әсерге бөлейді. Халықтың көне бұйымдарымен безендірілген вестибюльде ұлт киімін киген актерлер көрермендерді шырқаған әсем әнімен, тамаша алтыбақан ойынымен, шадыман шат көңілмен қарсы алуы спектакльді тұтас өнер мерекесіне айналдырған.

Сахналық бейненің мазмұны мен түрі өмір өзгерісіне

карай өзгеріп отыруы заңды құбылыс. Әр мезгіл сахналық шығармасының өзіндік бейнелеу тәсілдері өзіндік қойылу жоспары, өзіне тән театрлық түрінің болуы, яғни уақыт талабына сай көркем шешімін табуы шарт. Бір кезде қойылып кеткен пьесаны екінші бір кезеңде сахнаға қайта шығарғанда, сол алғашқы нұсқаның барлық көркемдік белгі-бедерін қайталау мүмкін емес. Театр өмірінің әсіресе оның сахналық тілінің, бейнелеу құралдарының өзгеріп, жаңғырып отыруы негізінен уақыт талабынан туады.

«Айман — Шолпан» спектаклінің соңғы нұсқасын Академиялық драма театрының сахнасына қойған жас режиссер С. Асылханов комедияға тың жолмен келуге, оған өзінше сахналық түсінік беруге ұмтылған. Ол пьесаның бұрын-соңды қойылған сахналық дәстүрінен, актерлік және режиссерлік тәжірибесінен мүлде бас тартқан. Режиссердің көп ізденгені көрініп тұр және спектакльде жас орындаушыларға тән қызулық бар. Рольдерді ойнайтын өңшең жас актерлер табыссыз да емес. Бірақ пьеса мен сахналық бейненің арасы өте алшақ кеткен, спектакльді М. Әуезов шығармасы бойынша жасалған деуге сену қиын.

Режиссер комедияның көркемдік қасиетін, әрі халықтың ерекшелігін ескермеген. Шығарма оқиғасының кезеңін дәл көрсету қиын, бірақ оның ауыз әдебиетінің негізінде жазылғаны белгілі. Жаңа спектакльді дайындау кезінде әдебиет зерттеушілерінің пікіріне, комедияның сахнаға қойылу дәстүріне сүйеніп, оның ұнамды шешімін табуға болатын еді. Режиссер бұларды ескермеген. Өткен дәуір оқиғасын бейнелейтін шығармаға бүгінгі күннің талабынан келу спектакльдің сырт пішінін өзгерту ғана емес. Сахнада бүгінгі жастардың биін, оларға тән қимыл — қозғалыс пен сөйлеу мәнерін, киімін қаншама мол қолданғанымен, бәрібір спектакль бүгінгілік сипат алмайды.

Театр мен режиссерлердің барлығы да классикалық пьесаға бүгінгілік мағына, тың үн беруге ұмтылады. Бірақ ол типтік жағдайда туған типтік характерді өңдеу, оның психологиясын өзгерту арқылы жасалмайды. Замана келбетін, дәуір сипатын, тарих мерзімін, белгілі бір ортаның тұрмыс-салттық жолдарын, әдет — ғұрып белгілерін жинақтап жеткізу — көркемдік шындықтың шарты. Және бұларды спектакльде қолдану архаизмге жатпайды, мәселе оларды қалай, қайтіп қолдануда. Кейбір

театрлар сахналық өнердегі тарихи бедерді беруге септігі тиетін аса қажетті тұрмыстық детальдардан орынсыз сырт айналып жүр. Бұл пікірге «Айман — Шолпан» спектаклі толық дәлел. Комедия сахнада артық бояуды көтермейтіні Гоголь заманынан белгілі. Сахнада комедия кейіпкерлері орынсыз трюк, қисынсыз әрекетке барған. Сондықтан олардың бейнесінде әулекілік, есерсоқтық мінез басым көрінген. Мұның барлығы кейіпкерлерге берілген режиссерлік ой — тұжырымның негізсіздігінен. Автор стилін игеру, сол ерекшелігін барлау, оның айтылу жолын қарастыру, астарын ашу спектакльде ескерілмеген. Ойынды қойған жас режиссердің тұңғыш қадамына театр коллективі дәйекті көмек бере алмаған.

Спектакльге көркемдік жетекшілік еткен режиссер А. Пашков та С. Асылхановқа мардымды творчестволық ықпал жасамаған. Ол жас режиссерді бұдан бұрын өзі қойған Ш. Хұсайыновтың «Алдар көсе» спектаклінің режиссерлік жүйесіне бағыттай салған. Сонан екі спектакльдің шешімі егіз қозыдай ұқсас болып шыққан. Ол өзі қойған «Алдар көсе» комедиясының халықтық негізі мен мазмұнына тереңірек барып, жеке кейіпкерлердің жинақты бейнесін табудың орнына, олардың сырт пішінін қызықтап кеткен. Пьеса кейіпкерлеріне бүгінгінің киімін кигізіп, биін билетсе де, хан дәуірінің адамдарын бүгінгіше сөйлетсе де спектакль қазіргі өмірмен үндестік таппаған. Қойылымда музыка мен бидің, өлең мен әннің шамадан тыс орынсыз қолданылуынан комедияның драматургиялық табиғаты өзгерген. Режиссер эстрадалық театр әдісін қолданып, эстрадалық спектакль жасауды көздеген сияқты. Бірақ «Алдар көсе» эстрадалық үлгіде жазылған дүние емес. Оның үстіне сахнада комедия кейіпкерлері шетінен ұсқынсыз, ақылдан кенде топас жандар болып шыққан. Сондықтан олардың ақылы мен айласы мол Алдармен тартысуының өзі қисынсыз сияқты.

Бұл екі спектакльдің М. Әуезов атындағы қазақ академиялық драма театрының сахнасында солғын шығуының себебі — қоюшылардың ізденіс жолдарының терістігінде, актер мен режиссер өнеріндегі мол тәжірибеге, коллективтің ұзақ жылғы творчестволық дәстүріне сүйенбей, солардан орынсыз бас тартуында.

Жоғарыда біз театрлардың араға уақыт салып, «Айман — Шолпанға» қайта оралып отыратынын ескерттік.

80—90 жылдары көптеген ұжымдар комедияны қайта жаңғартып қойғанымен, сүйікті шығарманы жылы қабылдаған көрермен қауымның сағынышты ықыласы, жас буын актерлердің бірлі-жарым шабытты ойыны болмаса, тұтас алғанда дәстүрлі шешімнің төңірегінен ұзап кете қоймаған. Кейде жаңғыртамын деп, комедияның көркемдік қадірін түсіріп алатын қойылымдар да кездесті. Мұндай шалыс қадам шығармашылық мүмкіншіліктері шектеулі кейбір облыстық театрларға кешірімді. Ал академиялық театрдың тағы да комедияға эксперимент жасап, оның көркемдік табиғатына қайшы келетін, сахналық өнерге өлшем бола алмайтын жаңғыртуларын көрерменнің қабылдамайтыны өзінен-өзі түсінікті. Осындай спектакль туралы кезінде сахна өнерінің әйгілі бір шебері көзбен көріп, көңілге түйген қынжылыстарын табанда үзіліс тұсында қаумалаған көрерменнің алдында айтып салғаны да бар. Әңгіме 1992 жылы маусымда режиссер Ә. Мәмбетов қойған академиялық драма театрының қойылымы жайында. Режиссер пьесаға бүгінгі өмірдің биік талабынан, режиссураның қазіргі жетістік тұрғысынан келуге ұмтылған. Қалай десек те, «Айман — Шолпанның» соңғы қойылымында дәстүрлі театрлық эстетиканы мүлде өзгертіп, бәрін де тыңнан ойластырыпты. Кейіпкерлердің өлең айтып, би билейтін музыкасы да қазақтың ұлттық әуеніне үйлеспейтін басқа бір бөтен шығармадан көшірілген сияқты.

Әуелгіде халық әуендері мен күйлерін өндеген композитор И. В. Қоцыхтың, композитор А. Жұбановтың ұлттық рухты терең ашатын тамаша музыкасы комедияның халықтық мазмұнына сай келгені белгілі. Енді оны беймәлім композитордың белгісіз музыкасымен алмастырудан режиссер де, театр да ұтылған. Жас кейіпкерлерді былай қойғанда, той қызығын тамашалаған Маман байддың домаланып өзбекше билеп, комедиялық өлшемнен шығып кетуі — қисынсыз-ақ. Жалғыз бұл емес, басқа кейіпкерлердің де сахнадағы кескін-келбеті автор шығармасындағыдан алшақ кеткен.

«Айман — Шолпан» поэмасындағы оқиға мен комедиялық желі пьесада тұтасымен қамтылғанын ескерсек, қойылымда халықтық дәстүрден бас тартуға негіз жоқ. Егер режиссер соған лайықты сахналық балама тауып жатса, әңгіме басқа. Ол М. Әуезов шығармасының көркемдік ерекшелігін екшеп, соны жаңаша танып, меңгеру-

ден гөрі, оны өзінің қисынсыз ой — тұжырымына бұрып алып кеткен...

...Шымылдық ашылғанда «Айман — Шолпанның» кейіпкерлері қатып қалған музыка экспонаттары ретінде айналмалы сахнамен бірге айналып өтеді. Режиссердің пайымдауынша, сонау көне заманнан осылай музей бұйымына айналып кеткен күлкілі оқиға мен оның кейіпкерлерін тірілтіп, бүгінгі күнгі көрерменге ұсынуды мақсат тұтқан. Режиссер ойы өзінше қызық көрінгенімен, ұлы жазушы шығармасына жаңаша көркемдік қан жүгіртетін бейнелеу тәсілі болып шықпаған. Көрерменді таң қалдыратын сахналық эффектіні қолдау қажет. Бірақ ол эклектика емес, режиссерлік жүйелі ойдан, шығарма табиғатын танудан туындау керек. Әлемге әйгілі режиссер А. Товстоноговтың: «Біздің профессиамыздың игілікті ұлылығы, оның даналығы мен күші өзінді саналы түрде, әрі еркінмен тежей білуінде. Біздің қиялымыздың шегін анықтайтын автор және оны бұзу авторға жасалған қиянат пен опасыздық деп аяусыз жазалануы керек»⁵ — (Аударған — Б. Қ.) деген сөзін осындайда ескерту қажет-ақ. Бұл — талай жыл режиссураның от қазанында қайнап, оның қызығы мен азабын бірдей тартқан хас шебердің тәжірибесінен туған тұжырым.

Бұрын музыкалы үлгіде дүниеге келіп қалыптасып қалған кейбір театрлар 50-шы жылдардың орта шенінде әр түрлі себептермен драмалық жолға көшкен болатын. Ал 80 — жылдары баяғы музыкалы бағыт қайта жанданып, жекелеген театрлар бұрынғы музыкалы-драма арнасына оралады. Соның ішінде Семей театры 1979 жылы «Айман — Шолпанның» музыкалы нұсқасын қойып, өздерінің 50 — жылдық мерейтойларына орай Алматыға әкеліп көрсетеді. Әрине, мұның бәрі айтуға оңай болғанымен, қиындығы мол шығармалық қайта жаңғыру екені де аян. Музыкалы спектакльдер қою үшін арнайы хор, балет труппалары, әншілер, оркестр және оларды басқаратын арнаулы жоғары білімді мамандар қажет. Бұл жағынан семейліктердің «қоржыны» біршама толыққандай. Бірақ тындыратын жұмыс, профессионалдық деңгейге дейінгі жол бәрібір оңай емес. Театрдың шынайы музыкалы-драмалық қалыптасу процесіне түсуіне қазіргі тапшылық кезең де қолбайлау болуда.

1985 жылы Алматыда гастроль шымылдығын ашқан

⁵ Товстоногов Г. А. Круг мыслей. Ленинград, 1972. С. 96.

«Айман — Шолпанның» сахналық үлгісі әжептәуір назар аударды. Режиссер Е. Обаевпен қойылымға қатысушылар пьесаның халықтық сипатына, оның фольклорлық негізіне көңіл аударған. Сахнаның көркемделуі де (суретші Д. Сүлеев) шартты түрде бейнеленген киіз үйдің ішкі сән-салтанатын елестеткендей әсер қалдырады. Комедияның өзіндік көркемдік сипатын танытатын халық музыкасы молынан пайдаланылған. Әйгілі халық әні «Гүлдерайым» спектакльдің тұтас лейтмотивіне айналған. Ол жеке оқиғалар мен музыкалы құбылыстарды күшейтіп, кейде олардың логикалық алмасуын, енді бірде сахналық көріністердің басын біріктірді. Қойылымның пантомимомен басталуынан кейін сахнадағы кейіпкерлердің ақ жарқын кескін-келбеттері, көңілді хоры мен ойын-сауықтары Шөмекей елінде өтіп жатқан той-думаннның жалғасы іспеттес. Ән мен хор бірте-бірте екі ақынның айтысына ұласады. Қызға таласып намыс жыртысқан екі жақтың арасындағы тартысты өршітіп, қойылымның ішкі динамикасын күшейтуге Балпық роліндегі талантты актер Б. Сыбановтың көтеріңкі рухтағы ойыны көп септігін тигізген. Ол біресе термелетіп, төгілтіп, енді бірде әндетіп, ақын аузымен айтылатын өлең текстеріне ерекше мән, астар бере білген. Ақындардың тілдерін безеп, өз мырзаларын мақтауын бір-бірінен асыра түсуінде халық өнерінің жақсы үлгісі бар. Сыбановтың «ақыны» қарсыласын жасытып тастауға бар өнерін төгеді. Бұл жерде ол шынайы шеберлік танытты.

Айман роліндегі М. Құсайынованың бойында да әншілік қабілет, сахналық көрік бар. Осыған енді кейіпкер бейнесін нанымды ашуға ішкі көңіл күй, толғаныс қосылып, орындаушының шеберлік шеңбері кеңейе түскен. Шолпан роліндегі Р. Төлеуханова керісінше, оркестрге еркін ере алмайды. Кейіпкер характерінің кейбір сәттері орындаушы ойынында сезіледі.

Қойылымда өзінің бар болмысымен шыққан кейіпкердің бірі — Жарас бейнесі. Бұл рольдегі Ә. Жанбырбаев кейіпкер характерін дұрыс түсініп, өзінің ойынын ойлы әрекетке құрған. Актер орындаған ән де, драмалық толғаныс та Жарас бейнесін терең ашуға бағытталған, әрі осы екі бейнелеу тәсілі сахнада тұтастық тапқан. Жарас бойындағы халықтық сипат, ақылдылық пен парасаттылық, қиял жүйріктігі, ой тереңдігі — бәрі де актер ойынында айқын көрініс берген.

Классикалық шығармалар қайта қойылғанда дәуір

талабына қарай оның сахналық бейнеленуі өзгеріп отыруы керек. Уақыт талабынан тыс туатын қойылымның болуы мүмкін емес. Осы тұрғыдан қарағанда «Айман — Шолпан» комедиясына театр ұжымы онша тереңдей алмаған тәрізді. Кейбір кейіпкерлердің бейнесі бір жақтылау, авторлық пайымдаудан алшақтау кеткен. Арыстан (артист Қ. Байжұманов) сахнада айқайшыл әпербақан жан болып шыққан. Әлібектің (арт. Ж. Құнанбаев) қазақ топырағында жаңа туып келе жатқан сауда капиталының өкілі екені спектакльде ескерілмеген. Оның байлық күшіне, ақша құдіретіне сүйенген жаңа таптың өкілі ретіндегі сипаты толық ашылмаған.

«Айман — Шолпандағы» актерлердің вокальдық һәм шеберлік мүмкіншіліктерін ескерген режиссурада ізденіс бар. Десек те, кейіпкерлерге берілетін түсіндірме ой-тұжырым, сахналық әрекеттерді ұйымдастырып, оны бір көркемдік арнаға бағыттау, сөйтіп қойылымның тұтастығын сақтау — режиссер жұмысындағы басты мақсат екенін де ұмытпаған абзал.

Байырғы Керекуде жаңадан ұйымдастырылып, оған ұлттық мәдениетіміздің көрнекті қайраткері Жүсіпбек Аймауытовтың аты берілген театрдың шымылдығы 1991 жылдың қаңтарында «Айман — Шолпанмен» ашылды. Қойылым көрермен қауымды баурап алған сахналық айқындығымен, өзіндік театрлық жақындығымен қымбат. Ұлы жазушы шығармасын дұрыс түсінген театр музыкалық комедияның сахналық қойылу дәстүрін ескере отырып, өзінше ізденіп тың шешімдерге батыл барған. Жан табиғатынан туындайтын драмалық әрекет пен музыка тұтастық тауып, қойылымның көркемдік болмысын анықтаған. Оркестрдің сүйемелдеуімен айтылатын жеке әндер мен хор, би көріністері бірінен-бірі туындап, көпшілік сахналарының бірлігін сақтауға мүмкіндік берген. Мұның барлығы республикамыздағы талантты режиссерлердің бірі — Ерсайын Тәпеновтің шеберлігіне тікелей байланысты жүзеге асты. Ол жеке рольдерді орнына дәл анықтап қоя білуімен жас орындаушыларды өзінің ой-қиялымен еліктіріп, әрі олардың сахнада еркін қимыл жасап, қойылымның тыныс-ырғағының белгіленген негізінде өтуіне ықпал еткен. Тәжірибелі режиссер жас актерлердің үлкен өнердегі тұңғыш қадамын ескеріп, оларға именбей еркін қимылдауға, оқиғаның даму жүйесіне қарай импровизация тәсіліне баруға мүмкіндік жасаған. Әрине, бұл арада режиссерлік ой-мұраттың әр

нүктесіне дейін оның бейнелі суреттеу деңгейінен көріне бермегенімен, шығармашылық ізденістің айқындығын, орындаушылардың үйлесімді де жанды әрекетін, сахналық мақсатты дұрыс орындауға деген құштарлығын айтқан жөн. Сахна шеберлігі әлеміне енді беттеген жас актерлерге режиссердің берік сеніммен, жанашырлық мейірімділікпен келуінен қойылым көп ұтқан. Мұның тыныс-ырғағында жастыққа тән ширақтық, еркіндік пен өзіндік бояу-бедер бар. Сонан сахнада өткен заман болмысын бейнелеуде ұлттық өнер дәстүрі мен бүгінгі бейнелеу тәсілдері тұтастық тауыпты.

Режиссер батылдығы мен әділдігі рольдерге орындаушылар тағайындауда көрініп тұр. Бір рольді екі орындаушының кезектесіп ойнауы, әрине, шығармашылық мақсатпен бірге, труппадағы актерлердің драмалық мүмкіншіліктерін анықтау үшін қолданылған сияқты. Роль ойнап, өзінің бағын сынап көргісі келген жас талапкердің ыңғайына жығылу — режиссерлік қамқорлық.

Айман роліндегі Т. Жиқаева мен Р. Тәжібаева аздықөпті ысылып қалған артисткалар. Т. Жиқаева Жезқазған театрында арулардың рольдерін ойнап, соның ішінде «Қыз Жібектегі» Жібек болып лирикалық табысқа жеткенді. Бұл ерекшелік — музыкалық драма театрына аса кәжет-ақ. Драмалық әрекеттен әнге, онан хорға, биге қиындықсыз ауысып кете беру-барлық орындаушыларға бірдей қойылатын талап. Осы тұрғыдан қарағанда артистка Айманның толғанис сәттерін ашып, оның бойынан парасаттылық пен сымбаттылық, ізеттілік іздеген. Шынында ол кескіндеген Айман бейнесінде өз ортасының дәстүр-жоралғысына берік, сырттай қарсылық білдіргенімен, іштей еркіндік аңсаған, әрі соған жетудің жолын іздеген арудың нәзік сезімі, жүрек лүпілі драмалық әрекет үстінде де, ән арқылы да ашылған. Бұл рольдің екінші орындаушысы Р. Тәжібаевада да аруға тән сахналық көрік, ішкі көңіл-күй арпалыстары басым.

Шолпан роліндегі М. Дәулетбақованың әншілік өнері әсерлі. Ол бейнелеген Шолпан аңқылдаған ақжарқын, айтқанынан қайтпайтын, ер мінезді жан болып көрінген. Бұл рольдің екінші орындаушысы оқуды енді ғана бітірген Б. Құрбанова — келешегінен мол үміт күттірген дарынды жас. Байдың ерке қызының еркіндікке ұмтылуы, батылдығымен де, өзіндік мінезімен де оқшау көрінуі артистка ойынында иланымды.

Қызға таласқан қос мырза — Әлібек пен Арыстан

рольдері де сахнада нанымды бейнелеу тауыпты. Драма мен әнді ұштастырудан Әлібек роліндегі М. Байжұманов көп ұтқан. Драмалық қақтығыстарының арасында айтылатын ариялар мен дуэттер спектакльге көркемдік ажар, лирикалық саз беріп тұр. Жас жігіттің келісті мүсін-пішіні, әсем де маңғаздау қимыл-қоғалысы, сөз саптауындағы өктемдік — бәрі де, байлық күшіне сиынған мырзаның кескініне сай келіпті. Оның Айманға деген махаббаты да, Арыстанмен жүз шайысып қалуы да актер ойынында кейіпкер табиғатына қарай нанымды суреттелген.

Ал Ж. Доспаев ойнаған Арыстан бәсекеде есесін де, намысын да қолдан бермейтін, білек күшіне сиынған батыр пішінді болып келіпті. Актердің дауыс үнінің әлсіздігі оның ізденіс мүмкіншілігін тарылтып тұрған сияқты.

Жас артистка Г. Саймасаева Теңге бейнесін жасаудың өзіндік сахналық үлгісін ұтымды тауыпты. Теңге жарқылдаған ашық жүзді, ажарлы. Көтібардың қылығана шыдай алмай, іштегі ашу-ызасы сыртқа теуіп, екі иығынан дем алып, енді болмаса жарылып кететін тәрізді. Қимыл-әрекеті күлкілі де ызбарлы жас тоқал қарт батырды түтіп жейтіндей. Орындаушы әсерлеу әдісін (гротеск) тауып қолданған.

Спектакльдің сәтті шығуына Жарас роліндегі дарынды жас актер К. Айтмұрзаевтың үлесі мол. Оның ұсынған кейіпкері қысылтаяң жерден жол тауып кететін ақылды да айлалы, ертедегі қазақ ауылындағы қулардың тұлғасын еске түсіреді. Сахнада сынаптай сырғыған оның тынымсыз қимыл-әрекетінің бәрі де мазмұнды, белгілі бір мақсатқа құрылған. Сөзіне, бет әлпетіндегі өзгерістерге, көз жанарындағы ойнақылық сәттерге кәміл сенесің. Төңірегін қоршағандарға күлкіден шуақ шашып, әрі олардан ой-ақылы жоғары Жарас — Аймырзаевтың ойыны комедиялық заңдылыққа құрылыпты.

Спектакльдің Көтібар мен Шал қатысатын көріністері ау баста комедиялық әрекетке құрылған. Тәжірибелі сахна шебері М. Манапов Көтібар ролін іштей туындайтын қызуқандылық пен психологиялық тебіреніске құрыпты. Ол өз ролін шабытпен ойнайды. Қаһарына мінген Көтібардың аюдай ақыруы, балпаң басқан батырдың кейбір оқыс қимылы төңірегін ықтырып-ақ жібереді. Ол сахнаға кіріп келгеннен-ақ айнала ауырлық пен мұң басқандай тына қалады. Бұл рольді кезінде Торғай теат-

рында шебер ойнағаны жоғары бағаланған-ды. Мұндай актердің труппа құрамында болуы аса қажет-ақ.

Екі жақтың талас-тартысына май құятын екі ақынның Балпық (арт. Қ. Тұманбаев), Жантық (арт. А. Жукин) және өзбек жігіті (арт. С. Тәжібаев) көріністері импровизация тәсіліне құрылып, комедиялық үн-ырғағы мазмұнды шығыпты.

Спектакльдің пластикалық бейнесін жасап, көркемдік сипатын анықтауға тәжірибелі де білімді суретші Е. Кәмкенов мол еңбек сіңіріпті. МХАТ жанындағы әйгілі жоғары оқу орнын бітіріп, оқығаны мен тоқығаны бар суретші жұмысында тұрмыс-салттық пен шарттық шешім әдемі үйлесім тауыпты, сахна кеңістігін көркемдік талғам-өлшеммен пайдалануға ұмтылыс бар.

Сонымен Жарас, Айман бастаған өз дәуірінің жастары заман өзгерісіне мойынсұнбай, алып күшке сүйенген, кертартпа Көтібарды жер соқтырып, «өткенімен күліп қоштасқан», еркіндікті уағыздаған қойылымды көрермен қауым өте жылы қарсы алды.

Музыкалық дүниелерді меңгерудегі ұлттық театрымыздың тиянақты табысына айналған керекуліктер қойылымының сахналық ғұмыры толассыз жалғасып келеді. «Айман — Шолпан» 1995 жылы Мысырда өткен эксперименттік театрлардың фестивалінде жоғары бағаланып, шығыс әлемі ұлы Мұхтар Әуезовтің талант құдіретіне тағзым етті.

1997 жылдың басында Алматыда өткен Павлодар облысының мәдениет және өнері күндерінде М. Әуезов театрында көрсетілген «Айман — Шолпан» астаналық көрерменнің ыстық ықыласына бөленді. Спектакль өзінің көркемдік көркіне де, жас актерлердің шабытты ойындарына да қылау түсірмей, алғашқы келісті қалпын сақтапты. Бұған енгізілген бірер жаңа орындаушылар актерлік ансамбльге үйлесіп кетіпті. Қойылым туралы: «Бұл — театрдың көркемдік дәрежесін, актерлердің шеберлік деңгейі мен режиссерлік шешімді дәл біліп, анықтауға бірден-бір темірқазық болып келген спектакль. Ж. Аймауытов атындағы облыстық драма театры осыдан бес жыл бұрын Театр және кино институтын бітіріп барған бір топ жас өнерпаздардың күшімен құрылған кезде шымылдығын басқа бір бөтен қойылыммен емес, «Айман — Шолпанмен» ашуы талай өнер ұжымдарының шығармашылық табысын осы спектакль арқылы қол жеткізгендігіне байланысты еді. Керекуліктер репертуар таң-

даудан жаңылыспапты. Осы бір ғана спектакль театр труппасының кез келген күрделі дүниеге тәуекел жасайтындығын, тіс батыруға күш-қүдіреті жететінін анықтап тұр. Сахнада — кілең жастар. Ұлттық киіммен құлпыра жарасып, жасанып шыққан. Спектакльді орындарынан тік тұрып тамашалаған өнерқұмар жұртшылықтың ықыласы шексіз болды. Айман — Шолпанның ролін бірінші бөлімде Роза Тәжібаева мен Жанат Чайкина, ал екінші бөлімде Талжібек Атамбекова, Гүлжан Қайырбекова ойнады. Олардың алғашқы легінде де, соңғы шыққандарының да бұл образды жанымен ұғып, беріле орындағаны айқын сезіліп тұрды. Жастық ұшқыны, әсем ән, дөңгеленген би, қысқасы әртістердің әр қимылы, әр сөзі қонымды. Көңілге оғаш ештеңе жоқ. Режиссер Ерсайын Тәпеновтің әжептәуір тер төккені байқалады»⁶ — деген бағаны толық қолдаймыз.

1992 жылы ұйымдасқан Ақтөбе облыстың қазақ театры да тұңғыш шымылдығын осы «Айман — Шолпанмен» ашты. Жас режиссер Мағзом Бақытжанов комедияның алғашқы нұсқасын қалап, толық музыкалы спектакль жасапты. Ол өзі көрген қойылымдарға жақындамай, бойын аулақ ұстап, бәрін тыңнан қарастырыпты. Сахна алаңын тұтас әрекет алаңына айналдырып, актерлардың еркін қимылдауына, пьесаның драмалық ауқымын кеңейтуге ұмтылыпты. Мәселен, той сахнасы — көз тартарлық әсем безендірілген. Комедияның осы нұсқасындағы губернатор (ұлық) жұбайымен, Маман бай бәрі сахна төріндегі құрметті жайға жайғасып, той қызығына түскен сәтте Көтібардың ылаң салуы нанымды шыққан. Оның қаһарынан қорыққан ұлықтың да, Маманның да сахнадан бір сәт безіп кетуі пьесадағы әлеуметтік сарынды ескеруден туған шешім. Ал сахнадан екі басты бүркіт мүсінінің жерге құлап түсуі режиссердің қойылымдағы әлгі әлеуметтік сарынды тереңдетіп, оған бүгінгілік үн беруі де қисынды шыққан. Ең бастысы бұл шешіммен ой әдемі аяқталған. Осы сияқты комедияны өзінше талдап тануы бұрын-соңды қойылымдарда көрінбеген. Сахналық жаңалықтар іздестіру — ақтөбеліктер спектаклінің ерекшелігі. Сонымен бірге халық билері де әсем, басқа бір көркемдік үлгіде шешілген. Жергілікті оқу орынында би сабағынан дәріс беретін талантты Ш. Айнабекова қойған би сахнадағы өтіп жатқан оқиғадан туындап, про-

⁶ Егемен Қазақстан 1997. 27 ақпан.

фессионалдык деңгейге көтерілуі қойылымның көркін келтіріп тұр. Кейіпкерлердің жеке ариялары мен дуэттерінің де профессионалдык дәрежеде орындалуы — жас ұжымның шығармалық үрдісін танытатын құбылыс.

Айман, Шолпан, Әлібек, Арыстан рольдеріндегі жас актерлар М. Илиясов, Д. Әденова, Т. Махамбетова, Б. Ержанов, С. Оразалиндердің драмалық өнерге бейімділіктерімен бірге әншілік қабілеттерінің болуы — қойылымның жанрлық ерекшелігін ашуға мол ықпал еткен.

Жинақтап айтқанда, Ақтөбе ұжымының «Айман — Шолпаны» басқаларға ұқсамайтын өзіндік көркемдік келбетімен қымбат. Бұл — комедияның әлі де толық танылып болмаған көркемдік құпиясын дәлелдейтін жайт.

«ТҮНГІ САРЫН»

1916 жылғы халық көтерілісін суреттейтін әдебиеттің басқа жанрларымен бірге драматургияда да бірнеше пьесалар жарық көрді. Алғашқылардың бірі болып бұл тақырыпқа қалам тартқан Жүсіпбек Аймауытовтың «Қанапия — Шәрбану» пьесасы 20-шы жылдарда сахнаға қойылып, авторы репрессияға ұшырағанға дейін театр репертуарынан берік орын алды. Алайда халық көтерілісіне арналған драматургиялық шығармалардың ішіндегі көркемдік шоқтығы биігі — Мұхтар Әуезовтің «Түнгі сарыны».

1935 жылдың басында Ю. З. Рутковскийдің режиссурасымен қазақ драма театрында, сосын Семей, Шымкент, Қарағанды, Гурьев, Жамбыл театрларында, екі мәрте (1937, 1960 жж.) М. Ю. Лермонтов атындағы орыс театрында қойылды. Бұл қойылымдардың көркемдік — сахналық деңгейлері әр қилы. Бұлардың барлығына ортақ жайт — әр ұжымның өздерінің шама-шарқына қарай М. Әуезов пьесасының көркемдік ерекшеліктерін сахналық тұрғыдан тануға деген ұмтылыс пен құлшыныс. Осылардың ішінде астаналық екі театрдың ізденістерінің өзіндік тарихи тағдыры ерекше. Екі қойылымның екеуінің де сауатты режиссурасы мен тамаша актерлік жетістіктеріне автордың тікелей қатысы бар.

Сол тұста қазақ театрының әдебиет бөлімін басқарып жүрген жазушы оның репертуарын жасаумен бірге, барлық шығармалық жұмыстарына, әр қойылымның сахналық тағдырына етене араласып отырған. Оның пьесада

өтетін оқиғаға байланысты қазақ елінің саяси-әлеуметтік, қоғамдық құрылысы мен әкімшілік басқару жайында актерлермен өткізген әңгімелері шығарма кейіпкерлерінің өмірін түсіндірген ой-жүйелерімен ұласқан. Мұндай әңгіме-лекцияларды М. Әуезов өзінің пьесалары қойылатын тұста ғана емес, сахнаға шығатын өзге шығармалар үстінде де жүргізіп отырған. Бұл жолы да әдеттегісінше спектакльдің дайындау процесі жазушының өзіндік шығармашылық көмегімен өткен.

Мәдениетті режиссер Ю. Л. Рутковскийдің М. Әуезовпен өткен осы бір қойылымының төңірегіндегі шығармашылық ынтымақтастығын әдеттегі қоюшы мен автор қарым-қатынасынан асып түсіп, рухани достыққа айналып кеткенін үлкен ілтипатпен әңгімелеп бергені бар. Ол ұлы жазушымен қоян-қолтық жұмыс істеудің жеңілдігі мен қиындығы қатар жүргенін еске түсірді. Жеңілдігі — аса білімді автордың пьесамен жұмыс істеу кезінде қандай жайттарға ерекше көңіл аударуды драматург ғана емес, кәдімгі ойлы режиссер сияқты театр тілімен жан-жақты қамтып жеткізуі. Мен ол кісінің әрбір сөзі мен ескертпелерін өзімнің режиссерлік ой-мақсаттарыммен байланыстырып, мейлінше жақындатуға ұмтылдым.

Қиындығы — пьеса туралы алғашқы кездесуімізден бастап, мен М. Әуезовтің драматургия мен театр жайындағы білімінің тереңдігіне, танымдық-философиялық шеңберінің кеңдігіне таң қалдым. Бұл жағдай маған қосымша жүк артып, күнделікті репетицияға ерекше дайындықпен келуге тура келді. Алғашқыда іштей толқып жүрдім, бірақ жылдам тіл табысып кеттік. Кезінде Юрий Людвигович айтып берген осы бір әңгіменің ұзын ырғасынан сахналық жұмыс процесіндегі автор мен режиссер арасындағы қызық шығармашылық байланыстың қойылымның сәтті шығуына мол ықпал еткені көрініп тұр. Екі жылдан кейін пьесаның орыс театрының сахнасына қойылуы драматург пен режиссердің бірлескен дәстүр-енбегі оң нәтиже бергенін айғақтай түскендей.

Қойылымның дайындығы кезіндегі осы бір шығармашылық жылылық, өзара түсіністік, оған қатысушылардың шабытпен ізденуі, бірін-бірі қас пен қабақтан ұғынуы спектакльді театрдың кезеңдік табысына айналдырды. Пьесада суреттелген өмір болмысын тануда автормен бірге рольдерде ойнаған талантты сахна шеберлері де режиссер сенімін ақтап, көмектерін аяған жоқ. Шы-

фармашылық бірлік спектакльге қатысушылардың үмітін толық ақтап шықты.

Режиссер сахнадан тартыс желісінің шиыршық атып дамуын ойластырып, патша үкіметі мен жергілікті билеп-төстеушілердің зорлық-зомбылығына қарсы күреске шыққан халықтың қанды айқасын, бостандық жолындағы қаһармандық күресін суреттеуді мақсат тұтқан. Қойылымның көркем идеялық мақсат-мұраты жүйелі ұйымдастырылған көпшілік сахналары, жеке кейіпкерлердің жанды қимыл-әрекеттері арқылы жүзеге асқан. Осыған қарай спектакль халықтық драма үлгісінде шешім тапқан. Қазақ жастарын майданның кара жұмысына алатын патша жарлығынан кейінгі ауылдағы ауыр атмосфера сахнада нанымды шыққан. Қарапайым халықтың патша жендеттері мен жергілікті әкімдердің әділетсіздігіне деген ашу-ызасынан, әлеуметтік қайшылығынан туындайтын қарсылық тарихи шындық аясында суреттеліпті. Театр Жантас, Танеке, Мөржан, Бөрібасар, Бойбермес сияқты кедей жалшылардың әлеуметтік ояну процесін, құлдықтан, азап пен қорлықтан құтылуға ұмтылған таптық күресін көрсетуге назар аударған. Мұны қойылымдағы басты рольдердің нанымды бейнелеуінен толық аңғаруға болады. Және оның көркем идеялық мазмұнының ашылуы да осы рольдердің сахналық тағдырына байланысты.

Спектакль ой-тұжырымын тап басқан Қалыбек Қуанышбаев көтеріліс басшыларының бірі — Тәнеке қарттың әлеуметтік санасының ояну процесін берген. Бұл үлкен жетістік. Ауыл азаматтарының көтеріліп болысқа барғанға дейінгі Тәнеке үнемі ой үстінде, төңірегінде өтіп жатқан құбылыс оны іштей мазалайтын сияқты, соның мән-мағынасын түсінуге ден қояды. Алғашында болыстың сөзін қабылдап, кешірім жасағандай алданып қалатын сәті осыдан болса керек. Ол патша үкіметі мен жергілікті жуандардың арам пиғылдарын енді аңғарып, басында алданып қалғанын іштей сезеді. Ол өзі де өмірдің небір «тар жол, тайғақ кешуінен» өтіп, оның азабы мен қорлығын басынан кешкен жан. Оның күн қаққан жүзінен маңдайындағы әжімдер сол тірлік тауқыметінің белгісіндей көрінген. Сондықтан оның көтеріліске келуі саналы, тығырықтан шығу жолын іздеген дананың әрбір қимыл-әрекеті актер ойынында өзінің үйлесімді көркемдік баламасын тапқан.

Тәнеке — Қуанышбаев тарамыстай тартылған ұзын

бойлы, сырт тұрпаты батыр кескінді, ақылға салып салмақпен сөйлеуі, өз ісіне сенімділігі — бәрі де кейіпкер бейнесіне қонымды шыққан.

Ымыраға келмейтін қарама-қарсы екі топтың сахналық шешіміне режиссер контраст тәсілін орынды қолданған. Болыстың сатқын саясатына көзі жеткен көтерілісшілер «бір жеңнен қол, бір жағадан бас шығарып» жұмыла түседі. Ыза мен кекке булыққан топтың сөзі өктем, қимылы ширақ, жолындағы кедергінің бәрін таптап кетер сойқан әрекетке баруы да ықтимал. Мұны сезген болыс тобы аяғын тартып, зұлымдық пиғылын сездірмеуге, өздерінше сабырлылық сақтап, мүләйімсіп бағады.

Ояздың бұйрығымен көтерілісшілер тарапынан елшілік сөзін ұстап келгендердің қол-аяғы кісенделіп, табанда тұтқындалып жатқан тұстағы актер жүзіндегі өзгеріс, психологиялық толғаныс Тәнеке санасының оянғанын, ақырғы айқасқа тайсалмай баратын еркіндік жолындағы күрескер дәрежесіне көтерілген. Жантас өлімінен кейін отрядтың қалған құрамын жинастырып жетекшісіне айналуын актер ойында тамаша бейнелеген.

Көтеріліс басшысы Жантас ролін Елубай Өмірзақовтың ойнауынан қойылым көп ұтқан. Бұл орындаушы да автор мен режиссер ойын терең түсініп, қарапайым жалшы Жантастың іштей пісіп жетілуін, әлеуметтік көзқарасының қалыптасуын нанымды суреттеген. Болыстың атақты сұлуы Жүзтайлақтың ықыласына бөленіп, жақын болуының өзі Жантастың «сегіз қарлы, бір сырлы» жұрт қызығатын қасиеттерін танытса керек. Сахнада бұл екеуінің арасындағы «жарасымдылықты» режиссер бірер мизансценадағы өзара сыйластық кейіппен берген көрінеді. Мөржанды арашалап алғаннан кейінгі Жүзтайлақ пен Жантастың арасындағы дәнекерліктен жұрнақ та қалмайды. Намысын қастерлеп басынан сөз асырмайтын Жантастың ендігі сөздері актердің шебер орындауында астарлы да уытты, ащы мысқыл басым. Бұл жағдай Жүзтайлақты онан сайын тулатып, ашық дұшпандыққа біржолата бет бұрғызады. Мұнан кейінгі көріністерде орындаушы Жантас бойынан батылдықты ашатын, қолына қару алып, ашық айқасқа шыққан күрескерлік сипаттар қарастырған. Сөз өнеріне ерекше мән беретін Е. Өмірзақов кейіпкердің кейбір романтикалық монологтарының көркемдік мазмұнын характер ерекшеліктеріне қарай құлпыртып, сан қилы мағына беріп отырған.

Спектакльдегі барлық тартыс желілері осы Жантас қатысатын сахналарда тоғысып отырады. Көтеріліске қатысқан халықтың бостандық жолындағы күресі мен жеңілмес жігерін жырлайтын халықтық драма деп жоғарыда қойылымға берілген анықтама, оның жалпы сахналық шешімімен бірге, актердің Жантас ролінің кілтін дұрыс табуында жатыр. Е. Өмірзақов ойынында психологиялық толғаныспен бірге, Жантас бойындағы қаһармандық пафос, қанаушы тап өкілдеріне деген өшпенділік халық ісіне деген табандылық пен сүйіспеншілік — актер ойынының өзекті желісі. Көрерменді баурап алатын ширақ қимыл мен өжеттілік, от шашқан көз жанары, бет әлпетіндегі тынымсыз өзгеріс, аттың құлағында ойнауы, көздегенін мүлт жібермейтін мергендігі қарсы келгенді қағып тастайтын батырға тән шапшаңдығы — көтеріліс жетекшісінің сахналық кескінін жасаудағы актер іздестірген бейнелеу құралдары.

Қойылымда кейіпкерлердің таптық-әлеуметтік келбетінің айқын суреттелуіне театр мол көңіл аударған. Бұл сахналық мақсатқа жету — пьеса тартысының терең ашылуына бірден-бір қажетті көркемдік шарт. Халық көтерілісін қан-жоса етіп басып тастауға қолынан келген айла-шарғының бәрін-бәрін ойластырған Майқан болыс — Қ. Байсейітовтың бейнелеуінде қулығына құрық бойламайтын, жымын білдірмейтін әккінің өзі. Онымен бірге, жаны алқымға таянғанда жалт беріп, өз уәдесінен тайқып шыға келетін, қарақан басының қамынан аса алмайтын қоян жүрек қорқақтық қанына сіңген Майқанның мінез-құлқын актер нанымды ашқан. Керісінше Қ. Қармысовтың суреттеуіндегі ар-ұяттан безген, қолынан келсе кедейлерді құртып жіберуден тайынбайтын безбүйрек Нұрқан, табанының бұдыры жоқ Жүзтайлақтың ашса алақанында, жұмса жұмырығындағы ермегіне айналған Ж. Өгізбаевтың жеріне жеткізе әшкерелейтін Жүнісі көтерілісшілердің қас жауы, билеуші таптың сойылын соғатын ояздың алдында құрдай жорғалайды.

Ояз бастығы Казанцев ролінің әлеуметтік ауқымын кеңейтіп, оның Қазақстанда патша үкіметінің отарлау саясатын жүргізуші дәрежесіне көтерген Шәкен Аймановтың ойыны қойылымның үлкен шығармалық жемісі болған. Актер өзіне бейтаныс ұлықтың характерін, идеологиялық мақсатын ашуға көп ізденіп, патшалық жаулау саясатын жүргізушілердің географияларын оқып, портреттерін қараған оның пайымдауынша, мұндайлар

кадет корпусында оқып офицерлік атақ алған, кейін әскери қызметтен босаған соң алыстағы қазақ даласына ояз бастығына тағайындалған. Мұнда ол қол астындағылар міндетті түрде бағынышты болатын шексіз биліктен өзін құдайдай сезінген. Актердің осы тамаша түсініктемесі қайталанбас сахналық бейне жасауға жол ашқан. Ол бейнелеген Қазанцев белгілі бір дәрежеде тәрбие-білім алған, жоғарғы қауым тыныс-тірлігімен таныс, зиялы ортаға бейімділігі де, дала билеушілерімен араласуы да — бәрі-бәрі де сырттай сыпайылыққа, мәдениеттілікке құрылған. Мұның бәрі алдамшы, сырт көзге тәуір көрінудің, тереңге бүккен зұлымдық саясатты сездірмеудің айласы. Қарапайым халық өкілдерімен кездесетін сахналарда Қазанцев өзгеріп сала береді. Олардың мұң-мұқтажы мен өтінішіне көңіл бөлуді ұлық қажет деп санамайды. Ол дала шонжарларымен кездескенде де маңғаздық қалпын сақтағанымен ақжарқын ақтарылып кетпейді. Өйткені, олардың қулық-сұмдығы бұған әбден таныс. Олардың алдында этика ұстап жатпауының да мәнісі осында. Қазанцев қандай ортаға кез болса да патша саясатын жүргізетін өкіл, соның қызметкері екенін еш уақытта есінен шығармайды. Актер өзінің астарлы ойыны арқылы отарлау дәуірін, ояз өмір кешкен әлеуметтік ортаны әшкерелеуге бағытталған.

Орындаушылық өнерінде кейіпкердің әлеуметтік келбетіне баса көңіл аударуды С. Қожамқұлов ойнаған Қыдыш ролінен де аңғаруға болады. Қыдыш — қазақ даласында болып жататын әлеуметтік қайшылықтардың басы-қасынан табылатын атқамінердің өзі. Мұның өзіндік қоғамдық орны бар. Мұндайлар араласпайтын да дамай, «ақыл — кеңес» қоспайтын қоғамдық құбылыс кемде-кем. Қысқасы, Қыдыш — ұлттық драматургиямыздағы көркемдік сүйегі бөлек бірегей бейнелердің бірі. Кейіпкердің осы ерекшеліктерін қазақ сахнасының хас шебері С. Қожамқұлов жете меңгерген. Оның Қыдышы ел арасында абыройы бар, сөзі өтімді, қысыл-таяң жерден шығып кетудің жолын қарастыруда жүйелі ақыл-кеңес қоса алатын өзіндік ойы мен пайымдауы, өмірлік тәжірибесі мол адам. Осы қасиеттерін елі мен халқы үшін емес, өзінің таптық мүддесін, қала берді жеке басының қамына жұмсап үйренген әккінің өзі. Ауыл жуандарының алдында әлеуметтік тірліктің тетігін танытын, өз заманының қамқоршысы болып көрінген. Көтерілісшілер ортасында солардың жанашыры, ақылшысы, тағ-

дырына ортақ жан болып шыға келеді. Қыздырманың кызыл тіліне келгенде шешендерше көсіліп майдалай жөнелгенде тыңдаушысын еріксіз баурап алатын Қыдыштың сөзге келгенде алдына жан салмайтын майталмандығын актер шебер суреттеген. Ұлық алдында құрдай жорғалап, жарымсақтық пен жағымпаздықтың сорлылық күйін кешіп, оның табанын жалауға дайын, Қыдыш әрекеті тіпті басқа. Кейіпкер характерінің осылай әр қырынан ашылуы — актер шеберлігінің құдыреті.

Спектакльдің әлеуметтік мазмұнын тереңдете түсетін құбылыстың бірі — қазақ әйелінің саяси тартысқа араласуы. Болыстың сүйген жары, бүкіл ауылға әйгілі сұлу Жүзтайлақ — мұндағы оқиғаның басынан аяғына дейін араласатын күрделі кейіпкер. Бұл ролді орындаған Мәлике Шамова мен режиссер кейіпкер әлемін терең барлап, жан-жақты ашылуын қарастырған. Артистканың сөзінде ауызекі айтылған мынандай көп мән бар. «Бұл рольде әлеуметтік және тұрмыстық болып қатар өрбитін екі сала бар, — дейді М. Шамова. — Бұл екі жоба бір-бірімен тығыз байланысты. Осы екеуін қатар ұштастыра отырып, Жүзтайлақ оны таптық мақсатқа пайдаланады. Өзіне құмартушылардың бәрін де ол осы мақсатқа қажетті қару етіп жұмсайды. Жүзтайлақ сайқал әйел емес, өзінің қадір-қасиетін білетін сүйкімді сұлу, ол шектен де шығып кетпейді, бірақ өзін-өзі тәкаппар да ұстаймайды. Жүзтайлақты мен екі жақты бір-біріне ушықтырушы сезімсіз мыстан әйел деп емес, терең талпыныс, сезімі бар жан деп те ұқтым. Егер Жүзтайлақ бір іске ықыластана ден қойса, оны бұйдасынан тартып тоқтату қиын деп білдім». Орындаушының бұл сөзінен Жүзтайлақ бейнесін жан-жақты қарастырғаны көрініп тұр. Оның дұшпандарына деген өшпенділігі, бұл жолда тіпті қанды айқасқа дейін бара алатын өжеттігімен бірге, кісісіне қарай сөз саптайтыны, ойын өзінше топшылайтын, өзіне көңілі түскен ер-азаматтарды тізгіндеп ұстап, кейде қылымсыған қылығымен арбап та кететін сиқырлы әйелдің күндегі мінез-құлқынан елес беріп өткен. Жүзтайлақтың Жантаспен қарым-қатынасы артистканың суреттеуінде ерке сұлудың ермегі емес, шын мағынасындағы махаббат, тұла бойын өртеген сезім, құмарлықтың тыным бермес жастық қызуы оны оттай шарпиды. Қалай болғанда да бойынан жасуы қайтпаған болаттың тегеурініндей Жантасты уысынан шығарғысы жоқ. Бұл мақсатына жете алмаған Жүзтайлақтың өшпенділікке ба-

руы, кек алуға ұмтылуы — кейіпкер әрекетінің қисынды даму жолы. Мұны М. Шамова дұрыс түсінген.

М. Әуезов шығармасындағы әлеуметтік астарды ашуда Қапан Бадыров жасаған мұғалім Сапа бейнесінің орны бөлек. Саяси бағыт-бағдарында қайшылығы мол мұғалім елдегі өтіп жатқан әлеуметтік құбылыстың сырын бірден ұға алмайды. Тізім жайында болыстың үйінде өтетін дау-дамайға ол араласпайды, екі жақтың сөзін тыңдаумен ғана шектеледі. Әйтсе де, актердің бейнелеуіндегі Сапа ой үстінде, маңайында өтіп жатқан оқиғаны іштей бажайлай, мағынасын ұғуға ұмтылады. Халық алдындағы парызын ауыл азаматтарының әрекеті арқылы ұғып барып, іске кіріседі. Қ. Бадыров кейіпкердің саяси ояну процесін берген. Бұл жолда дала алпауыттары мен кедейлер арасындағы тартыс оның көзін ашады. Соңғы сахналарда рухани жағынан өсіп жетілген Сапаның монологі актердің тамаша орындауында оптимистік үнге ұласып, бостандық күшін қан төгілген халық қозғалысының түптің түбінде жеңіп шығатынына сенімін білдіреді. Қойылымның осылай болашаққа қол артқан оптимистік идеямен аяқталуы автор ойымен сабақтас болып шыққан. Патша үкіметі көтерілісті қаншама аяусыздықпен басқанымен, халық бойындағы бостандыққа деген үлкен үмітті, оның рухы мен күрескерлік қайсарлығының жеңілмейтінін көрсетумен қойылым шымалдығының жабылуы — М. Әуезов аңсаған ұлы идеяның салтанат құруы.

Екі жылдан кейін «Түнгі сарын» орысшаға аударылып, Ю. Л. Рутковскийдің режиссурасымен «Ночные раскаты» деген атпен Республикалық орыс драма театрының сахнасына қойылды. Талантты режиссер қазақ сахнасындағы қойылымды қайталамай, ендігі ой-тұжырымында труппа құрамының актерлік ерекшелігінен шыққан. Ол, ең алдымен, автормен келісе отырып, спектакльдің композициялық құрылысын қайта қараған. Сахнада өтетін аласапыран оқиғаның атмосферасын күшейту мақсатымен режиссер пьеса актыларын біріктірумен екі-ақ үзіліс (антракт) жасап, көріністердің толассыз ауысып отыруына қол жеткізген.

Бұл қойылымда халық сахналарын ұйымдастырып, жан беруде Ю. Рутковский тағы да режиссура биігінен көрінген. Әсіресе, екінші актыдағы болыс үйінде ел билігіне араласатындардың өзара пікір алысу отырысының Тәнеке, Жантас бастаған көтерілісшілердің әрекеттері-

мен ұласатын сахналық шешімдерді драматург өзі ұна-тып, жоғары бағалаған.

Жеке кейіпкерлерге берілген режиссерлік түсіндірме-нің айқындығы — олардың сахналық характерлерінің толыққанды шығуына ықпал жасаған. Халық көтерілі-сінің жетекшісі Жантастың шешесі Ділдені қазақ сахна-сында келісті сомдаған З. Құрманбаевамен шығармашы-лық жарысқа түскендей А. Каменская да тамаша актер-лік табысқа жеткен. Өзінің ұстаған саяси бағытынан қайтпайтын Жантас рөлін актер Н. Михайлов сомдап, көтерілістің саналы жетекшісіне көтерілу процесін на-нымды суреттеген.

Труппаның жетекші шеберлерінің бірі — Н. Кручи-нина ойнаған Жүзтайлақ төңірегіндегілерді шыбын ғұр-лы көрмейтін өркөкірек, көздеген мақсатына жетпей тын-байтын билікқұмар сұлудың айлакерлігі мен басынан сөз асырмайтын астамдылығын айқын ашқан. Бұлардан басқа А. Иртаньев (Сапа), С. Ассиуров (Жүніс), Г. Под-золкин (Қыдыш) сияқты актерлер де қойылымның сәтті шығуына өз үлестерін қосқан.

Спектакль мәдени қауымның ыстық ықыласына бө-леніп, баспасөзде жоғары бағаланды. Басқалармен бір-ге, автордың өзі де: «Спектакль менің пьесамның ойы мен бейнелерін дұрыс ашқан. Мұндағы әлеуметтік қақ-тығыс актыдан актыға дамып отырады...»¹ деп жазды.

Композитор Е. Брусиловскийдің «Көп ғасырлық тұтас әлемдік мәдениет жолында біздің көз алдымызда қазақ пьесасының қаһармандары тұңғыш рет орыс тілінде сөйледі. Және тамаша сөйледі. Тасқындаған күшті се-зімдерімен, ашық бояуларымен, батыл өрнектерімен баурап алатын бар дауысымен сөйледі...

Келісті де өте әсерлі спектакль. Мұнан көңіл-күйің көтеріңкі шығасың. Қөпке дейін осы тамаша пьесаның кейіпкерлері көз алдыңнан көлбеңдеп кетпей қояды, көп-ке дейін әсерінді баса алмайсың...

...Орыс драма театры осы қойылымымен Қазақстан-дық келбетін тапты»² деген пікірі «Түнгі сарынның» орыс тілінде профессионалдық жоғары көркем дәрежеде қойылғанына толық дәлел.

«Түнгі сарын» — ұлттық драматургия мен театрдың күрделі табысы. Кезінде пьеса мен оның сахналық қойы-

¹ Социалистическая Алма-Ата, 1937. 7 марта.

² Қазақстанская правда. 1937. 16 марта.

лымын қолдаған жазушылар мен өнер қайраткерлерінің көптеген пікірлері республикалық баспасөзде жарияланды.

Осы екі театрдың қойылымынан кейін «Түнгі сарын» облыстық ұжымдардың репертуарынан да берік орын алады. 1938 жылдары пьесаны Шымкентпен бірге басқа театрлар да қойды. Бұған қатысқан кейбір актерлер Ленинград студиясында оқып жүргенде-ақ пьесамен танысып, жұмыс істей бастаған көрінеді. Қойылымның режиссері Ғ. Хайруллина тәжірибенің жетіспеуінен терең толғаныстан туатын күрделі сахналық шешімдерге бара алмаған. Сол жылы Шымкентке келген Ю. Рутковский жас ұжым спектаклінің режиссурасына толықтыру енгізіп, жеке орындаушылардың кейіпкерлерге берген пайымдауларымен бірге, көпшілік сахналарының шешімін пьесаның әлеуметтік мазмұнын ашуға бағыттап, оқиғаның жедел дамуын қарастырыпты. Сөйтіп, ол қойылымда көтеріліске халықтық сипат беруге, оған қатысушылардың сана-сезімінің ояну процесіне көңіл аударыпты.

Шымкенттік актерлердің ішінен М. Мұхамедияровтың бейнелеуінде Майқан сырт пошым аса келіспеген елеусіздеу, босандау да тұйық адам болып көрінгенімен, іштей есебін түгендеп жүретін қулығы мен зұлымдығын сездірмейтін айлакер болып шыққан.

Жас артисткалар Ә. Өмірзақова, Ғ. Хайруллина мен А. Дәукеновалар Мөржан мен Жүзтайлақ рольдерінің идеялық бағыт-бағдарын түсініп ойнаған. Мөржан қаншама қысымшылық көрсе де өз ар-намысын ешкімге таптатпайтын, сүйгеніне жан-тәнімен берілген, бас бостандығы мен махаббаты үшін күресте көтерілісшілер ортасынан табылатын қажыр-қайрат танытқан. Ал Жүзтайлақ ролін орындаушылар оның жеке басына байланысты құбылыстарға ден қойып, бір жақтылау кеткенін жедел аңғартып, әлеуметтік сипатын ашуды қарастырған.

30-шы жылдардың орта шенінде облыстық қазақ театрлары режиссура өнерінің балаңдығынан бірден қалыптасып кете алмай, шығармашылық қиындықтарды басынан кешіреді. Режиссураға икемі, өзіндік ой-толғамы бар труппаның жетекші актерлеріне режиссурамен айналысуға тура келді. Мұндай құбылыс — барлық облыстық ұжымдарға ортақ жайт. Бұл игілікті жұмысты бастаған Байділда Қалтаев Семей театрында «Түнгі сарынды» қояды. Ол өзінің режиссерлік жұмысында жеке кейіпкерлерге нақты түсіндірме берумен бірге, автор ре-

маркасына көбірек сүйенген көрінеді. Шығарманың ерекшелігін түсіндіріп, мизансценалар ұйымдастыруда автор ремаркасын толық жүзеге асыру жас актер үшін аз шаруа емес. Алайда, мұның барлығы нағыз профессионалдық режиссурадан алшақ жатыр. Спектакльде ансамбльдік бірлік сақталмай, жеке актерлік табыстардың ғана болуы — негізінен режиссура олқылығында. Дегенмен қойылымның көрермендер алдында табысты болуының басты шарты — жеке актерлер ойыны. Бұлар артист Х. Байырманов жасаған қажырлы да қайратты, өмірден білетіні мен тоқығаны көп, тілге шебер, нағыз халық өкілі — Тәнеке, халықты көтеріліске бастаған кедей жігіті — Жантас (арт. Н. Әбішев) рольдерін атауға болады. Орындаушылар оқиғаның дамуына қарай кейіпкерлердің әр кезеңдегі психологиялық толғаныстарын дұрыс көрсетумен қатар, өз тобына қамқоршы, ел қамын көп ойлайтын, болашағына сенімі мол, бостандық үшін жанын пайда етуден тайынбайтын күрескерлер бейнелерін жасаған.

Қанаушы тап өкілдерінен Қыдыш пен Жүзтайлақ бейнелері сахналық бояуы, актерлік трактовкасы, тұлғалық бітімі жағынан қойылымдағы ұтымды бейнелер болып шыққан.

Актер Б. Қалтаев жеке басының қамы үшін баймен, төрелермен бірге патша шенеуніктеріне жағымпазданып, арын сатқан екі жүзді, атқамінер Қыдыштың кескінін жинақты берген.

Жүзтайлақ ролін Ғ. Әбдірахманова мен Ж. Нұркенова ойнаған. Сол уақыттағы сын-пікірлерге қарағанда Ғ. Әбдірахманова өр мінезді, билік тізгінін қолына мықты ұстаған, ел ішіндегі саяси құбылысқа таптық өшпенділікпен кіріскен азулы да айбарлы әйелдің характерін еркін меңгерген. Бұлардан басқа Жүніс (арт. С. Сәрсенов), Нұрқан (арт. С. Қымыралин), Сапа (арт. Ж. Қожамжаров) бейнелері де өзіндік сахналық кескін-келбетін тапқан. Спектакльді жоғары дәрежеге көтерген көркемдік жетістіктер осы.

Жинақтап айтқанда, «Түнгі сарын» республика театрларының шығармалық ізденістерін тың белеске көтеріп, актер һәм режиссура өнерінің қалыптасуына мол ықпал жасаған кезеңдік қойылым болды.

Бұрын сахнаға қойылған пьесаларға ұзақ жылғы үзілістерден кейін қайта оралу репертуар мұқтажымен қатар, белгілі бір идеялық-шығармашылық мақ-

сатқа да байланысты болатын. Классикалық пьесаларды қайталап қойғанда оның көркемдік мазмұнын тануда бүгінгі өмір талабы, бүгінгі эстетикалық талғам тұрғысынан қарастыру — өнер заңдылығы. Және ірі туындыларға қайта оралғанда театр өзінің қаншалықты өскенін, өнерінің жеткен биігін, жаңа бір қырын, іздеу жолын таытпақ.

Қазақтың академиялық драма театрының сахнасына 34 жылдан кейін қайта оралған «Түнгі сарын» қойылымына осы тұрғыдан қарағанымыз жөн. Спектакльді қоюшы жас режиссер С. Елеусізов пьесаны өзінше түсініп, дәстүрлі шешімдерге бармай, тыңнан жол салуға ұмтылған. Оның бұл қадамы әбден құптарлық. Бірақ ол кейбір сәтсіздіктерге ұшырап, күрделі шығарманы жете барлай алмаған. Сондай-ақ, қаһармандарға берген режиссерлік түсіндірмелері мен бағыт-бағдарлары да алымды емес. Табиғилық, ой-жүйедегі тұтастық бұл спектакльде басты шарт болуы керек еді. Режиссердің жеке рольдегі іріктеп алған екі буын актерлердің арасында да шығармашылық тұтастық байқалмайды. Рольді актердің шығармашылық ерекшеліктеріне қарай дұрыс бөлмеу — қойылымдағы басты кемшіліктің бірі.

Пьеса мен спектакльдің идеялық тізгінінің бір ұшы Тәнеке қолында. Ол — үлкен ақылдың, терең ойдың адамы. Алайда, халық даналығын бойына жинақтаған, өмір ауырпалығын көп көрген, тілге жүйрік, досына мейірімді, дұшпанына қатал осы қайратты да қажырлы қарттың сахналық тұлғасына көңіл толмайды. Бұл — С. Қожамқұловтың актерлік ерекшелігіне дәл келе қоймаған роль. Актер өзінің басқа рольдеріне ұқсамайтын Тәнекеге ғана лайықты қимыл-қозғалыс, сөйлеу мәнерін, характер өзгешелігін ойластырғанымен, төртбақ келген, қозғалысы шабандау С. Қожамқұлов көтерілістің табиғи жетекшісі емес еді. Сол сияқты Қ. Қармысов та өз қаһарманының кескін-келбетін таба алмаған. Керім — халық мүддесінен алшақ кеткенімен оқыған, мәдениетті, көзі ашық, өз қауымының зиялы азаматы. Оның халықпен немесе болыс, патша өкілдерімен тілдескенде өзіне тән ойы, ұстаған саясаты, айқын мақсаты бар. Қ. Қармысов бейнелегендей, Керім айналасын қоршағандарды жақтырмайтын пішін білдіретін ғана адам емес-ті. Актер кейіпкердің сахналық ауқымын тарылтып жіберген. Бұл жағдай театрдың ұнамсыз кейіпкерлерді ақылдан кенде, интеллекті жетіспейтін, ой-өрісі тар адам етіп көр-

сету машықтығынан (штамп) әлі де арылып болмағанына дәлел сияқты.

Сырт пішіні келісіп, ішкі дүниесі толық ашылмаған Қазанцев бейнесінің кемшілігі де осы типтес. Ә. Жолымбетов кейпкерінің бір-ақ қырын ұстап қалған. Ол — қимыл-қозғалысы ширақ, бойын әсемдеу ұстайтын офицер. Сахналық мақсаты толық анықталмағандықтан роль біржақты шыққан.

Өз өнерлеріне аса ұқыптылықпен қарайтын Қ. Әділшінов пен Қ. Бадыров та бұл жолы күрделі ізденіске бармаған. Қадалған жерінен қан алатын, ақылына айналасы сай, әккі дала жыртқышы Қадырбай бейнесінің шешімі толық табылмапты. Актер ойынында орынсыз күйгелек қимыл, бос айқай басым. Болыс сайлап, ұлықтармен тіл табысып, саяси тірліктің бел ортасында жүрген Қыдыш бейнесінің шоқтығы өзгелерден әлдеқайда жоғары. Кейіпкердің даму эволюциясы, психологиялық толғаныстары актерлер (Р. Сейтметов пен Ә. Боранбаев) ойындарының өзегі бола алмаған. Қым-қиғаш, аласапыран заманда қазақ интеллигенттерінің басынан кешірген трагедиялық сәттері логикалық тұрғыдан ашылмаған. Мұның барлығы дерлік тәжірибелі актерлердің кемістігінен гөрі режиссура ойының тапшылығынан туған олқылықтар.

Пьесада Жүзтайлақ өз тобының мықты өкілдерінің бірі болып дара шыққан. Бұл рольді екі орындаушы өздерінің актерлік ерекшеліктеріне қарай бейне жасаған. Ш. Жандарбекованың ойынында Жүзтайлақ әлеуметтік типке көтерілген. Өз заманының саяси өміріне белсене араласқан Жүзтайлақтың алмастың жүзінде құбылмалы мінезін Шолпан дәл ашқан. Ол бірде қабағы қатыңқы, түсі суық, ызғарлы, маңайындағыларға ырық бермейтін адуынды, енді бірде арам пиғылын жүзеге асыруды ойлап алыстан орап, кейде әзіл-оспақ араластырып, сырттай жарқырап, күлімдеп қылымсиды. Артистка ойынында Жүзтайлақтың көңіл-күйін, толғаныстарын тереңдете түсетін ішкі әрекет план бар. Ал Н. Мыңбаева орындауында тұрмыстық шындық басым. Оның әзілінде, сөзінде уыт бар, жүріс-тұрысында екпін күшті, штрих, сахналық бояулары айқын, ашық берілген. Мұның Жүзтайлағы айбарлы, өркөкірек, түскен жерін ойып түсетін іштей тасып шығатын өжеттік сиқы басым.

Пьесаның басты қаһарманы Жантас арқылы драматург халық өкілдерінің нағыз жиынтық бейнесін жаса-

ған. Ол ес біліп, ер жеткенде болыстың жалшысы болып, небір әділетсіздік пен зорлық-зомбылықты басынан кешірген қайратты да табанды жігіт. Ә. Молдабековтің актерлік мүмкіншілігі, дене бітімі, батыр тұлғалы келбеті, зор даусы, жалындаған жастық, албырт қызулығы — бәрі-бәрі де Жантас бейнесіне кұйып қойғандай. Ол Жантас бейнесін қаһармандық бағытта пішіндеуге ұмтылған. Оның бейнелеуінде қызу қанды, көздеген мақсатына жетпей тынбайтын хас батырдың кескіні мүсінделген. Хат танымайтын кедей жігітінің көзі ашылып, бостандыққа ұмтылуы, белді бекем байлап, ашық күреске шығу процесінің көрінуі — орындаушының жетістігі.

Жас актерлер ойнаған Нұрқан (арт. Е. Жайсаңбаев) мен Жүніс (арт. А. Әшімов) рольдері де ансамбльге қосылған. Мұнда Ділдә (арт. Ж. Жармұхаметова), Сәруар (арт. Р. Әуезбаева), Шатақан (С. Дарбасов), Бөрібасар (Р. Телеубаев), Бойбермес (Ғ. Сүлейменов) бейнелері орындаушылардың ұқыпты ойындарында сәтті шыққан. Ж. Жалмұхаметова ойнаған Ділдәні көргенде бай үйінің отымен кіріп, күлімен шығып жүрген бейшара ана өмірі тым аянышты-ақ. Десек те, шағын рольдердің шығуы қойылымның көркемдік сапасына арқау бола алмайды. Сонымен, режиссураның олқылығы ірі шығарманың да қанатын кең жаздырмайтынына «Түнгі сарынның» осы қойылымы дәлел.

1960 жылы республикалық орыс драма театры «Түнгі сарынға» қайта оралады. Бұрынғы қойылымның сахналық желісі қазақ театрының спектаклімен (екеуін де Ю. Рутковский қойған) іштей тұтасып жатса, бұл жолы автордың тікелей араласуымен пьесаның жаңа аудармасы «Зарницы» деген атпен қойылады. Спектакльдің қызу дайындық жұмысы театрдың бас режиссері А. Лакшин мен автордың керемет шығармашылық ынтымағымен жүрді. М. Әуезовпен бірге өткізген осы бір тұстағы кездесулерді, ұлы жазушының телегей теңіздей шалқар білімі мен таным әлемінің кеңдігі, оны соңғы сапарға шығарып салғанға дейін арасындағы сыйластықтың жалғаса бергені жайлы салауатты режиссер жазып қалдырыпты. (Незабываемые встречи. Простор. 1977. № 9). Бұл жолы да пьесаның әлеуметтік тартысын ширата түсетін кейіпкерлердің қарым-қатынасына, даралық мүсіндерінің ашылуына ерекше көңіл бөлінген.

Өзінің ішке бүккен зұлымдығын жасыра білетін түлкі қулығына басатын болыстың қолындағы билікке сыйы-

натындығын актер С. Ассуиров тамаша суреттеген. Ол маңайындағылардың мінез-құлқына қарай сөз саптайтын, соңғы орайлас қарым-қатынаста да даралық ұстайтын әккі саясат арқылы бірде шамадан тыс қызбалылыққа салынған Нұрқанды сабасына түсірсе, енді бірде Тәнеке дананы әзілдеген сыңаймен улы тілімен түйреп өтсе, тағы бірде дарылдаған күлкіні бүйірден қойған сұрағымен су сепкендей басып тастаса, енді бір сәтте өрттей лаулаған дау-шардың насырға шауып бара жатқанын іштей бақылап өшіккен халықтың бетін қисық жолға бұрып жібереді.

Садақаға қалтасынан жеті тиын шығарып көрмеген Майқан қарт ойнау сахнасында «мырзалық» танытып, Казанцевке ұмтылған болып қыруар пара береді. Осыдан кейін-ақ олар бірін-бірі іштей ұғысып шыға келеді. Оязға жалпақтаған болыстың айлалы әрекетіне Жүзтайлақтың жайраң қағып, өзіне жарасымды сән-салтанатқа бөленіп қылымсуы — орыс офицерін есінен тандырады. Бұл рольдегі Б. Харламованың назды әрекеті шығыс әйелдеріне тән этикалық өлшемге құрылған.

Осы тамаша актерлік жұмыстарға Ділде ролін ойнаған З. Кюн өнері қосылып, орыс артисткаларының қазақ театрындағы әйелдер бейнесін жасаудағы сахналық дәстүрі көрініс берген. Бұл — ұзақ жылғы шығармалық қарым-қатынастан туған жанды дәстүр.

70-шы жылдарда облыстық қазақ театрлары да «Түнгі сарынға» қайта оралады. Бұлар қойған спектакльдердің деңгейі әрқалай. Уақыт талабынан шығып, пьесаға жаңаша көзқараспен келуге ұмтылғандары да, кейіпкерлерін жағымды, жағымсызға бөліп, дәстүрлі сахналық түйсік-түсініктен шыға алмағандары да, пьесаны орыnsыз қысқартып отырғандары да кездеседі.

Семей театрында режиссер Ә. Матыбаев қойған спектакльде Майқан болыстың үйіне Тәнеке, Жантас бастаған топтың баса көктеп кіріп келіп, тізімді талап етіп, қиян-кескі тартысқа түсетін көрініс қонымды шыққан. Мұнда қан төгілмей бітіспейтін алдағы үлкен күрестің сарыны бар. Қойылымда Казанцев (арт. Н. Атаханов), Ділде (арт. Қ. Өмірбекова), Қыдыш (арт. Ы. Жарболов) тұлғалары сәтті шыққан. Десек те, режиссураның әлсіздігі қойылымды жинақтылыққа жеткізе алмағаны өкінішті.

Біраз театрлардың ішінен өзінің режиссерлік ой-тұжырымының үйлесімділігі, сахналық бейнелеу үлгісін та-

бу жағынан, ең негізгісі, тамаша актерлік даралықтарымен көрінген, өмірден ерте өткен талантты режиссер, шебер ұйымдастырушы Жақып Омаровтың Қарағанды театрында қойған спектаклі. Суретші М. Мақсұтов сахна алаңын тұтас пайдаланып, актерлердің әрекет жасауына ыңғайландырыпты. Ол режиссермен бірге, қойылымның сыртқы бейнесін жасауға ұмтылған. Сахна жұпыны болғанымен әр зат өз орнын тауып, пьеса мазмұнын ашуға қызмет етіп тұр. Тіпті актерлердің киіміне де жауапты қарап, кейіпкер характерін ашуға бағыттаған. Осыған қарай олардың сырт көрінісі мен қимыл-қозғалысынан әрқайсысының әлеуметтік даралығын аңғаруға болады. Бұл, әрине актерлердің ізденістерімен бірге, режиссура ойының тұтастығы мен дәлдігінен болса керек. Мұндағы Жүзтайлақ (арт. Ә. Абылаева, К. Жетімтаева), Майқан (арт. А. Жукин), Қыдыш (арт. А. Ыбыраев), Ділдә (Ж. Шашкина) бейнелері — үлкен актерлік табыс. Кейбір театрларда жалпылама суреттеліп келген — Жүсіп (арт. С. Қожамқұлов), Кәрім (арт. Ш. Жүнісов), Нұрқан (арт. К. Жұмабеков) бейнелері де өзіндік даралықтармен ашылған.

Жинақтап айтқанда, халқымыздың ғасырлар бойы аңсаған бостандық жолындағы әлеуметтік күресін шынайы суреттеген «Түнгі сарын» — республика театрларының шығармашылық жаңғыруына мол ықпал жасап, тың ізденістерге жетелеген, өзіндік тарихи орны бар сахналық шығарма. Бұл ізденістер әлі талай жылдар жалғаса бермек. Оған — М. Әуезов пьесасының көркем-идеялық қуаты, тамаша драматургиялық болмысы кепіл.

«А Б А Й»

Қазақ театрының даму белестерінде тарихи пьесалардың алатын орны бөлек. Қазақ халқының әр қилы тарихи кезеңдеріндегі басынан кешкен өмір болмысы театр сахналарынан үзілмей көрініп келеді. Көркемдік шоқтығы биік кейбір драматургиялық шығармалар сол жазылып жарыққа шыққан мезгілінен бері қарай театрлар репертуарынан берік орын алды. Олардың арасында араға уақыт салып, театрдың әр кезеңдегі даму белестерінде сахнаға қайта қойылғандары да бар.

Ұлттық драматургиядағы тарихи тақырыпқа жазылған шығармалардың дені қазақ халқының ұлы перзент-

терінің өміріне, солардың басынан кешкен тарихи құбылыстары мен олар өмір кешкен ортаны суреттеуге арналған. Өткендегі тарихи болмыс сол ұлы адамдардың өмірін бейнелеу үстінде ашылады. Солардың ішінен көркемдік сапасы жоғары әрі театр репертуарында ұзақ тұрақтап, сахнада жиірек қойылатын спектакльдер: «Абай», «Ақан сері — Ақтоқты», «Ыбырай Алтынсарин», «Шоқан Уәлиханов», «Майра», «Амангелді», «Түнгі сарын».

Бұлардың көбісі сахнаға жиі қойылып, көруші қауымның эстетикалық сарабына түскен дүниелер. Бірақ уақыт өтіп, актерлер мен режиссёрлердің шеберлігі, тәжірибелері молайған сайын театрлар бұл шығармалардың жаңа қойылымдарына әр кезеңнің талабынан келіп жүр. Бір пьесаның сахнаға екі рет немесе онан да көп қойылуы бір спектакльді өзгеріссіз қайталай беру емес, өзіндік көркемдік ерекшелігі бар, біріне-бірі ұқсамайтын жаңа спектакльдер жасау деген сөз.

Біз Ұлы Абай өміріне байланысты қойылымдарға осы тұрғыдан келеміз. Және ұлы ақын өміріне арналған М. Әуезовтің пьесасы ұлттық драматургия мен театрдың дамуына ерекше ықпал еткен, әрі осы жанрдағы алғашқы бастама.

Тікелей сахналық шығармаларда Абай тақырыбы мен Абай бейнесінің жасалуы 1940 жылы 30 қазанда Қазақ драма театрында қойылған М. Әуезов пен Л. Соболевтің «Абай» трагедиясынан басталады. Спектакльде өткен ғасырдың соңындағы қазақ халқының әлеуметтік-қоғамдық тіршілігі мен Абайдың адамгершілік, ақындық һәм өз халқының бостандығы жолындағы күресі бейнеленген. Феодалдық-рулық шиеленіскен талас-тартысқа құрылған шығармада қазақ халқының өткен ғасырдағы өмірі эпикалық үлгіде көрінеді. Қойылым тарихи-көркемдік шындық дәлдігімен, режиссерлік ой-тұжырым айқындығымен, орындаушылық өнерінің тереңдігімен қымбат.

Спектакльді қойған режиссер Асқар Тоқпанов ақын әлеміне терең бойлап, оның өлеңдері мен қара сөздерінің философиялық һәм көркемдік сипаттарын, әлеуметтік мән-мағынасын толық тануының үстіне, қойылым барысында автормен бірге қоян-қолтық қарым-қатынаста болып, үнемі ақылдасып отырған, ұзақ әңгімелер мен пікір алысулардың нәтижесінде сахнада тарихи шындықтың терең ашылып, Абай тірлік кешкен ортаның,

оған араласқан адамдардың шынайы бейнелеуіне қол жеткізген. Осы мақсатты жүзеге асыруда ол театр жетекшілерінің бірі Немирович-Данченконың режиссерлік негізіне сүйеніп, қойылымда тарихи, әлеуметтік жаңа сахналық шындықты қарастыруға ерекше күш салған. Сонымен бірге режиссер көркемдеуші-суретші Э. Чарномскийді ертіп, ақынның туып өскен жерін аралап, кезінде Абаймен араласқан, танып білген көне көз, кәрі құлақ көпті көргендермен кездесіп сөйлеседі, сол елдің тұрмыс-салттық нышандарына, ұлттық дәстүр белгі-сипаттарына зер салады. Осының бәрі трагедияны тарихи-этнографиялық, әрі сахналық реалистік жолмен шешуге әкеледі. Режиссердің өз сөзімен айтқанда: «...Абай дәуірінің, Тобықтының басына киетін тақия, бөркінен бастап, аяғына киетін етігі мен кебісіне дейін, тіпті қолына ұстайтын қамшысына дейін өздеріне тән болуын қадағалап, «жалпылама қазақтікі» болмауына..., нақтылы әр жердің, әр елдің өзіне лайық таңбасы, киімдерінің стилі...» ескеріліп, тарихи шындық тұтастығын сақтауды көздеген. Режиссердің ізденістері спектакльдің көркемдік мазмұнын тереңдетумен бірге, қазақ театрының осы кезеңге дейінгі қолданып келген натуралистік-этнографиялық тәсіліне жаңаша көркемдік сипат беріп, тарихи шығармаларды сахналаудағы режиссураның реалистік ауқымын кеңейте түсті. Рас, режиссурадағы ұстаған реалистік жолы кезінде Станиславский мен Немирович-Данченко негізін қалаған режиссерлік бағыт болатын. Міне, осы бір режиссурадағы кезінде тамаша ақтаған тәжірибені өзінше меңгеріп, шығармашылық білгірлікпен қолдану — А. Тоқпанов қойған «Абай» спектаклін ұлттық театрдың кезеңдік жетістігі дәрежесіне көтерді.

Спектакльдің мол табысы Қ. Қуанышбаев жасаған Абай бейнесіне тікелей байланысты. Психологиялық толғаныс сәттері, сөз мағынасын терең ашу, ақындық шабыт пен парасаттылықты жеткізу, ішкі сезім мен кескіндік үйлесімділікті қарастыру — актерлік ізденістің басты бағыты болған. Іштей толғану, қимыл-қозғалысты ойға құру, салмақты да сабырлы жүріс-тұрыс, ой ағымдары, бет әлпетіндегі құбылмалы жанды өзгерістер, сөз күдіретін терең ұғу, сырт көзге іліне бермейтін адам бойындағы ерекшеліктерді жинақтай білу, ішкі иірім сезімдерін жеткізу — бәрі де актер ойынына тән. Актерлік шығармалығы әбден қалыптасып, қандай күрделі

кейіпкер бейнесі болса да меңгеретін шеберлік деңгейіне көтерілген Қ. Қуанышбаевтың Абай ролі үстіндегі ізденістері мен көркемдік нәтижесі сахналық орындаушылық өнердің үлгісі болып қалды. Актердің бірнеше ойынын көрген М. Әуезов: «Мұнда мағынасы көп, қалтарыс бұлғағы мол, ауыр мінезді трагедия геройлары әдемі ұғынатын қырағылық, тереңдік бар. Қай рольді болса да, бойлап кетіп, тереңдеп барып ерекше толық ұғынатын сезімділік бар. Ілгері өзін-өзі көп тәрбиелесе, істеп жүрген істерін өзінің жүрегіне, миына толық қондырып алып, іштей көбірек толғайтын болса, мұның алдындағы келешек тіпті зор сияқты. Мағыналы іргелі, күшті суретшілік белгісі бар» деп жазған еді 1928 жылы.

Актердің сахнадағы жемісті шығармашылық ғұмыры М. Әуезовтің осы тамаша пайымдауларының толық жүзеге асқанын дәлелдейді. Сондықтан Қ. Қуанышбаев жасаған сахналық дүниелердің ішінде Абайдың бейнесі ерекше. Ол — актерлік өнердің шырқау биігі. Оның реалистік ойынында Абай — халқы, елі сүйген ұлы ақынның бейнесі бар болмысымен бейнелеу тапты. Актердің парасаты, сырт сымбаттылығынан, ойлы жүзінен, көз жанарынан, қас пен қабағынан, терең толғаныстарынан көрермен қауым «мыңмен жалғыз алысқан» күрескерді, шабытты ақынды, заманының ойшылын көрген. Жастайынан ақын өлеңдерін көкейіне құйып өскен, әрі халық поэзиясының озық үлгілерінен шығармашылық қуат алған Қ. Қуанышбаев көшпелі ел өміріне, оның әлеуметтік сыр-сипатына қанық болатын. Белгілі актердің М. Әуезовпен тығыз шығармашылық байланысы осы қойылымның тұсында бұрынғыдан да күшейіп, ашық пікір-кеңеске баратын достыққа ұласты. Бір сөзбен айтқанда, Қуанышбаев Абай ролін ойнау үстінде өзі де өсіп, рухани шеңбері бұрынғысынан да кеңейе түсті.

Абай роліне дайындық үстіндегі актер мен режиссер арасындағы күрделі жұмыстың сыр-сипаты да қызық. Режиссер актерді қалай ойнау жолына емес, кейіпкердің ішкі көңіл-күйін терең сезіну, алдына қойған мақсатқа жету мұраты мен бейнелеу тәсілдерін өзі табуға бағыттап отырған. Сан қилы мол ізденістерден кейін де актерге Абай әлеміне ену қиындыққа түскен. Мұны сезген режиссер Абайдың портреттік гримін жасатқанда «Қалыбектен жұрнақ та қалмай, дәл алдымда тірі Абай тұрғандай болды. Қарасы да, тыңдасы да бәрі-бәрі Абай болып шыға келді» деп жазды А. Тоқпанов. Әрине, ре-

жиссер қолданған әдіс орындаушыға ықпал жасағанымен, актер мен режиссер Абай әлемін оның рухани өмірінен, ақындық қасиетінен, өскен, тірлік кешкен ортасынан, әлеуметтік айналамен қарым-қатынасынан іздестірген. Актер жетістігінің түп қазығы Абайдың рухани дүниесін терең меңгеруінде. Сыртқы кескін келбеттің үйлесім табуы да ішкі көңіл-күйдің арпалысына тікелей байланысты.

Режиссер қойылымдағы аса күрделі Абай бейнесінің жотасы көрінісімен-ақ оның төңірегін қоршаған ортаның әлеуметтік сыр-сипатын, соған араласатын кейіпкерлер даралықтарын ашуға барын салған. Солардың ішінде екі тұлғаның трагедия конфликтісінің дұрыс ашылуына, тұтас қойылымның сахналық атмосферасын беруде орны бөлек. Оның бірі — Керім ұлы ақынның шәкірті, туыстық жағынан жақын, кейін оның идеялық дұшпанына айналатын, кісі өліміне дейін барған, өзінің зұлымдық әрекетін ислам дінінің жоқтаушысы ретінде ақтамақ ниеті әшкереленеді. Бұл рольге өздерінің актерлік ерекшеліктеріне қарай екі орындаушы екі түрлі жолмен келген. Шәкен Айманов сомдаған Керім — философтарша толғайтын, төңірегін қоршағандарға сыр алдырмайтын, айла-тәсілі мол, зұлымдық пен күншілдік пиғылын тереңге бүккен, болмысында өзіндік соқпағы мен ойы бар күрделі жан. Оның сөзінде тұспалы көп, бет-әлпеті бейнелі, адамына қарай сөз саптайтын, ділмарлық бар. Режиссер А. Тоқпанов актер жасаған: «Керімді нәзік, қу мысқылмен жымыып, күңірене жүретін, тырнағын жасырған жолбарыстай айлалы да аяр етіп бейнеледі»¹ — дейді. Әдемі берілген мінездеме. Түпкі мақсатына жету үшін Керімнің қалқан еткен құралы — ислам діні. Дінге берілген адамның бөтен ойын басқалардың аңғара бермейтінін ол іштей сезеді. Жас талант Айдардың көзін жойып, Абайды өзінің ығына жығып алудың амалын тынбай іздейтін және не істесе де ойланып, ақылға салып әрекет жасайтын, есебін іштей түгендеп жүретін, сұңғыла залымдық толық пісіп жетілген. Ш. Айманов бейнелеген Керім емеуірінімен білдіретін сыпайылығымен де, ой-өрісі мен сырт пішінімен де Абай мен Айдарға терезесі тең дала зиялысы. Керім — Ш. Айманов актерлік өнерінің шырқау биіктерінің бірі.

Ал Қапан Бадыров суреттеген Керім мүлде басқаша,

¹ Тоқпанов А. Іңкәр дүние. Алматы, 1991. 151-б.

дұшпандығын жасыра алмайтын, әрекетке ашық шығатын, өзін айналасындағылардан жоғары ұстайтын тәкаппар болып шыққан. Ол туралы режиссердің өзі: «...ол қызғаншақ, қарау, ызғары бетінен кетпейтін, арамдығын түгел жасыра алмайтын тәкаппар, өзіне жан теңемейтін әр адам тұрғысынан толғанды. «Менен асқан ақын, менен асқан ақылды адам жоқ», «ел иесі мен, Абай емес...» деген ой мен сенім бойын әбден билеп алған өр бейне қалпында жасады»²,— деп жазды. Бадыров Керімнің бейнесін жасап, оны ұлы Абайдың идеялық дұшпаны етіп суреттеген. Актер өзінің ой-арманын, бойындағы жігерін, дарын-талабын кертартпа діни идеологияға құрбан етіп, феодалдық тар шеңберден шыға алмаған адамның жан дүниесін терең ашқан. Әйтсе де, Айманов жасаған Керім бейнесінің көркемдік сүйегі бөлек. Ол автор ойын тереңдетіп, өзінің тамаша талантымен жарқырата түскен. Қабат-қабат астары бар кейіпкердің сыртқы кескіні — селдірлеу біткен сүйкімсіз мұрты, ұзын бойлы, аяғының дыбысын сездірмейтін жүрісі — оның ішкі әлеміне үйлесімді келген. Ерекше шабыттан туған ғажап сахналық портрет.

Абайға қарсы топтың идеялық көсемі Жиренше қойылымда бар болмысымен шынайы суреттеу тапқан сахналық бейне. Ақыл-айласы мол, сөзге шешен, салған жерден мықтылық танытатын көкжалдардың бірі. Бұл рольге де екі орындаушы тағайындалып, екеуі де екі түрлі жолмен кеткен. Серке Қожамқұлов «Еңлік — Кебектегі» тамаша жасалған Еспембет бидің сахналық желісін ұстаған сияқты. Жиренше де «қатал, томырық, морт кететін, бұлтармасы жоқ, кесіп сөйлейтін табанды тұлға» (А. Тоқпанов) болып шыққан.

Бұл рольдің екінші орындаушысы Қалкен Әділшінов басқаша ізденіп, тереңірек қарастырған. Қоюшы-режиссер анықтамасына ден қойсақ, Қ. Әділшінов жасаған бейне қойылымның күрделі жетістігі. Ол автор суреттеген әлеуметтік орта мен кейіпкер әлемін байыпты барлапты. Оның Жиреншесі сымбатты да салмақты, ұстамдылық шеңберінен шықпайтын, сөзге шешен, ойын тұспалдап, алыстан орағытып, түпкі мақсат-нысанасына дәл көздейтін алғыр да алымды. Бір қарағанда оның таласып-тармасып отырғаны ел қамы; жұртты ұшпаққа шығаратын адам сияқты көрініп, іштегі зымияндығын

² Сонда, 151-б.

сездірмейтін әкiнiң өзi. Ол Керiммен айтысты шаршы топтың алдында баяу баппен бастап, сөз жүйелiгiмен, оттай қарпыған оймен тыңдаушылардың ықыласын бiрден өзiне аударып алады. Актер суреттеген Жиренше «қатпары мол, түпсiз терен» дала мықтысының бiрi болып шыққан.

А. Тоқпанов жоғарыдағы спектакль туралы мақаласында: «Үлкен адамды баламен күрестiрсе не болар едi? Үлкендi өзiнiң теңiмен ғана күрестiрсе орынды болады. Сондай-ақ, Абайдай дана адамның дұшпаны да өзiне сай, тең, мықты болмаққа керек-тi. Мiне, Абайдың нағыз теңдес жауы осы Қ. Әдiлшiновтiң Жиреншесi болып шықты.

Керiмнiң де «Жиреншеге қарсы төтеп бере алам ба, Абай аға, менi қойсаңыз қайтедi»,— деп қауiптенуi де Жиреншенiң мықтылығында, Жиреншенiң ойы, аузынан шыққан сөздер кiлең алтын мен гауһар емес пе? Жиренше — сот сахнасындағы бейнелердiң шыңы!

Әдiлшiновтiң Жиреншесi спектакльдегi ең бiр сәттi шыққан бейне едi. Актердiң сахналық творчестволық табысының шыңы болатын»³— деген тиянақты тұжырымға келген. Қойылым мен рольдердегi актерлермен ұзақ уақыт iстеген режиссер ғана осындай нақтылықпен сөйлейдi. Театр тарихы үшiн сирек кездесетiн дерек-талдау.

Абаймен алысып өткен топтың мықтысы — Оразбай бейнесi де спектакльде нанымды бейнеленген. Бұл рольдi Ұлы Отан соғысында қаза тапқан талантты актер Оразғали Жұмағұлов үлкен шеберлiкпен ойнаған. Тағы да режиссердiң жазбасына жүгiнсек: «Дәулет пен байлық арқасында көзiне жан көрiнбейтiң озбыр, бiрбеткей томырық, қара күш иесi етiп суреттейдi актер. Оразбай — жалғыз көздi дәулердiң пiшiнiн еске түсiрiп, ар-уақ, құдайға мүлде табынған, ұстаған жолына, өз дiнiне, сенiмiне өте берiк, табаны күректей бейне. Үн де, жүрiс-тұрыс та, қозғалыс серпiн де — бәрi де дөрекi, одағай, қасқыр бет, қайыспас қайсар болып жасалды»⁴— дейдi. Дәл берiлген анықтама.

Қойылымда ұлы ақынмен өмiрбақи күресiп өткен дұшпандарының ғана емес, сонымен бiрге, оны қоршаған тiлеулес ортаның, зиялылардың, артынан ерген шәкiрттерiнiң, дос-жарандарының бейнелерi де келiстi су-

³ Сонда. 153-б.

⁴ Сонда. 153—154-бб.

реттелген. Солардың ішінде ұлттық актер өнерінің майталмандарының бірі — Сейфолла Телғараев мүсіндеген Баймағамбет бейнесі. Ақынның төңірегіне шуақ шашып, тауып айтатын тамаша ертегілерімен, ауыз аштырмайтын күлдіргі әңгімелерімен жұрттың көңілін көтеріп, қуанышқа бөлеп жүретін жанның көңіл-күйін тамыршыдай тап басып ашқан.

Сонау Алатаудан ұлы ақынды іздеп келіп, айнымас дос болып кеткен Зейнеп бейнесін көркемдік тұрғыда көтеріп кеткен аса дарынды сахна шебері — Рахия Қойшыбаева. А. Тоқпанов: «Рахия Қойшыбаева, Күләш, Қалыбек, Құрманбектер тәрізді анасынан артист болып туған ерен табиғи талант еді. Ол жасаған сахналық бейнелер теңдесі жоқ әр алуан галерея болатын. Мен мұндай дарын иесімен бірінші рет істес болған едім.

Рахия Қойшыбаева сахнада «ойнау» дегенді білмейтін, кез келген бейнені кейіпкермәнділік дәрежесіне көтере алатын қасиеті бар ерекше дарын еді. Ол шынайы табиғи қасиетінде жан сезімі ыстық, терең ойлы, өзіне мінез-құлқы бар нағыз Зейнептің бейнесін туғызды. Рахияның әр сөзінен, әрбір қимылынан жер жанаты Жетісу бұлбұлының ұлы Алатау аясынан Абайға аңсай жеткендігі, ақын талантына табынған қасиеті, ықылас-құрметі айқын білінді. Рахияның Зейнебі шындықты жырлап жүрген ақындар мектебінің ірі өкілі болып көрінді. Сондықтан да Абайдың даналық бағасы да, аманаты да нағыз иесіне айтылғанын көреміз»⁵— деген жолдардан өмірден ерте озған сахна шеберінің өзіне өшпес шығармашылық ескерткіш орнатып кеткені көрініп тұр.

«Абай» трагедиясындағы шиеленіскен тартыстың желісі болып тартылған Айдар мен Ажар тағдыры. Бұл рольдердегі Мәнтай Сыздықов пен Жамал Жалмұхамедова ойындары да қойылымның ансамбльдік бірлігінен шыққан. Айдардың өмірге құштарлығы, ақындық толғаныстары, ұлы ұстазына деген сүйіспеншілігі актер әрекетінің негізі болған. Ал Ж. Жалмұхамедова нәзік жанның ыстық махаббатын, жұрт алдында ізетті де инабатты арудың психологиялық толғаныстарын тереңнен ақтарған.

Қойылым театрдың кезеңдік табысы болды, сахнада ұзақ жүрді. Спектакльдің дайындығына кірісердегі ке-

⁵ Сонда. 154-б.

Йіс-күмәннан із қалмаған автор шығармалық ұжымның табысына бірге қуанып, Абай бейнесін жасаған К. Қуанышбаевтың өнеріне дән ризалығын білдірді. Сонан бері бірталай уақыт өтті. Трагедия көптеген театрларда қайталанып қойылып, талай режиссер мен актерлер бақталып сынап келеді. Абайдың тыңнан жасалған біраз бейнелері дүниеге келді. Бірақ К. Қуанышбаевтың Абайы өзгеше, даралығымен қайталанбайтын сахналық тұлға. Ол әлем сахналарында ұлы актерлер жасаған ұлы жетістіктердің қатарынан орын алды.

Трагедия 1962 жылы Әзірбайжан Мәмбетовтің режиссурасымен сахнаға қайта шықты және ұлы Абай туралы бұрынғы спектакльден мүлде өзгеше болды. Режиссер трагедияның сахналық ой-тұжырымына, тарихи оқиғаға бүгінгі күннің биік талабынан келді. Ол пьесаның бұрынғы дәстүрлі сахналық шешімінен мүлде бас тартты. Этнографиялық дәлдікті сақтаудан гөрі трагедияның философиялық мазмұнын, геройлардың трагедиялық тағдырын ашуды басты мақсат етіп ұстады.

Спектакльде Абай өлеңдерін қолданудың өзі оның драмалық әрекетін кеңейтіп, трагедияның поэтикалық бейнесін айқын ашуға мүмкіндік берді. Режиссер автор ремаркасындағы көрсетілген нұсқаларды мүлтіксіз орындауды мақсат тұтқан жоқ. Көп суретті трагедияның оқиғасы биіктеу етіп орналастырылған айналмалы сахнадағы дөңгелек алаңның үстінде өтетін болды. Осының нәтижесінде сахналық әрекеттің динамикасы күшейіп, спектакльдегі көп суретті оқиғаның тұтастығы сақталды.

Сахна шымылдығы жай жылжып, әйгілі «Татьяна әні» әуенімен ашылады. Қазақтың жазық кең даласы, түпсіз көк аспаны көрінеді. Көрермендер залына қарай түйетайлы жасалған алаңның ортасында қолында кітабы бар Абай тұр. Жүзі сынық, үлкен толғаныс үстінде.

Жүрегімнің түбіне терен бойла,
Мен бір жұмбақ адаммын оны да ойла.
Соқтықпалы, соқпақсыз жерде өстім,
Мыңмен жалғыз алыстым, кінә қойма,—

деген атақты өлеңін Абайдың өзіне айтқызу арқылы режиссер бүгінгі көрермен қауымның жүрегіне жол тартады. Бұл жайында спектакльге арналған сын мақалада былай деп жазылды: «М. Әуезов ойымен айтсақ, бұл өсер ұрпақ, келер дәурен, туар тарих қауымына ақын

арнап кеткен мұнды, сырлы бір сәлем, наз сәлемі осы еді. Абай аузынан шыққан алғашқы сөз — осы төрт жол өлең — бүгінгі ұрпаққа айтылып тұр. Режиссер спектакльдің көркемдік шешіміне осы өлең философиясын арқау еткен. Ол трагедия оқиғасына ақынның өз сөзін араластырудың әсерлі боларын ұққан. Осындай бір ғана ұтымды әрекет, бейнелі шешімнен спектакль де өз дәуірінің тынысына енеді»⁶. Осы өлеңді айтып болып, Абай баяу басып, авансценаға келіп тоқтайды. Оның жүзі, ойы мен ықыласы көрермен залына, халыққа бағытталған. Ол халық арасынан шығып, енді соған қайта бара жатқандай әсер қалдырады. Бірақ сол халыққа баратын Абай жолының бұралаң соқпағы көп. Және өмірдің мұндай қиын жолдарын әркім қалай бермесе керек. Абай сол жол ауыртпалығына, өмір қиыншылығына мойымай, өз тағдырын халық жолына бағыттайды. Міне осы үлкен жолда ұлы ақын Россиядан қазақ даласына айдалып келген зиялылармен танысып, достасады. Солармен ой сабақтастырып, дүниетанымы өседі. Енді ол өзінің азаматтық, ақындық борышына әлеуметтік тұрғыдан келеді, әділет пен бостандық үшін ашық айқасқа шығады. Спектакльдің идеялық бағыты, ұлы ақынның сахналық кескіні, оның әрекет-мақсаты осыған меңзейді. Бұл — трагедияға бүгінгі күн талабынан келуден туған тұжырым. Режиссер мен рольді орындаушылар Абайды өмірдің небір қиын өткелдерінен өткен, талай тағдыр тартысын басынан кешкен тәжірибелі, көзқарасы әбден қалыптасып, мақсаты, барар жолын айқын етіп бейнелеуді қалаған. Бұл ақын өмірінің соңғы кезеңіне дәл табылған сипаттама.

Дарынды жас актер Ы. Ноғайбаев режиссер ұстанған бағытқа сәйкес Абайды ең алдымен күрескер етіп көрсетті. Ол характер ерекшелігін терең түсініп, тың бедер және рольді шын беріле, ақындық шабытпен ойнады. Кейбір көріністерде актер ақынның айналасындағы өзге жұрттан рухани биіктігін, ой озықтығын көрсетіп, драмалық сәттердегі Абайдың психологиялық толғаныс-тебіренісін нанымды бейнелейді.

Спектакльге арналған рецензияда: «Қайталап көрген кезімізде Абай — Б. Ноғайбаев ойынынан ұнамдылық таптық, ақын тұлғасының жаңа қырларын көргендей болдық. Абайдай кесек тұлғаның сахналық портретін

⁶ Қуандықов Қ. Абай // Қазақ әдебиеті. 1962. 2 ноябрь.

жасауға талпынудың өзі қошемет туғызса керек»⁷,— деп атап көрсетілген.

Спектакльде Абай қалың оқиғаның қақ ортасында болып, барлық істің басы-қасында жүреді. Ақынды қоршаған орта, сол уақыттағы ала-сапыран өмір болмысы тарихи шындыққа саяды. Сахнадан дәуір тынысы айқын сезіледі. Спектакльде ақын сол ортаның перзенті болып бейнеленеді.

Сахнада жасалған Абай бейнесінің көптеген ұтымды жақтарымен бірге олжылықтары да болды. Ол олжылықтар спектакльге арналған сын мақалаларда орынды көрсетілді. Москвалық сыншы И. Борисова спектакльді қазақ театрының елеулі жемісі деп бағалаумен бірге, Ы. Ноғайбаевтың актерлік ерекшелігінің, шеберлік қуатының Абай бейнесін мүсіндеуге сай келгенін атап көрсетті. Сонымен қатар, жас актердің творчестволық мол мүмкіншіліктерін толық пайдалана алары осындай арпалыс, алмасу тұстарында ұшқын атып, жарқырай көрінуі керек қой. Ы. Ноғайбаев бұл мүмкіндіктер дәрежесіне көтеріле алмады. Спектакльден актердің өз геройының бір ғана келісті сырт сымбатына баса көңіл аударғандығы аңғарылады. Абайдың тұлғалық суреті дәл табылған. Бұл жерде біз портреттік ұқсастықты ғана айтып отырғанымыз жоқ, сырт тұлға, келбет, қозғалыс оның тұтас жарастығын айтамыз. Ол кесек қалпымен ширақ қимылдайды, өзін еркін және байсалды ұстайды. Алайда, ол осы қимыл, тұлға жарастығы енді тасқынды сезім, зор құштарлық сипатына айналуы керек»⁸,— деп жазды. Бұл пікір Абай сияқты ұлы адам характерінің кейбір қырларының толық ашылмағанын, әлі де ізденудің қажеттігін көрсетеді. Актердің тамаша сырт кескіні қаһарманның жан дүниесінің, ішкі көңіл-күйінің ырғағымен қабысуы қажет.

Абай бейнесінің даму жолы спектакльде үйлесімді шыққан. Спектакльдің бірінші жартысында ол негізінен қоғам қайраткері болып көрінсе, екінші және үшінші актыларда сахналық бейненің бұл жағы тарылып, енді жақындары мен шәкірттерінен айрылған Абайдың қасіреті көбірек байқалады. Ал спектакльдің соңында күрес қажытып, жалғыздық қасіреті күйзелтсе де, замана ауырлығын тартса да дұшпанына берілмеген, жаны жа-

⁷ Сонда.

⁸ Театр. 1963. № 2. 22-б.

рәлі ақын бейнесі тұлғаланып шығады. Абай тағдырын мұндай драмалық финалмен аяқтау — аса әсерлі шыққан, әрі батыл шешім.

Абай ролін екінші құрамда ойнаған М. Сүртібаев оның ақындық, ойшылдық жағын ашуға молырақ көңіл бөлген.

Спектакльдегі драмалық тартыстың шиеленісуі Керім бейнесіне байланысты. Бұл рольдегі Камал Қармысов оның зұлымдық кейпіне баса көңіл аударып жіберген. Және актер сахнаға шыққаннан-ақ бейненің дамуынан гөрі, нәтижесін беруге асыққан. Керімді салғаннан қара ниет адам етіп кескіндеу трагедияның идеялық тартысын тарылтып жіберетін құбылыс. Керім күрделі бейне, ол діни көзқарасты қуаттап, панисламизмді уағыздаушы. Абайға қарсы идеялық бағыт ұстаған бұл адамның характері спектакльде дәл ашылмаған.

Жалпы спектакльде Абайға қарсы тұрған топтың мықтылары Жиренше, Оразбай рольдерінің нобайы дұрыс келгенімен, жеңіл шыққан. Спектакльге жазылған мақалада: «Оразбай — Ә. Жолымбетовте зілдік, кекшілдік зымияндық жетпей жатыр. Әпербақан, көпірмелікті азайту керек сияқты. Тегінде Оразбай үнемі бұрқыраудан гөрі, кейде қанын ішіне тартып, қатып қалатын адам. Оспан арбасының артына байлап сонау Семейден Шыңғысқа әкелгенде жол бойы не бір ауыз тіл қатпай, не бір тамшы су татпай сазарумен келген Оразбай ғой бұл»⁹, — деген, тауып айтылған дұрыс мінездемені сахналық бейнеден іздеу орынды сияқты.

Үнемі күлдіргі рольдерде ойнап, комедиялық бейнелер жасап келген С. Телғараевтың спектакльде Жиреншені ойнауы жаңалық болғанымен, ұтымды емес. Оған актердің өнер ерекшелігі тіпті сай келмеген. Жоғарыдағы мақалада: «Бұрын мұндай тұлғалар психологиясымен сахнада өмір кешпегендіктен де болар Сейфоллаға да салмақтылық, өткірлік жетпей жатыр».

Шығарманың күрделі психологизмге құрылған көрінісі билік айтылатын кез. «Жасынан айтысқа араласып, әккі болған Жиренше бұл тұста аянбайды, қыран құстай санқылдап, жас кезіндегі шайқастар есіне түскендей арқасы қозып, өркештеніп кететін кезі бар.

Жиренше айтыс процесін басынан аяғына дейін күшті темпераментпен жүргізіп келіп, өзі қапы басқан сәтте

⁹ Қазақ әдебиеті. 1962. 2 ноябрь.

бір-ақ тынады. С. Телғараевтың айтысты дәл осылай өткізуге темпераменті де, тынысы да, дауысы да жетпей жатыр»,— деп рольдің шықпау себептері дәлелді айтылған.

Ұнамсыз кейіпкерлерден өзінің сахналық шешімін тапқан — Тәкежан бейнесі. Қалкен Әділшінов ойнаған болыс Тәкежан алғырлығы, өткірлігі мен өрісі жағынан Құнанбайға жетпегенімен, характерінің психологиялық дамуы жағынан соның ізімен келе жатса, ал зұлымдық пен арамдыққа келгенде онан кем түспейтін адам болып көрінген. Оның сыздаған сырт пішінінен, салыңқы қабағынан тәкаппар, билік құмар феодалдың озбыр мінезі көрінген.

Шағын болса да Ғабдолла Сүлейменов жасаған Әзімхан бейнесі қызық шыққан. Бұл елдегі атқамінерлердің қулық-сұмдығының үстіне, оқығаны бар, қала мен даланың сырын қатар біліп, әріден ойлап, алыстан қармайтын әккінің өзі. Оның сөз айтатын адамына ойлана қарап тұрып, әр сөзін шегелеп айтуынан түпкі ойының алыста жатқаны аңғарылады.

Спектакльде Абай айналасын қоршаған ұнамды кейіпкерлер бейнелері сахнада көркем жасалған. Абайдың асыл махаббаты, өмірлік серіктесі Әйгерім — сымбатты да көрікті шыққан. Бұған Хадиша Бөкееваның сахналық шеберлігі мол септігін тигізген. Оның байсалды қимыл-қозғалысы, ақыл-парасаттылығы, ажарлы кескін-келбеті актриса ойынында шынайы бейнелеу тапқан. Кемшілігі — сахналық сөздің жансыз айтылуында. Өткен дәуір әйелдерінің ролін бұрын-соңды ойнамағандықтан актриса Әйгерімнің сөйлеу ерекшелігін, сөз астарын толық жеткізе алмаған.

Трагедияның үш-төрт қысқа көрінісінде елес беріп қана өтетін Долговтың әдеби бейнесі солғын шыққан. Соған қарамай бұл рольді орындаған Мәнтай Сыздықов көп ізденіп, кейіпкер бейнесін бірталай толықтырған. Абай қатысатын сахналардағы Долгов тек айдауда жүрген антрополог ғалым ғана емес, сахара өміріне қанық кісінің, ақынға бар дүниесімен жақын жанның бейнесі ретінде суреттелген. Актердің бет жүзіндегі өзгерістері, оның қимыл-қозғалысы бір нәрсеге көз қиығын тастауы бәрі-бәрі көп нәрсені аңғартып отырады. Әсіресе Абайдың иығына Долгов қолын салып тұрып, біріне-бірі бір сәт ықыласпен қарауында, сол сияқты екеуі алысқа көз жіберіп қатар тұратын көріністе өзгеше мағына бар.

Мұның өзі риясыз дос, екі адамның бір-біріне ықыласы, екеуінің алыс болашаққа қатар көз тастауы.

Тағдыры трагедия тартысына желі болған Айдар сахнада Шахан Мусиннің мүсіндеуінде әділетсіздікпен ашық алысқан жалынды ақын кейпінде көрінген. Оның қимыл-қозғалысынан ақынға тән асқақтық білінеді, сөзі мен өлеңінен шамырқанған шабыт сезіледі. Солай болғанмен де Айдар роліне берілген режиссерлік ой-тұжырымға, орындау тәсіліне едәуір ескертпелер айтылды.

Сын мақалада Айдар бейнесі туралы былай делінді: «Ш. Мусин сахна мен экранда бірыңғай ұнамды, ұстамды кейіпкерлер ролінде ойнап қалғандықтан ба оның Айдары тым салмақты, салқын.

Айдар — Мусин сахна сыртында тұрып «Еңлік — Кебек» қиссасының алғашқы бір-екі шумағын домбырамен айтады. Келесі көріністе сахнаға шыққан ол, дәл авансценада тұрып: «Еңлік — Кебек» пьесасындағы Абыздың толғауын толғайды. Міне, біз мысалға келтіріп отырған осы екі өлең де Айдардың сол сәттегі көңіл-күйін бермейді. Бұл жолдар Абай тұлғасына тән емес, жат, басқа опера ариясы». Сыншы Қ. Қуандықовтың бұл пікірінің дұрыстығы қосымша дәлелді қажет етпейді.

Осы ойын жалғастыра келіп сыншы: «Айдар — «Абай жолы» романындағы Дәрмен. Бұл — әдебиеттік жиынтық, жазушы қиялы тудырған тұлға. «Абай жолы» романының бірінші кітабында біз әңгіме етіп отырған оқиға айтылады. Сол суретті елестетсек, Дәрмен айтатын мына өлең жолдары тілге оралады:

Мен көрдім қан жылаған екі жасты,
Мұндары күңіrentіп тұр тау мен тасты.
Айқасқан құшағынан қарғыс ұқтым,
Ой-зарым сонау зармен араласты.
Мен көрдім өткен күннің Қабан биін,
Айтамын ауыр сырды тында, жиын.
Жырға жан, өзіме өріс берген Абай,
Алдына ардақты аға түсер күйім.

Ескектеп айтылатын сарынды жыр — осы болар. Айдар шерін зарлатып тұрған отты өлең емес пе. Қабан билерге қарғыс таңбасын басып тұрған жалынды жыр айтқызу орнына Айдарды Абызша толғанту актерге де, режиссерге де үлкен мін.

М. Әуезов шығармасын бұлайша тереңдетпес болар»¹⁰, — деген қорытынды жасайды. Бұл Айдар дүниесі

¹⁰ Сонда.

сін, оның пьеса оқиғасындағы орнын, қала берді тұтас трагедия табиғатын терең ұғудан туған тұжырым.

Қойылымда Шолпан Жандарбекова Ажар тағдырын терең түсініп ойнаған. Және спектакльдің поэтикалық сазы да осы рольден молырақ аңғарылады. Бұған Бикен Римова ойнаған Зейнеп ролінің сазы қосылып, спектакльдің поэзиялық ырғағы күшейе түскен. Ол «Алатау» әнін тамаша орындаумен бірге, кішкене ғана көріністе Зейнеп бейнесін эпикалық кең тынысқа, мағыналы биікке көтерген.

Сол сияқты жас актерлер — Р. Сейтметов (Әбдірахман), С. Оразбаев (Мағауия) өз кейіпкерлерінің жандуниесіне терең бойлап, психологиялық толғаныстарын шынайы ашқан. Өз геройларының жүйелі әрекетін табумен бірге, олар сахналық сөзді терең меңгерген. Актриса Торғын Тасыбекова Мағаш ролінде ерекше творчестволық табысқа жеткен. Ол Мағаштың жалындаған жастық сезімін, асыл арманын, кіршіксіз махаббатын сахналық жинақтылыққа көтерген. Актрисаның сұлу кескінкелбеті, нәзік қимыл-қозғалысы, жарқылдаған көз жанары, гүл жайнаған жүзі, сыңғырлаған сүйкімді дауысы, тіпті жүректі дір еткізетін әсем әні — осының бәрі тек қана Мағашқа тән іспетті. Бір ғана Тасыбекова емес, жалпы жас актерлердің бұл спектакльде ірі творчестволық табысқа жеткенін атап айту қажет.

Бұл спектакльде Серке Қожамқұлов пен Рахметолла Сәлменов Баймағамбет ролін кезектесіп ойнады. Екі орындаушының екеуі де өздерінің актерлік ерекшеліктеріне қарай әңгімешіл де әзілқой адамның халық ұғымындағы характерін жасады. Бірақ олардың әрқайсысы оны өзінше шығарады.

Екі жақтың айтысына төрелік жүргізген Сырттан — Елубай Өмірзақовтың бейнелеуінде талай дау-шардың түйінін тарқатып, талай жанның тағдырын шешкен көне бидің жиынтығы болып суреттелген. Актердің жүріс-тұрысы, сөз саптауы, толғаныс сәттері кәрі бидің психологиясын тереңнен қозғаған.

Спектакльдің әлеуметтік мазмұнын тереңдетіп, ақын тағдыры мен халық тағдырының тұтастығын көрсету жолында көпшілік сахналарының орны бөлек. Бірақ «Абай» спектаклінде көпшілік сахналары көркемдік биікке көтеріле бермеген. Билік айту сахнасы көкейге қонымды шыққанымен, оған ішкі драматизм, екі жақтың қиян-кескі қанды тартысының атмосферасы жетіс-

пейді. Ал Абай соққыға жығылатын көріністе трагизм шу болып кеткен. «Қолдарына таяқ алып шулап жүрген өңкөй қатын-қалаштар», бұл сахнаның жанды сипатын бере алмаған. Солай болғанмен де, қара түнек кер заманның дүлей күші қаншама басым болса да, Абайды жеңе алмайды. Керісінше Абай рухани жағынан күшейе түседі. Абай мұраты ұрпақтан-ұрпаққа мирас. Осы бір гуманистік идеяны айқын жеткізетін орталық шешімді театрда табуға болатын сияқты еді. Дегенмен театр спектакльді ақын өлеңімен бастап, енді оны ақын өлеңімен аяқтауды мақұл көрген. Режиссердің бұл тапқырлығы әбден құптарлық шешім. Алайда режиссердің тандап алған төрт жол өлеңі спектакльге оптимистік рух бермейді. Бұл жерде тағы да сыншы пікірін қостамасқа болмайды.

Сыншының сөз соңында: «Ұлы адам халқының ортасынан кетіп бара жатқанда оның аузына: «Өлең шіркін, өсекші жұртқа жаяр, сырымды тоқтатайын айта бермей» деген өлеңін салу логикаға сыймайды... М. Әуезов данышпан Абайдың ақтық демін халқына бағыштатқан, ақын өмірінің соңғы сағатында барлық ой-арманын, мақсатын халқына жүктеп кетеді. Спектакль де осымен аяқталуы тиіс»¹¹,— деген ойы қисынды және осылай шешілгенде спектакльдің көп ұтары даусыз.

Соған қарамастан «Абай» — ұлттық классикалық шығарманы уақыт талабына сай, жаңа кезеңде меңгеру жолындағы театрдың сүбелі табысы. Мұнда қазақ режиссерлік және актерлік өнері жаңа бір қырынан көрінді.

«Абай» трагедиясы барлық облыстық театрлардың сахнасына қойылды. Сөз болып отырған кезеңде бұл спектакль Семей (1962 ж. режиссері Ә. Матыбаев; 1974 ж. режиссері Е. Обаев), Жамбыл (1970 ж., режиссері А. Тоқпанов), Шымкент (1963 ж., режиссері В. И. Дьяков), Гурьев (1959 ж., режиссері А. Тоқпанов), Қызылорда (1961 ж., А. Тоқпанов) театрларының сахналарына шықты. Бұған қоса көптеген театрларда «Абай» романынан жасалған инсценировка да жарық көрді. Олардың ішінде Қарағанды, Жамбыл, Семей коллективтерінің спектакльдері табысты болды. Тұтас алғанда, бұл спектакльдердің көркемдік дәрежесі әр түрлі болғанымен, барлық театрлар өздерінің творчестволық

¹¹ Сонда.

әлдеріне қарай ұлы ақынның бейнесін жасауға ұмтылды. Олардың бұл жолда айтарлықтай нәтижеге жеткендері де бар.

А. Тоқпановтың режиссурасымен қойылған спектакльдер, негізінен, тарихи, тұрмыс-салттық, этнографиялық элементтерді қолдана отырып, тарихи нақтылық пен дәлдікке ұмтылуы жағынан көзге түсті. Оларда сахналық сөздің жүйелі айтылуына баса көңіл бөлу, ақын бейнесінің дұрыс шешім табу жолдарын қарастыру бар. Абай ролін меңгеруде Т. Төлепов (Гурьев), С. Рақышев (Жамбыл), С. Досмағамбетов (Шымкент), С. Қыдыралин (Семей) т. б. актерлер жемісті еңбек етті. Мұнан басқа облыс орталықтарында жасалған спектакльдердің ішінде Шымкентте талантты режиссер, актер Қасымхан Шанин қойған «Абай» өзінің сахналық мәдениеті, тұтас режиссерлік шешімі, ой тереңдігі, жазушының ойын көркем етіп жеткізуі жағынан көзге түсерлік болып шықты.

1995 жылы Жезқазған қаласында ұлы Абайдың 150 жылдық мерейтойына байланысты республика театрының фестивалі болып өтті. Театрлардың алдында данышпан ақынның сахналық бейнесін жасау, рухани әлемін зерделеу, ол тірлік кешкен әлеуметік өмір болмысын сахнаға көшіру сияқты күрделі көркем міндеттер тұрды. Әр ұжым өзінің танымдық қабілеттерін, актерлік һәм режиссерлік шама-шарқын байқатты. Олардың Абай тұлғасын сомдауға барған жолдары да әр қилы. Ескі сүрлеуден, таптауырын жолдардан шығу талпынысының, ішінара оның жақсы нәтижелерінің болғаны да көңілге демеу.

Фестивальге қатысқан барлық театрлардың илегені бір терінің пұшпағы — ақын тақырыбы болғанымен, көркемдік нәтижелері сан қилы. М. Әуезов жазған пьесаны төңіректей бермей, қойылымның әдеби негізінде өздері жасаған ұмтылыстар бары мұнда айқын көрініс берді. Көрсетілген бес спектакльдің авторлары қоюшы-режиссерлік міндетті де өздері арқалапты. Репертуар тапшылығынан шығуға режиссерлердің де кіріскені әрине орынды. Және бәрі де қойылымның сахналық жүйелерін Абай мен Әуезовтің шығармаларынан түзген.

М. Әуезовтің «Абай» трагедиясының негізін ала отырып, кейбір көріністерін қысқартса да, оны романның драматургиялық тартысты шиеленістіре түсетін жеке көріністерімен толықтырған Жезқазған театрының спектаклі республика көлеміндегі мәдени құбылыс ретінде

қабылданды. Ұлы жазушының шығармасын сахнаға шығаруда ізденістің үлгісін көрсетіп, ұжым көркемдік таным биігінен көрінді. Бұл театр дүниеге келгеннен бері басқаға ұқсамайтын өзіндік үнімен, өзіндік келбетімен даралық танытып келеді. Оның басты ерекшелігі театрдың ұстанған көркемдік бағыт-бағдарына, айналып келгенде, режиссурасына байланысты. Бүгінгі ұлттық сахна өнері жайын қозғағанда Жезқазған театрын айналып өту мүмкін емес. Мәдени қауым, әрине, жезқазғандықтардың барлық қойылымдарымен таныс болмағандықтан, оның көркемдік жетістіктері мен шығармалық тыныс-тірлігін біреу біліп, біреу білмеуі заңды құбылыс.

Астана көрермендері бұл театрмен (Ол кезде Аркалықта еді) алғаш рет Ғ. Мүсіреповтің «Қыз Жібек» қойылымы арқылы танысқан болатын. Басқа ерекшеліктерін сөз етпегеннің өзінде, мұндағы Жанат Хаджиевтің ойлы режиссурасы мен Асылболат Исмағұлов жасаған Бекежан бейнесі сол уақыттағы ұлттық сахнадағы қайталанбайтын құбылыс болып танылғаны мәлім.

Театрдың астанада екінші рет өнер көрсетуі 1992 жылы Ғ. Мүсіреповтің 90 жылдығына байланысты өткізілген фестивальда «Қозы Көрпеш — Баян сұлу» спектаклімен бірінші орынды жеңіп алу сәті болатын. Жарты ғасырдан астам уақыт ішінде әлденеше қайталанып қойылып, сахнадан түспей, талай режиссерлер мен актерлердің сан қилы қолтаңбаларын көрген пьесаның ендігі сахналық ой-тұжырымы мен шешіміне тыңнан көркемдік жаңалық қосу екінің бірінің қолынан келе бермейтін қиын шаруа екені дәлелдеуді тілемейді. Соған қарамастан фестивальға қатысқан астаналық үш академиялық және өзі тектес толып жатқан қазақ һәм орыс театрларының ішінен қара үзіп шығуы — жезқазғандықтар өнерінің айрықша салтанат құруы, тағы бір шығармалық асуы болды. Режиссер Жанат Хаджиев пен оның жас әріптестері бұл жолы да пьеса үстінде тыңғылықты жұмыс істеудің жолын көрсетті. Ескі сүрлеуден бойын мүлде аулақ ұстайтын қоюшы-режиссер драматургия дүниесінің табиғатын тануда, жас орындаушылармен роль үстінде тыңғылықты жұмыс істеуде, сахналық шығарманың бейнелік үлгісін қарастыруда өзінің таным тереңдігін, көркемдік қиял жүйріктігін көрсетті. Тұтас алғанда, спектакль бүгінгі республика театрларының көтерілген биігіне, шығармалық деңгейіне көркемдік өлшем болды. Осы фестивальға өзі қойған спектаклімен қа-

тысқан, өмірден кеше ғана өткен аса талантты режиссер Жақып Омаров: «Спектаклімді сынағаны, әрине, жаныма батады. Бірақ Жанаттың керемет қойылымын медет тұтамын. Бұл жолы ол өзінің ұстазы Әзекеңнен де (Ә. Мәмбетов — Б. Қ.) асып түсті... Қазақ режиссурасының шырқау биігі... Келешегі мол профессионал режиссура деген осы Жанаттың өнері», — деген еді. Тауып айтылған пікір бұл.

Шынында да Ж. Хаджиев қойған спектакльдердің көркемдік шоқтығы жоғары, бүгінгі ұлттық режиссураның бағыт-бағдарына шығармалық нысана боларлық дәрежеде. Бұған жоғарыдағы аталғандармен қатар, Абай мерейтойына арналған фестивальде бас жүлдені жеңіп алған, ұлы ақынның өмірі мен қызметін бейнелейтін «Ерте ояндым, ойландым, жете алмадым» спектаклін қоссақ, режиссер жетістігінің тұрақтылығын, шығармалық ізденістің нәтижелігін байқаймыз.

Ж. Хаджиев ұлы ақын әлемін тануға, оның өмірінің кейбір кезеңдерін суреттеуге өзіндік ізденіс жолымен келіпті. Ол жергілікті әдебиеттанушы Қ. Ахметовпен бірігіп, М. Әуезовтің романы мен «Абай» трагедиясының негізінде қойылымның сахналық жүйесін (инсценировка) түсірген. Және мұнысы келісті драматургиялық байлам тауып, сәтті шыққан. Қодар мен Қамқаның трагедиялық тағдырына байланысты қанды оқиға спектакльдің бірінші бөлімінің тұтас желісі болып тартылған. Абай шошынып, өміріне өшпейтіндей із қалдырған ел билеушілердің зорлығы мен қатыгездігін режиссер асқан тапқырлықпен суреттейді. Роман оқиғасын сахнада дәстүрлі жүргізушінің орнына — әрекеттің тізгінін екі кейіпкерге — Керек мен Соқырға ұстатуы режиссердің көрегендігі мен қиялынан туған ұтымды шешім. Сүйіндіктің жұмсауымен оқиғаның мән-жайын біліп келуге келген бұлар елдің құлағы мен көзіне айналып, қойылымның аяғына дейін оқиға желісіне үйлесімді араласып және оның қозғаушы күшінің қызметін атқарды. Былайша айтқанда, режиссер сахнада жүзеге асыру үшін өзінің ой-тұжырымы мен мақсатын сол екеуіне жүктеп қойғандай, барлық әрекеттің түйіні осы екеуінің қолында. Бұл — режиссурада бұрын-соңды көрінбеген жаңалық, қойылымға кәдімгідей көркемдік мінез беріп тұр. Және екі актердің — Д. Төлеубаев (Керек) пен С. Қарабалин (Соқыр) — екеуі де рольдерінің психоло-

гиясын терең түсініп, шабытпен ойнауы — спектакльдің көркемдік-сахналық бірлігін сақтауға септігін тигізген.

Режиссер суретшімен ортақ тіл тауып, сахна алаңын актерлердің әрекет жасауына ыңғайлап, әрі қойылымның сырт бейнесін дәл берген! Сахнаның екі жағындағы жақпар тастар, төрге қарай созылған сұрғылт тартқан кең даланың көрінісі — қанды оқиғаның атмосферасына лайықты бейнелі шығыпты. Құнанбай қызыққан осы Қарашоқының қойнауында жалғыз ұлдың бейітіне белгі қойып, құран оқыған Қодар мен Қамқа трагедиясы нанымды шешім тауыпты. Рольдердегі актерлер ойындарының тартымды шығуы трагедия бояуын қалыңдатып, жазықсыз жандардың жан азабы тұла бойынды билеп алады. Әсіресе, Қ. Беғайдаров тастан қашап түсіргендей Қодардың бейнесін жинақтап сомдаған. Оның бет-әлпетінен, қимыл-қозғалысынан кейіпкердің ой ағымын, көңіл-күй арпалысын аңғаруға болады. Ол үндемей-ақ Қодардың ішкі сезімін, толғаныс сәттерін шынайы жеткізеді. Билік тізгінін уысынан шығармайтын Құнанбай сияқты алпауыттардың алысатын адамдары да соған татитындай, оңайлықпен беріле қоймайтын, азаматтық намысын өле-өлгенше қолдан бермейтін табанды жандар екенін режиссер мен орындаушы орынды орайын тауып ескеріпті. Кейіпкердің келісті табылған психологиялық толғанысына актердің сырт болмысы М. Әуезов суреттегендей батыр бітімді келуі — әдемі көркемдік үйлесім тауыпты. Бұл — үлкен актерлік жеңіс.

Спектакльде Абайдың азаматтық келбеті мен дүниетанымдық көзқарасының қалыптасуына ерекше көңіл бөлініпті. Сахнадағы әрбір көрініске үніле қарап, әрірек ой жүгіртсек, тұтас қойылымның өзі біртұтас дүние болып, осы көркемдік мақсаттың салтанат құрғанына куә болып, ақынның гуманизм әлеміне бойлап кетеміз. Бұған, тіпті сахналық шығарманың «Ерте ояндым, ойландым, жете алмадым» деген атының өзінен-ақ спектакльдің поэтикалық табиғатын дәл берумен бірге режиссердің Абайдың әлеуметтік ғұмырын жан-жақты қарастырып, терең танығаны көрініп тұр.

...Оқудан қайтқан шәкірт Абайды ауыл адамдарының күтіп алу көрінісі көрерменді бірден өзіне баурап алады. Әке мен шешенің, алыс-жақындарының шәкірт Абайға деген көзқарастары барынша айқын және мұндағы кейіпкерлердің көбісі өткінші ғана дәрежеде болса да даралықтарын сақтаған. Абай мен Оспанның арасын-

дағы қайталанбас балалық қылықтың романдағы тамаша суреттелуін сахнадағы бір ғана жанды көрініс жаныңа жылылық ұялатады. Ерке өсіп, тентектікке бой алдырған Оспанның әбден сағындырған ағасының «мазасын алу» сәттері өте тартымды шыққан. Міне, осылай ауыл-аймағымен сағынысып қауышқан бала Абайдың көңіл-күйі Жиреншемен жолығатын сахнадан кейін өзгеріп сала береді. Бұл рольдегі жас актер Ғ. Еденбаев ақынның өзін қоршаған әлемді жарқын табиғаттай қабылдап, ізгі ана мен мейірімді әже бауырында өскендіктен тұңғыш рет адам тірлігіндегі қайғы-қасіреттің, зорлық-зомбылықтың, әділетсіздіктің трагедиясын жандүниесімен сезінеді. Осы арада бала Абай мен Құнанбайды (арт. Ә. Шоманов) жолықтыру — спектакль жауапшылардың ұтымды шешімі. Мұнда әлеуметтік қоғам ортасының қайшылықтары философиялық топшылау тапқан. Әкенің қатыгездігінен шошынған бала Абайдың санасына өшпейтіндей із қалдырып, қоғамдық көзқарасының өзінше қалыптасуы кезеңінің бір сәті. Дау қуып келген Құнанбайдың бұл сахнадағы психологиялық толғанысы, тасты құшақтап жан азабын тартуы, насырға шапқан ісіне өкіну сахнасы актер мен режиссер ой-тұжырымы үйлесімді тоғысқан. Және актерлер режиссер ойын қас пен қабақтан ұғып, шынайы әрекет жасайды. Ә. Шоманов рольдің дәстүрлі түсінігінен мүлде бас тартып, Құнанбай бейнесін басқаша қарастыруы — қойылым идеясынан туындаған. Режиссердің кейіпкерлердің әдеби даралықтарына қарай актерлердің сырт бітім-пішіндерін ойластырып, шаштарын тықырлатып алып тастауын оқиғаны үйлесімді, шарттылық заңдылығына бағындырды деп білеміз.

Спектакльдің екінші бөлімі Айдар мен Ажарды өлімнен арашалап қалған, есейген Абай мен бала Абайдың арасында іштей тұтастық, іштей өрбіген үйлесімдік жатыр. Балалықтан даналыққа көтерілген, рухани әлемінің гуманистік қалыптасу процесі қойылымда берік желі болып тартылған. Абай әрекетінің бірінен-біріне өзектес жалғасып, табиғи алмасуына режиссер ерекше көңіл бөлген.

Екінші бөлімнің алғашқы сахнасы қауырт, Ажар мен Айдардың қуғынға түсіп, таяққа жығылып, қан жоса болатын көрінісі Оразбайлар тобының озбырлық, адам айтқысыз аяусыздығын, Абай араласатын ендігі оқиғаның трагедиялық қасіретін сездіргендей. Азан-қазан

болған жұрт, кең даланы басына көтерген үрейлі айқай-шу, ойбайлаған қатын-қалаш, қуғын-сүргіннің сарт-сұрт қақтығысы — алдағы қанды оқиғаның қауіп-қатерінен хабар бергендей. Артынша сахнаның ортасына үйлесімді орнатылған найза тасқа бірін-бірі сүйген екі жастың шырмалып байлануы сияқты сахналық шешімдер тың ізденістен, трагедия табиғатын терең ұғудан туған. Осылай қойылымның дами келе сахналық бір арнада тоғысуы — режиссер ойының орнықтылығына кепіл,

Жоғарыдағы біз әңгіме еткен құбылыстардан кейін әрекет желісі айтыс оқиғасына ойысқанда қойылымның сахналық ырғақ-екпіні өзінің ішкі динамикасынан айнамайды. Төрдегі Сырттан бидің (арт. Ж. Бірмұханов) мойнына асып алған арқанның екі ұшын авансенаның екі шетіндегі Керең мен Соқырға ұстатуы — айтысты жүргізудің неше алуан түрін егжей-тегжейіне дейін игеруден туған шешім. Мұнда да режиссер ескі сүрлеуге түспей, өзінше қарастырған. Екі жақтың дауын әділ шешуді мойнына алған би ара-арасында арқанды сілки тартуы — анталаған жұрттың арынын басып, айтыс тізгініне мығымдылығын білдіргендей.

Ажыратып айта берсе, қойылым режиссурасының ерекшелігі мол. Және режиссер ой-тұжырымының актер ойыны арқылы бұлжымай жүзеге асуы — спектакльдің көркемдік құндылығы. Мұндағы әрбір орындаушы жеке дара сөз етуге тұрарлық өнер көрсетті. Қойылымда екі рольден ойнаған актерлердің сахнадағы жанкешті еңбектерін атап айтуға әбден болады. Ж. Бірмұханов ойнаған Жайбасар мен Сырттан биді, Д. Жанботаев ойнаған Жиренше мен Жұмабайды бір актер ойнап шықты дегенге сенгің келмейді. Бұлар бір-біріне иненің жасындай ұқсастығы жоқ, өзіндік ерекшеліктерімен дара шыққан сахналық тұлғалар. Және мұнда да режиссер мақсаты мен актерлер ізденісі тұтастық тауып, кейіпкер бейнелерінің көркем шығуына ықпал жасаған. Мәселен, Д. Жанботаев сомдаған Жиренше бейнесі өзіміз талай театрларда сан мәрте көрген. Жиреншелерге ұқсамай, басқа бір қырынан танылған. Жиренше сөз құдіретіне сенумен бірге, қағылез келген, қимыл-қозғалысы ширақ, айтысатын адамына тесіле қарап, кейде іштей арбап тұрғандай барлай шолуы, сыртқа көп сыр сездірмейтін, қулығына лайық арамзалығы да бар сияқты көрінуі — сахна заңдылығына сыйымды. Қойылымдағы актерлік жетістіктерді айтқанда С. Бұлғақбаевтың (үлкен Абай)

салмақты да сабырлы, ойға құрылған ойынын, Р. Хаджиеваның (Қаныкей) кейіпкер әрекетіне үйлесімді табылған бейнелілік кескін-келбетін, Р. Бұлғақбаеваның (Қамқа) жас келіншектің трагедиялық тағдырын ашатын сахналық штрихтарын, С. Бегайдарованың (Ажар) өмірлік арманына ұмтылған арудың көңіл-күй толғаныстарын ашуын, Д. Кенжеевтің жас алшақтығы мен характер ерекшелігі жер мен көктей Бөжей және Мағауияның өздеріне тән бейнелілік даралықтарын іздестіруі — актерлік өнердің құдіретінен туған.

Жезқазғандықтар көркемдеуді спектакльдің декорациясы ұғымынан тереңірек түсініп, жас суретші Қ. Мақсұтовтың келісті бейнелі шешімі, тамаша костюм үлгілері, Ж. Жүзбаевтың шығарма мазмұнын ашуға үлкен көмегін тигізген музыкасы режиссер ойымен сабақтасып, қойылымның тұтастығын сақтаған.

Ж. Хаджиев пен оның актерлерінің шығармалық белсенділігі, ауызбірлігі, бәрінің бір адамдай қимылдауы, мақсат бірлігі, өздеріне ғана тән жұмыс істеу тәсілі жезқазғандық шеберлерге ғана тән. Олардың осы қойылымға дейінгі аяқ алысы сонау алыстағы Балтық жағалауындағы бүкіл әлемге аты жайылған шағын ғана Панавеж қаласындағы Милтинис театрының шығармалық ізденістерін еріксіз еске салады.

Қойылымның трагедиялық бояуын қалың десек те, оның аяқталуы шынайы оптимистік шешімге, ұлы ақынның болашаққа сенген ұлы ойымен астасып жатуы — спектакльде келісті көркемдік шешім тапқан Абайдың «Алдымда күн., Өзгеше жарық нұрлы күн...» деп айтатын монологінен кейін сахнадағы жақпар тастар жан-жаққа құлап түсіп, қазақтың кең даласында арайлап атқан таңдай шамшырақ нұрына бөленуі керемет көрініс.

М. Әуезов пьесаларының орыс театрларының сахналарына қойылғаны жайлы жоғарыда айтып өттік. Сирек болса да облыстық орыс ұжымдары қазақ жазушыларының шығармаларын репертуарларына енгізіп отырады. Ұлттық драматургияны меңгерудегі Қостанай орыс драма театрының тәжірибесі әбден құптарлық. Құрылғанына 70 жылдан асқан бұл театрдың шығармалық қызметі ауытқымай, белгілі бір тұрақтылықта өтіп келеді. Ұлттық пьесаны қоюға үнемі дайын тұруы және оған қазақ режиссерлерін шақырып отыруы да оның осы дәстүрінің беріктігінен туған. 1992 жылғы Ғ. Мүсі-

репов драматургиясымен фестивальге қатысып, режиссер Е. Обаев қойған «Қозы Көрпеш — Баян сұлу» спектаклі жоғары бағаланып, жүлделі орынға ие болғаны мәлім. Мына фестивальға да тыңғылықты дайындалып, республиканың жетекші режиссерлерінің бірі — Е. Оразымбетовке М. Әуезовтің «Абай» трагедиясын қойғызып, жүлделі екінші орынды талассыз иеленді. Қойылымның бағдарламасындағы «Спектакль Қостанай облыстық әкімшілігінің мақсатты шығармалық тапсырмасымен қойылды» деген сөзінен әкімшіліктің театрға қамқорлығы сезілгендей. Пьесаның қазақ сахнасындағы қойылу дәстүрін ескерумен бірге, Е. Оразымбетов өзінің режиссерлік ой-тұжырымымен, ақын әлемін өзіндік танып-білу концепциясымен келген. Ол трагедия оқиғасының ауқымын кеңейтіп, тартысты ширата түсу үшін романның қажетті бірер көріністерін орнымен пайдаланған. Режиссер актерлермен де тиянақты жұмыс істеген. Н. Бобров (Абай), В. Крепкин (Жиренше), О. Прябко (Керім), В. Тюменова (Ажар), т. б. актерлердің орындаушылық өнері қойылымның жетістігі. Режиссерлер арасында орыс актерлері қазақтың ұлттық сипаттарын бере алмайды, оны талап етудің қажеті жоқ деген теріс пікір қалыптасқан. Мына спектакльде көптеген орындаушылар, солардың ішінде әсіресе жас актриса В. Тюменова өзінің тамаша ойынымен бұл пікірді теріске шығарып, Ажардың қазақ қызына тән болмыс-бітімін шынайы суреттеді.

Жалпы, мұнда қазақтың ұлттық дәстүрі мен тұрмыс-салттық белгі-сипаттары толық сақталған. Актерлердің қимыл-қозғалыстарында, сөйлеу үлгілерінде, қойылымның пластикалық суреттерінде ұлттық бояу мен бедер көркемдік шеңберде берілген. Бұл, әрине, режиссураның ұқыптылығы.

«Абай» трагедиясы ұлттық драматургия мен театрлардың тарихи тақырыпты меңгерудегі үлкен бір белесі болып табылады.

«ҚАРАҚЫПШАҚ ҚОБЫЛАНДЫ»

«Қарақыпшақ Қобыланды» драма-дастаны — М. Әуезов драматургиясының шырқау биігі. Бұл эпостық рухани дүниені шығармашылық білгірлікпен жанр талабына сай игерудің үлгісін көрсеткен жазушының көркемдік

мазмұн, идеялық тереңдік, драмалық бітім-құрылысы жағынан аса шебер жазылған шығармасы. Автор халық жырының оқиғасын сол күйінде алмай, өзінің драматургиялық ой-мақсатына қарай саралап, өзгертіп алады. Тартыс желісі де жырдағыдан басқаша арнада тартылған. Мұның кейіпкерлері де шетінен ірі, тастан қашап мүсінделгендей, трагедия оқиғасының дамуына қарай кесек әрекетке баратын батыр тұлғалы жандар.

Халықтың ғасырлар бойы аңсаған азаттық пен бостандық жолындағы күресі — драманың идеялық нысанасы. Туған жер, елге деген сүйіспеншілік, оны қорғау, азаматтық, отаншылдық сияқты ұғымдардың астарымен ұласып жатыр. Пьесаның Ұлы Отан соғысы кезінде жазылып, сахнаға қойылуы да осы әлеуметтік мақсаттан, халықтың патриоттық сезімін оятып, рухын көтеру идеясынан туындаған. Пьесаның мазмұнына, автордың ойына тереңірек бойласақ, мұнда бейбіт қазақ халқының ішкі-тысқы жауға қарсы күресі, озбырлыққа, қанаушылыққа қарсы, әділет үшін айқасы суреттелген. Бүгінгі күнмен үндестігі — драма-дастанның көркемдік құндылығы.

«Қарақыпшақ Қобыланды» тұңғыш рет 1944 жылы Жамбыл облыстық қазақ театрының сахнасына қойылды. Ұлт театрларында жұмыс істеп, әжептәуір тәжірибе жинақтаған білікті режиссер Б. Лурье драма-дастанның жанрлық сипатына сәйкес келісті шешім тауыпты. Оның үстіне ұлттық мәдениетімізден, әсіресе халық жырлары мен эпостық шығармаларды жастайынан көп оқып, зейініне тоқып өскен талантты актер Ш. Сәкиевтің кеңесші-режиссер болуы да қойылымға игі әсерін тигізген. Шымылдық ашылғанда жол айрығында: Қобыланды (арт. Ш. Сәкиев), Қараман (арт. Б. Абызбаев), Шуақ (арт. М. Табанов) — үш батырдың тұруы пьесаның қаһармандық рухына сай келген. Бұларға ақсақал бейнесінде көрінген кісі жөн сілтейді. Қойылымның осылай басталуын кезінде сыншы Қ. Қуандықов — «Спектакль аңыз, ертегі үлесінде шешілгенге ұқсайды»¹ — деген пікіріне жамбылдық театр зерттеушісі Я. Шынасылұлы келіспейтінін айтып: «Халық даналығы ретінде көрінген бұл қария батырлардың жеңіспен оралуын тілейді. Пьесаның идеясынан, М. Әуезовтің ойынан алшақ болса, спектакльді өзі келіп қабылдаған Мұқаң интермедияны (әлгі

¹ Қуандықов К. Тұңғыш ұлт театры. 1969. 92-б.

көрініс — Б. К.) өзгеріссіз ризашылықпен толық қабылдас еді. Ең соңында спектакльді қойған режиссер Лурье 1944 жылғы желтоқсанның 4 күнгі облыстық «Сталиндік жол» газетіне Қобыландының бостандық пен тәуелсіздік жолындағы күресін баяндай келіп: «...біздің алдымызда екі түрлі міндет тұрды. Біріншіден, пьесадағы зор табысты оқиғаның дәуірін анық білу, соған сәйкес оның ерекшелігін ұғыну, екіншіден, қазақ халқының өте бай, көркем, шешен сөздерімен жазылған тақпақ өлең сөздерді сахнада өлең түрінде айтпай, салмақты, белді сөз етіп айту, әрбір тұлғаның ерекшелігін айқын көрсете білу; үшіншіден, бүгінгі таңдағы Ұлы Отан соғысының мүддесімен ұштастырып, оның үніне үн қосу», — деп жазды. Бұған қарағанда, режиссер де, спектакльге қатысқан артистер де шығарманың идеялық мазмұнынан ауытқымай, бүгінгі өмірлік шындықпен қабыстыра отырып жаңаша сипат беруге тырысқандығын байқаймыз»² — деген жолдардан қойылымның идеялық-көркемдік ерекшелігін бағамдауға болады.

Ақиқатына келсек, театрдың әрбір қойылымын қадағалап, оның шығармалық тыныс-тіршілігімен біте қайнасып жүрген Я. Шынасылұлының пікіріне толық қосыламыз. Біз білетін ізденімпаз, табиғи дарынының үстіне, кітапты өмір бақи рухани азығы етіп өткен Ш. Сәкиевтің көп ойындарын көріп, академиялық драма театрындағы әріптестерімен өнер сайысына түскендей болып көрінетін көптеген күрделі бейнелер жасағанына ешкім күмән келтіре алмайды.

Қобыланды ролін ойнауға мол дайындықпен кірісіп, шабытпен ойнаған актердің мына сөзінде: «Мен ес білгелі Қобыланды жырына қатты еліктеп өскен жанмын. Ұлы Отан соғысы кезінде Мұқаң «Қарақыпшақ Қобыланды» атты пьеса жазыпты деп есіттік. Көп ұзамай-ақ Қазақстанда бірінші болып біздің театр қоятын болды. Қобыландыны ойнау менің ежелгі арманым еді. Режиссеріміз Лурье Қобыланды ролінде сен ойнайсың дегенде, менің қуанышымда шек болмады. Роль қолыма тиісімен драма-дастанды ғана емес, эпостық жырларды да қайта оқыдым, «Қобыланды жыры» туралы жазылған мақала-зерттеулерді де ақтара тексердім. Ұйқысыз та-

² Я. Шынасылұлы. Мәртебе (Ш. Сәкиев туралы монографиялық зерттеу). Алматы, 1993. 41-б.

лай түндерді өткіздім. Соның нәтижесінде, батыр бейнесі маған күннен күнге айқындала берді.

Режиссердің тапсыруымен мен Қобыланды батыр туралы үш рет мінездеме жазып, оны арыстан, жолбарыстарға теңедім. Режиссеріме ұнамады, үшінші рет жазған мінездемеде еш нәрседен беті қайтпаған мұзбалақ жас бала бүркітке тенегенімде Лурье рольдің дәнін (зерно роли) енді таптың деп аркамнан қағып, қолымды қысты.

Сол жолы екеуіміз көп әңгімелесіп, рольдің бүге-шігесіне дейін қалдырмай талдадық»³ — деген актер сөзінен оның рольді сомдаудағы тынымсыз еңбегі көрініп тұр. Бұл — ірі сахналық жетістіктерге апаратын шығармашылықтың азапты жолы.

Осы театрдың сахнасына «Қарақыпшақ Қобыландыны» талантты режиссер М. Байсеркенов 1973 жылы қайта қояды. Ол өзгеше режиссерлік ой-тұжырыммен басқаларға ұқсамайтын шешім арнасын тартып, даралық танытқан. «Сахнадан зулап бара жатқан сәйгүлік тұлпар мен найзасын қомдаған батырлар бейнесі, зіл батпан қақпаның көрінісі көрермендерін бағзы заман дүниесіне жетелеп, сонау батырлар шайқасынан елес бергендей еді»⁴ — деген анықтамадан қойылымның сыртқы болмыс-бітімін аңғаруға болады.

Осылай әр театр, актер труппасы, режиссерлер М. Әуезов пьесаларын сахнаға қоюда өздерінің шығармашылық мүмкіншіліктерімен, түйсік-түсінігімен, ізденіс қабілеттерімен келген. Және бұлардың жеткен көркемдік нәтижелері де әр қилы деңгейде. Қойылымның профессионалдық келбеті, ең алдымен режиссураға тікелей байланысты. Спектакльдің деңгейін, танымдық тереңдігін, көркемдік қуатын анықтайтын режиссура екені әлімсақтан белгілі.

Осы тұрғыдан қарағанда академиялық қазақ драма театрының сахнасына драма-дастанды 1946 жылы өзінің 20 жылдық шығармашылық мерекесіне арнап қойған қойылымның режиссурасы да ескі сүрлеуден ұзап кете алмапты. Спектакльді республикалық орыс драма театрының режиссері Я. С. Штейн мен Қ. Бадыров қойған. Соңғысы бұрын-соңды режиссурамен айналыспаған, бірақ тіл білмейтін, қазақша оқи алмайтын режиссерге мол

³ Сонда. 42-б.

⁴ Сонда.

көмек көрсеткен. Мұндай жағдай сол кездегі қазақ театрының тәжірибесінде қалыптасып қалған болатын. Эпостық-тарихи пьесаларды қойғанда режиссер қазақ елінің тұрмыс-салтын, ұлттық ерекшеліктерін, сөз жүйесін білетін жетекші актерлердің ақыл-кеңесіне сүйеніп келген.

Қойылым ертегі-аңыз үлгісінде шешіліп, декорациялық көркемдеуде алапат сиқырлы құбылыстардың көріністеріне көбірек көңіл аударған. Эпикалық үлгіде жазылған драма-дастанның сахнада өзіне лайық кеңестік, көркемдік шарттылық тілейтінін режиссер мен суретші ескермепті. Драматургтің пьесасында адам кейпінде суреттелген Көклан ұсқынсыз, ертегілердегі мыстан кемпірдің сұрықсыз бейнелерінен асып кете алмаған. Пьесада суреттелген әр құбылыс пен кейіпкерлердің ішкі әлемін ашудан гөрі, қойылым авторлары оның сыртқы көріністерін қуалап кеткен.

Керісінше эпостық шығармалардың негізінде жазылған басқа пьесаларда ойнап, олардың көркемдік табиғатына реалистік көзқараспен келген актерлер ойыны қойылымның жетістігі дәрежесіне көтерілген. Қобыланды роліндегі Ш. Айманов пен Қ. Бадыров өздерінің актерлік даралықтарына қарай адамгершілікті, әділдікті жақтаушы, қайрат-жігерін елін қорғауға жұмсауға дайын ердің бейнесін жасаған. Екі орындаушының екеуі де өз қаһарманының сырт сымбаттылығымен бірге, олардың рухани әлеміне баса көңіл аударған. Актерлердің болмыс-пішіндері батырға лайық, қимыл-әрекеттері ширақ, ауыздарынан шыққан сөздері де от-жалын атып, батырлықтың сипатын танытатындай романтикалық сарында берілген. Екі шебердің екеуі де эпостық қаһарманнан гөрі, ел тыныштығы мен еркіндігін ойлаған шыннайы өмірдегі батырлардың бейнесіне жақын келген. Сахналық мақсат-міндеттері бір болғанымен, сүйгені Құртқаға деген жүрек сырларын әрқайсысы өзіне ғана тән әрекет-сезіммен жеткізген. Аймановтың Қобыландысы ғашығымен кездескенде бір түрлі жүрексініп, өзінше қысылып-қымтырылып, ынтықтық сәттерін жұмсақ биязылықпен білдірсе, Бадыровта батырға тән албырттық, құмарлық айқынырақ ашылған.

Хан қызы Қарлығаның зындан сахнасында Қобыландының көркі мен парасаттылығына, батырлығына қызығып табынуы қойылымда философиялық мағынаға ие болыпты. Ол — зұлымдықтың әділет алдында бас июі —

ақиқат зандылығы. Мұндай тұспал Қарлыға роліндегі Х. Бөкееваның ойына байланысты туған. Ғұмырында жауыздық пен қаныпезерліктен, мейірімсіздік пен өзімшілдіктен басқаны көріп білмеген батырды көргенде Қарлығаның іштей мазасыздануын, тұла бойын өртеп бара жатқан көңіл-күй арпалысын Х. Бөкеева психологиялық толғаныспен жеткізеді. Тәкаппар хан қызының емеурінін батыр елемей тастағанда іштей ызаға булыққан Қарлыға жарылып кете жаздайды. Батырдың жүзінен тайсалып, семсерін айқыш-ұйқыш сілтеп-сілтеп жіберіп, билей жөнелуі келісті-ақ. Бұл қимыл әрекетте астар, айтылмаған сыр жатыр. Бір сәт орындаушы Қарлығаның намыс отының орнына құмарлық пен құштарлық ойысқанын, махаббат сезіміне төтеп бере алмай, жүрегі жібіп парасаттылыққа мойынсынуын, әсем дене қимылымен билей жөнелуін шабытпен ойнайды.

...Кісінеген тұлпар даусынан күш-қуатқа мінген Қобыланды зынданның есігін қиратып, сыртқа атып шыққан батырдың алдына тізе бүгіп, әкесінің семсерін ұсынуы — оның әділдікке бет бұрғанына кепілдік сипат.

Көбікті роліндегі С. Қожамқұлов, қоян жүрек қорқақ Қазан роліндегі Е. Өмірзақов, қуыс кеуде Алшағыр роліндегі Ж. Өгізбаев ойындары — қойылымның жетістігі. Хан сарайында сайран салған Біршімбай мен Күнекей бейнелеріне Қ. Әділшінов пен Р. Қойшыбаева пайымдауларында күлкі тудырушылық мысқылдық бояу берген. Ал Ш. Жандарбекова Қобыландыға жан-тәнімен берілген Құртқаның махаббат сезімін нәзік те шынайы жеткізген.

«Қарақыпшақ Қобыланды» — режиссерлік шешімдегі ауытқуларға қарамастан отаншылдықты, әділет пен бостандық жолындағы күресті уағыздайтын қаһармандық үлгідегі театрдың іргелі ізденісі.

Алпысыншы-жетпісінші жылдардың ішінде драма — дастан көптеген қазақ театрларының сахнасына қойылды. Облыстық коллективтер мен М. Әуезов атындағы қазақтың академиялық драма театрының спектакльдерінде айтарлықтай айырмашылық бар. Облыстық театрлар пьесаны сахнаға қойғанда бұрынғы қойылымдардағы қалыптасқан дәстүрді бұзбай, туған ел мен жерді қорғау, халықтық-патриоттық сезім сияқты т. б. көркемдік ерекшеліктерге баса көңіл аударған.

Солардың ішінде Қарағанды театрының сахнасына режиссер М. Қосубаев қойған спектакльдің көркемдік

шоқтығы жоғары болды. Оның режиссерлік шешімі мен сахналық мақсатындағы қаһармандық бағыт-бағдары мен сипатын сыншы Қ. Қуандықов дәл анықтап, жоғары бағалаған. «Перде жайымен сырылып ашыла бастағанда, ішкі пердеден арпалысқан ат бастарын, шашақты көк найза ұштарын көреміз. Перде біржола ашылып болғанда қос батырдың ат үстінде найза сілтескен айбынды бейнелері көрініп, спектакльдегі болар жайдан елес береді. Және бұл сурет пердеге тек бір ғана мақсат үшін салына салмаған, ол да спектакль барысына қозғалыс беріп әрбір жаңа көрініс, картина, актілер алдында ашылып, жабылып отырады. Сонымен бұл суретте әркез бір-біріне шауып келіп найза сілтесіп, қақтығысып қалып, қайта шегінісіп, дамылдап алып майдан төріне қайта шыққан батырлар соғысын көргендей боламыз»⁵. Мұнда режиссер драманы қаһармандық үлгіде шешіп, халық санасындағы батырлық ұғымды бейнелі суретке айналдырған. Жеке орындаушылардың ойындары да осы режиссерлік ой-тұжырымға бағындырылған.

Қазан роліндегі А. Ыбыраев пен Алшағыр роліндегі Т. Сағынтаев өз кейіпкерлерінің батырлық белгі-сипаттарына баса көңіл аударған. Орындаушының екеуі де қос батырдың өзіндік характерін жасап, спектакльдің көркем шығуына едәуір үлес қосқан. А. Ыбыраев — театрдың белді актерлерінің бірі. Оның бұған дейін Қодар, Шораяк, Телғара, Майбасар, Ячница т. б. ірі рольдерді атқаруының өзі-ақ актердің мол шығармашылық мүмкіншілігін білдіреді. Ал Т. Сағынтаев — ізденімпаз, алған ролін жылдам меңгеретін алғыр актер. Осы екі актер қаһармандарының жан дүниесін танып, реалистік орындауларымен көрерменді баурап алды.

Хан қызы Қарлыға — Шашкинаның бейнелеуінде орданың аласапыран арпалыс тірлігіне үйренген жан. Алшағыр мен Қазанның қызға таласып, қырқысуы да бұған үйреншікті құбылыс болып көрінеді. Сондықтан оның Қарлығасы сахнада өзін еркін ұстайды, ешкімнен қысылып, қымтырылмайды. Әкеден жасқанбай, ағаға еркелеп өскен Қарлыға қос батырға мысқылмен қарайды. Сонымен бірге актриса Қарлығаның шапшаң қимылдайтын, қатқыл сөйлейтін батырлық сипаттарын да айқын көрсете білді. Басқа әйелдер рольдерінен К. Әлім-

⁵ Облыстық казак театрлары. Алматы, 1965. 252-б.

баева ойнаған Құртқа, Т. Қосубаева ойнаған Қарлығаш сахнада жарқын бояумен ашылған.

Қобыланды бейнесін жасаған жас актер Ә. Молдабеков көп ізденген. Орындаушының жігері, жалын атқан жастығы, ішкі қызулығы, сүйкімді жүзі, ширақ қимылы қаһарман бейнесін жасауға үйлесімді келген. Әйтсе де жас актерге күрделі бейненің кейбір қырлары, Қобыландының басынан кешетін күйініш пен қуаныш сәттері орындаушы ойынынан терең көркемдік шешім таба бермеген сияқты. Актер кейін академиялық драма театрына ауысып, сол рольге қайта оралғанда, бұл олқылықтардың біразын жеңіп, үлкен шығармашылық табысқа жетті.

«Қарақыпшақ Қобыланды» Гурьев театрында (режиссері М. Қамбаров, суретшісі — Қ. Жұмағалиев) 1964 жылы қойылып, Өтәлиев (Қобыланды), К. Иманғалиева (Құртқа), Ж. Манапова (Қарлыға) ойындары спектакльдің жетістігі болды. Сол сияқты драма-дастан Семей, Қызылорда, Шымкент театрларының сахнасында көрсетілді. Бұлардың көркемдік деңгейі де әрқалай. Әр театрдың актерлік ерекшеліктеріне қарай дара шыққан рольдер кездеседі. Семейлік Б. Имаханов (Қобыланды), Т. Иісова (Қарлыға), шымкенттік С. Досмағамбетов (Қобыланды), Ғ. Қазақбаева (Құртқа), Абдуллина (Қарлыға), қызылордалық Т. Пірімжанов (Қобыланды), Ж. Бағысова (Қарлыға) жасаған қызық сахналық бейнелерді атауға болады.

Облыстық театрлардың ішінде «Қарақыпшақ Қобыландыны» басқаша музыкалық драмаға жақындатып қойған — Арқалық театры. Мұнда пьеса қаһармандық үлгіде шешім табумен бірге, драманың эпикалық сарыны да сақталған. Шымылдық ашылғанда сахнаға қарт жырау шығып, өткен дәуірінің оқиғасын қысқаша баяндайды. Режиссердің (Ж. Есімбеков) бұл ойын суретші Қ. Жапарғалиев та ішкі шымылдыққа түсірілген қанды айқастың бедерімен дәлелдей түскен. Мұның барлығы басқа театрдың шешіміне ұқсамайтын шығармалық ізденуден, шығарманың көркемдік ерекшелігін танудан туған құбылыс екені айқын.

Драма-дастанның конфликтісін де театр өзінше қызық ойластырған. Аласұрған қызылбастар хан ордасына жиналып, Қобыланды бастаған қыпшақтарды қырып-жоямыз деп ант-су ішіседі. Басы ханның өзі болып қару-жарағын сайлап, сыңсыған қарулы қолдарын алдаған

қырғын айқасқа қызу дайындатып жатуы әсерлі шыққан. Сол сияқты қыпшақ жағы да елі мен жерін қорғауға қам жасап жатады. Басы Тоқтарбай болып Қобыландының қолына алмас қылыш ұстатып, қарына қалқан ілуі, халықтың жорыққа аттанған ер-азаматтарды сәт-сапар тілеп шығарып салу салтанаты ұтымды шешілген.

Театрдың музыкалық келбетіне қарай, спектакльге енгізілген би мен хор сахналары тартымды шыққан. Бұл пьесада жок, режиссер мен балетмейстер (О. Всеволодская-Голушкевич) қиялының жемісі. Мұндағы Біршімбай (Т. Айтқожанов) мен Күнікей (Т. Рақышева), Қарлыға (Ш. Есенғұлова) мен Көкланның (Р. Әлікұлова) би сахналары, әрі олардың орындаулары спектакльге қисынды жанастырылған.

Соңғы көріністегі Қобыланды нөкерлері мен қыздарының биі, оның хормен аяқталуы — спектакльге музыкалық үн қосумен бірге, оған қаһармандық мазмұн беретін құбылыс. Бұл режиссер мен балетмейстердің ойына келгендіктен енгізе салған қосымшасы емес. Ол ең алдымен Қобыланды бастаған қыпшақтардың жауды жеңіп, елі мен жерін азат еткен жеңістің қуанышын бейнелеу. Екіншіден, халық пен батырдың бірлігінен туған би мен хордың героикалық дәрежеде орындалуы. Мұның бәрі драмалық-дастан оқиғасы мен әрекетінің заңды жалғасы, оның дамуының табиғи нәтижесі. Спектакльдегі патриоттық-қаһармандық мазмұн, отанды сүю тақырыбы қойылымның соңында осындай көркемдік жинақылыққа жеткен.

Спектакльдің жеке рольдеріне байланысты режиссерлік және актерлік түсіндірмелерде (трактовка) бұл кезеңге тән екі түрлі бағыт байқалды. Оның бірі эпостық-классикалық тақырыпқа жазылған пьесаларды сахнаға шығарғанда оған бүгінгілік үн берудің байсалды жолдарын таба алмай, спектакльді халықтық негізден, реалистік дәстүрден айырып әкететін драма табиғатына қайшы «жаңашыл шешімдердің» кездесуі. Мұндай спектакльдер ұлттық ерекшеліктен, тұрмыс-салттық шындықтан аулақ болып шығады. Спектакльге қажет ұлттық ерекшеліктер мен тұрмыс-салттық шындықтың белгілі сипаттарын «ескірді, олардың орны музейде» дейтін режиссерлер де ара-тұра кездесіп жүр.

Екіншісі, сол шығармалардағы эпостық немесе аңыздық үлгіден шыға алмай, бұрынғы көне сахналық дәс-

түрдің шеңберінде қалып қою. Мұндай спектакльдерге сахнаны түрлі заттармен толтырып, актерлердің үстіндегі киімдер де кейде натуралды күйде алынып, сөйлеген сөз де, қимыл-әрекет те сол ертегі-эпос кейіпкерлерінен түгел көшіріліп алынады.

Торғайлықтар спектаклінде осы екі бағыттың екеуінің де жақсы жақтары ескеріліп, солардың сахналық көркемдік шындыққа септігі тиетін сипаттары алынған. Пьеса қаһармандарының эпостық негізін, халықтық мазмұнын сақтаумен бірге, бүгінгі өмір болмысының талабына қарай олардың характерлерінен, қимыл-әрекеттерінен, ой-армандарынан қарапайым адам бойына сыйымды шарттардың көрінуі осыдан.

Спектакльдің орталық кейіпкері Қобыланды роліндегі Қ. Есенқұловтың актерлік дарыны мен мүмкіншілігі, сырт сымбаттылығы, батырға лайық тұлғасы, албырт жастығы, ширақ әрекеті — барлығы да келісті. Актер кейіпкер бейнесін толық түсінумен бірге, барынша ізденіп, автор материалын жаңаша меңгеруге тырысқан. Ең аяғы киімі де жарасымды, денесіне шақ. Бұл әрі актердің сахнада жүріп-тұруына ыңғайлы. Мұнда аңыз-эпос кейіпкерлеріндей көзге ұрып, жалт-жұлт ететін ауыр сауыт-саймандар, артық қару-жарақтар, ретсіз қозғалыс, асыра әсірелеу жоқ. Бәрі де көркемдік мөлшерде, реалистік шеңберде. Актер ойынындағы олқылық — сөз шеберлігі жете меңгерілмегендігі, сөздің астарын толық ашып жеткізуге шорқақтығы. Орындаушы ақ өлеңмен жазылған автор жолдарының сахнадан өзіндік айтылу мәнерін толық таба алмаған.

Қобыландының үзенгілес досы Қараман — Б. Оразымбетовтің кескіндеуінде әдемі сахналық бейнеге айналған. Кейбір театрлар қойған спектакльде Қараман ролін көбінесе бойы аласа актерлерге ойнатып, өзін қорқақ, қимыл-әрекеті күлкі тудырып отыратын, жеңілдеу етіп суреттеу өзінше дәстүрге айналған-ды. Мұндағы Қараман батыр типтес, бойшаң, қызу темпераментті, қимыл-әрекетінің ширақтығы, табандылығы Қобыландыдан қалыспайтын, досқа мейірімді, дұшпанға қатал болып шыққан. Кейбір көріністе екеуі егіз қозыдай, бірін-бірі толықтырып тұрғандай болады.

Қызылбастың қос батыры Қазан (М. Манапов), Алшағыр (Т. Қуанышов) сахнада екеуі де озбыр, тағы мінез, бірине-бірі іштей өштесіп алған, кездескенде бірін-

бірі мұқатып шайқасудан тайынбайтын, біріне-бірі керемет жандар болып бейнеленген.

Көбікті батыр роліне келгенде Торғай театры да бұрыннан қалыптасып қалған дәстүр шеңберінен шыға алмады. Д. Жанботаев аса талантты актер, қандай күрделі роль болса да меңгере алатын қабілеті бар. Бірақ Көбікті ол атқаруға тиісті роль емес.

Спектакльде Т. Рақышеваның Күнікей, Т. Айтқожановтың Біршімбай; Ш. Есенқұлованың Қарлыға, Р. Ыбыраеваның Құртқа рольдері де сәтті шыққан. Әсіресе, Т. Рақышева мен Т. Айтқожанов ойындары іштей үндестік тауып, бірін-бірі толықтырып, сахналық жанды бейне жасауға мүмкіндік туғызған.

Тұтас алғанда, торғайлықтардың «Қарақыпшақ Қобыландысы» — облыстық театрлар сахнасына қойылған спектакльдердің көрнектісі болды. Әрине, мұнда әлі орны толмаған олқылықтар да бар. Оның көпшілігі жас актерлердің сахналық тәжірибесінің аздығына, ысылып, жетілмегендігіне байланысты. Және кейбір рольдердің, жеке көріністердің сахнада олқы шығуының тағы бір себебі — автор материалын орынсыз қысқартудан туған.

«Қарақыпшақ Қобыланды» драмасының идеялық-көркемдік мазмұнын ашуға тың жолмен, өзіндік ой-тұжырымымен келген — 1967 жылы Қазақтың академиялық драма театрының сахнасына қойылған спектакль. Халқымыздың көне замандағы ерлік істері шынайы бейнелеу тауып эпостық материал сахнада іштей толығып, күрделі психологиялық күйге түскен. Сонымен бірге, сахнаның жалпы атмосферасы, оның кең трагедиялық үлгіде шешілуі сонау бағзы замандағы сәулетті қалалардың орас болып қирап, тұрғындарының қырғынға ұшырауынан елес беріп тұрғандай әсер қалдырады. Спектакльдің осы философиялық тұжырымынан дүниені күйзелткен сұрапыл соғысқа лағнет айтып, тыныштықты уағыздау, халықтың асқан ерлігін, тамаша ісін, елін қорғаған азаматына, ұл-қызына деген қіршіксіз махаббаты мен шексіз сүйіспеншілігін жырлау мақсаты танылады.

М. Әуезовтің: «Өткен заман жайын шертетін өлмес-өшпес, дана шежіреші — эпос бізге ғасырлар тынысын жеткізгендей, сол кездегі жандар бейне бір тіріліп келіп сыр-сезімін, ойы мен шынын, үзілмес арманы мен бақыт аңсаған тілегін алдымызға жайып салғандай»⁶, — деген

⁶ Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. 11-т. 205-б.

сөзін режиссер-қоюшының спектакльге эпиграф етіп алуы да осы ойдан туған.

Жалпы, спектакльдің режиссерлік шешімдерінен Әзірбайжан Мәмбетовтің қиялының ұшқырлығы, көркемдік тапқырлығы танылады. Және спектакльді аңыз-ертегі үлгісіне жақындатпай, автор ремаркасындағы көрсетілген сыйқырлы жартастардың орнына көне қалаларға жан бітіріп, сахнада соларды ойнатады. Бұл туралы сында: «Режиссер жалын атқан сыйқырлы жартастар орнына сәнді сарай, қамалдай берік қалалар сәулетін беретін көрініс іздеген. Халық жырындағы Қырлы қала, Сырлы қалалар еске түседі. Режиссер осы көрініс арқылы қазақ жерінде болған, монғолдар күйреткен Отырар сияқты шаһарларды да еске салмақ»⁷, — деген пікір тауып айтылған. Спектакльде осы режиссерлік тұжырымға қарай мұнда үлкен өзгеріске түскен Көклан бейнесі. Бұрынғыдай мыстан кемпір емес, бұл мүлде өзгеріп, жасарған және жалғыз да емес көбейген, су перісі сияқты сұлулар, сиқырлы күш иесі диалогтарды хормен айтады. Екі жарылып қатар тұратын көкландар төменнен түсірілетін жарықтың әсерімен ажарлана түседі.

Бұл жайды сыншы Қ. Қуандықов «...осы сәулелермен нұрланған көкландардың орнына тұтқындағы қыпшақ қыздары тұрса, оның Қобыландыға етер әсері жүз есе арта түсер еді, әрі өзінің мағыналы көрінісімен шыққан болар еді.

«Көрсін сенің көр көзің,
Хан қызындай қастерлі.
Естідің бе өз сөзің,
Жоқшы болмай бұларға
Жалшы болсам жеткенім...»

Көклан аузымен айтылатын бұл сөздердің жанды көрінісі әлгі болмақ. Сахналық эффектіні мазмұнды етіп құрудың бір жолы осы. Өйткені, тұтқындағы Құртқа бастаған қырық қыз жүзден таңдап қолға түсірілген ел сұлулары. Көклан да оларды хан қызындай бекерге қастерлеп отырған жоқ, елін қорғайтын ерлеріне сауғаға беретін көз тартары болған соң ажарларын солдырмай, сақтау қамын ойлайды. Осы күйді көргенде: «Жылағанды іздесем, жетіскенге тап екем», — деп Қобыландының өкініш-шер айтуы да орынды деген тап басып айтыл-

⁷ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 97-б.

ған. Режиссердің өзі тапса да, сыншы ойы түрткі болса да, тап осындай шешіммен Торғай театры қойған спектакль аса әсерлі де көркем, оқиға дамуына үйлесімді шыққан.

Көклан бейнесіне байланысты туған тың сахналық үлгі, қызық шешім мол ізденістің нәтижесі. Сонымен бірге осы батыл эксперимент драма рухына толық сай келе бермейтінін спектакль туралы шыққан сын-мақалаларда ашып айтылған. Сол сияқты Көклан бейнесіндегі өзгерісті өзінше түсіндіріп, анықтау да болды. Режиссер, актер Райымбек Сейтметов: «...Жезтырнақ кемпір Көкланның орнына алынған грек трагедиясында кездесетін жаманат пен зұлымдықты жеткізіп тұратын әйелдер хоры қандай»⁸, — деп бағалайды. Бұл ұшқары айтылған пікір. Грек театрында әйелдер хоры деген болмаған және ол «жаманат пен зұлымдықты жеткізіп тұратын» роль атқармаған. Грек театрындағы хордың орны да, атқаратын қызметі де тіпті бөлек болған ғой.

Р. Сейтметов сол «Режиссер және уақыт» атты мақаласында спектакльдің режиссурасына берген анықтамасында қайшы пікірге келген. Жалпы қойылымның ой-тұжырымын дұрыс анықтай келіп: «Мұнда ертегілік нышан жоқ, оның орнына кәдімгі бізбен қаны бір, жаны бір қуанышы мен қайғысы бір, ата-мекенің жат жерлік басқыншылардан қорғаған батыр ұл-қызы бар халықты да, соғыс аңсап, үстемдігін жер жүзіне жаймақ болған қазіргі заманның қарақшыларын да көреміз»⁹, — деп қорытады өз ойын. Келісті айтылған, бірақ бұрынғы спектакльде де Көкланнан басқа ертегілік кейіпкер болған жоқ. Барлығы да сахнада «бізбен қаны бір, жаны бір, қуанышы мен қайғысы бір ата-мекенің жат жерлік басқыншылардан қорғаған» жандар болып бейнеленген болатын.

Сонан әрі қарай: «Тіпті киім-кешектен, декорацияның детальдарынан біз беймағлұм, қиялдағы ертегінің кейіпкерлерін емес, кәдімгі фашистердің белгісін немесе Америкадағы нәсілшіл жендеттерді елестетеміз» деген жолдар спектакльдің жетістігінен гөрі кемшілігін дәлелдейтін сияқты. Мақала авторы бұрынғы спектакльде тек қана ертегіні ғана көріп, соңғыдан қолдап отырған пьесаны менгерудегі режиссерлік еркіндіктің шамадан

⁸ Сейтметов Р. Режиссер және уақыт // Жұлдыз. 1974. 171-б.

⁹ Сонда. 171-б.

тыс асып кеткенін сезбеген. Фольклорлық пьесаның да тарихи келбеті, өзіне ғана тән көркемдік ерекшелігі, сол сияқты сахналық аналогияда топшылау мен жинақтаудың да мөлшері болуға тиіс, олардың табиғи үйлесімділігі сахнада сақталуы шарт. Бүгінгі нәсілшілдер немесе фашистік белгінің «Қобыландыға», автор материалына үйлеспейтіні өзінен-өзі белгілі жай. Спектакльге бүгінгілі үн беру пьесаның көркемдік негізін өзгерту арқылы жасалмаса керек.

Спектакльді көркемдеуші суретші Е. Манке де бұл кемшіліктерді қоюлатып, драма-дастанның рухына келе бермейтін, көркемдік ерекшелігіне үйлеспейтін шешімдерге барған. Жалпы сахналық көркемдеуде тұтастық сақталмаған, бір сахналар сәтті ойластырылса, енді біреулері пьесада алшақ шыққан.

...Сахнаның етегінен жоғары қарай тартылған баспалдақтар, биік қабырға детальдары, оның үстінде өткен қанды шайқас, шейіт болған сарбаздардың денелері сонау Отырар қырғынын елестетіп, үйлесімді шешім тапса, кейбір көріністерде көркемдік өлшемнен шығып кеткен. Режиссер мен суретші спектакльді эпикалық-монументтік тұрғыдан шешуге күш салып, жекелеген сахналарда тапқырлық бейнелеу шеберлігін көрсетумен бірге, енді бір көріністерде көне грек театрының үлгілеріне еліктеуге ұрынған.

Қазақ театрының спектакльдері туралы көп жазып жүрген сыншы Н. Румянцева «Қобыландыдағы» осы жайды білгірлікпен айтқан. Ол өзінің көлемді мақаласында спектакльді талдай келіп: «Кейде режиссер мен суретші қиялында шек болмайды. Біріне-бірі өткір контрастағы бейнелеу құралдарын шамадан тыс мол қолданудан спектакльдің ой бірлігі мен құрылысы жойылып, көркем шығарманы тұтас қабылдауға мүмкіндік бермейді. Менің ойымша «Қобыланды» осындай жағдайға тап болған.

Режиссер Ә. Мәмбетов пен суретші Е. Манкенің көрерменге еткен есепсіз көп әсерінен спектакльді үлкен қиындықпен қарайсың. Есімізде қалатыны тек қана үйлесімді жасалған сұлу үлгі, дыбыс, жарық...

Айқындық Мұхтар Әуезовтің шығармасын оқып шыққаннан кейін ғана келеді. Спектакльдегі қылыштың шыңылы мен көтере айтылған речитативті хор оның ашық поэтикалық үнін басып кеткен. «Қобыландының» поэтикалық ойы колонналардың арасында, алаулаған оттардың арасында, мұнда шамадан тыс артылып жатқан

«айқын бейнелеу құралдарының арасында» адасып жүр, тіпті кейбір қызықты актер жұмыстары да соған батып кеткен»¹⁰, — деген қорытынды жасаған. Бұл көңіл бөлерлік құнды пікір.

Спектакльдің тұтас шешімімен бірге, жеке кейіпкерлерінің рольдері де бұрынғы қойылымдардан бөлек шыққан. Жоғарыда аталған мақаласында Р. Сейтметов: «Бұдан бұрынғы кездерде эпостық шығармаларды қоятын ұлттық театрлар көне заман көріністерін баса көрсетіп, адамдарды шынайы жүректі, шыншыл етпей, әсірелеп, ертегілендіріп көрсететін. М. Әуезов атындағы қазақ драма театрының «Қобыланды» спектаклі ондай жалған түсініктен әлдеқайда алға ұзап кеткен. Сонау жырақ ғасырлардан сахнаға ойлы, сезімді жүрегі бақытқа толы, арманы бар, қайғысы мен қасіреті бар тірі адамдар шықты. Сондықтан да өткенді осындай әлеуметтік тұрғыдан шешу театрдың әлеуметтік жемісі. Театр эпосты жыр ғана емес, қайта сол батырлардың ұрпағын ерлікке баулитын мұра ретінде таниды»¹¹. Бұл спектакльге қатысып, әрі сондағы белді рольді ойнаған актердің, әрі ойын қойып жүрген режиссердің пікірі болғандықтан алынды. Мұнда жалғыз ғана «Қобыланды» емес, тұтас фольклор негізінде қойылған спектакльдер жайы, театрдың өткендегі шығармалық жұмысы туралы пікір айтылып отыр. Автор өзі қатысып отырған спектакльді асыра мақтап, бұрынғы эпостық қойылымдарды «жалған түсініктің, адамдарды ертегілендіріп көрсететін», тіпті бұрынғы уақытта сахнаға шыққан дүниелерде «жанды адам» жоқ, бәрі де ертегі ғана еді деген ұшқары қорытынды жасайды.

Қандай негізде жазылған пьеса болмасын, сахнаға шыққанда сол дәуірдің эстетикалық-көркемдік қажетін өтейтіні, сол кезеңнің талап-талғамынан жауап берері хақ. Бүгінгі «Қобыландыны» мақтау үшін театрлардың өткен шығармашылық жолын құрбандыққа шалудың қажеті шамалы. «Қобыландының» бұрынғы және қазіргі қойылымы да «...батырлардың ұрпағын ерлікке баулитын мұра ретінде танылды. Және алғашқысы ертегі, соңғысында өткенді ...әлеуметтік тұрғыдан шешу бар», — деп, екі спектакльді біріне-бірін қарсы қою орынсыз.

Соңғы спектакльдегі Қобыланды ролін театрдың жас,

¹⁰ Советская культура. 1968. 6 июня.

¹¹ Жұлдыз. 1974. № 7. 171-б.

талантты актерлері Ыдырыс Ноғайбаев пен Әнуар Молдабеков кезектесіп ойнады. Екі актердің екеуі де сымбатты, зор денелі, кең жауырынды келген қызу қанды халық батырының шынайы сахналық бейнесін жасады. Орындаушылардың күмбірлеген дауысы, ойлы да өткір көзқарастары, ширақ қимылдары жігерлі, жалынды Қобыланды бейнесіне сәйкес келген. Сонымен бірге актерлер қаһарманның қуаныш пен реніш сезімін, басынан кешетін шытырман оқиғалар жайын, психологиялық толғану сәттерін еркін меңгерген. Әсіресе, Қобыландының елін, жерін қорғаудағы табандылығын, жауына кекшілдігін өз халқына деген сүйіспеншілігін батырға лайық әрекетін актерлер нанымды ашқан.

«Қарақыпшақ Қобыланды» драмасы көтеріңкі, ақ өлеңмен жазылған, мұнда ішкі драматизмге құрылған шұрайлы монологтар жиі кездеседі. Үлкен драматургиялық шеберлікпен, ақындық шабытпен жазылған пьеса тілі сахнадан айтудың ерекше жарасымды үлгісін тілейді. Екі орындаушының екеуі де пьеса тілінің мол көркемдік ерекшелігін толық меңгере алмаған. Халық жырының негізінде романтикалық сарында жазылған драманы психологиялық қарапайым бағытта орындау мақсатымен оның стильдік ерекшелігі сақталмаған. Автор сөзінің бейнелі айтылуы, ішкі астарын ашып, дауыс ырғағының өзгеру сәттері көп көріністерде ескерілмеген. Жалғыз ғана Қобыланды емес, басқа рольдердегі кейбір орындаушылардың сахнадан айтқан сөздерінен М. Әуезовтің қаһармандық драмасының тіл ерекшелігі толық сезілмейді. Қобыландының бір тыныспен екпіндетіп құйылтып беретін монологтарын паузамен айтудан, бөліп-жарудан ой ағымы бұзылған. Жалпы сахналық тіл кемшілігі жас актерлер өнерінен айқын байқалады.

Қобыландының үзеңгілес досы Қараманды соңғы қойылымда да С. Телғараев күлкі тудырарлық — комедиялық бояу беріп ойнаған. Әсіресе, оның батырсынып жауға ұмтылып барып, ізінше қорыққанынан тайқып шыға келуі немесе оқиға дамуына қарай оның қимыл-қозғалысының бет пішіні мен көңіл күйінің құбылып отыруы еріксіз күлкі тудырады.

Бұл рольдің екінші орындаушысы Мүлік Сүртібаев ойыны да көңілге қонымды, өзінше қызық шыққан. Ол көбінесе Қараманның психологиялық толғаныстарына көңіл бөлетін, Қобыландының шын мәнісіндегі жорықта-

сы болып шыққан. Актер қару ұстауға бейім, қимыл-қозғалысы да ширақ.

Екі қойылымның екеуінде де Көбікті хан ролін ойнаған — Серке Қожамқұлов. Актер дұшпанынан кек алуға үнемі дайын тұратын ханның ызалы күйін, қаһарына мінетін көріністерін нанымды көрсетеді. Қобыландының құтылып кеткенін естіген сахнада қабағынан қан жауған Көбіктің түсі суық та, ызғарлы, ол жауар бұлттай түнеріп шыға келеді. Кейбір облыстық сахналардағы Қобыланды мен Көбіктің жекпе-жек айқасқа шығатын шешімі тұрғысынан келгенде Қазақтың академиялық театрындағы Көбікті бейнесінің талас-пікір тудыруы дәлелді сияқты.

Көбікті батыр бейнесі қазақ сахнасында әлі шықпай жүр. Алып қарт батыр ролін ойнап жүрген аласа бойлы, тоқпақтай қара шалдар, Көбіктің осындай сахналық портретін алдымен жасаған Серке Қожамқұлов болатын. Бұл талантты актердің ойын шеберлігі тартымды болғанмен, ашулы болғанмен, ол Көбікті емес еді. Ол Қобыланды — Шәкен Айманов, Қобыланды — Қапан Бадыровпен сайысатын Көбікті болмады. Я. С. Штейн Көбікті қолбасы батыр емес, мемлекет қайраткері, айла тәсілдің адамы ғана деген пікірде болған. Ә. Мәмбетов те осы ой шеңберінен шыға алмаған көрінеді¹² — деп жазды сыншы Қ. Қуандықов. Бұл характер ерекшелігін терең барлаудан туған ой. Басқаларға қарағанда академиялық драма театрының рольге лайықты орындаушы таңдауға мүмкіншілігі бар. Ал, С. Қожамқұлов Көбіктіні өз елінің қамын ойлап, намысын қолдан бермейтін ойлы да, айлалы басшысы етіп суреттейді. Құртқаны босатын алып кеткен Қобыландының батырлық әрекетін естігенде Көбікті зығырданы қайнап, бұлқан-талқан болады. Қатқыл дауыс үнінен, ішкі арпалыстан кек алмай тынбайтын ызғар ескен. Солай болғанмен де С. Қожамқұлов жауын түсірген қас батырдан гөрі әмірші кейпінде ұтымды шыққан. Қобыландымен өтетін жекпе-жек шайқасын сахнаның сыртына шығару да актер мүмкінділігін ойлаудан туған.

Спектакльде қызылбастың қос батыры — Алшағыр мен Қазан бейнелері сахнада шынайы тұлғасын тапқан, екеуі де актерлердің суреттеуінде қанқұйлы, озбыр-оспадар жандар болып шыққан. Ханның қос батыры осын:

¹² Қуандықов К. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 100-б.

дай ортақ белгілерімен бірге, бұлардың әрқайсысына тән өзіндік ерекшеліктері де ашылған. Актер Шахан Мусин Алшағырдың айлалығын, жан-жағын барлай, сыртқа сездірмейтін қулығын, ханға барынша жағынып, сезіміне еніп алуға жанын салып қызмет ететін жағымпаздығын көрсетуге көңіл бөлген. Ол бейнелеген Алшағыр шымшыма сөзге шебер, Қазанның қытығына тиіп, намысын келтіретін мысқылды сәтті пайдаланған.

Ал А. Жолымбетов ойнаған Қазан керісінше қызба, даңғаза, білек күшіне сенім артқан, Алшағырдың кеке-сін мысқылына табанда сөзбен жауап бере алмай, семсерін ала ұмтылып, ашуын тежей алмай тез тұтанатын жан. Орындаушылар бұл екі батырдың біріне-бірінің бақ таластығымен бірге, психологиялық толғанысын, күйініші мен сүйінішін де нанымды суреттеген.

Хан қызы Қарлыға бұрынғы спектакльде Хадиша Бөкееваның бейнелеуінде көркемдік жинақтылыққа жеткен ірі сахналық табыс болды. Бұл жолы да сол сүйікті роліне қайта оралып, сахналық шеберліктің жоғары талап биігінен көрінген. Жалпы бұл рольді актрисаның шебер меңгергені жайлы театр зерттеушілерінің пікірі де бір жерден шықты дер едік.

Қазақ театры туралы еңбекте Х. Бөкеева ойыны: «Актриса бойында батырлық пен сұлулық бірдей тоғысқан. Және ол сондай бір өнерлі есті жар, ажары да көзге түсіп есте берік бақталады. Асқақ паң қарасымен Алшағыр мен Қазан батыр дінкесін құртқан хан қызының бойынан актриса соншалықты нәзік сезім таба білген»¹³, — деп бағаланды.

Спектакльдің соңғы қойылымында Қарлыға ролі жас актриса Фарида Шариповаға жүктелді. Ол хан қызының Қобыландыны қызықтырып әкететін қылығын, аруға тән сүйкімділігін сұлу да жарасымды қимыл-қозғалысымен, әсем де құбылмалы биімен бере білген. Қарлығаның асқақтаған көңіл-күйі психологиялық толғаныстары актриса ойынынан бейнелеу тапқан.

Қобыланды мен Қарлыға арасында махаббат жайлы сөздер пьесада жоққа тән. Ал, Қарлыға болса, көбіне өктем сөйлейді және ол ұсынған бостандықтан бас тартқан Қобыланды бойына біткен өнерімен, асқан ақылымен еліктіріп әкетеді. Қарлыға Қобыландының алдында алмас қылыштай жарқылдап, асықша үйіріліп би

¹³ Сонд. 93-б.

билейді. Мұның бәрі оның жүрегінде Қобыландыға деген махаббат оты тұтануының нәтижесі. Хан ордасындағы еркелік пен албырттықтың енді ұзаққа созылмайтынын Қарлыға іштей сезетін сияқты. Түбінде әкенің әмірімен қызылбастың бір нөкеріне сауғаға кететініне көзі жетеді. Қобыландыны көргенде махаббаты тұтанып, жаула-сып келген қыпшақтың азаматына өз қолын, тағдырын іркілмей ұсынады. Ол ұйықтап жатқан тұтқынды шап-пақшы болып, ұмтыла түскенде:

Не қылған жүз, мына жүз?
Жарықсыз бесік ішінде.
Жат жаманат білмеген,
Маужыраған баладай», —

деп ең алғашқы махаббат сезімін білдіреді. Алғашқы дұшпандық ниеттен, өктем сөзден мүлде арылып, іздегенін тапқан арудай нәзік күйге түседі. Сонан кейінгі көріністе Қарлыға жалғыз өзі:

...Көрдім-дағы келеді,
Көрмегенім жөн еді,
Әлдекандай бір сырға,
Тартқандай ма бір сырға.
Екі талай ойым бар,
Не бар, не бар осы,—

деген сырлы сезімге, лирикаға толы жан-күйін түсіндірген сөздер естіледі Қарлыға аузынан. Осы көріністерде Қарлыға дүниесіндегі өзгерістерді, психологиялық толғаныстарды Хадиша Бөкеева да, жас актриса Фарида Шарипова барынша шынайы ашқан.

Фарида Шарипова хан қызының сұлу қимыл-қозғалысына көбірек көңіл бөлген. Орындаушы өнерінің осы жағына тоқтала келіп, сыншы былай дейді:

«...Қамауда жатқан Қобыландыға апаратын сатымен билей түсіп, қылыш ойнатып келе жатқан жас ару «Қайткенде де сені көндірмей қоймаспын» — деген қылық көрсетеді. Бүгінгі кино актрисаларының шаш күзеуіндей етіп арқаға жайып жіберген толқынды қара шаш, жылтыр көк былғарыдан істелген көйлек етектерінің тілім-тілім болған таспалары арасынан жұмырланып көрінген Қарлыға қыз балтыры да, құбылған шұрайлы жүзі де, бар тұрпаты «сені сұлулығыммен, жастық көркім-

¹⁴ *Дуезов М.* Шығармалар. Алматы, 1969. 10-т. 104-б.

¹⁵ Сонда. 112-б.

мен аламын», — деп шабуылдап келе жатқандықты айтады»¹⁶. Тұтас алғанда Қарлыға ролі спектакльде аса жоғары көркемдік дәрежеде шықты.

Спектакль режиссурасында қомақты шешім тауып, сахнада ірілене түскен Күнекей мен Қарлығаш бейнелері. Спектакльдің бұрынғы нұсқасында олар көзге түспей, басқа кейіпкерлердің тасасында қалып қоятын. Соңғы қойылымда Қарлығаш қызылбастың тұтқынында, Алшағырдың бұғауында азап шеккеннен азат өлімді артық көреді. Сахнадағы Қарлығаштың патриоттық қазасы қазақ қызының, қала берді тұтас спектакльдің қарнамандық рухын көтере түскен. Махпуза Байзақова мен Салиха Қожақованың ұтымды ойындары да осы ойдан өрбіген.

Хан ұлы Біршімбай мен оның ерке келіншегі Күнікей спектакльде Райымбек Сейтметов, Хабиба Елебекованың, Күләш Сексенбаевалардың талантты орындауларында сахналық жинақтылыққа жеткен.

Сол сияқты жігері жалын атқан Шуақ (Асанәлі Әшімов, Жұмабай Медетбаев), жүрегі жұмсақ, жаны жібек, адал жар Құртқа (Шолпан Жандарбекова), батыр ұлының тілеуін тілейтін, барынша мейірімді Аналық (Ә. Мұсабекова, К. Сыздықова) пен Тоқтарбай (М. Сыздықов) бейнелері де спектакльдің табысы болды.

Бұл спектакльдің бұрын-соңды қойылған, басқалардан бөлек бір ерекшелігі басталуы мен аяқталуының келісті шығуында. Төртінші актының алдындағы интермедияны күні бүгінге дейін көптеген театрлар қысқартып тастайтын. Режиссер Ә. Мәмбетов осы интермедияны, әсіресе Қобыландының монологумен спектакльге лайықты финал тапқан. Дұшпан қолынан қаза тапқан ер-азаматын, шабылған ел-жұртын, қираған ошағын көріп, Қобыланды ішіндегі мұңын шертеді:

...Жұрты жатыр, елім жоқ,
Батпағы жатыр, көлім жоқ.
Қаңырап қалған Қараспан,
Бауырында бұла өскен
Балапаның келіп тұр.

Бір сәт өз мұңымен өзі болған Қобыланды дүр сілкініп, қайтадан қуатына мінеді. Манада үнсіз, тілсіз жатқан өлік батырдың дауысымен жарыса, өре жүре келеді.

¹⁶ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 104-6.

¹⁷ Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. 10-т. 125-б.

Жауын жеңбей тынбайтын қарулы қалың қолдың, жылған ел-жұртының алдында Қобыланды әлгі интермедиядағы қорытынды монологын айтады. Қаһармандық сарында айтылған бұл сөз келер ұрпаққа, болашаққа арналғандай аса бір әсерлі естіледі:

Әзірлен, достар, әзірлен...
...Көз жүзіне тырмысып
Көгеріп өскен жас емен.
...Жас емендей жас елім
Қайсар күшің қайт қылман,
Ала алмайсың қас өлім,
Көнбес үшін қарысам,
Жеңбес үшін алысам
Алдыңызда осы жалғыз жол...
Ер, достарым, соңымнан
Бол, бол, кегім, басшы бол,—

деген отты жолдар спектакльдің героикалық қуатын күшейтіп, көрермен көкейіне патриоттық сезім ұялатады.

АУДАРМАЛАРЫ

М. Әуезов қазақ сахнасына аударма пьесалар қоюды репертуар қорын молайтудың, актер шеберлігі мен білімін көтерудің сара жолы деп түсінген. Ол орыс драматургиясының таңдаулы пьесаларын қою арқылы қазақ театрының бұрынғы көп ұлтты Совет театрларының төрінен орын алуын мақсат тұтты.

Бұрыннан біліп-тоқығандарының үстіне, ол Санкт-Петербургтің театрларында орыстың атақты режиссерлері қойған талай спектакльдерді көріп, олардың сол елдің ғана емес, басқалардың да өнерін ерекше бір белеске көтеретін көркемдік қуатын сол студент кезінде-ақ көкейіне түйген-ді. Гоголь, Шекспир т. б. әлемдік классиктердің шығармалары өркениетті елдердің театр репертуарларында орнығып қалғанын М. Әуезов көріп те, сезіп те жүрді. Осындай асыл дүниелерді өз ұлтының сахнасына шығаруға асықты.

«Любовь Яровая», «Аксүйектер», «Менің досым», «Мылтықты адам», «Астық», «Сүңгуір қайық», «Жойқын князь Мстислав» т. б. аударма пьесалар театрдың репертуарына еніп, сахнаға қойылды. Бұлардың көбісі заман ағымына, идеология талабына қарай жарық көргені белгілі. Аталған туындыларда суреттелген өмір құбылыстары қазақ топырағындағы саяси оқиғалармен үн-

дестігінен кезінде актуалды қойылымдарға айналғандары да бар. Әрі бұлардың бәрі де сахнаға профессионалды деңгейде қойылып, ұлттық актер, режиссер өнерінің, жалпы театрлық мәдениеттің көтерілуіне ықпал еткені анық. Осылардың ішінде М. Әуезовтің аудармасымен режиссер М. Г. Насонов қойған «Любовь Яроваяны» бөлек атаған жөн.

Қойылым өзінің көркемдік сәттілігі жағынан Қазан төңкерісінің 20 жылдық мерекесіне лайық табыс болып танылды. Оның алғашқы сахналық көрінісінен-ақ азамат соғысы атмосферасының бірден сезілуі де содан. Қызылдардың штабы. Тынымсыз шырылдаған телефондар, әскери рапорт беріп, бұйрық күткен, революциялық тапсырманы орындауға келіп-кетіп жатқан қарулы адамдар. Осы революциялық романтиканы жеткізу үшін режиссер көпшілік сахналарына ерекше көңіл бөлген. Мәселен, қойылымның басталу сәтін алайық. Бай үйінің ат шаптырым бөлмесі төңкеріс штабына айналған. Диван, стол, екі телефон аппараты. Өз ісіне үлкен сеніммен қарайтын комиссар Қошкин талантты актер Ж. Өгізбаевтың бейнелеуінде барлық ой-арманы революция ісіне бағышталған жанның өзі болып шыққан.

Ерлі-зайыпты Яровойлардың саяси көзқарастарының қайшылығы ақыры екеуін қарама-қарсы екі жолға салып, таптық күреске түсуін Яровая рөліндегі Х. Дәрібаева, поручик рөліндегі Қ. Бадыров терең ашқан.

Мұнан басқа қойылымға қатысқан Қ. Қармысов (Шванде), М. Шамова (Панова), С. Телғараев (Пилатов), Қ. Әділшінов (Елисатов), С. Қожамқұлов (Горнастаев) сияқты актерлер бұрын-соңды өздеріне таныс емес типтердің бейнелерін сомдаған.

Спектакльдің табысты өтуі — М. Әуезовтің тамаша аудармашылық шеберлігінің үстіне, дайындық жұмыстарының барлық процестеріне араласып, пьесаны жан-жақты талдап (бұл қойылымның дұрыс шығуына кепіл болатын құбылыс), актерлердің өз рольдерін ұғып-түсінуге драматург аудармашы ретінде қосқан мол үлесінде жатыр.

30-шы жылдардағы аударма пьесалардың барлығын профессионал орыс режиссерлары қойған. Солардың ішінде «Любовь Яроваяны» қойған М. Г. Насонов кейіпкерлердің психологиялық толғаныстарына, ішкі әлеміне көңіл бөліп, актерлердің ықыласын соған аударса, мұның орнына көркемдік жетекші болып келген И. Г. Бо-

ров сыртқы бейнелік құралдардың айқындығына баса мән берген. Қазақ актерлерінің осылай әр бағыттағы режиссерлермен жұмыс істеуі, әр қилы қойылымдарда ойнауы — олардың шеберліктерінің белгілі бір қалыпқа түсіп, штампқа айналып кетпеуден сақтаған. Кейде сахнаға қойылған пьеса оқиғасының ұлттық тірлік-тіршілікпен, ұғымнан алшақтығы сонша, оны меңгеруге амалсыздан баруға тура келген.

М. Әуезов аударған Н. Погодиннің «Ақсүйектер» пьесасының оқиғасы еңбекпен түзеу колониясында, сотталғандардың арасында өтеді. И. Г. Боровтың режиссурасымен қойылған бұл спектакль қазақ актерлерін Ресейдің ірі театрларында етек алған сахна алаңын неше түрлі басқыш-баспалдақ пен ағаштан құрастырып әрекет жасауға бейімдеген. Әрекет жасайтын алаңы шектеулі жерде ойнау актерден тапқырлықты, бейімділікті талап ететіні даусыз. Мұндайда режиссер кейіпкердің сыртқы сипатын, бет әлпетіндегі өзгерісін нақты суреттеуді шарт деп санайды. Мәселен, кезіккеннің қалтасын білдірмей, асқан ептілікпен, үптеп-сүптеп кететін Костя роліндегі Е. Өмірзақов қылмыс әлеміндегілердің әрекетін, әсіресе белгі сипаттарын келісті келтірген. Ұрылардың ұрлық жасау тәсілін бақылау үшін ол Алматы базарын аралап, солардың мінез-құлқын зерттеген көрінеді.

Бұрын ауылда өскен момын қазақ қыздарының ролін ойнап келген С. Майқанованың әдейі әсірелеу әдісімен лагерьдің өзінде «тәтті өмірді» армандайтын қылымсыған — Маргарита Иванованың күлдіргі бейнесін жасауы қойылымның табиғатына да сай келіп, режиссердің ой-тұжырымынан шыққан.

«Ақсүйектер» — мазмұн тереңдігімен көзге түспегенмен, актерлардың оқып-үйренуіне, театрда жетісе бермейтін сыртқы мәдениетті көтеруге септігі тиген қойылым.

Аударма пьесалардың ой маңызын түсіндіре келіп М. Әуезов: «Оларды қою арқылы ең әуелі, біз қазақ жұртшылығын неше алуан тарихпен, неше түрлі ұлттардың, қоғамдардың, таптардың өмірімен таныстырамыз. Сол орталардағы қоғамдық мінез-құлық, мүсін-пішіндерді танытамыз.

Осыларды үлгілі режиссердің басшылығымен, өнерлі актер болып ойнап беру, біздің барлық ұжымызды үлкен өнер мұраларын баурап алуға үйретеді. Біздің

актердің бұл жөніндегі өсуі бүкіл дүние тарихының мәдениет қорына қарай қадам басып өсуді көрсетеді. Соны дұрыстап баурап алып, мәдениетті түрде пайдалануымыз да мәдениеттіліктің, өнерліктің сынынан өтеді»¹. — дейді.

Оның айнымас сипаты М. Әуезов өзі аударған «Ревизордың» қойылымынан таныған. Аударма өзінің бар көркемдік болмысын сақтап, уытты сатира ұлттық классикамен жарысып, сахнадан берік орын алды. Спектакльді көрермен қауым жылы қарсы алып, өнер мерекесіне айналуы — актерлердің шеберлігімен бірге, М. Әуезовтің осы табиғаты бөлек аудармасына тікелей байланысты.

Қойылым үстіндегі жұмыс бірден репетициядан басталмай, ұлы комедиограф шығармаларына арналған лекция мен семинардан басталуының өзі ерекше құбылыс. Драматург-ғалымның Гоголь шығармаларын жан-жақты түсіндіріп, комедияны бақайшағына дейін шағып, талдап беруі — қойылымның сәтті шығуының басты шарты. Ол комедияның ірі қалалардағы спектакльдерінің тарихына тоқталып, сахналық өмірін актерлерге түсіндіріп берген. Осындай түбегейлі жұмыспен пьесаны қайта-қайта оқып, актерлар өз кейіпкерлерінің «өмірбаянымен» әбден танысып барып, репетицияға кіріскен.

Бұл аз дегендей, аудармашы спектакльді дайындау процесінде режиссер И. Г. Боровпен бірге талай күндерді репетицияда өткізген. Қатысушылардың айтуына қарағанда, жазушы тұтас сахна немесе роль түгіл, актерлердің жеке диалог-сөздерін дұрыс айтуына дейін қадағалап отырса керек.

«Ақсүйектердегі» тәрізді режиссер тағы да қойылымның сыртқы әсерлілігіне, көз тұндыратын эффектіге құрылған сахналарға көңіл аударып, рольдердің психологиялық таным-түсініктері кейінге ысырылып қала берген. Көрерменді қызықтырып әкету мақсатымен сахнада би, пантомимо, водевильдік жеңіл қимыл-қозғалыстар шамадан тыс қолданылған. Дегенмен де, жазушы актерлермен бірлесіп жұмыс істеу нәтижесінде режиссердің ырқынан шығып, Гоголь комедиясының әлеуметтік мазмұнын, характерлер өзгешеліктерін ашатын дара ізденістерге барған. Бұл, сөз жоқ, аудармашы-автордың өзіндік қолтаңбасын көрсетеді.

¹ Социалистік Қазақстан. 1936. 3 қазан.

Қазақ сахнасының майталманы Қ. Қуанышбаев ролін терең түсініп, қайталанбас бейне жасаған. Ол Дуанбасы патша шенеуніктерінің жинақты бейнесі деп ұғып, оның бойынан дөрекілік пен қулық, әңгүдіктік пен әміршілдік, қатыгездік пен жағымпаздық, әрі қорқақ та паракор белгі-бедер іздеген.

Бұл жинақты, өткір сатиралық бейнені Қ. Қуанышбаев барынша дәлдікпен сомдаған. Дуанбасы — Қуанышбаев қойылымның орталық тұлғасы ғана болып қалмай, бүкіл спектакльдің негізгі идеясының тұтқасы болды. «Менің ойымша, — деп жазды актер, Хлестаковты бүкіл қойылымды ұстап тұрған басты тұлғаға айналдыру тіпті дұрыс емес, бұл пьесаны терең ұғынбауден туған. Менің түсінігімше, Хлестаков та, Земляника да, қалған өзге кейіпкерлер де ағаштың бұтақтары, ал ағаштың өзі — Дуанбасы. Мұны біз түсінеміз. Театр да оны осылай түсінеді»². Қуанышбаевтың рольді осылайша ұғынуы Николай заманындағы шенеуніктердің сатиралық кескінін типтік деңгейге көтеруге ықпалын тигізген. М. Әуезовтің сөзімен айтқанда: «Бұрын көбінесе қазақ рольдерімен өскен актерлер «осы жолы қайтер екен» деген күдіктің бәрін жойып, қайда апарып салсаң да сүбелі актер боп шыға алатынын танытты»³.

Сол кездегі жастығына қарамастан Қ. Қармысов Хлестаковтың тек қана ұшқалақтығын көрсетумен шектелмей, оның өз қиялының жетегінде желігуімен бірге, шынайы арамдық қалпын, оңай олжаға батудан басқаны ойламайтын ниетін де тап басып бедерледі.

Осиптің ролі қойылымдағы басқа кейіпкерлерге қарағанда Е. Әмірзақовтың қарастыруында тұрмыс-салтық байлам тапқан. Оның қызметшісі — өз басының қамынан аса алмайтын құлқынның құлы. Күйбең тірліктің талай қулығы мен сұмдығын басынан өткірген адам. Ол төңірегіндегі тірлік сапырылысына сабырлылықпен қарап, оған түйсік-түсінігімен келіп, араласуының өзі күлкілі болып шыққан.

Бобчинский мен Добчинскийдің мінез-құлық ерекшеліктерінен туындайтын Гоголь сатирасының өткірлігі С. Телғараев пен Б. Әмірхамзиннің тамаша ойындарында жарқырап ашылған. Ал Земляниканың күлкілі ролін С. Қожамқұлов өзінше қызық ойластырған. Сұмпайы,

² Сонда.

³ Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. ІІ-т. 192-б.

әрі жалақор, жексұрын, әрі суайт Земляника шенеуніктер арасында ревизордан қорықпайтын, өзін тәуелсіз сезінетін «бөлектігімен» көрінген. Оның Земляникасы сахнада асықпай, маңғаз басады, даусын көтермей, астарлап сөйлейді.

1940 жылы режиссер М. В. Соколовский «Ревизорды» қайта қойып, алғашқы қойылымдағы сырттай әуестенушіліктен туған артық көріністерді қысқартып, кейбіреулерін жөндеп, өңдеулер жүргізген.

«Ревизордың» екі қойылымы да театрдың кезеңдік табысы болмаса да, оның шығармашылық жолында алатын орны бөлек. Ұжымның жалпы мәдениетімен бірге, орындаушылардың өз бетінше ізденуіне, актер шеберлігінің қалыптасуына, тың белеске көтерілуіне қойылымның ықпалы күшті болды. Ұжыммен бірге, өз еңбегінің нәтижесіне көңілі толған М. Әуезовтің: «Драма театры «Ревизорды» жақсы қойып шыққаннан бері енді қай классикті болса да меңгеріп ала біледі деген сенім тудырып отыр»⁴ — деуі қойылымға әділ берілген, әрі оның шығармашылық болашағын дәл анықтаған баға.

Мұнан кейін 1946 жылы режиссер Ю. Л. Рутковский, 1979 жылы А. Әшімов қойған «Ревизор» театрдың қатардағы ізденісі болып қалды.

Қалай болғанда да ұлы комедияны меңгеруге бел шешіп кірісіп, мол білімі мен тәжірибесін салған Ю. Л. Рутковский Семейге келіп, 1958 жылы Б. Омаровпен бірігіп «Ревизорды» қайтадан қолға алды. Бұл жолы қос режиссер-қоюшы комедияны көркем-идеялық мазмұнына сай үйлесімді шешім қарастырумен бірге, актерлердің жанр сипатына, кейіпкерлер даралықтарына қарай әрекет жасауын ұйымдастырған. Қойылымға қатысқан актерлердің ішінде С. Қыдыралин (Дуанбасы), Ә. Матыбаев (Хлестаков) ойындары ұтымды шыққан. Спектакль сол жылы өткен театр көктемінде Алматыда көрсетіліп, мәдени қауым жоғары бағалады.

Семейліктер ұлы комедияға екінші оралып, кейінірек режиссер Е. Обаев қойған спектакль де классикалық дүниелерді меңгеру жолындағы театрдың ізденісі болды.

50-шы жылдардың ортасында «Ревизор» Шымкент, Қарағанды, Гурьев сахналарына да қойылды. Бұлардың да көркемдік деңгейі жоғары болмағанымен, күрделі

⁴ *Әуезов М. Шығармалар. Алматы, 1969. 11-т. 192-б.*

пьесаны сахнаға шығарып, соған қатысудың өзі үйрену, шеберлік ұштау мектебі ғой.

Жинақтап айтқанда, «Ревизор» қазақ сахнасына қанша қойылса да, оның кезеңдік табысына көтеріліп, ұлттық классика дәрежесіндегі алтын қорына айналмады. Оның қазіргі жеткен шығармашылық межесі — алдағы жемісті тың ізденістерге апаратын сәтті сапардың белестері.

Қазақ театрының мәдениеті мен актерлік өнерінің өрісін танытатын асу — Вильям Шекспир шығармаларының қазақшаға аударылып, сахнаға қойылуы еді.

Әлемдік өнердің биік жұлдызы Шекспир мұрасын меңгеру белгілі бір профессионалдық дайындықты, көркемдік сауаттылықты, шынайы мәдениеттілікті талап ететіні талас тудырмайды.

Орыс совет драматургиясының озық үлгілері мен классикалық шығармаларын қазақшаға аударып, сахнаға қойылуына ерен еңбек сіңірген Мұхтар Әуезов қазақ театрының репертуарын толықтырып, оларды «жалпы интернационалдық қазына» ретінде тануға тікелей ат салысты. Сахнаға қойылатын аударма пьесалардың қазақ сахнасына, жалпы мәдениетіміздің өрістеуіне етер зор ықпалын асқан білгірлікпен талдап берген М. Әуезов 1937 жылы «Қазақ сахнасындағы аударма пьесалар» деген әйгілі мақаласын жазды. Мұнда ол аударма пьесалардың қазақ театрына тигізетін шығармалық һәм интернационалдық ықпалын, сахналық бағыт-бағдарын айта келіп, ендігі кезекте Шекспир шығармаларының, оның ішінде, «Отеллоны» немесе «Ромео мен Джульеттаны» сахнаға шығаруға келелі кеңес береді.

Осы жауапты да қиын іске өзі бас-көз болған М. Әуезов 1938 жылы «Отеллоны» қазақшаға аударды. Ал 1939 жылғы сәуірден ұлы трагедияның қазақ театрындағы тарихы басталады.

Қазақ тіліндегі тұңғыш аудармасы осы трагедиядан басталған В. Шекспирдің драматургиялық шығармалары бүгінгі таңда екі томдыққа жинақталып, қалың оқырман һәм театр өнерін сүйетін қауымға ұсынылуы — халқымыздың мәдени өміріндегі елеулі құбылыс болды. Ұлы жазушының өнегелі дәстүрін әрі қарай жалғастырып, өзі де Шекспирдің «Гамлетін», «Үшінші Ричардын» және сонеттерін келістіріп қазақшалаған арқалы ақын Хамит Ерғалиев біздің тілімізге аударылған барлық

драматургиялық шығармаларды жинастырып, «Шекспир қазақ сахнасында» деген атпен екі том болып жариялануына мұрындық болды. Бұл — М. Әуезов тартқан алғашқы арнаның кеңі келіп, ұлттық мәдениетіміздің шалқыған дариясына құйылған асыл да көркем дүниеміз.

«Отеллоны» сахнаға қойған тәжірибелі режиссер М. В. Соколовский өзіне Е. Ысмайыловты ассистент етіп алып, репетицияны бірге жүргізеді. Екі құрамда дайындалған спектакльдің жастар қатынасын екіншісі басқаша болып шыққан. Талантты жас орындаушылар трагедияның көркем-идеялық мазмұнын, түпсіз ішкі астары мен мол қырын беруге ұмтылғанын қойылым туралы сында бөліп айтылған. Бұл құрамда Отелло ролін ойнаған Қ. Бадыров мол ізденістің нәтижесінде характер ерекшелігін түсінгенін көрсеткен. Ол өзінің рольге берілген түйсік-түсінігінде атақты А. Остужев жасаған сахналық бейнемен сарындас келген. Кезінде Пушкиннің Отеллоның трагедиясы қызғаншақтығында емес, адал да сенгіштігінде деген анықтамасын көптеген театрлар мен актерлер оның бейнесін жасауға нысана етіп алғаны белгілі. Қ. Бадыров та осы бағытты ұстанып, Отеллоның адалдығы мен әділеттілігін ашуға, ол тартқан қасиреттің түп-тамырын өзін қоршаған ортаның қайшылығының іздеуге ұмтылған сияқты.

«Қапан — ішкі сезімге беріле ойнайтын актердің бірі. Қапан сахнаға шыққаннан құлашты кең сермейді, өзін тіпті еркін, батыл ұстайды. Жауыздыққа, өзінің қылмысты қылығына лағынет, қарғыс айтып толғанғанда Қапанның ойыны қандай шын, қандай шебер! Қапан Отеллоның соңғы қиналу халдерін бергенде тіпті сахнада өзін ұмытып кеткендей болды»⁵ — деген жолдардан актердің шеберлігін аңғаруға болады.

Отелло ролін бірінші құрамда ойнаған Е. Өмірзақов толық меңгере алмаған. «Елубай жасаған Отеллоның образында ішкі қайшылықтары жете айқындалмады, адамшылық ар-намыстың қорлануынан гөрі қызғаншақтығы басымдау болды. Әсіресе, Отеллоның мағыналы терең монологтарының динамикалық қуаты әлсіз шықты, тебіренген ойдың төлеуі бола алмады»⁶ — деген әділ айтылған пікір.

Басқа рольдерден С. Қожамқұлов, К. Қармысов

⁵ Социалистік Қазақстан. 1939. 17 мамыр.

⁶ Хұсайынов Ш. Елубай Өмірзақов. Алматы, 1950. 47-б.

(Яго), А. Абдуллина, Н. Исмағамбетова (Дездемона), Ш. Айманов (Родриго), Ж. Өгізбаев (Монтано) т. б. актерлердің шығармашылық талпыныстарын атауға болады.

Тұтас алғанда, «Отелло» да жоғарыдағы «Ревизор» сияқты төрт аяғынан тік тұрған қойылым болып қаланбаған. Оның басты себебі — режиссура өресінің жетпеуінде. Трагедияның сахналық сұлбасы әу баста режиссер ой-тұжырымында әбден пісіп жетілмегендіктен бір қойылымның екі жүйемен кетуі осыдан. Болашақ спектакльдің сахналық тұрпатын режиссер көкірек көрегендігімен сезе алмағандықтан көркемдік тұтастыққа қол жеткізе алмаған. Режиссер өзінің көркемдік мақсатын актер ойыны арқылы толық жүзеге асыра алмағандықтан әр орындаушы өз түйсік-түсінігімен, өзінің пайымдауымен кеткен. Қойылымдағы екі Отеллоның, екі Ягоның біріне-бірі үйлеспейтін екі түрлі ой-түсініктен (трактовка) екі түрлі болып шығуы да осыдан. Қысқасы, режиссер актерлер ізденісін, басқа қатысушылар мақсатын бір арнаған тоғыстырып, бір көркем-идеялық нысанаға бағындыра алмаған. Спектакльдің олқылықтары негізінен осыған саяды.

Театр зерттеушісі Қ. Қуандықов қойылымның кемшілігін оның қос құрамда қойылуынан көреді. Оның «Отелло» трагедиясының осы екі қойылмында да принципті үлкен қателік бар. Ол қателік — театр коллективінің екі жарылуында, «Отелло» сияқты көп кейіпкерлері, көп көріністі аса ауыр трагедияны екі құрамда қоюында болып отыр»⁷, — деген пікірі дәлелсіз.

Спектакльді бір емес, екі-үш құраммен дайындау тәжірибесі театрларда баяғыдан қалыптасып қалған дәстүр. Мұның қойылым сапасына келіп-кетер бәлендей ықпалы жоқ. Мәселенің бәрі режиссураға келіп тіреледі. Режиссураның деңгейі спектакль ғана емес, театрдың шығармашылық өресін анықтайтын көркемдік өлшем.

М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына 1964 жылы қайтадан екінші рет қойылған «Отеллоның» сәтсіз шығуы оның екі құраммен дайындауында емес, режиссураның әлсіздігінде. Трагедияның басқа қасиеттерін айтпағанда, мұндағы нәзік сезім, ой тереңдігі, ақ өлеңмен жазылған шығарманың асқақ поэ-

⁷ Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. Алматы, 1969. 218-б.

зиясы толық ашылмай жатыр. Диалог пен монологтардың ішкі әрекетін, астарлы ойын, ұйытып әкететін болмыс-сазын театр әлі жете меңгермеген. Бұл кемшіліктердің төркіні актерлермен бірге, режиссердің дәрменсіздігінде.

Режиссер А. Л. Мадиевский трагедияны қою процесінде оның сахналық дәстүрін ескермеген. Шарапханада Дездемонаны билету арқылы халықтық сахнаның атмосферасын бұзып, мұның себеп-салдарын түсіндіріп бере алмаған. Қойылымның кейбір көріністері орынсыз қысқартылса да шұбалыңқылықтан арылмай, оның көркемдік мазмұнына нұқсан келтірілген. Спектакль шолақ қайырылып, режиссердің оқиға дамуын жылдамдатудан мұнда ой ағымы үзіліп, түсініксіз болып шыққан, Мәселен, Дездемона жәбір көргеннен кейінгі ерлі-зайыптылар арасындағы әңгіме-әрекет режиссердің ойынан мүлде тыс қалған. Отелло бойындағы күрт өзгерістің сырын білуге ұмтылған әрекеті қойылымда сезілмейді. Бұлардың бәрі асқан тебіреніспен берілетін маңызды сахналар ғой.

Аса білімді де, талантты актер Н. Жантөриннің тамаша ізденісі режиссердің тар түйсік-түсінігінен асып түсіп, Ягоның бұрын-соңды көрінбеген қайталанбас бейнесін сомдаған. Бұрынғы орындаушылар қалыптастырып кеткен Ягоның елгезек-сергектігін, басқаларға жәрдем көрсетіп, қол ұшын беруге әр кез дайын тұруы жұрттың бейілін өзіне аударып алатын мінезін актер тереңдетіп суреттеумен шектелмеген. Ол Шекспир әлемін зерттеп, кейіпкер характерінің тың қырларын ашып, «өзіне дейінгі Яголардың бірде-бірінде жоқ мінез көрсетті... актер Ягоның философиясын көрермендердің жанын түршіктірер деңгейге жеткізді»⁸.

Н. Жантөриннің ойынын бүгінгі актерлердің ішіндегі ең озық үлгісі деп Мәскеу сыншылары жоғары бағалады. «Жантөрин Ягоны керемет ойнады. Ягоның сахналық тарихында Жантөрин ойнаған өткір мінезді, жіті қимылды Яго көрнекті орын алады» (О. Н. Қайдалова). «Керемет шынайы бейне, әрі күрделі, әрі көркем» (Б. Г. Голубовский). «Бұл деген керемет Яго ғой, мен көріп жүргендердің ішінде мұндай нанымды ойналғаны

⁸ Е. В. Сурковтың, О. Н. Қайдалованың, Б. Г. Голубовскийдің Қазақтың М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының спектакльдерін талқылау кезінде 1964 жылы 21 қазанда сөйлеген сөздерінен алынды.

жоқ сияқты. Бетбақтығы да, айлалығы да жетерлік. Көрерменмен бетпе-бет қалып мақсатын ашар кезі, шындық атаулыдан айланы үстем қояр тұстары да оның сахнада тұрғанын ұмыттырып жібереді» (Е. Сурков) Жантөрин ойынының жоғары бағалануы, оның дәуір тынысына қарай Яго бейнесіне жаңаша келіп, жаңаша сомдауында.

Мәскеуде көрсетілген «Отелло» спектаклі қатты сыналды. Отелло ролін ойнағанның бірі — Ш. Айманов ол гастрольге бара алмады. Онда бұл рольді Ы. Ноғайбаев ойнады. Отелло бейнесін жасау Ш. Аймановтың бұрыннан арманы болатын. Оның көп жылғы режиссерлік тәжірибесі Отеллоны өзінше түсініп ойнауға септігін тигізген. Қойылым режиссерімен ортақ түсінікке келе алмаған Ш. Аймановтың Отеллосы дәстүрлік ұғымға сыймайтын актер биографиясының жаңа беті болып қалды. А. Л. Мадиевскийдің басқа жаққа ауысып кетіп қалуына байланысты, спектакльдің ғұмыры қысқа болды.

«Отеллоның» екі қойылымы туралы көптеген сын мақалалар жарияланды. Әсіресе, алғашқы спектакль туралы қайшы пікірлер де бар. Біреуі қойылымның қолаяғын жерге тигізбей мақтап жатса, екіншісі сынап жатады. Басқасын айтпағанның өзінде, трагедияның сахнаға қойылуының өзі мәдени құбылыс. Және күрделі шығарманың көркемдік һәм жанрлық сипатын ажыратып, түсінуге М. Әуезов қосқан үлес мол. Ол тіпті кім қандай рольге лайық келетініне дейін кеңес беріп, үнемі репетицияға қатысып, актерлердің кейіпкер сөзін меңгеруіне, философиялық һәм әлеуметтік мән-мағынасын ұғынуына үнемі көмектесіп отырған.

М. Әуезовтің тамаша аудармасымен қойылған «Асауға-тұсау» комедиясы күні бүгінге дейін сахнадан түспей келе жатуы — қосымша түсіндірмені талап етпейді. Комедия 1943 жылы әйгілі шебер-ұстаздар О. И. Пыжова мен Б. В. Бибиковтың режиссурасымен сахнаға шыққан. Спектакль өзінің көркемдік ерекшелігі жағынан жалғыз қазақ театрының ғана емес, көптеген елдердің де театр өнерінің жемісі болды. 1958 жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде бұл спектакль аса жоғары бағаланды. Алпыс жылдан астам уақыт сахнадан түспей келе жатқан осы комедияда да қазақ актерлерінің барлық буындары өнерін көрсетіп, актерлік шеберліктерін ұштап келеді.

М. Әуезов жасаған аударма спектакльге алғаш қа-

тысқан Қ. Қуанышбаев сияқты сахна шеберінің сөзімен айтқанда «аударма деуге аузың бармайды». Асыл дүниенің көркемдік баламасын сахнада ойнап жүрттан бұрын оның эстетикалық ләззатын, поэтикалық мағынасын танығандардың берген бағасы осы.

Шекспир көптеген ағылшын мақал-мәтелдерінің авторы екені белгілі. Кезінде бір ғана «Гамлеттің» өзінен туындаған көптеген тамаша сөздер ағылшындардың күнделікті сөздік қорын байытып толықтырғанын айтады ғалымдар. Сонымен бірге, Шекспир шығармаларында өз заманындағы халық мақал-мәтелдерін мол қолданған. Ұлы драматургтің осы сияқты ерекшеліктері аудармада толық сақталып, өзінің көркемдік баламасын дәл тапқан М. Әуезов аударған «Асауға-тұсау» комедиясының атының өзі қандай келісті табылған. Мұның сахнадағы ұзақ жылғы ғұмыры бір жағынан осыған байланысты.

Мұнда өзіміздің күлдіргі шығармалардағыдай өткір қалжың, жарасымды әзіл-оспақ, әжуа-мысқыл — бәрі де ұлттық көрермен мен актерлерге етене жақын, халықтық сипатымен баурап алатын көркемдік құдіретімен қымбат. Және комедияның идеялық нысанасы да асау қызды бұғалықтау емес, шынайы махаббат, бірін-бірі ұнатқан қос ғашықтың іштей ұғысып, сырттай айтысып түсініскен, күлкілі қылым-мінездері.

Комедияның сахналық шешімі кезбе труппалардың импровизация тәсілін негізге алған. Бұл шешім комедияның халықтық сипатына сай келіп, актерлердің еркін қимыл-әрекет жасауына жол ашқан. Осыған орай жазушының да басқа театрлардың қысқартып тастаған прологін сақтап, көшеде сыраға мас болып қалған кедей Слайды таза киіндіріп, атақты мырзаның ермегіне айналдыруы өте сәтті шыққан. Бұл сюжет С. Қожамқұловтың ойынында қыран-топан күлкілі қимыл-қозғалысқа, есіңнен тандыратын сайқымазақ монологтардың таусылмайтын тұспалдарына құрылған. Бұл рольді кейін М. Сүртібаев ойнады.

Драматург емеурін жасаған осы сюжет желісін режиссерлар спектакльдің кілтіне айналдырды да, қазақ актерлері оны іліп алып, дуылдата жөнелді. Сөйтіп Шекспир заманындағы актерлік бейнелеу тәсілін іздеудің немесе ағылшындардың көне театрлық өнерін жаңғыртудың қажеті болмай қалды. Демек, спектакльдің осы импровизациялық тұрпаты қазақ актерлерінің өнер

ерекшеліктеріне дөп келген. Халық ойындары мен баяғы Қоянды жәрмеңкесіндегі кезбе труппаның ойын тәсілі олардың қайта тіріліп келгеніндей болды. Өздерімен біте қайнасқан бұл тәсіл қазақ актерлеріне қанат бітіріп, ерекше шабытқа бөледі. Спектакльге қатысқан әрбір актер өзінің бойындағы табиғат берген дарынын көрсетуге асығып, Шекспир комедиясында жан-тәнімен, отты қызулықпен беріле ойнап, көрермен қауым оны қазақтың ұлттық туындысындай керемет қабылдады. Қойылымның алпыс жылдан астам бұрын-соңды болмаған сахналық табысын осымен түсінуге болады.

Мұндағы актерлік жетістіктер сайдың тасындай, ақаусыз, сирек кездесетін сахналық ансамбльдің өзі болып шықты. Ш. Айманов (Петручио), Х. Бөкеева (Катарина), Қ. Қуанышбаев (Баптиста), Е. Өмірзақов (Гремио), С. Телғараев (Гремио), С. Қожамқұлов (Педант), Қ. Қармысов (Транио) т. б. актерлердің ойындары орындаушылық өнердің биігінен көрінді. Ағылшынның режиссер-актері Гренвилл — Баркер: «Театр өнері дегеніміз біріншіден, екіншіден және үшіншіден ойнай білу өнері, тіпті өмірбақи осылай болып қалмақ»⁹ — дегені біздің қойылымды көргеннен айтқан сияқты.

«Асауға-тұсаудың» орталық кейіпкерлері — Петручио — Ш. Айманов, Катарина — Х. Бөкеева — қойылымның шырқау биігі. Ұлттық халық өнерінен сусындап өскен Ш. Аймановтың әбден қалыптасқан шеберлігі бар болмысымен жарқырап көрінді. Осы тұста қазақ театры туралы ойлы мақала жазған әдебиетші-театртанушы Н. Берковский актерлердің жеңісін айта келіп: «Айманов орындаған Петручио Шекспир қаһарманынан биік болып көрінді»¹⁰. Бұл қайта өрлеу дәуірінің адамы, қайраты мен дарыны бір жарым есе асып, моральдық бейнесі соншалықты жоғары көтерілген «Асауға-тұсаудың» сахнада ұзақ жүруінің себебі — режиссерлер мен актерлер бірінбірі қас пен қабақтан ұғысып, өнердің биік талабына жауап беретін тұтас көркем дүние жасауында. Импровизация тәсілімен еркін әрекетке бару, қаһарман характерін жетік біліп, оның ішкі әлемі мен мақсатын терең түсінуден туатын шабытты кезенді қойылымға қатысу-

⁹ *Образцова А. Г.* *Бернард Шоу и европейская театральная культура.* М., 1974. С. 173.

¹⁰ *Берковский Н. Я.* *Казахский национальный театр // Звезда.* 1946. № 2.

шылар басынан сәтті кешті. Және бұл барлық орындаушыларға ортақ құбылыс.

Петручио — Айманов пен Катарина — Бөкееваның алғашқы кездесу көрінісінің өзі көркемдік қиял мен актерлік ұшқыр ойдың жемісі. Өр мінезді жігіт пен тентек қыздың шарпысып өтуінің өзі — көрермендер ықыласын бірден өздеріне аударып алып, қойылымның аяғына дейін бір бәсендетпейді. Қанша көрсең де бұл көрініс жаныңды жадыратып, сезіміңе ойнайды. Кенеттен басталған айқас екеуінің де бірінен-бірі асып түсетін өткірлік, тапқырлық тасқыны толастамай, оған маңайындағыларды қарқын-екпіндерімен еріксіз үйіріп әкетеді. Ш. Аймановтың «Маған сол көрініс қазақ ақындарының айтысы сияқты болып көрінеді» — деуі тауып айтылған пікір.

Спектакльдің ұзақ ғұмырында мұнда ойнамаған актер жоқ десе де болады. Және өмірінің соңғы тынысына дейін қойылымының көркемдік қалпын сақтап, жаңа орындаушылармен репетиция жүргізіп, үнемі сахнаға дайындап келген, әрі Гортензио ролін ойнаған Атайбек Жолымебетовтың еңбегі зор.

Сонымен, Шекспир комедиясы ұлттық көрермендерге жақын да, түсінікті екенін қойылым дәлелдеп шықты. Қайта өрлеу дәуірінің жігері жалын атқан, қажырлы, еркіндікке ұмтылған қаһармандары қазақ актерлерінің сомдауында өзінің болмыс-көркімен жарқырап ашылды.

Осы екі атақты шеберлерден кейін Петручио мен Катарина рольдеріне келген Ы. Ноғайбаев пен Ф. Шәріпова ойындары қойылымға бірін-бірі шабыттандыратын жастық қызулық, сахнаны жайнатып құлпыртып жіберетін сымбаттылық әкелді.

М. Әуезов аудармасы арқылы қазақ халқына жеткен «Отелло» мен «Асауға-тұсау» уақыт сынынан мүдірмей өтіп, ұлттық драматургиямыз бен театрымыздың төл туындысы, халқымыздың рухани асыл қазынасына айналды.

СОҢҒЫ СӨЗ ОРНЫНА

Әр халықтың рухани-мәдени әлемінің жетіле келіп, өркениетті елдердің қатарына қосылуына ерекше ықпал ететін дана тұлғалары болады. Қазақ халқының мәдениетін, оның ішінде театр өнері мен драматургиясын көркемдік биікке көтерген — Мұхтар Әуезов. Оның сахна өнерімен бетпе-бет кезігіп, алғашқы танысуы Семейдегі семинарияда оқып жүрген кезінен басталды. Осы оқуға өзінен кейін түскен, бірақ өнер жасауға бел шешіп кіріскен Жүсіпбек Аймауытов «Біржан-Сара» айтысын пьесайналдырып, сахнаға дайындағанда шәкірт Мұхтар да оған бірден араласып кетті. Содан бастап М. Әуезов өзінің сүйікті досы Ж. Аймауытовпен бірге бұл өнердің қыры мен сырына әбден қанығып, оның бөтен елдерде жасалған тарихы мен теориясын, тәжірибесі туралы жазылғандарды оқып танысады.

Ел ішіндегі өнерді қаршадайынан бойына сіңіріп өскен оның ендігі заман ағымына қарай туған талпыныс-мақсаттары көремет нәтиже берді. 1917 жылғы Ойқұдықтағы «Еңлік-Кебектің» киіз үйдегі қойылымынан бастау алған трагедия драматургпен бірге өсіп, талай өңделу мен жөндеулерден кейін әлемдік көркем дүниелермен терезесі тең болып отыр. Аталмыш трагедия сол алғашқы сахналық сапарынан бері 80 жылдың ішінде ұлттық театр мен драматургияның дамуына күшті ықпал ете отырып, жаңа туындыларға көркемдік өлшем болып қалды. Актерлер мен режиссерлер өздерінің сахналық шеберлігі мен режиссерлік ой-өрісі деңгейлерін осы трагедияның негізінде қойылған спектакльдердің профессионалдық жетістігімен өлшеп-пішті. Бұл жазушының басқа да классикалық «Айман-Шолпан», «Қаракөз», «Абай», «Түнгі сарын», «Қарақыпшақ Қобыланды» сияқты сахнадан түспейтін шығармаларына да ортақ құбылыс.

«Еңлік-Кебек» «Абай» трагедияларының көркем

өнер шығармаларының тың үлгілері тууына ықпалы күшті болды. Композитор Ғ. Жұбанованың «Еңлік-Кебек» операсы, «Еңлік-Кебек» телефильмі, А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» операсы, «Абай» кинофильмі сондай-ақ «Айман-Шолпан» музыкалы комедиясы, «Айман-Шолпанның» драмалық нұсқасы осының айғағы. М. Әуезовтың прозаларының пьесаға, спектакльге, кинофильмге айналғандарының өзі бір гөбе. Сол сияқты өнердің басқа да түрлерінің жаңа шығармалары да жазушының туындыларынан немесе соның сюжеттерін пайдаланудан дүниеге келіп жатқандары да жеткілікті.

М. Әуезовтің өмір мен өнердегі түп-қазығы, нәр тартқан тамыры — Абай әлемі. Абай университетінен басталатын мол халықтық білімі мен танымы, орыс пен батыстың ойшылдары мен мәдениетінен алған рухани тағылымы М. Әуезовті ұлттық өнердің көшін ілгері тартып, биікке самғауға, оны тәжірибелік істерімен ғана емес, теориялық жағынан да байытуға итермеледі. Осындай теориялық ойлары мен пайымдауларын өзі жазған пьесаларында жүзеге асырудың нақты жолын көрсетті. Ол — ұлттық драматургияның өз топырағында қалай туатынын, фольклордың мол қорынан қалай сусындау керектігін, озық елдердің жетістіктерінен үйренудің, тәжірибе тұтудың жөн-жосығын дәлелдеп берген ғалым-драматург. М. Әуезов халқымыздың эпостық мұраларын асқан шеберлікпен өзінің драматургиялық лабораториясында қайта қорытып, тамаша пьеса жазудың үлгісін көрсетті. Мұнда ол көркемдік шындық арқылы туған ұлтының әлеуметтік тірлік-тіршілігін жан-жақты ашып берді. Кезінде шығармаларында ескіні көксеушілік, диалогтардағы тұспалды сөздерде кенес өкіметіне қарсылық, тап тартысын мойындамау табы сезіледі деген айыптар тағылып, М. Әуезов пьесалары репертуардан, сахнадан алынып, қудаланды. Жазықсыз қудалаудың аяғы жазушыны түрмеге қамап, үш жылға кесілгені және осы тұста «Социалды Қазақстан», «Казахстанская правда» газеттеріне өз «қателерін» мойындаған ашық хаты жарияланып, жер аударылудан аман қалғаны жұртшылыққа белгілі. Бұған дейінгі шығармаларынан осылайша амалсыз бас тартқан жазушы Қазақ драма театры әдебиет бөлімінің меңгерушісі болып қызметке орналасады. Мұнда ол ұлттық өнерімізді дамытуға бар күш-жігерін салып, театрдың қалыптасып, көркемдік биікке көтерілуіне мол үлес қосты.

Кітаптың басында осы жолдардың авторына ұлы жазушымен тілдесудің сәті түскенін сөз еткенбіз. Сонда ғалым өзінің ақыл-кеңесінде 20-30-шы жылдардағы қазақ театрын зерттеудің қиындығын ескерткені бар. Оның себебін сұрауға батылымыз бармаған еді. Мұның мәнісін кейін театрдың әлгі айтқан кезеңін зерттегенде барып, өзімізше бажайлай бастадық. Театрдың шығармашылық ісі әлсіреп, репертуарының жұтаң тартуы — М. Әуезовтің басынан кешкен қайғы-қасірет кезеңімен тұспа-тұс келеді екен. Бұрынғы шығармаларындағы тарихи шындықты көркемдік шындықпен ұластыратын тәсілден тайқып, тақырып еркіндігінен айрылған жазушы бос насихат, жалған тартысқа құрылған, өзін кеңестік жазушы ретінде танытуға ұмтылған «Октябрь үшін», «Тастүлектер», «Алма бағында», «Асыл нәсілдер», сәл кейінірек жазылған «Алуа» пьесаларын берді. Бұлардың бәрі де бұрынғы дүниелерімен салыстыруға келмейтін, идеологиялық қысымнан құтылу үшін жазылған ортаң қол шығармалар еді. Кейбіреулері сахнаға қойылғанымен, ғұмырлары қысқа болды. Сондықтан олар туралы арнайы әңгіме қозғаудың қисыны жоқ сияқты.

М. Әуезовтің аса бір құнды дүниесі — қазақ елінің бостандық үшін күресін сипаттайтын, патшаның отарлау саясатын әшкерелейтін Кенесары ханның толыққанды бейнесін көркем сомдаған шығармасы болып табылады. Бұл пьеса 1934 жылы Г. М. Насонов пен О. Бековтың режиссурасымен қойылған болатын. Бірақ қойылымға екі премьерадан кейін тыйым салынып, репертуардан сызылып тасталды. Араға жарты ғасыр уақыт салып, батыл режиссер К. Жетпісбаев Талдықорған театрының сахнасына қойды.

М. Әуезов қазақ театрының барлық шығармашылық жұмыстарына араласып, әсіресе репертуар мәселесіне ерекше көңіл бөлді. Өзіміздің ұлттық шығармаларымызбен бірге әлемдік драматургияның озық үлгілерін аударып, бұл іске алдымен өзі бас-көз болды. Кезінде Гоголь мен Пушкиннің пьесаларын аударып, ойындағысын аяқтай алмай кеткен Ж. Аймауытовтың бастамасын әрі қарай жалғастырып әкетті. «Отелло», «Асауға-тұсау», «Ревизорлар» оның сәтті аудармасымен де өлмейтін, өшпейтін мұраға айналып, сахнаға қойылуы да талап деңгейінен шығып, қазақ театрының дәуірлеу белесі болып қалды.

Сонымен, Мұхтар Әуезов — тұңғыш қазақ театрының

қандай болуын, барар жолын, бағыт-бағдарын, шығармашылық келбетін, репертуарын, актерлік һәм режиссерлік өнерін анықтап, теориясын жасаған да, сол айтқандарын, ғылыми тұжырымдарын, эстетикалық көзқарастарын іс жүзіне асырған да жан. Ол жоғарыдағы пьесалары арқылы қазақ әдебиетіндегі жаңа жанрды меңгерудің де жолын салды. Сөйтіп, М. Әуезов — ұлттық топырақта театр мен драматургияның теориясын, әрі негізін қалаған тұңғыш қайраткер.

«Мұхтар Әуезов және театр» мәселесі бұл еңбекпен тұйықталмайды. Замана көші алға озған сайын «Еңлік — Кебек», «Қаракөз», «Айман — Шолпан», «Абай», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Хан Кене» мәңгілік көркем дүниеге айналып, автормен бірге биіктей бермек. Және бұлар қазақтың ғана емес, әлемдік драматургияның алтын қоры да.

Мұхтар Әуезовтің қазақ драматургиясы мен театрын дамытудағы сан-салалы еңбегі тікелей өзі жазған дүниелермен шектелмейді. Жазушының прозалық шығармаларын сахнаға бейімдеу елуінші жылдардың басында басталып, бұл күндері өз алдына жаңа арна болып қалыптасып келеді. Я. С. Штейн мен Ш. Аймановтың «Абай жолы» романының негізінде қойылған «Абай» спектаклінен бастау алған бұл арна сахналық жүйесін түсірген Н. Оразалиннің «Қилы заман», Р. Мұқанованың «Қаралы сұлу» спектакльдерімен толығуда. Бұлар туралы жазып, зерттеу жүргізу — алдағы күндердің еншісінде. Олай болса, театр туралы әңгіме жалғаса бермек.



АВТОР ТУРАЛЫ ДЕРЕК

Бағыбек Құндақбаев — өнертану ғылымының докторы, профессор, Ресей жаратылыстану академиясы евроазия бөлімшесінің академигі. Ташкент ГИТИС-і театртану факультетін, Мәскеу ГИТИС-інің аспирантурасын бітірген.

Театр туралы ғылыми әрі сын мақалалары студент кезінен бастап баспасөзде үзіліссіз жарияланып келеді. Зерттеуші «Облыстық қазақ театрлары» (1964), «Путь театра» (1970), «Режиссер және спектакль» (1971), «Уақыт және театр» (1981) т. б. кітаптар жазды. Ол екі томдық «Қазақ театрының тарихы» (1975, 1978), Мәскеуде шыққан алты томдық «История Советского драматического театра (1966—1971)», «История театроведения народов СССР» (1987) және «20-30 жылдардағы қазақ әдебиеті» (драматургия тарауы) кітаптары авторларының бірі. Сондай-ақ М. Әуезов атындағы академиялық театрдың 40, 50, 60 жылдық тарихи белестеріне арнап еңбектер жазып, қазір өнер ордасының 70 жылдығына орай монография дайындау үстінде.

Ғалымның қаламынан жүзден астам ғылыми еңбектер мен мақалалар туды. Оның ұстаздық, ғылыми жетекшілік қызметінің өзі бір төбе.

Ғылыми басылым

ҚҰНДАҚБАЕВ БАҒЫБЕК

МҰХТАР ӘУЕЗОВ ЖӘНЕ ТЕАТР

Қазақстан Республикасы Ұлттық ғылым академиясы
М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының
Ғылыми кеңесі мақұлдаған.

Редакторы *А. Кендірбекұлы*

Суретшісі *М. М. Омарова*

Көркемдеуші редакторы *Б. Р. Жапаров*

Техникалық редакторы *И. У. Насырова*

Теруге 01.08.97 тапсырылды. Басылуға 10.10.97 қол қойылды.
Пішімі $84 \times 108^{1/32}$. Баспаханалық қағаз. Шартты баспа табағы 13,02.
Шартты бояу көлемі 13,23. Есепке алынатын баспа табағы 13,5.
Таралымы 2000. Тапсырыс № 123.

«Ғылым» баспасы
480100, Алматы, Пушкин көшесі, 111/113
«Ғылым» баспасының баспаханасы
480021, Шевченко көшесі, 28 үй.

«Ғылым» — ғылыми кітаптар шығаратын республикадағы жетекші баспа. Біздің авторларымыз — академиялық және салалық институттар мен жоғары оқу орындарының көрнекті ғалымдары. Кітаптар, кітапшалар мен журналдардағы мақалалар қазақ, орыс және ұйғыр тілдерінде шығады.

«Ғылым» баспасы өзінің ғылыми және ғылыми-көпшілік әдебиеттері көптеген ғалымдардың, өндірісшілердің, мұғалімдердің, жоғары оқу орындары аспиранттары мен студенттерінің назарын аударар деген сенімде.

«Ғылым» баспасының мекен-жайы:
480100, Алматы, Пушкин көшесі, 111/113