Режиссура және актер ойыны

Сахна – қиялымыздан туындаған жасанды өмірдің сиқырлы кеңістігі. Өнер адамның қиналып қамау тері алынатын да, құлашын кеңге салып рахатана шабатын да алаңы. Қойылым - актердың ойыны болғанда, режиссура – катализатор. Актер мен авторды табыстырушы. Актер – сахнадағы ұсынылған шартты жағдайға сәйкес: сөзімен, іс-қимылымен әрекет етуші. Режиссер қолындағы авторлық текстке лайықты қойылымды ойлап табады. Сахна кеңістігінде актерларға қалай ойнаудың, қандай ой айтудың жолын көрсетеді. Автордың сөздерін мейілінше қамқорлықпен зерделей отырып, пьесадағы оқиғалар мен ойға *көрерменнің* көзімен қарайды. Ал, актерлар оның ең басты әріптестері, шығармашылық ойын іске асырушы мұраттастары. Олар пьесаға өз *кейіпкерлерінің* көзімен қарайды. Қос суреткердің араларындағы айырмашылық осында ғана. Сахна – актерлармен бірлесе отырып өнер туындысын дүниеге келтірер арпалыс майданы (алаңы). Айтылар сөздің себебі мен нысанасын тауып, астарын ашу арқылы авторлық ойға қанамыз. Текстті терең түсіну – кейіпкерге қажетті әрекетті табудың басты шарты. Табылған іс-әрекетті ақтай білу сахналық бейненің жан-дүниесіне кіріп, психофизикасын сезіну. Бұл «сезіну» кейіпкержандылыққа ашылған жол. Айтуға оңай көрінгенімен, мұны іске асыру көп тер төгуді қажет етер азапты ізденіс екенін сіз бен біз жақсы білеміз. «Кілтін таптым, есікті ашытым, ішіне кірдім» - дейтін заңдылықтың өнерге онша үйлесе бермейтіні бар. Құпиялы құлыптың кілтін біздің өзіміздің жасауымызға тура келеді. Сондықтан әрбір көркем туындының өзіне ғана тән жеке-дара кілті болады. Режиссер үшін автор да, актер де жеке-жеке құлыптаулы сыр-сандық.

Актердің кейіпкер сомдаудағы ізденістері жайлы К.С.Станиславский мен өзге театр қайраткерлері көптеген еңбектерін жазып қалдырды. Сол еңбектер бойынша бәріміз білім алдық. Сол еңбектерге сүйеніп шәкірттерге дәріс беріп жүрміз. Ол туралы жоғарыда **«Әрекетке көшу»**, **«Режиссер ойын жүзеге асырудағы әрекет пен ұсынылған шартты жағдайдың өзара байланысы»**бөлімінде айтып өттік. Актер қай жолмен дайындалсада, ең алдымен өз кейіпкерінің сол сөзді айтуға себепкер болған ішкі қисынын (внутренная логика) іздеп табуы керек. Табылған бір ғана себеппен шектеліп қалмай, тағы басқа дәлелдер тізбегін табуға, кейіпкердің ұғымынан да ауқымды дәрежеге, **суреткерлік сатыға** көтерілуге тиісті. Театрдағы актер өнері - оның сахнадағы жасаған бейнесімен ерекшеленетіндіктен, ол ең алдымен әріптестерін «көріп», айтылған сөздерді «ести» білуі керек. Актер - әншілер сияқты тек қана орындаушы емес. Ол ең алдымен өзіндегі суреткерлік қасиетті қалыптастырушы. Бұл білім мен біліктілік, талпыныс пен тәжірибе арқылы келеді. Онан кейін өз кейіпкерінің авторы. Бұл енді сахналық бейнеге байланысты ізденістер мен тапқандарыңды талғам таразысынан өткізе білу.

Менің түсінігімде, нағыз режиссер актерларына сахнада не істеу керектігін көрсетіп, өз істегенін «сол күйінде айна-қатесіз қайталауды» талап етпейді. Өзіне ненің қажет екенін актерларға сезіндіре білуінде. Оны сезінген жақсы актер қалай әрекет етуді өзі ойлап табады. Актерге «жанды қурышақ» тұрғысынан қарауға мүлде болмайды. Кейде көптеген актерлар диктат режиссердің әмірінен «жапа шеккенін» айтып жүрседе, соның «айдауына» көніп, жұмыс істегенді ұнатады. Мұндай қойылымдардан ауыз толтырып айтатындай актерлік жұмысты көрмесекте, кейде тамаша режиссерлік қолтаңбаны тануға әбден болады. Тіпті кейде жұрт жаппай мақтап жатады. Сонда қалай болғаны? Бұл жерде режиссердің талаптарын актердің, мейлі ол марионетки ретінде орындаушы болсын, белгілі бір мәнге, астарлы ойға толтыра білуіне байланысты екенін аңғару қиын болмас. Актер тіпті «жансыз зат» ретінде де көрерменін ойға, тебіреніске толтыра алады. Сахнадағы актер қолға ұстайтын бұйымды(реквизитті), не болмаса жиһазды ойнаса да ең бастысы сол заттың көркемдік бейнесін табуы шарт. Сол үшін шәкірттер оқу процессі кезінде осындай жансыз заттар туралы арнайы тақырыптарға этюдтар құрастырады. Солай дегенімізбен көрерменнің сахнадан тірі, ет пен сүйектен жаралған, бір басының қуанышы мен қайғысы өзіне жетерлік кейіпкерді көруге келетінін ұмытпағанымыз жөн.

Актер өзгенің (кейіпкердің) жаны мен қанын бойына дарыта алғанда ғана сахналық бейне жасай алады. Кейіпкердің қасиеттерін толық меңгерген кезде, оның сөйлеу мәнері де, жүріс-тұрысы, бағалау сәттері де өзгеріске ұшырайды. Алдымызда сырт пішіні актерге ұқсас болғанымен жан-дүниесі мүлдем өзге адамды көреміз. Константин Сергеевич өнеріне тәнті болып, бас иген Бейжін операсының ұлы актері Мей Лань-фан өмір бойы әйелдердің қайталанбас бейнелерін жасап кетті. Ер адамның әйелдерді бейнелеуі бұрын барлық елдің театрларында болғанымен дәл Мей Лань-фандай биіктікке жеткені жоқ болар. Әрине, бұл қыруар еңбектің жемісі. Пайымдай білгенге актерлік дарынның бағындырмас биігі болмайтындығының дәлелі. Ас.Сүлейменовтің: *«Дарын – жыныс талғамайды. Мұрат Нұрәсілов Баянды да қатырып ойнай алады»* - деп әзілдеп айтқан сөзінің алдыңғы сөйлемінде шыныдық жатыр емес пе!

Режиссердің басты міндеттерінің бірі – сахнада өзара сенім қалыптастыруында екені анық. Бұл күндері актерлардың кино, телевидениеге көп араласуының салдары сахнаға қажетті ойын үлгісіне кері әсерін тигізіп жатқаны жасырын емес. Кинокамераның алдында актердің ернін жыбырлатқаны-ақ жетіп жатады. Үн жазу құралы барлығын реттейді. Актердің дауысы, тіпті дарыны бар ма, жоқ па міндет емес. Техникалық жетістіктер арқылы бәрін жасауға болады. Кейде дарынды актердің өзі де кинорежиссердің әмірінен аса алмайды. «Жүр. Күл. Енді жыла!» деген бұйрықтарды орындау арқылы, көзінен жас шықпаса «су тамызу» немесе «пияз сүрту» арқылы нәтижеге жетуге болады. Осыдан келіп театрдағы ерекше ойын үлгісінен айырылып қалып жатады. Экрандағы кейіпкердің жауапгершілігі де негізінен режиссер, оператор, монтажердің мойнында болғандықтан актер басқаша өлшеммен жұмыс жасайды. Ал, театрда актер әр сөзін, әр қимылын залдағы, балкондағы әрбір көрерменге түсінікті етіп, қанық бояулармен жеткізе білуге міндетті. Көз жасы да, шат күлкісі де халықтың көз алдында туындайды. Мұндайда актерлік шеберліктен өзге ешқандай техника көмектесе алмайды. Актерлік шеберлікті өз дәрежесінде жете меңгермеген актер саусақсыз күйшімен бірдей. Бейжін операсының немесе Кабуки театрларының ойнау мәнерін меңгермеген актердің ол сахнаға шығуы мүмкін емес ғой.

Режиссер дайындық барысында актердің аяқ астынан қызықты іс-әрекетті таба қоярлық сурыпсалмалық (импровизация) қабілетін дамытуға, еркіндікке тәрбиелеуге тырысқаны жөн. Оны ақыл айту немесе оқыту ретінде жасауға болмайды. Актерге әрекет еркіндігін беріп, қиялының өрістеуіне мүмкіндік тудыруы керек. Өмірдегі болмаса өзге актерлардың іздену процесстерінен мысалдар келтіріп, сұхбаттасып, сол бағытта актермен бірге іздену арқылы қол жеткізуге болады. Актер режиссердің айтпағын іліп алып, өз қиялымен байытуға ұмтылыс жасағанда ғана нәтижеге қол жеткізуге болатыны анық. Бірақ бұл тапқырлық қойылымның тұтастығына, өзге кейіпкерлерге кері әсерін тигізбегені, эстетикалық өлшемдерден шықпағаны дұрыс. Бұл актердің талғампаздығына байланысты. Қойылымдардың жанрларының, көтерген тақырыптарының, формаларының сан-алуандығына қарамай, **сахна** әрқашанда әсемдіктің ордасы болып қалатыны даусыз. Кейбір жастарымыз әр-нәрсеге бір еліктеп, эротикалық анайы шешімдерге жиі барып жүр. Егер ол белгілі бір режиссерлік ойды жеткізсе бір жөн. Кезкелген көріністің, айтпақ ойдың көркемдік шешімін суреткерге лайық сұлулықпен жеткізуге толығымен болады. Ашық көрсетпей-ақ басқа көптеген баламаларын тауып, астарлап көрсеткеннің әлдеқайда әсерлі болары даусыз.

Актер шеберлігі мен сахна өнерінің теориясы жайлы жазылған шығармалар әр елден де табылады. Біздер көбіне европалық театр үлгісін ұстандық та, азиялық театрлар туралы мүлдем бейхабармыз десек те болады. Ал, батыстық мамандардың қытай, жапон театрларынан үйренгені баршылық. Сөзіміздің растығына, мысалы В.Мейерхольдтің, А.Таировтың, Б.Брехттің, П.Бруктың театр ойыны туралы көзқарастары дәлел. Қытай фәлсафасы мен поэзиясын зерттеген Брехт өз пьесаларына (мысалы Ли Сын-таодың пьесасы бойынша жазылған «Кавказдық бор шеңбері», аңыз әңгіме негізінде жазылған «Мейірімді Сычуаньдық», аяқталмай қалған «Конфуцидің өмірі» пьесасы) қытай халықтарының әдеби шығармаларын арқау ету барысында сол елдердің сахналық ойын үлгілерін де алды. Енді осылардың бір–екеуіне тоқтала кеткеніміз дұрыс болар. Үйткені ол еңбектің қай- қайсысынан болсын актерлік ойын үлгісі туралы ізденістің ертеден келе жатқанын анық байқаймыз. Сахна суреткеріне қойылатын сол талаптардың бүгінгі актерлар, тіпті режиссерлар үшін де өз мәні мен маңызын жоймағанын көру қиын емес.

ХҮІІІ - ғасырда жазылған Хуан Фань-чоның «Сәулелі рухтың айнасы» («Мин синь цзянь»-«Сәулелі жанның айнасы» деп алуға да болады) атты көлемді еңбегінде Бейжін операсындағы актердің сахналық бейне жасауының жолдары толық айтылған: *«Сәулесіз жанның айнадан көретіні - тек сырт пішіні. Рухың шырайланбай - өмірдің қалтарыстарынан адаспай Даоға(фәлсафалық ұғымда - мәңгілік мақсат жолы, ал бізше қайырсақ - өнер жолы)жету мүмкін емес. «Жүрек»(жан деген ұғымда) актер шеберлігінің бес сипаты үшін аса маңызды: арияларды орындауда, сахналық сөзде, дауыс ырғағында, сезім жағдайында, денені ұстау мен іс-қимылда... Жолды – жүрек ашып, өзі аяқтайды, барлығы айнадан басталып, айнамен бітеді»* - дейді. Бұл жерде әңгіме тек орындаушылық өнер туралы ғана емес, актердің азаматтық болмысы туралы сөз болып отыр. Іс-әрекеттеріміз еліктеуден(айнаға қарағандай) басталса, еліктеумен бітеді. Даоға жолдаманы жүрек қана береді. Үйткені жүрек - эмоциялық сезімдеріміздің ордасы, адамдармен арақатынастарымыздың басты бөлігі. Актер өзінің жеке басына «билік ете» отырып, бар мүмкіндігін сахналық кейіпкер жасауға жұмылдырады. Бес сезім арқылы қабылдаған дүниесіне *«сәулелі жүрек»* арқылы қортынды жасайды да, соны ақылмен өзінше өңдеп, көрерменге көрсетуге ұмтылыс жасайды. *«Айнадан көргеніміздің бәрі құр кескін, тек адам жан-дүниесіндегі құбылыс шын болмақ. Ол - рух. Затпен етене араласпай оны сезіну мүмкін емес. Әр нәрсенің қайталанбас құпиясы бар. Жанымызды сәулелендіру арқылы ұлы кеңістіктің құпиясына кіруімізге болады». «Рухыңды қолданбайынша, шырайлануға қол жеткізе алмайсың. Жүрегіңді өзгеден тазартып, тек актерлік шеберлікті үйренуге арна!»*. Сиқырлы театр өнері - айна тәрізді болмыс көрінісін бергенімен, кейіпкерлерін өмірдегі шындықтан гөрі, ойдан шығарылған сахналық шарттылықта, түс көргендегідей емес, саналы түрде әрекет етуді талап етеді. *«Айна - әлемнің шағын көшірмесі»*болғанда, театр оның сәулелі көрінісі. Сан ғасырлық театр өнерінің актерлік шеберлігі туралы айта келіп, Хуан Фань-чо төмендегідей тоқтамдарға келеді:

*Актерлік өнердің он түрлі ақауы – 1) бүгілген тізе, 2) асығып-аптығып түсініксіз сөйлеу, 3) иероглифты қате оқу, 4) үнді қате айту, 5) сөзді салдыр-салақ айта салу, 6) мойынды сірестіріп алу, 7) иықты қушитып алу, 8) белді қоқитып қатты ұстау, 9) адымдап, тайраңдап жүру (әдепсіздік) немесе кібіртіктеп жүру (сенімсіздік), 10) беттің жансыздануы;*

*Сөз бен сахналық ән өнерінің алты қағидасын – 1) үн: еріндік, тістік, тамақтық немесе өңештік, тілдік, мұрындық болып бөлінетін тұстарын игеру, 2) тексті ырғақты мәндерге бөлу, 3) сөздің мәні, 4) классикалық шығармалардан мысалдар білу, 5) бес дыбыстық үнді білу, 6) Цзянь және туань (бұлар бір-бірінен айырмасы аз дыбыстар) дыбыстарын шатастырмау;*

*Сахналық кейіптің сегіз түрі – атақты адамның, бай адамның, кедейдің, қара ниетті адамның, ақымақтың, есуастың, ауырудың, мастың* жүріс-тұрысын суреттейді. Сезімнің – қуаныш, ашу, қайғы, қорқыныштың сырт белгілерін, сахна сайысы мен пластикасын, қимылдарын (жесты) түсіндіреді. Әрқайсысына жеке-жеке тоқталып, дәлелді түрде талдау жасайды. Бұл Станиславскидің айтқандарымен толық үндесіп жатқан жоқ па?! Актер шеберлігін шыңдаудың жолдарын айта келіп: *«бір де бір күнді бос өткізбеу», «қиыннан-оңайға, күрделіден-қарапайымдылыққа»* ұмтылыс туралы ұран тастайды. *«Патшаның құпиялары белгілі бір салт-дәстүрлер арқылы көрініс табады. Дәстүр - жан-дүниеміздің сыртқы безендірілуі. Борышымыздың әсемдігі»* - дейді ертедегі қытай ойшылы Хань Фэй-цзы. Сол айтқандай театрдыңда көрермендер үшін өзіне тән мәңгілік құпиясы болғаны дұрыс. Хуан Фань-чо: театр өнері – біріншіден сахна кеңістігіндегі құпия ойын. Екіншіден – қоғамдық мінбер (трибуна) деген қортынды жасайды.

Дзэами Мотокиёнің (1363-1443) Но театрының актерлік ойын үлгісі туралы «Стильдік гүл туралы аңызын» (фуси кадэн) алып қарасаңыз жоғарыдағы айтылған ойлардың шығыс театрларында өте ерте кезден қалыптасқанын көреміз. *«Біздің жолымызды таңдауды ниет еткен адамның, өзге жолға түспеуі керек... Актер жаратылыстың әсем гүл ашқан шағындағыдай сиқырлы сұлулыққа, саф тазалыққа толы бейне жасауы керек». «Шебер адам – олақ адам үшін үлгі, олақ адам - шебер үшін үлгі». «Гүл – ол жүрек, дән – үлгі (форма). Дән біздің жадымыздың символы, шеберліктің қоймасы. Дән жоқ жерде, шеберлік те өлі аруақпен (қураған шөппен тең дегеніміз оң болар) тең»* - дейді. Гүл – мазмұн, шығарманың жаны, мәні. Гүл көзге көрінгенімен, иісі арқылы бағаланады. *«...актерлік ойын көрерменнің талғамына сай болмаса, көрікті гүлге ұқсап ашылмауы мүмкін»* - міне осылай жиырма төрт трактатқа бөліп түсіндіреді. Бұл екі аса құнды еңбектен өнерді: бірі «адам рухының сәулелі айнасына», енді бірі «ашылған гүлге» теңеуінің өзі, сахна мен актер ойынының қай заманда да ерекше құпиялы мәнге ие екенін бағалау қиын емес. Бұл театрларда қойылатын классикалық пьесаларды көрермендер жатқа біледі. Әр кейіпкердің кім екенін айғақтайтын киім үлгісі, гримдері бар. Бірақ, көрерменін қаншама рет көрседе қызықтыратыны – актердің ойыны: «бүгін арияны қалай айтып, жеңі мен желпушін қалай қолданып, бас киіміндегі шарларды қалай дірілдетер екен?», «Сайыстар мен билерді қалай билеп, әр саусақтарын қалай бүгер екен?» - дегендей, әртүрлі қызығушылқпен келеді. Актер ойынынан өздері күткен шеберлікті көрсе аса ризашылық танытып, таңдай қағысып, табынып жатады.

Дени Дидроның «Актер туралы парадокс (оғаш пікір)» трактатындағы: *«Сезімтал болу – бір бөлек, сезіну - бір бөлек. Біріншісі - жанның, екіншісі - ақылдың еншісінде»* - деген жолдарға көңіл аударсақ, алғашқысынан кез-келген адамның мінезіне байланысты өмірдегі қимылын, ал соңғысынан суреткердің(актердің) сахналық бейнеге айналудағы іс-әрекетін көреміз. *«түсінікті болу үшін, түсіндіруге тырыспауың керек»* - дейді. Бұл ойды «Театр өнері» атты трактат жазған итальян актері Риккобони Антонио Франческода (1707-1772) айтады. Шынында да, бұл пікір өнердің бар саласына қойылар талап болмақ. Екеуі де актерлік өнердің қашанда заттың кескін-келбетін нақты көрсетер айнадай болғанын қалайды.

Бертольт Брехт 1935-жылы Мэй Лань-фаннің Москва қаласындағы гастрольдік сапарындағы өнерін көргеннен кейін өзінің «эпикалық театрына» көптеген ойын үлгілерін алғанын жақсы білеміз. Хуан Фань-чоның театрды мінберге балағанындай Брехтте эпикалық театрының міндетін - қоғамдық келеңсіздіктерді ашып, халықты әлеуметтік тұрғыдан ағартушылық ретінде түсіндіреді. Көрермен сахнадағы ойынды «сырттан бақылау» арқылы белгілі бір ой түйіндеуі керек деген пікір айтады. Сахнадағы оқиғаларды ақыл таразысына салып зерделеп, қарсы тұруға үгіттейді. Актер да өз кейіпкері туралы «түсінігі» мен оған деген «көзқарасын» көрсетуге ұмтылыс жасайды. Гегель айтқандай: *«Түсінікті болу үшін - таныс затты (көргенімізді) бейтаныс нәрседей етіп көрсетуіміз керек»*. Брехт өзінің *«эффект очуждения»* («сырттай бақылап, көрсетудің әсер күші») теориясын: ***«түсіну – түсінбеу – түсіну»*** формуласы арқылы түсіндіреді:

1. *бастабында зат бізге таныс және түсінкті болып көрінеді (тезис), бізге беймәлім қырынан қарағанымызда бұл зат мүлдем таныс емес және түсініксіз болып көрінеді (антитезис), мұқият зер салып, зерделегеннен кейін барып қайтадан сол зат бізге толық дәрежеде таныс, әрі бар болмысымен түсінкті болады (синтез).*

Бұнда заттан немесе тосын құбылыстан өзгелер көре бермейтінді көре білу қабілеті бар адамның (ғалым, актер, режиссер, суретші, т.б.) жаңалық ашуға мүмкіндігі барын айтады. Алманың үзіліп түскенін бәріміз көргенімізбен әлемдік тартылыс заңын ашқан тек Ньютон ғана. Ән-күйді бәріміз айтып не болмаса тыңдап жүргенімізбен нотаны ойлап тапқан Әл-Фараби бабамыз. Өйткені олар оған басқаша ұғыммен қарай білді. Бұл – шығармашылықпен айналысатын адамның басты мақсаты болуы керек. Брехт эпикалық театрдағы ойын үлгісін салыстырмалы түрде өте ұғынықты етіп түсіндіреді:

**Драмалық театрдың үлгісі**

*Сахнада оқиғаны «сол қалпында****көрсетіп****», көрерменді****әрекетке****шақырады. Белсенділігін бәсеңсітіп****сезіміне****әсер етеді.*

*Көрерменді оқиғаға ортақтастырып, бастан кешуге, оқиғаның немен****бітеріне****қызығушылығын арттырып, көрерменнің****сезіміне****қозғау салады.*

**Эпикалық театрдың үлгісі**

*Оқиға туралы****әңгімелейді****, көрерменді сырттай****бақылаушы****еткенімен, белсенділігін арттырып,****шешім****қабылдауға мәжбүр етеді. Көрерменді оқиғаға қарсы қояды, оқиғаның қалай****өтетіне****қызығушылығын тудырады.*

*Көрерменнің****ойына****қозғау салады.*

Оның ойынша актер *«мен, ұсынылған шартты жағыдайда әрекет етемін»* заңдылығымен емес, *«кейіпкер, ұсынылған шартты жағыдайда әрекет етеді»* заңдылығымен ойнауы керек. Актердің кейіпкерге айналуы емес, кейіпкерді «көрсетуі» және соған сырттай «төреші» болуы арқылы ой қозғағаны маңызды деген байламға келеді. Өз кейіпкерің туралы достарыңа айтқандай етіп, соның жүріс-тұрысын, сойлеу мәнерін, таңдануы мен тұнжырауын «тұздықтап», бояуын қалыңдатып, кейбір қылығына күле қарап, кейбір ісіне түсіністік танытып көрсеткеніңдей әрекет етуің керек. Осы тұста Брехттің Мейерхольдпен үндестігін байқау қиын емес. Оның қойылымдарындағы кейіпкерлері де монологтарын тікелей көрермендерге өз атынан баяндау немесе шағын пантомимикалық эпизодтарды көрсету арқылы өтіп жатқан оқиғалар мен өздері ойнап жатқан бейнелеріне деген көзқарастарын көрсетіп отырады. Мысалы, «Ревизорды» *«33 рет естен тану (33 обморок)»* - деп, атауы осыған дәлел. Бұл тәсіл драматургтердің бұрыннан қолданып келе жатқан тәсілі екенін жақсы білеміз. *«Залға қарап...»* деген ремаркаларды еске түсірсек те жеткіліті. Бұл көріністерде актер өзінің жеке көзқарасын көрерменге білдіруімен қатар кейіпкер ретінде *«ұсынылған шартты жағдайда әрекет»* етіп жүреді.

Жоғарыдағы қарастырған әртүрлі ойын үлгілерінде сахналық шындық пен кейіпкер жасаудағы қатып қалған қағиданың жоқ екенін көру қиын емес. Театрдағы шындық уақыт талабына сай сан түрлі өзгеріске ұшырап тұрғанымен, ақиқат біреу. Ол – көрерменді немқұрайлықтан құтқарып, санасы мен сезімін ояту. Бүгінгі актерлік өнер туралы айтар болсақ – ең алдымен тілге тиек етеріміз оның *суреткерлік тұлғалығы*. Театр эстетикасы уақыт талабына сай өзгеріске ұшыраған сайын көркемдік ойды жеткізудің жаңа түрлері пайда болады. Сахнадағы құндылықты көрерменге жеткізер басты *тұлға* – актер. Бүгінгі актер сахналық бейненің атынан ғана әрекет етіп қоймай, өзінің азаматтық көзқарасында белсенділікпен көрсетуге тиісті. Үйткені кейіпкердің бейнесіндегі актер - шығарманың тақырыбы мен қақтығыстарын қатар ашып көрсетумен бірге, қолдайтынын немесе қарсылық пікірлерінде білдіруі керек. Бұл қиын міндетті орындау – азаматтыққа, актерлік қабілетке байланысты. Актердің бойындағы қасиеттердің ішінен көздеген мақсатқа жету үшін ең қажеттісін таңдап, тәртіпке келтіріп тәрбиелеп, жарқыратып көрсете білу – режиссураның жұмысы.

Актердің өз кейіпкерінің жан-дүниесіне терең бойлап, өзекті ойды айтуы үшін, сахналық бейнеге айналудың ішкі және сыртқы мінез-құлықтарына көңіл бөлетінімізді жақсы білеміз. Бұрындары сырт пішініне, портреттік гримдеріне, киімдеріне көп мән беріліп, болған оқиғаларды қаз-қалпында көрсету басты мәселеле болып келсе, қазіргі қойылымдарда сол адамдар мен оқиғаларға деген бүгінгі күннің көзқарасымен баға беруді мақсат етіп жүрміз. Сондықтан күрделі гримдерді көп көрмейміз. Актердің кейіпкерге айналуы оның ішкі-сыртқы пластикасының өзгеруіне байланысты. Актер сахнада өзге адамның ойымен, мақсатымен, ішкі-сыртқы екпін-ырғағымен іс-әрекет етеді. С.Оразбаевтің - Абдолласы, Ф.Шәріпованың - Ақлимасы, З.Шәріпованың - Сәлимасы, Ш.Жандарбекова мен С.Қожақованың - Бүбіханы («Отыз ұлың болғанша»), Н.Мышбаеваның - Гүлбарамы, Б.Тұрыстың - Қырманбайы, Ж.Махановтың - Жарболы («Бес бойдаққа бір той»), Д.Темірсұлтанованың - Зәуреші («Ғашықсыз ғасыр»), Ғ.Әбдінәбиеваның - Саудагер әйелі («Тойдан қайтқан қазақтар»), С.Мерекеұлының - Скопы («Жетінші палата») өз кейіпкерлеріне тән ерекшеліктерін дөп басқандықтан, басы артық сырттай өзгерісті қажет етпей-ақ, көрерменді баурап алады.

Дайындық барысында әр актер кейіпкерін іздеуде әртүрлі тәсілдерге арқа сүйейді: біреуі сыртқы кейпіне көп көңіл бөлсе, енді біреулері мінезіне назар аударады. Біртіндеп жанр ерекшелігіне көңіл бөліп, кейіпкеріне жақындай бастайды. Мұның бәрі режиссердің дер кезінде бағыт-бағдар беріп, қажетті ойға жетелей білуіне байланысты. Бұл тұста асығыстық танытуға да, орынсыз созып, актер сезімін жаттандылыққа үйретіп алуға да болмайды. Актермен жұмыс барысында режиссердің көрегендік таныта білгені жөн. Көптеген актерларды бір жақты көріп, біркелкі кейіпкерлерді ойната беру қателік, әрі шығармашылық қиындықтан қашу. Ондай бейнелерді ойнай берген актерларда белгілі бір жаттанды «шеберлік» (штамп) қалыптасады да, біртіндеп іздену сатысынан алшақтап кетеді. Ақыр соңында «адами сезімдері жаттанды» кейіпкерді көріп сенгеніңмен, селт еткізер әсері жоқ бейне сахнаға келеді. Немесе актер өзінің жеке сезімінің жетегінде кетіп, кейіпкер далада қалады. Бірақ өзі «бүгін бір ағыл-тегіл жыладым!» - деп мәз болады. Осылайша үміт күттірген жас актерден - «технар актер» жасап, «стажы бар, ұсталығы жоқ» қарт артистердің қатарына қосылады. Актер өз мүмкіндігін жақсы білемін деп ойлайды. Оның білері өзінің бұрынғы қойылымдардан белгілі «жаттанды тәсілдері». Соны жетістік ретінде сезінген ол «тәсілін» өзгертуден жүрексінетіні жасырын емес. Актер үшін бұрынғы ойнағанынан гөрі, болашақтағы ойнары қызық болуы шарт. Бұл тұста режиссердің көмегі керек. Оның міндеті - актер бойындағы бұрын көрінбеген ерекшеліктерін пайдалана отырып, ұйықтап жатқан сезімдерін оятуында. Кейіпкердің іс-әрекетіне, ой-сезіміне еліктіре білуінде. Актер бойындағы ондай қасиет болмашы сәттерде жылт етіп көрініп, өшіп қалуы мүмкін. Режиссердің осы бір актерлік ұшқыннан көп дүниені болжай білуіне тура келеді.

Дайындық барысында актерлар: «мен кейіпкерімнің мына қырынан көрсеткім келеді» - деп, өз міндетін нақты айтып бере алады. Бірақ, кейіпкердің мақсаты: «көріну» емес, «қол жеткізу». Сондықтан актер ең алдымен кейіпкердің мақсатын іске асыру арқылы өз ойына жол салуы керек. Ол үшін режиссер – кейіпкердің қандай болмағын, актердің өзі ойнайтын бейненің ниетін дұрыс түсініп, қалай әрекет етуі керектігін анықтауы қажет. Осыдан кейін актердің өзіне де «беймәлім» қасиеттерін пайдалана отырып, кейіпкерге қажетті қызықты іс-әрекеттер мен бояуы қанық мінез-құлықтардың нұсқасын көрсетулері керек. Ізденудің бұл кезеңінде құрғақ сөзбен, құр теориямен актердің басын қатырып «ми палау» жасаудың тигізер пайдасы да аз, қажеті де жоқ. Адам өмірде атқарып жүрген ісінің не мақсатпен істелетінін білгенімен, қалай атқарылуының қисынына арнайы көңіл бөлмейді.

«Қас-қағым» сәттік зер салысымен іске кіріседі. Ал, енді оны талдап отырса қисынға керағар көптеген кедергілерге душар болар еді. Бір мысал: Студенттік күнімізде қабасақалы бар бір досымызға: «Сен ұйықтағаныңда сақалыңды одеялдың астына қойып жатасың ба, жоқ әлде үстіне қойып жатасың ба?» - деп, әдейі сұрақ қойып едік, ол: «Білмеймін. Көңіл аудармаппын» - деді. Біз: «Соны біліп, бізге айтшы» - деп, қалжыңдадық. Ертесінде әлгі досымыз: «Қайдан айтып едіңдер. Түні бойы көз ілмей шықтым. Сақалымды одеялдың астына салсам бастырылып қалам, үстіне салсам шошаңдап тұрғандай ыңғайсызданам» - деп, келді. Ақыры екі-үш күн мазасы кетіп, ұйқысы бұзылғаннан кейін «мақтанышына айналған» сақалын алып тастап еді, енді иегі «тоңатынды» шығарды. Тағы да ұйқысыздық басталды. Әйтеуір қойшы, біраз уақыттан өткеннен кейін барып ұйқысы тынышталды. Бұл жерде оның мақсаты «ұйықтау» болғанымен, ұйықтаудың «қисынына» көңіл аудармаған. «Аударып» еді, қаншама кедергілерге ұрынды. Актерлік өнерге тікелей қатысы бар мысал. Актердің сахналық бейнеге қатысты іс-әрекеттің бәріміз білетін қисынын ғана емес, «қисынсыз» да жағын қарастырғаны жөн болады. Сол «қисынсыз» әрекетінің ішкі себептерін ашуды ойлануы қажет. «Қисынсызды» қисынды іс-әрекетке, әдетке айналдыруымыз керек. Сондықтан режиссер талдау кезеңінде сахналық бейненің мақсатын актердің түсінуіне көңіл бөлсе, жан-дүниесін сезінуіне көмектессе, осыларды жүзеге асырудың жолын орындаушының өзі таңдағаны дұрыс. Бірақ бұл «таңдау» режиссер ойының көп салалы арнасының бірі болуы керек. Режиссер көрермен көзімен қарайтын бақылаушы. Айна. Актер өз ойынының дұрыс-бұрыстығын, өзінің жаңа қырын осы айнадан көреді. Орындау - талдауға қарағанда қиын. Сезімді ойнау актердің арманы: ашу, өкіну, ғашықтық, қайғыру, қызғаныш, тағысын тағыларды көрерменге көрсетуді мұрат еткен актер өзінің жеке басының мақсатын кейіпкердің мақсатымен шатастырып алады. Осыған көп көңіл бөлетін ол өзін де, өзгені де алдайды. *«Керісінше ол сезімдерімзді көрсетпеуге, жасыруға тырысқанымызбен еркімізге көнбей, сыр беріп қалады»* қағидасын ұмытпағанымыз абзал. Сезім белгілері үнсіздік арқылы да әсерлі болатыны даусыз. Кейіпкер өз мақсатына жету үшін, өзге кейіпкерлерге іс-әрекетімен әсер етуі арқылы қол жеткізуге ұмтылады. Осы жолда туындаған сезімдерінің жетегінде кетпей, әрекетін жалғастыруға тырысады. Режиссерлар: «эмоцияңды көрсетпе, ойнама!» - деп, жатады. Иә, шындығында актер үшін эмоцияны ойнап, көрсетуі онша бір қиындық тудырмайды. Көзін шарасынан шығара, дірілдеп бүрісе қалса – қорқынышты, қабағын түйіп, жұдырығын сілтеп, айғайға басса – ашуды, жыламсыраса – аянышты, екі езуін құлағына жеткізе ыржиса – қуанышты білдіруге болады. Бірақ, біздер үшін сезімдерді «көрсету», тіпті «ойнау» мақсат емес. Сол сезімдердің кейіпкер бойында пайда болу процессін зерделегеніміз, оның ой ағымын пайымдағанымыз, мақсатын, жан-дүниесінің иірімдерін анықтағанымыз маңызды. Қойылым тобының бар күші осы бір *«адам жанын зерттеуге»*арналады. Осы ізденістердің алғашқы кезеңінде табылғандарды актердің бойына сіңіруге асықпаған жөн. Кейіпкердің сырттай пішінін, әдетін оқиғалар легіндегі әрекеттеріне қарап танығанымызбен, ішкі себептерін таппай ат-үсті асығыстық жасап, бейнені толық аша алмай жатамыз. Бір қарағанда актер бәрін түсінгенге, жұмыс тәсілін қабылдап, бейнені дұрыс көрсетіп жүргенге ұқсайды. Бірақ, дайындықтың басқа кезеңінде одан арыға бара аламай, еш жаңалық таппай жатады. Кейіпкерінің «болашағын» көрмегендіктен мінезін ғана көрсетуден аспайды. Сондықтан да еш қызықсыз болып жатады. Сахналық бейне керісінше өсу, даму үсітінде көрінеді. Кейіпкер туралы түбегейлі зерттеп алмай, бірден бойына «сіңіріп» алған актердің «ойнап көрсетуге» ұрынатыны сөзсіз. Сахнадағы шындықты сезіну актерлік өнердің бағдаршамы екені рас. Бірақ, сол актерлік сезімнің - сахналық бейненің психофизикалық әрекеттерінің себебін анықтаудан туындғаны жөн. Кейіпкерді танып-білу актер мен режиссердің өмірлік тәжірибесіне, көкірегіне ұялатып, көңіліне тоқығандарына байланысты. Сол өмірден түйгендерін кейіпкерден көре білуі де әр актерде әртүрлі деңгейде болады. Сахналық бейненің пьесадағы мақсатын білгенімізбен, автордың өзі де зер салмаған «жан қалауын» біле алдық па? Өнер туындысы ретінде не айтпақ? Міне осындай өзгеде сұрақтар төңірегінде ойлануымыз қажет. Сахналық бейненің «менін» түсінуіміз керек.

Өз ойының нәтижесіне қол жеткізу үшін режиссерге төзімділіктің қажет екені белгілі. Ізденістен уақытша шаршаған актерлардың еркіне ермей, қайта оларды үнемі қызықтыра білу ауыр міндет. Бұның жалғыз жолы – актер өзіннің суреткер екенін сезініп, қызығуы шарт. Өнер туындысын халықтың қабылдауы қарама-қайшылыққа толы. Ортақ талғам таразысы тағы жоқ. Бір заманның идеалына айналған туындының, келесі бір заманда керексіз, тіпті анайы боп көрінуі әбден мүмкін. Керісінше, кейбір туындыны көре білген бір ұрпақ ол шығарманы ұлы туындыға балап жатады. Мұндай пікір сол туындыдан өз заманының өзекті мәселелеріне жауап табудан туындайды. Актер өз кейіпкерін осы тұрғыдан зерттеп, өзінің азаматтық көзқарасын білдіруге ұмтылады. Дарын дегеніміз, рухани байлық дегеніміз осы. Кейде актерлардың, әсіресе актрисалардың кейіпкерден гөрі, осы бейнеде «мен қалай көрінемін» деуді көп ойлайтындары бар. Содан барып әдемі киінуге, көбірек киім ауыстыруға, сұлу әрі дарынды болып көрінуге күш салады. Сөзі көп болса «басты роль» деп түсінеді. Көрерменнің актриса сомдаған кейіпкердің өмірін көруге келетінін әсте естен шығарып алады. Актрисаның өмірдегі сұлулығы қас-қағым сәтте-ақ бағаланады. Ал, қалған екі-үш сағатта кейіпкерді көрудің орнына оның түр-тұлғасына қарап отыра алмайды-ғой. Өзге актерлардың еңбегін еш кетіру дегеніміз осы болмай ма?! Осы орайда көпшілік сахнасына шыққан әрбір актердің алдына жеке-жеке міндет пен мақсат қоюдың маңызы зор екені айдан анық. Мұндай көрініске шыққан актер-актрисалардың есте қаларлық бейне жасағандары қаншама десеңізші. Мысалы «Ана-Жер ана» спектакліндегі жігіттерді майданға аттандырып жатқан көріністе Жамал апайдың (Қазақстанның еңбек сіңірген актрисасы Жалмұхамбетова) баласынан адасып қалып жан дауысы шыға шырылдап іздеп жүретін кезінде көрерменнің құйқа тамырын шымырлатып, соғыстың бар қасіретін-қорқынышын сезінуіне мәжбүр етеді. «Мөлдір махаббат» қойылымындағы көтерілісшілерді жазалайтын көріністегі Тұрахан Сыдықованың соқыр кемпірін алып қарасаңыз да заманның қатігездігін бірден сезінуіңізге тура келеді. «Апат» қойлымында әскери сынақ болып жатқан жерден, противогаз киген солдаттардың елді қараңғы түнде күштеп қуып жатқан көрінісінде Бекжан Тұрыстың көзіне қаракөзілдірік киіп алып, қайда барырын білмей «А? Не?» деп, есі шығып жүрген кейіпкері де «әскери сынақтың құрбандары» туралы көріністі дөп басып, жандандыра көрсетіп тұрады. Жарылыс түтінінен дым көрінбейтін түнде қаракөзілдірілік тағып алуының өзі астарлап көп дүниені жеткізіп тұрған жоқ па?!. Халықтық сахнаға қатысқан актер қойылымның мақсатына сай өзіне кейіпкер ойлап табуға міндетті. Ал, керісінше қара көбейту үшін, амалсыздан «ұялып», беттерін жасырып шығатын актерларымыз да жетіп артылады. Сондықтан режиссердің бұл тұста атқарар еңбегі ұшан-теңіз. Халықтық сахна - өтіп жатқан көріністің шындыққа сай атмосферасын қалыптастырумен бірге, авторлық ой мен режиссерлік шешімді жүзеге асыруда басты міндет атқарады. Сахнадағы көпшілік өмірдегідей типтік бейнелерге толы болуы да, не болмаса режиссерлік шешімге байланысты «халық алып күш», «тобыр», «мылқау», «толқын», «өрт» сияқты, т.т. мәндерге ие болар бейнеге айналуы да бек мүмкін. Мысалы «Тойдан қайтқан қазақтарда» халық тек пантомимикалық іс-қимлыдары арқылы, үнсіз әрекет етуімен-ақ қоғамдық саясаттың ақиқатын ашып береді. Халықтық көріністің бұл сатысында кейіпкерлермен қатар, тағдырлары ортақ адамдардың «ұжымдық бейнесі» сахнаға келеді. Бұл өз кезегінде қойылымның ойын үлгісі мен жанрлық ерекшелігін де қалыптастырады. Көріністен көрініске өтер кезеңдерді де халықтық сахналар арқылы байланыстырып шешуді де жиі қолданып жүрміз. Кейде көпшілікті топырлатпай-ақ бірнеше «өкілін» сахнаға шығарып, қалғанын сахна сыртындағы шу арқылы көрсетуге толық мүмкіндіктер бар. Мұндайда ең бастысы «өкілдердің» сахна сырытындағы халықтың жан-дүниелерінің екпін-ырғағын алып шығуы керек. Былайша айтқанда сырттағы оқиғаның сахнадағы көрінісіне қол жеткізулері қажет.

Дайындық - қойылым туралы ойдың өрістеуі мен сол ойларды жүзеге асырудың жолдарын іздестіру. Режиссер болашақ қойылым туралы тұтастай білгенімен, актерларға бар ойын бірден айтып салмай, біртіндеп түсіндіріп, әр көріністі жеке-жеке жасау арқылы қол жеткізеді. Актерге тура айтар ой бар да, айтпай басқаша жолмен іске асырар ой бар. Шәкірттермен сабақ барысында «арандату» (провокация) арқылы ойына қозғау салып, өз ойының қорғаушысы (адвокаты) болуға тәрбиелегендей тәсілді актерларға да қолдануға болады. Мысалы: Баянды ойнайтын актрисаға «Меніңше Баян - ми жоқ еріккен қыз, ақылды болса жетім Қозыны емес, батырлығы мен жомартығы қатар жүрер, Баян үшін бәрін құрбандыққа шалар Қодарды сүйер еді! Ал, Қозы не істеді? «Дайын асқа тік қасық» боп келе қалды. Қодар Қарабайдың сан мың жылқысын тоқсан құдық қазып, бетпақтың шөлінен аман алып қалды. Соның бәрі бір Баян үшін емес пе еді!» - деп, дәлелдеп берсең, актриса нендей қарсы дәлел айтар еді? Өзгелері не дер еді? Қалай болғанда да жауап іздеуге себепші болары анық. Жауабын тапқанша бұл ой оған маза бермейді. Режиссер дайындық барысында актердің қай тұста қателесіп кеткенін, ой шырмауынан дұрыс жол таба алмай қалғанын көрсетіп, шешімін бірге іздескені мақұл. Кей актердің қанша түсіндіргеніңнен түк ұқпай, бір рет көрсеткеніңді қағып алатыны, ал, кейбірінің көрсеткеннен гөрі айтқаныңды өз бетінше жүзеге асырғанды жөн көретіні болады. Мұны режиссердің ескеру тиіс. Дайындық - әрекет арқылы ойлану, өзгемен теңеу, қателесу, күдіктену мен үміттену. Актерлардың өз бетінше бейне жасауы үшін бір ғана дарыны мен тәжірибесі аздық етеді. Ол үшін білім, талғам, ішкі мәдениеттілік қажет екенін жақсы білеміз. Сахналық бейненің толыққанды болуы да актердің ой-өрісіне (интеллект) тікелей байланысты. Режиссер актермен жұмыс барысында осы тұрғыдан оған көмектесуге міндетті. Бұл енді оқыту емес, терезесі тең әріптестердің сұхбаттасып, бірін-бірі толықтыруына ұқсас болғаны жөн.

Режиссер актерге дайын ойын үлгісін айтып бере алмағанымен, оның өзіне де беймәлім қырын, мүмкіндігін ашып беруі бек мүмкін. Өзіне тән «тәсілдерден» бас тартып, кейіпкер жасаудың жаңа жолдарын іздестіруге бейім актерден ғана үміттенуге болады. Білікті актер ешқашан өз сезімінің құлы болмайды. Дайындық барысында залда отырған бөгде адамдар кей актердің бар ынтасымен жұмыс істеуіне кедергі болатыны бар. Режиссерден «әртүрлі сөз» еститін актердің өзгенің алдында «дарынсыз сорлы» боп көрінгісі келмейтін кездері бар. Сондықтан дайындықтың алғашқы кезеңдерінде, қойылым мен кейіпкерлердің бейнесі қалыптасқанға дейін залға басқа адамдарды кіргізбеген жөн. Бәрі анықталып, дайындықтың соңғы кезеңдеріне келген шақта залда өзге адамдардың отыруы керісінше актер ойынына қанат бітіруі мүмкін. Олай болатыны премьера жақындаған сайын, актер да, режиссерда көңіл толқыныстарын өзгелердің қалай қабылдарын білгісі келеді. Кемшіліктері мен жетістіктерін сынағысы келетіні анық. Істеген еңбектерінің жемісін көрсетуге асығады. Егер актер сол адамның қызығуын тудырса, онда ертең көрерменді де қызықтырары сөзсіз. Ал, режиссер бұл тұста көрерменнің көзқарасымен қарап, қойылымдағы кейіпкерлердің не айтқысы келетінін түсінуге, жаттанды ойлар мен тәсілдерден арылуға мүмкіндік алады. Көрерменге егжей-тегжейлі түсіндіріудің қажеті шамалы. Ол тісі шыққан балаға нан шайнап бергенмен бірдей. Астарлы сөздер мен іс-әрекеттерден үлкен ойларды түсінуге тырысқан кезінде ғана нағыз театр басталады. Көрермен – актер мен режиссердің әріптесіне айналады. Қытай театрларындағыдай біздің де көрермендеріміз классикалық пьесаларымызды жақсы біле тұра театрға жаңа қойылымдағы бұрын айтылмаған жорамалды көруге асығады.

Питер Брук: *«Қойылымдағы ең басты нәрсе: актердің – (затқа) – көрерменге қарым-қатынасы. Дайындық барысында: актердің – (затпен) – режиссермен қарым-қатынасы».* Бұл жердегі «зат» - декорация, реквизит, бутафория, т.т. айтып отыр. Станиславскиді көп зерттеген ағылшындық режиссер Брук мынадай ой қортады: *«Егер де...» сөзі күнделікті өмірімізде жалтарып кету үшін сылтау болса, театр үшін «егер де мен...» - шындық. Осы шындыққа сендіре білгеніміз де театр мен өмір - бір тұтастыққа жетеді. Биік мақсат дегеніміз осы. Бірақ, бұл азапты еңбек!».* Бұл ойлардан біз қандай жолмен ізденсек те бір ғана мақсатқа ұмтыламыз дегенді ұғу қиын болмас деймін. Ол - өнеріңмен өзгенің ой-сезімін ояту. Немқұрайдылық қалпынан шығару. Тазаруға шақыру. Бұл суреткердің еншісіне тиген байлығы мен бағы. Өнер – ермек емес, еңбек пен адырнадай тартылған нерв (жүйке емес. Жүйке жалпылама атау) екенін естен шығармауымыз керек.

Актер мен режиссердің биік мұраттарының бірегейі – кейіпкерді көркемдік бейнеге айналдыру арқылы көрерменнің ойына қозғау салу. Бұл мақсат жолында режиссер актердің мінезіне емес, қабілетіне үміт артады. Актер жақсы адам болып кейіпкерге лайық қасиет болмаса не бітірмек?! Ал, актер өз кезегінде режиссердің көрегендік танытып, артқан сенімін ақтауға тырысады. Дарын туралы ұғымның басты шарты осы екені даусыз. Пікірталасты «дауласу» немесе бас шұлғып «келісу» деп ұғатын әріптестеріміз бар. Пікірталас ортақ ақиқатты (шындықты емес, үйткені әркімнің өз шындығы бар) бірлесе отырып, ақылдасып іздеу. Режиссер мен актерлар бір-біріне деген сенім шеңберінен шықпауы керек. Құпиялы тылсым дүниенің сырын бірлесіп ашу кезінде, бір-бірін бағалап, қорғай да білгендері жөн. Міне, сонда ғана қойылым қуаныш сыйлайды.