Режиссерлік ой және әрекет пен ұсынылған шартты жағдай

Сахналық әрекеттердің және пьесадағы ұсынылған шартты жағдайлардың өзара байланысын анықтау режиссура мен актерлік өнердегі ең күрделі мәселелердің бірі. Режиссер ойының іске асуы, *«адамның рухани тіршілігі» (жизнь человеческого духа)*ең алдымен осы байланысты дөп табуға тікелей байланысты екенін жақсы білеміз. Солай болған күнде де, көптеген жас режиссерлеріміздің бұл мәселеге ат-үсті қарап, жеңіл-желпі форма қуып, әсіре-қызылға әуестеніп, өзгеге еліктеп, өзінің айтпағынан айырылып қалып жататынын қойылымдарынан жиі көруге болады. Ондай кездерде: «Неге?», «Қандай мақсат үшін?» деген сұрақтарға жауап таппай қиналасың.

Кез келген сезімдеріміз қимылымыздан байқалады. Адамның мінезі – түрлі сезімдердің бірлігінен тұрады. Белгілі бір жағдайларға байланысты көрініс табады. Зейінімізді өзіне аударған нысана (объект) ақыл-ойымызды қаншалықты өзіне баурап алса, сол нысанаға байланысты іс-әрекетіміз де соншалықты сан түрлі болмақ. *«Көрдім. Қызықтым. Баурап алды.» («Увидель. Заинтересовался. Увлекся.)* принципі бойынша іс-қимылға көшеміз. «Ақылға салып емес, керісінше бар жаныңмен сезіну керек» - деп, жатамыз. Бұл сөздерде шындық бар. Ақылдан сезім шапшаңырақ екені анық. Ата-бабаларымыз: *«Ашу алда, ақыл соңында»* - деп, дөп тауып айтқан. Адам оқиғаны алғашында сезім арқылы бағалайды да, санадан тыс әрекет етеді: қорқады. қуанады, жылайды, күледі, қашады, құлап қалады, т.т. Соңынан есін жиып, ақылға салып белгілі бір қортындыға келгеннен кейін барып, саналы қимылға көшеді. Адам өмірде де әрекет ету үшін, алдымен іштей дайындалады, жоспар құрады. Ал, оқиға - кенеттен болатын, көбіне күтпеген тосын жағдай болғандықтан адамдардың іс-қимылдарын ойланып жатар уақыты болмайды. «Не дейді!?», «Қалай болды!?», «Құдайым-ай!?», т.б. сезімнен туындаған сұрақтардың жетегінде іс-қимылға көшетініміз рас. Негізгі ойды ашуға бағытталған *«нағыз жемісті әрекетке» («подлинно продуктивное действие»)* ұсынылған шартты жағдайдың қисынын тауып, сезімдеріміздің күрделі сатысынан өткізу арқылы қол жеткізуге болатындығын «Актердің өз бетінше жұмыс істеуі» атты еңбектен оқыдық. К.С.Станиславский: *«Автор мен режиссерден алған материалдарымызды өз бойымыздан өткізіп, өңдеп, қиялымызбен толықтырып, қайтадан жан бітіреміз. Психологиялық және физикалық қалыбымызды ортақтастырып, «шынайы құштарлығымызды» ояту арқылы, пьесаның аса маңызды ойымен байланысып жатқан нағыз жемісті әрекетке қол жеткіземіз»*- дейді.

Режиссердің актермен жұмыс барысындағы кемшіліктердің бірі – ұсынылған шартты жағдайды анықтау кезінде олардың іс-әрекет тудыратын қисынына көбірек көңіл бөлеміз де, кейіпкерлердің сезіміне деген әсер күшін ескере бермейміз. Содан барып мақсатты әрекетке көшу барысында туындаған сезімдерді *«ойнау»* басталады. *«сезімдер мен бейнелерді(образ) ойнауға болмайды, әрекет ету керек»* - деген қағиданың бірінші жартысын іске асырамыз да екінші жартысын ұмытып кетеміз немесе көңіл қоймаймыз. Ары қарай Константин Сергеевичтің: *«...сезімдердің ықпалымен әрекет ету керек»* - деген сөзіне назар аудармаймыз. *«Өнерде алдымен қызығып және сезініп, онан соң көңіл қалауына(захотеть) айналдыру керек»*- деп, шығармашылықтың басты заңдылықтарының бірін анықтап береді. Сондықтан өзінің кеңестерінде К.С.Станиславскидің, ұсынылған шартты жағыдайды меңгерудегі сиқырлы сөз *«егерде мен»*-нің актер қиялына шабыт берер құдіретін ерекше дәріптейді. *«Қарапайым да, қалыпты ішкі және сыртқы іс-әрекеттер «егерде мен...» арқылы өздігінен туындайды»*- дейді. Мұндағы: *«қарапайым да, қалыпты әрекет»* - деген сөздерде сахналық өнердің маңызды мәні жатыр. Іс-әрекеттің нанымды болуын дәріптеп тұр.

Мақсатқа жету жолындағы ізденістеріміз бен іс-әрекеттеріміздің жемісті болуына, ұсынылған шартты жағдайларға дұрыс талдаулар жасай білгенде ғана қол жеткізуге болады. Кейде пьесадағы көріністерді автор жазғандай етіп, қисынын тауып, тіпті актерлардың ойынын қызықты іс-қимылдарға құрсаңда, аса маңызды бірнәрсе жетпей тұрғандай сезінесің. *«Оқиға – мақсат - әрекет»* қағидасына сүйене отырып тапқандарыңның көңіліңнен шықпауы неден? Талдауды дұрыс жасаған сияқты едік? Ойлана келе ұсынылған шартты жағдайды терең зерттемегендіктен, немесе талдау кезінде айтылғанымен, іс жүзінде ұмыт қалуынан, кейіпкерлердің жан-дүниесіндегі сезімдердің қатпарларын, әрекеттердің астарлары мен ырғақ-екпінін назардан тыс қалдырғандықтан болып жатқан олқылықтар екенін аңғарамыз. Актерлардың: «Бәрін түсініп тұрмын. Бірақ, жанымды селт еткізбейді» - деген сөздерін жиі естиміз. Қажетті, **шынайы**сезім тумай жатады. Содан барып актерлар «дарынсыз» болып көрінбес үшін, әрі «бажылдауық» режиссерден тез құтылу үшін, «сезімді көрсетіп», ағыл-тегіл жылап не болмаса ақ көбік ашу шақырып ойнап береді. Олардың неден туындап, не үшін қажет екендігін түсінбей-ақ, долбармен ойнай салатынын көріп жүрміз. Режиссердің ойын жүзеге асыруда актер аса қажетті қисынды іс-әрекетке ұмтылыс жасағанымен, оның айтқанын орындаумен ғана шектеліп, ұсынылыған шартты жағдайларға терең бойламаса іс-қимылдарының селт еткізер әсері болмайтындығы сондықтан. Жан-дүниесі тебіренбеген актердегі сезім жұтаңдығын, қызықты әрі кереметтей көріністермен бүркемелесеңде көрініп тұрады. Актер өзі ойнайтын бейнесіне лайықты ішкі сезімдерінің арпалыстарын тауып, көрсете алмаса: *«сахналық бейнені жасаған»* емес, *«ойнаған»* болып есептеледі.

**Сезім** арпалыстарын тудыратын ірлі-ұсақты фактілерді қалт жібермей іздестірулеріміз керек. Қақтығыс – сезім буырқанысына, ал ол іс-әрекеттің туындауына себепші болады. Кейіпкерлердің арақатынастары мен қақтығыстарының табиғатын ұсынылған шартты жағдайлармен байланыстыра зерделеп, зерттеген кезімізде ғана толығынан түсінеміз. Мысалы, Есен мен Кебектің жекпе-жегі жігіттердің Еңлік үшін таласынан ғана емес, араларына сызат түскен екі рулы елдің намысын жыртудан туып тұрған талас. Қодар мен Қозының қанжарласуы Жантықтың жоспарынан болған қақтығыс. Аңғал батыр, әккінің айласына ерді. Нахақ қан төгілді, қарғысқа ұшырады. Еңлік пен Баян сыныққа сылтау іздегендерге тек себеп қана.

Өмірде өтіп жатқан оқиғалардың, әркім өзіне қажеттісіне ғана ден қоятыны белгілі. Әрбір ірі оқиға ұсақ эпизодтарға бөлініп кетеді. Режиссердің оларға айрықша көңіл бөлуінің арқасында сахналық әрекеттің негізгі өрбу жолын анықтауға болады. Кейіпкердің іс-әрекеті оның мінез-құлқына да, оқиғаларға көзқарасына да, өзгелермен арақатынасына да байланысты болатынын естен шығармауымыз керек. Режиссер де қойылымның түпкі мақсатына байланысты, ұсынылған шартты жағдайларды өзінше бір қалыпқа келтіріп, жүйеге бағындырады. Өз ойын іске асыруда ұсынылған шартты жағдайлардың қайсысы маңызды, қайсысының керегі шамалы екенін анықтайды. Қойылымдағы режиссерлік шешіміне байланысты, авторда жоқ жаңа шартты жағдайларды ойлап табады. Солай жасауға міндетті де! Өйткені, спектакль пьесадан өзгеше өнер туындысы. Ал, режиссер шығарманы драматургтен басқаша көреді. Айтар ойлары да бөлек болуы заңды құбылыс. Драматургияның құндылығы да, автор шығармасының уақытпен үндестігі де ой-қатпарының көптігінде, түрліше шешім жасауға мүмкіндік тудыруында.

Ұсынылған шартты жағдайда *«егерде мен...»* арқылы әрекет етудің маңыздылығы неде? К.С.Станиславский неге сонша дәріптеді? Бұл сөз: дәл осылай әрекет ету керек деп шарт қоймайды, осылай әрекет етуі мүмкін деген жорамал түріндегі ұғымды білдіреді. Шарттың – қағида, жорамалдың – еркіндік екені белгілі. Демек, актер мен режиссер қиялына еркіндік береді. Режиссер актердің ізденісін әрқашан бақылап, өзінің ойына қарай бағыттап отыруы керек. Бұл істе режиссер актердің ынта-ықыласын өшіріп алмай, керісінше қанаттандырып: *«Ұзын арқан, кең тұсау»*жасай отырып, өзінің көкейкесті мақсатына бағыттай білгені жөн. Әр қойылымда режиссер алдына қойған көкейкесті мақсатына, көркемдік шешіміне байланысты өзіндік ерекше дайындық тәсілін таңдайды. Бірде үстел басындағы талдаулар мен тексті сіңіруге көп көңіл бөлсе, енді бірде төтесінен әрекетке көшеді. Қазір тәжірибелі режиссерлер дайындықтың *«әрекетті талдау тәсілі»* мен *«әрекет арқылы талдау тәсілін»* бөлмей, бірге қолданып жүр.

Болашақ спектакльдің мизансценалық жобасын іздестіре отырып, режиссер актерлардың іс-әрекеттері мен көңіл күйлерінің «неге дәл солай болғандығына» дәлелдер ойластырады. Кейде режиссер өзінің ойына кенеттен келген, қажетті мизансценаны жасауды талап еткенімен, дәл сол уақытта актердің: «не үшін?» деген сұрағына нақты жауапты таба алмайтын тұстары болады. Жаныңмен сезінгеніңді санаңа салып саралап үлгермегендіктен де түсіндіру қиынға соғады. Ондайда дайындықты тоқтатпай, сол мизансценаға байланысты туындаған немесе туындауға тисті өзгелердің әрекеттерінен түйіндеген ойыңды, соңынан дәлелді түрде түсіндіруге болады. Ойлы актер қашанда өзі жауап табуға, берілген тапсырманы ақтауға тырысады. Актердің «режиссер айтты, мен жасадым!»-деп, емес, «апырай, неге жасатты екен?» - деп, ойланып, жауап іздестіргені абзал. В.Э.Мейерхольд сахнаның бір шетінен екінші шетіне ойсыз ауыса берген актриса Зинаида Райхқа («Дама с камелиями» пьесасындағы Маргериттің бейнесін дайындау кезінде): *« Құр жүре бермей, онға дейін санап, тез де емес, ақырын да емес, бір қалыпты жүріспен сахнаның екінші жағына өтіңіз де, асықпай іштей беске дейін санап бері бұрылыңыз. Оң қолыңызды жетіге дейін іштей санап көтеріңіз де, сөзіңізді айтыңыз»* - деп тапсырма береді. Зинаида Николаевна кереметтей нанымды ойнап, барлық артистерді таң қалдырады. Себебі актриса бар ойын өзінің іс-қимылының берілген санмен сәйкес шығуына жан-тәнімен ден қойды. Сондықтан сырт көзге ол үлкен ой үстінде, бір сұраққа жауап іздеу үстінде болып көрінді. Екпін-ырғақта сақталды. Ал, кейінен әбден төселіп алған Райх сол мизансценаларды жаттанды түрде жасай бастағанда, өз әсерінен айырылып қалған. Толқу сезімінен тумаған әрекеттің әсер күші әлсіз болады.

Әрине, режиссердің қолданған әдістері қатып қалған қағида емес. Актердің бойындағы жеке ерекшеліктерді пайдалана отырып, кейіпкерге жан бітіру үшін жасалатын ізденістер екенін әсте естен шығаруға болмайды. Актердің жан-дүниесіндегі толқыныстар көрермендерге сыртқы қимыл-әрекетімен де, ішкі сезімдердің легімен де жетіп жатады. Көрермен үшін ең құндысы: актер жанынан туындаған, сырт көзге онша көріне бермейтін сезім тебіреністерінің әсері.

*Әрекет арқылы талдау тәсілі*– ірі оқиғалар арқылы ұсақ фактілерді анықтайды, Тосын жағдайдың әсерінен пайда болып, кейіпкерлердің **сезімдерінен туындаған** *әрекеттерді* табу арқылы түпкі мақсатқа жетуді қарастырады. Ал, *әрекетті талдау тәсілі* (метод физических действий) бойынша - актер қарапайым әрекеттер арқылы фактіден оқиғаға, ұсақ детальдарды табу арқылы бейненің тұтастығына жол іздейді. Әрекет арқылы бейнеге қажетті **сезімдерді тудыруға** тырысады. Осы тәсілдің ірі өкілі, педагог, әрі режиссер М.Н.Кедров *«оқиғалар мен фактілердің протоколын»*жасауды ұсынады. «Ромео мен Джульетта» пьесасының 1-суретін мылқау фильм көргендей немесе дыбыс өткізбейтін қалың әйнектен бақылағанда көретініміз:

1. *Капулеттидің екі қызметшісі ермек іздеп көшеге шықты.*
2. *Жандарынан өткен Монтеккидің екі қызметшісін келеке етіп, тисе бастады.*
3. *Ерегестің соңы төбелеске айналды.*
4. *Төбелестің үстінен шыққан Бенволио ажыратпақ болды.*
5. *Бенволиға Тибальт келіп соқтықты.*
6. *Төбелеске өтіп бара жатқандар да араласып кетті.*
7. *Шуды естіп Монтекки мен Капулеттилер және басқалары үйлерінен атып-атып шықты.*
8. *Араз екі әулеттің ханымдары, алдаспандарын жалаңдатып соғыспақ болған отағаларының шаужайына жармасып, сабыр сақтауға шақыруда.*
9. *Герцог келіп, екі жақты әрең дегенде тоқтатады.*
10. *Герцог енді мұндай бассыздық қайталанса, кінәліні өлім жазасына кесетінін айтып сес көрсетеді.*

Мінеки, Михаил Николаевич ұсынған «протоколдағы» осы көріністердің әрқайсында кейіпкерлердің іс-әрекетін нақты көруге, төбелестің қалай басталып, өршігенін, немен аяқталғанын, сөзін естімесек те анық түсінуге болады екен. Қанды қақтығыстың алғашқы шиеленісінің басталағанын сезінесің. Әрекет арқауының динамикалық өсуін, фактілердің қалай әсер еткенін, оны қарсыластардың қалай қабылдағандарын толық пайымдауға болады. Бірақ , бұл көргеніміз оқиғаның қалай болғаны ғана. Не айтылды, неге ашуланды, не сезінді деген сұрақтарды жөн көрмейтін полицияның: «қалай болды?» сұрағының протоколы. Болған немесе болмақ оқиғаның құрғақ жазбасы ғана. Олардың анық-қанығына жету алда болар тергеу процессінің еншісіндегі жұмыс. Бұл «әрекет протоколы» актердің қиялына қанат бітірері, ізденістеріне бағыт көрсетіп, қажетті сезімдерін табуына жол ашары сөзсіз.

Актердің сахналық әрекеті әріптесінің бағалауы мен жауабына, қарсы жасаған қадамына байланысты көрерменіне жол табады. Сондықтан да: *«корольді сахнада халық ойнайды», «төбелесті шабуылдаған емес, қорғанған ойнайды»*- дейміз. Дайындықтың алғашқы күнінен бастап, режиссер осыған қол жеткізуге тырысуы керек. Кейіпкерлердің бәрінің көтерер жүгі ешқашан бірдей болмайды. Ол бейненің (рольдің) үлкен, кішілігіне де тәуелді емес. Әр көріністе кейіпкердің бірі негізгі іс-әрекетті жүргізуші болса (сцену ведет один, остальные подыгрываеть), қалғандарының соған байланысты әрекеттенуіне тура келеді. Ол оның сол көріністе көтерер жүгіне байланысты болады. Актерлардың ұсынылған шартты жағдайды сезіне отырып, оқиғалар мен фактілерді қалт жібермей бағалауының нәтижесінде қол жеткізетін жұмыс. Режиссер дайындықтың алғашқы сәтінен бастап кейіпкерлердің қайсысы іс-әрекеттің негізгі қозғаушы күші, қайсысы тәуелді қосалқы күші (ведущий и подыгрывающий) екенін анықтап бергені дұрыс.

Сезім шындығынан – сенімді әрекет туындайды. *«Ақылдан шыққан - ақылға, жүректен шыққан - жүрекке жетеді»* - деп жатамыз. Ал, сахналық әрекеттің (мейлі ол қимыл, мейлі сөз болсын) ақыл мен жүректен бірдей шығуы шарт.

Кейіпкерлердің арақатынасы қашанда қақтығыстардың: сырттай және іштей болатын түрлеріне құрылады. Қарсыласына соққы беруді актерлардың көбі жақсы меңгергендерімен, сол соққыларды қабылдай білуді, өз дәрежесінде сезіне де, көрсете де білмейді. Жаны жаралының (тән жарасы емес, жан жарасын айтамын) сахналық бейнесін жасау актер табиғатының ерекше қабілетіне тікелей байланысты. *«Айтылған сөз – атылған оқ!»* - деп, жатамыз. Олай болғанда сол «оқтың» көзделіп, тиер тұсының да, тиген жерінен қанын сорғалатып жаныңды шырылдатар сәтінің де болғаны-ғой. Әріптесінің ісіне жауап ретінде жасалатын қарсы әрекеттің туындауына себеп болған «жанының жараланған жерін» анықтауды актер көбіне ұмытып кетіп жатады.

«Көзім қарауытып кетті», «жүрегім шаншыды», «төбемнен мұздай су құйғандай қылды», «денем түршігіп кетті», «буындарым босап, сал боп қалдым», т.б. анықтамаларда адамдың нақты психофизикалық әрекеттері жатыр. Бұның бәрі өтіп жатқан оқиғалар мен фактілердің, өзгелердің әрекеттерінің әсерінен пайда болған реакцияларымыз. Сол «оқтың» кейіпкердің қай жеріне тиіп, қаншалықты «жаралағанын» актермен бірлесе отырып анықтауымыздың тигізер пайдасының мол екенін естен шығаруға болмас. Егер де «оқты» - жаралағандағы әсер күші, оны жаралының қабылдауы және оған қарсы әрекеті ретінде үшке бөліп қарасақ, дайындықтар барысында бірінші мен үшінші бөліктерді нақты тауып, іс-әрекетткерін анықтап ала аламыз. Себебі бұлар іс-қимыл әрекеттері. Ал, екіншісі - орындаушының жеке басының сезінуіне байланысты туындайтын күрделі процесс. Сол «мезетте туындаған» сезімдердің буырқанысы. Тосыннан тап болған жағдайдан пайда болған дененің тітіркенісі. Оны сезіну мен көрсету **суырыпсалмалылық**(импровизациялық) шеберлікті қажет ететін қасиет. Актерлардың толыққанды етіп, өз дәрежесінде орындаудың орнына, бұл процессті жалпы «ойнай» салатынығын жиі байқауға тура келеді. Мұның себебін пьесадағы оқиғаларды актердің алдын ала жақсы білгендігінен еті өліп кететіндігінен болар?!. Мүмкін « бұл оқиға менің басымнан бірінші рет өтіп жатыр» - деген қарапайым қағиданы ұмытқанынан болар!?. Бірақ, біздің бұлай етуге қақымыз жоқ. Бұл айтылғандар сахналық өнердің аса маңызды шарттары екенін жадымыздан шығаруға тиісті емеспіз.

А.Д.Попов: «оқиғаға ту сыртыңды беру» («спиной к событию») деген сөзді пайдалануды ұсынады. Кейіпкердің оқиғаларды осындай жағдайда, ту сыртынан қанжар қадалғандай әсермен қабылдайтынын айтады. Оған қалай қол жеткізуге болады? Ол үшін пьесадағы оқиғалардың нәтижелеріне қарсы, «жалған болашақты» («ложную перспективу») құруды кеңес етеді. Мысалы, егерде Хлестаков шын ревизор болып, Мария Антоновнаға үйленсе, дуанбасының дәрежесі жоғарлап, Петерборға көшіп кетсе, Клавдий ханзада Гамлеттің әкесінің інісі ретінде шын жанашырлық танытса, Қарабай қызы Баянды болашақтағы «қайыршылықтан» сақтандырып, жұларға жүні, түтерге түгі жоқ тақыр кедей Қозыға қосуды жөн көрмесе, онда пьесадағы өтіп жатқан оқиғалардың төбемізден жай түсірері анық. Кезкелген болмашы фактінің өзі жауабын ойластыруға мәжбүр етіп, тығырыққа қамары сөзсіз.

**Кейіпкердің перспективасы** – *«өзінің алдында не күтіп тұрғанынынан бейхабар болуында»,***актердің перспективасы** – *оларды егжей-тегжейіне дейін білуінде.* Еркіндік алған орындаушы, өз күшін «оқиғаға сырт берердей» етіп жұмсауына, неге баса көңіл аударып, нені көрерменге жеткізуді таңдауына мүмкіндігі бола тұрып, өкінішке орай дұрыс қолдана білмейді. Суырыпсалмалықтың жетіспеуінен болатын дәрменсіздік. Аяқастынан жауап ойлап табу көбіне сахналық сөзге байланысты туындайды. Бұл өз сөзіңді пьесаға қосу емес, тексті айтудың қисынын тауып, «нысанасын» анықтап, астарын ашу деген сөз. Басты кейіпкерді ойнасын, мейлі көпшілік сахнасында ойнасын актерлардың өз бетінше ойлап тапқандары, олардың сурыпсалмалы қабілеттерінің қаншалықты екенінен хабар беріп тұрады. Шағын эпизодтық бейненің өзін естен кетпестей етіп жасауға, үлкен бейненің жадымызда қалмайтындай сүреңсіз етіп көрсетер кездер болады. Ол тағыда актердің ой-өрісінің деңгейі мен сурыпсалмалық дарынына тікелей байланысты. Актерлардың тапқырлығын көкейкесті мақсатқа бағыттап отыру, тапқандарын таразыға салып таңдап, дамыту режиссердің бірден бір жұмысы. Олай болмаған күнде әркімнің өз бетінше әрекет етуінен, қойылымның ортақ мақсаты жоқ ойынсымаққа айналып кетуі оп-оңай. Репетицияға режиссердің тыңғылықты дайындықпен, үлкен ізденіспен келуі керек екенінін бәріміз білеміз. Сонымен бірге ізденуідің аяқ астынан пайда болған, ойға кенеттен келген мүмкіндіктерге бөгет болмауы қажет. Г.Гректің, К.С.Станиславскидің режиссерлік жазбаларында мизансценаларға дейін сызылып қойғанын көреміз. Сонда қалай болғаны? Әлем таныған режиссерлердің үйінде ойланып келгендерін талап етуден арыға бармағаны ма? Бар мәселе – олар осы тапқандарының дұрыс-бұрыстығына дайындық кезінде көз жеткізіп әлденеше рет өзгертіп отырды. Ал, жазбалары режиссер ізденісінің көрінісі ретінде кітапқа енді. Г.А.Товстоногов пен Ю.П.Любимовтың театрларында студенттік тәжрибеден өтіп, А.В.Эфростың дайындықтарына қатынасқанымызда байқағанымыз олардың «бүгінгі репетицияның қалай болып, іс-әрекеттер мен мизансценаның қалай құрылатындығын» алдын-ала білмеулері. Барлығы репетиция кезінде анықталады. *«Театр тірі организм болғандықтан, ондағы процесстер актерлармен жұмыс үстінде тексеріліп, айқындалады»*- деп түсіндіретін. Бұдан олар репетицияға дайындықсыз келеді екен деген қате ой тумауы керек. Актер мен өзіндегі сурыпсалмалық мүмкіндіктерге кедергі келтірмеуінен деп түсінгеніміз жөн.

Қойылыммен**«ауырған»** режиссердің үнемі толғаныс үстінде жүретіні анық. Сан түрлі әрекеттер мен мизансценаларды ойша тапқанымен, оның дұрыстығына сахнада актер әрекеті арқылы көз жеткізген ақыл. Всеволод Эмилович Мейерхольд: *«Режиссер спектакльді он екі күнде қоюы керек! Бірақ алты айдай репетиция жасай білуге міндетті» -* дейді. Мұнда ол режиссер шешімінің әбден пісіп жетілгенідігі мен актерларды мезі қылмай күнде бір «жаңалық» таба білу қабілетіне ие болуы туралы айтып тұр.

Дайындықтың жемісті болуы оның екпін-ырғағына тікелей байланысты. Ешқашан дайындықты «жәй», «асықпай», босаңсыған халде жасауға болмайды. Жинақылық пен құлшыныс танытқан режиссердің оң энергиясы актерлардың да қызығушылығын артырары сөзсіз. Дайындықтың ұзақтығы - өзінің де, актерларының да ығырын шығарған режиссердің дегеніне жету үшін жасалатын «тоқпағы» емес, аз болсада олармен ортақтаса отырып тапқан дүниелерден рахат алуымен есептелінеді. Режиссер өз ойындағысын «актердің өзі ойлап тапқандай» етіп өткізе алса құба-құп. Міне, сонда ғана репетиция актер үшін азап емес, шығармашылық ләззәт алып, қанағат сезімін тудыратын шаққа айналмақ. Жұмыс барысында режиссерге юмордың қажеті бар ма деген сауалға «бар!» дер едім. Юмордың өзі дарындылықтың бір белгісі болар. Өзіңе, өзгеге, айналаңда өтіп жатқан фактілерге зілсіз әзілмен қарау екінің бірінің қолынан келе бермес байлық деп есептеуге болады. Өз орынымен айтылған әзіл актерлардың еркіндігіне жол ашады.

**Бейнеге (образға)** айналудың жолы қайсы? Актердің асыл арманы мен қасиетті мақсаты да осы сұрақта! Сондықтан да бұрынғы актерлардың қолданып жүрген *«бейнеден - өзіме»* - деген әдісін емес, К.С.Станиславский: «*өзімнен - бейнеге»* - деген тәсілді ұсынды. Кейіпкерсындылық мектебінің бейне жасаудағы басшылыққа алып жүрген *«бейнеден - өзіме»*үлгісі бойынша: актер кейіпкердің сырт пішінін, пластикалық іс-қимылын, онан кейін сөйлеу мәнерін «бейнелеп» келтіруге, сезімдерін көрсету арқылы көрермендерін сендіруге тырысты. Дарындылары сол мақсат биігінен көріне де білді. Бұл әдеби нұсқадағы кейіпкердің көшірме көрінісі. Көрерменін: «Қалай айнытпай келтіреді?» - дегізіп тамсандырғанымен де, әңгіме кейіпкер туралы емес, актер ойыны туралы сөз болып тұр. «Өзімнен - бейнеге» тәсілінде актер өзі жасамақ бейненің басынан өткізгендерін, өз басынан өткізгендей күй кешіп, содан туған сезімдері мен іс-әрекеттерін бейненің бойына қалыптастыруға күш салады. Таратып айтсақ: «кейіпкердің» емес, оқиғалар мен фактілердің әсерінен туындап, қисынды жолмен пайда болған өзінің сезімдері арқылы әрекеттенеді. Сол табылған сезімдері мен іс-әрекеттерін, кейіпкердің мінез ерекшеліктерін ескере отырып соған қалыптастыра бастайды. Былайша айтқанда: «Бұл оқиғалар менің басымнан өткен кезде осылай әрекеттенер едім. Ал, енді кейіпкер не істер еді?» - деген сұраққа жауап қарастырар еді. Іздену барысында оны сезінген актер жақсы «ойнайтынын» көрермендерге көрсету үшін емес, кейіпкерінің шынайлығын дәлелдеп, сендіру үшін арпалысады. Кейіпкержандылыққа, оның ең жоғарғы сатысы кейіпкермәнділікке ұмтылады. Қандай бейне болып шығуы актердің болмысына, жеке басының ерекшелігіне, режиссердің шешіміне тікелей байланысты. Бұл әдеби нұсқадан бөлек бейне болып шығуы әбден мүмкін. Екі тәсілдің айырмасы: алғашқысы - көрерменді сырттай бақылауш етсе, екіншісі - оқиғаға тікелей араластырып, өзі сомдаған кейіпкерлердің әріптестерінің біріне айналдырады. Бірі таңқалдырады, енді бірі баурап алады. Көрерменнің қойылымды қабылдауы актердің кейіпкерді сомдаудағы ойынына байланысты. Не бар ынтасымен беріліп өзін ұмытады, не « Па, шіркін!.. қатырады-ей, сабазың!.. тиатр-ғой...» - деп, «тамашалаумен» болады. Ал, театрға көрермен кейіпкерді көріп, соның басынан кешкендеріне сырттай бақылаушы емес, бірге ортақтасып, қуаныш-қайғысын бөлісуге келеді.

Өнердің кезкелген саласында суреткердің өз кейіпкеріне екі түрлі көзқарасы болады. Біреуінде – кейіпкерін адам ретінде бар жанымен сүйеді. Сол болып сезінеді, ойланады, тыныстайды, тіршілік етеді. Мысалы: М.Әуезов – Абай мен Қарагөз, Ғ.Мүсірепов – Ұлпан мен Қайрош, Б.Соқпақбаев – Бектас пен Қожа, Қ.Жұмәділов – Дарабоз бен Демежан, т.т. Екіншісінде – оның қалай жасалғандына қызығушылық танытады. Сырттай бақылап өзіндік үлгісін, бағдарламасын, сырт пішінін, ішкі әлемін жасайды. Ол үшін Пикассо мен Дали, Параджанов пен Тарковскиді алып қарасаңыз да жеткілікті. Бұл жерде де біз суреткердің *«өзінен - бейнеге»* не болмаса *«бейнеден - өзіне»* кеткенін байқау қиын емес.

«Өзіңнен бастау...» - кейіпкержандылық мектебінің негізі болғанда, актер мен бейненің жан-дүниелерінің астасып кетуіне қалай қол жеткізбек керек? Кейіпкермәнділікке апарар жолды К.С.Станиславский уағыздап, соқырға таяқ ұстатқандай көрсетіп кетті. Бүгінгі театр әлемінде кейіпкерсындылық, болмаса кейікержандылық деп шекара қойылып, бөлініп жатқан театр қойылымдары жоқтың қасы. Екі ойын үлгісінің синтезін көріп жүрміз. Барлық актерлік мектеп Константин Сергеевичтің айтқандарын бағдаршам (маяк) ретінде қолдануда. Қазіргі көрермен актер ойынына жан-тәнімен беріліп те, қажетінде оның орындаушылық шеберлігін бағалай да біледі. Басынан екі түрлі әсерді: таңқалу мен бар болмысымен берілу процессін қатар өткізеді. Бұл сахналық бейнені жасау барысында актердің қос тәсілді керегіне қарай қолданатынын, көзі ашық көрерменнің қойылымның кезкелген үлгісін(формасын) қабылдауға қабілетті екенін көрсетеді. Басты талап: сеніммен ойнап сендіре білу, айтылар ой мен айқын мақсат, қисынды әрекет пен қызықты шешім! Кейіпкердің рухани әлеміне бойлап, эстетикалық талап деңгейі мен уақытпен үндестік таба білуінде!

**«Актер рольді ойнайды»** - дейміз. Олай болғанда сахна ойын ордасы да, актер орындаушы. Жақсы актер өзінің *«ойнап»* жүргенін есінен ешқашан шығармайды. Кейіпкердің *«бейнесіне кіріп»*, сол болып сезінеді, сол болып тебіренеді, сол болып сөйлеп, «өмір сүреді». Ойын өрнегі арқылы әр сөзі мен іс-әрекетіндегі әрбір қалтарыстың көрерменге әсерлі болып жетуіне күш салады. Суретші өз натюрмортында алма салды делік. Бірақ, ол алманы емес, алма арқылы өзінің дүние танымын салды. Театрдың қойылым тобы өмірді емес, өмір туралы өздерінің суреткерлік тұжырым-толғаныстары жайлы көрермендерін ой бөлісуге шақырады. *«Сахнада балаша сеніп ойнау керек!»*-деп, жатамыз. Демек, театр балалық тазалығыңмен, балдәурен арманшыл пәктік шағыңмен қайта табыстырар сыйқырлы әлем болып шықпай ма!

Актердің сахнадағы күйзеліс-қуаныштарын, сезім тебіреністерін заманауи техникалық жетістктерді қолданып тексерсек, олардың нәтижесінің өмірдегіден өзгеше болатынын жорамалдауға болар еді. Себебі, сахналық тебіреніс кезінде актер - режиссерлік шешімнің шеңберінен шықпауды, әріптесі мен көрермендерге тигізер әсерінің нанымды болуымен бірге эстетикалық әсемдігін де жан-жақты ойлап әрекет етеді. Актер өз түйсігінің қатаң «бақылауында» болады. Саналы түрде табылып, екшеліп алынған психотехника арқылы актер «саналы» сезім тебіреністерін *«санасыздық»* дәрежесінде көрсетеді. Ал, өмірде оқиғалар мен фактілерден пайда болған сезімдерімізді бірден санасыздық қалпында көрсете береміз. Онда көрермен де, көркемдік шешім де болмайды. Қалай жеткізем деген сұрақ та тумайды. Адам ішкі немесе сыртқы әсерден болған сезімнің тікелей жетегінде болады.

Өмір сахнасында «ойнайтын» мансаптан үміткер адамдар, ақ адал азамат боп көрінуге, «ел қамының» жалғыз жоқтаушысы, қарапайым халықтың қамқоршысы, сыбайлас жемқорлықтың ініне су құйып құртатын күрескер екендігіне сайлаушыларын сендіріп–ақ «ойнайды». Амалсыз сенесің де дауыс бересің. Ертесінде қарасаң нағыз жайын ауыз жемқордың, өзінен лауазымдының қас-қабағын аңдып қалған жағымпаз болып шыға келгенін көріп: «Ойпырмай, десейші...» - деп, өз көзіңе өзің сенбей түс көргендей таңданыспен жүресің. Әртүрлі жарнамаларды алып қараңызшы, тұнып тұрған ойын! Өз товарларын алдыру үшін не бір тәсілдерді қолданып, қалтаңды қағып алғанша тыным таппайды. Мақсаттары: арзанды - асылға балап, құнсызды - қымбатқа өткізу. Қол жеткізген сапалы затыңның өзі, саған тұрмыстық сұранысыңды қанағаттырудан арыға бармайды. Ал, театрдағы қарапайым қаншымылдық ашылған сәттегі «ойынның» құнын еш нәрсемен сатып алуға болмайтынын өнер адамдары да, көрермен де жақсы біледі. Ондағы ойын өрнегі саяси ма, жоқ әлде әлеуметтік пе, болмаса поэтикалық немесе тарихи мәселелерді көрсетеме бәрібір, «өмірдегі ойынды» өнердегі ерекше ойын үлгісіне айналдырады. Көрерменнің сусап жүрген сұрақтарына жауап іздейді. Сонысымен құнды.

Немістің мәдениеттанушысы Йохан Хейзинг: «Ойын - *«күнделікті» тіршілік емес, тіпті өмірдің өзі де емес. Ол дегеніміз тұрмыс-тіршіліктің шеңберінен шығу болар»*- дейді. Ойынның мақсаты – сезім-тебіреністеріміз бен қуаныш-толғаныстарымыз арқылы күнделікті өмірден «өзге» өлшемде ой бөлісу шығар.

Бұрынғы актерлар «сезімді ойнаса», бүгінгілері «өмір шындығын» ойнап жүр. Өнердегі шындықты өмір шындығымен шатастырып жүрген жайлары тағы жоқ емес. Өнердегі шындық көркемдік мәнге ие категория. Ондай мәнінен айырылған театр - өз құндылығын мүлдем жоғалтқан театр. Аты қалып, заты өшкен театр! Осыған баса көңіл аудармай жатамыз. Сондықтан да болар қазіргі кезде кейіпкержандылыққа көтерілген актерлік табысты тым сирек естиміз. Дәл табылған іс-әрекет пен суырыпсалма еркіндік, үнсіздік кезіндегі психофизикалық монолог – сахна өмірінің бүгінгі басты тірегі. Кейіпкержандылық мектебінің ең басты ұстанымы – сахналық процесстердің тұтастығы мен суырыпсалмалық өнердің еркіндігінде. Оқиғаларды көрермендерге көркемдік дәрежеде жеткізу режиссура мен актерлардың киелі міндеті.

**Сезім**– актерлік өнердің үлгісі (форма) ғана, сахналық шығармашылықтың мәні онда емес. Мұндай «үлгіні» актердің пластикасы мен дауыс ырғағынан (интонациясында) көреміз. Бұл бейненің тек сыртқы үлгісі ғана. Актер өз кейіпкерінің рухани жан-дүниесімен бүгінде, ертеңде сахнаға шыққан сайын гармониялық тұтастықта болғаны абзал. Сахнада оған жасанды жолмен, әр актер өзіндік «құпиямен» қол жеткізеді. Өмірде ештеңеге дес бермес, ырыққа көнбес буырқаныстар, сахнада шығармашылық басты мақсатқа бағынып, «жүйесіздікті» көрсете отырып, «жүйелі» түрде өрбиді. Спектакль – кинопленка емес. Актер әркезде әрқалай ойнауы мүмкін дегенімізбен, нашар ойнауға, режиссерлік қолтаңбаны өзгертуге қақысы жоқ. Ол оның спектакльге қандай жауапгершілікпен дайындалуына, қойылымдағы оқиғалар мен фактілерді *«мың рет ойнасада бірінші рет»*бастан кешіп отыруына байланысты. Әр спектакль актердің ең алғашқы және ең соңғы спектаклі екенін естен шығармағаны жөн. Бұл суреткердің өзінің дарыны мен дүниетанымын көрсетер ең соңғы мүмкіндігі екендігін ұмытпауы керек.

В.Э.Мейерхольдтің: *«Болашақтағы актердің міндеті - өз ойынында уақытты саналы түрде сезінуді дамытуында»* - дейді. Өзіңдегі «уақытты саналы түрде сезініп ойнауды» тәрбиелеп, дамыту дегеніміз - Константин Сергеевичтің кеңестерін заманмен ұштастыра отырып пайдалану болып шықпай ма! Біз «нақты адамды» – «нақты уақыт» бірлігінде (осы шақта) бейнелейміз емес пе! Г.А.Товстоноговтың көрермендермен болған кездесуінде: *«Станисалавскидің әдістемесі (методика) - мәңгілік, ал, эстетикасы өзгертулерді қажет етеді. Бұл табиғи құбылыс»* - деген сөздерінен де жауап табуға болады.

Адам бойындағы сезім уақытша процесс. Мәңгілік қайғы немесе қуаныш болмайды. Қайғы уақыт өткен сайын сейілмесе сарыуайымға айналады. Өмірбойы мәз болып, қуанып жүрсең, ақымақ болып көрінесің. Адамның көңіл күйі үздіксіз өзгерісте болып басқа күйге ауысып отырады. Қуаныш та, қорқыныш та, басқада сезімдер де бір сатыдан өзгеше бір сатыға өтеді.