Режиссура және инсценировка

Театрлардың, әсіресе қазақ театрларының қашанда жақсы драматургияға тапшылық көріп келе жатқаны ешкімге де жасырын емес. Сондықтан, көптеген режиссерлардың инсценировкаларды өздерінің жасап, сахнаға шығаруына тура келеді. Ш.Айтматовтың «Ана-Жер ана», «Ғасырдан да ұзақ күн», «Жәмила», «Шынарым менің шырайлым», «Ақ кеме», «Шыңғысханның ақша бұлты», Ә.Нүрпейісовтің «Қан мен тері», т.б. романдардан жасалған сәтті инсценировкалар екенін айтсақта жеткілікті болар. Тіпті У.Шекспирдің өзі «Ромео мен Джульеттасын» А.Бруктің поэмасынан, М.Әуезов «Қарақыпшақ Қобыландысын» халықтық эпостан, «Еңлік – Кебегін» Ш.Құдайбердиевтің дастанынан, Ғ.Мүсірепов «Қозы көрпеш – Баян сұлуы» мен «Қыз Жібегін» лиро-эпостық жырлардан алып, өлмес туындылар жасағанын жақсы білеміз. Демек, инсценировка көнеден келе жатқан, шығармашылық қажеттіліктен туындаған шара екенін аңғарамыз. Бұл шараның театрға мол мүмкіндіктердің көкжиегін ашып бергені шындық.

**«Инсценировка»** екі түрлі ұғымның жиынтығы десек те болады. Біріншіден ол – әдеби шығарманы (проза, поэзия) диалогқа айналдыру, екіншіден - театрға арналған әдеби сценариін (сценарий сөзінің екінші ұғымы – режиссерлік партитура екенін жоғарыда айтқанбыз) жасау, бір сөзбен айтқанда сахна заңдылығына икемдеп драматургиялық нұсқасын жазып шығу.

**Проза** – сахналық қойылымдарда режиссердің жаңаша шешімдерге баруына жағдайлар туғызды. Инсценировкалар арқылы театр өзінің қайталанбас көркемдік ойларын байытты. Қазір біз классикалық проза, поэзиядан өзге тарихи хроника, публицистикалық, т.б. шығармалардың сахналық нұсқаларына да куә болып жүрміз. Бұл біріншіден уақыт талабы болса, екіншіден жақсы драматургияның кемдігінен, үшіншіден театр мен режиссураның өзгеше бір ой айтудың жолын іздеуінен. Бұл әдебиет көтерген тақырыптың өміршеңдігінен, фәлсафалық ойдың тереңдігі мен қақтығыстардың ауқымдылығы, кейіпкерлерінің тағдырларының қызықтығынан да сахнагерлердің назарын әр кезең сайын өздеріне аударып отыратын заңдылық. Білікті режиссердің бар болмысында қашанда драматургке тән қабілет қабаттасып жатады. Үйткені, бұл екі мамандықтықтың түп-негізі – драматург екендігінде. Б.Брехт, В.И.Немирович-Данченконың пьесалары осы сөзіміздің толығымен дәлелі бола алады. Әрине, біреу жаза біледі, енді біреуі сахна кеңістігінде көре білгенімен диалогқа айналдырып жаза білмейді. Солай болғанымен екеуі де прозалық шығарманың драматургиялық қақтығысын, сахналық шешімін толығымен қиял көзімен көре біледі. Әрине, сөзден сөйлем құрай білу оңай көрінгенімен, сахнадан айтылар ойды көркемдеп жеткізу аса күрделі шаруа. Оған да өзгеше қабілет, өзіндік дарын керек. Инсценировка мәселесесі драматургиядан гөрі режиссураға жақын. Мұны көркемсөз оқылатын әдеби немесе поэтикалық театр үлгісімен шатастыруға болмайды. Театр сахнасындағы инсценировканың жазылу жолы мен жөні одан тіптен өзгеше болады.

Көркем әдебиеттен инсценировка жасау жолдарын үйрету – режиссура мамандығына шәкірт дайындаудағы басты саланың бірі болып табылады. Екінші, үшінші курстарда шәкірттер үзінділермен жұмыс істеумен қатар, шағын прозалық немесе поэзиялық шығармалардан инсценировкалар дайындап, оны сахналық қойылым ретінде жүзеге асырады. Бұл тұста ұстаздың басты көңіл аударатыны – шәкірт бойындағы әдеби шығармаларға деген талғамын тәрбиелеп, түпнұсқадағы басты ойды жоғалтпай сахна заңдылығына бағындыра білуге үйрету. Ол үшін ең алдымен ұстаз бен шәкірт автордың шығармаларын терең зерттеп, стильдік ерекшеліктеріне, жанрлық құрылымдарына қанып барып кірісуі қажет. Өздеріне ұнаған шығармаларынан жасаған инсценировкаларын төмендегідей сұрақтарға жауап беретіндей шарттарды басшылыққа алулары керек:

1. *Шығарманың тақырыбы мен айтылар ойдың (автордың осы мәселеге деген көзқарасының) маңыздылығын дәлелдеу;*
2. *Режиссер ретінде өзі осы қойылыммен не айтпақ және қалай жүзеге асырмақ?*
3. *Инсценировканы әрекет арқылы толық талдаудан өткізуге міндетті.*

Шәкірт осы ойларын қағазға «экспликация» ретінде түсіріп, курстастарының алдында инсценировкасын қорғайды. «Қорғау» – болашақ режиссердің өз ойына өзгені сендіріп, еліктіре білу қабілетін арттырады. Кемінде 400 беттік романнан 40 беттік пьеса жасау оңай емес екенін осы бір сандардан-ақ көруге болар. Әрине, әдеби шығармадағы жазылған барлық суреттеулердің инсценировкаға симайтыны белгілі. Сахна әрекет орыны екенін жақсы білетін режиссер, көп сөзділіктен қашып, «айтпауға болмайтын» диалогтарды ғана қалдырып, инсценировкасын әрекетке құруы керек. Автор айтпақ болған қалың ой қатпарынан өзіне қажет, уақытпен үндес, бір-екеуін негізге ала отырып жасалуы қажет. Қалың прозаның кейбіреуінен нақты айтылмағанымен тереңінде көміліп жатқан қызықты ойларды көре біліп, көркемдеп көпке жеткізугеде мүмкіндік мол. Автор суреттеген көріністерден режиссердің тіптен бөлек ой мен тың құндылықтарды дәріптеуге болатынын сезген сәттерінде де инсценировкаларға барып жатады. Прозаны қысқарту «қиянат» болмай ма деген сұраққа «болмайды!» деп жауап беруге болады. Олай болатыны инсценировка прозадан бөлек жаңа туынды. Әрине, бұдан түпнұсқаның авторымен мүлдем санаспау керек екен деген ұғым тумауы керек. Автормен келісу – келіспеу эстетикалық талғам таразысына байланысты болғанымен де, оның авторлық құқығымен санасу этикалық өлшемге жататынын ұмытуға болмайды. Кез келген шығармадағы авторлық ойға қиянат жасамай-ақ, мейілінше шағындап көрсетуге сахна шартылығының мүмкіндігі зор. Оқу процессі барысында театр бөлімінің шәкірттері пьесалардан үзінділер дайындап көрсетеді. Шәкірттерді көлемді пьесалардан авторлық ойды дөп басып көрсетер шағын көріністер жасауға үйретеміз. Ал, режиссерлік курстың шәкірттеріне тек үзінді ғана емес, авторлық ой мен стильді сақтай отырып 10-12 минуттік композиция жасап көрсетуін талап етеміз. Мүмкін еместей көрінетін осы талап болашақ режиссерді қиындықтан шығар жол іздеп табуға мәжбүр етеді. Бір де қателесіп, бір де қызықты қисынын тауып жатады. Мысалы, режиссерлік бөлімнің 2-курс шәкірті Б.Нұрғалиев Кобе Абенің «Құм құрсауындағы әйелін» он екі минуттік көрініске сыйдыра білді. Автордың айтпақ болған көп ойларынан ең басты біреуін таңдап алып: «еркектің ұстанымы – күйкі тірліктің қорқынышы мен әйелдің ұстанымы - жалғыздыққа мойынұсыну», ал құм құрсауы – адамдықтың сыналар шарттылық майданы ретінде қарайластырылды:

Шөл – ғұмырым... шөлдетті,

Құм күреумен құрбан болды уақытым.

Қуанышым құмға сіңіп ол кетті,

Адасып жүр бақытым.

Еркіндіктен қол үзді,

Жел бұйырды: «жерден оны өшір»-деп.

Құмда қалған ізім бар ед, сол ізді

Құмның өзі өшірмек.

Тез кетерміз, тез келіп,

Кеңге сермеп үлгермейміз құлашты.

Бұл дүние құм үстінде кезбелік,

О дүние – құм асты...

деген өлеңдерімен ой түйіндеп, қызықты шешім таба білді. Сол курстың шәкірттері Н.Өтеулинова немесе Ж.Серғазиналардың көрсеткен он екі-он үш минуттік үзінділері екі актілі пьесаларда көтерілген тақырыптың негізгі мәні мен мазмұнын беретіндей етіп ықшамдалып жасалған нұсқасын жасай алды. Ж.Қыпашқбаева Майлиннің «Көзілдірігін» сөзсіз сатираға айналдырып көрсетті. Мұндай мысалдарды көптеп келтіруге болады. Ең бастысы бұл жұмыстардың болашақ режиссер үшін драматургияны меңгеруіне, автордың көзқарасын есепке ала отырып ойлана білуіне көп көмегін тигізетіні кәміл. Екіншіден инсценировака жасауға машықтанады. Әрине, шәкірттердің мұны толық меңгеріп алуы қиын, оның үстіне ондай мақсатты көздеу шарт емес. Негізгі мақсат инсценировка жасаудың жолдарымен танысулары маңызды. Үйткені инсценировканы өзі жасаса да, өзгеге жасатса да кәсіби тұрғыдан ненің қажет екенін түсіндіріп, ойын толық жеткізуіне көмегі тиеді.

Кез келген оқырман өзі оқып отырған әдеби шығармасын ауық-ауық көз алдына елестетіп «көріп» отырады. Ал, режиссер мен актер ол оқиғаларды сахна кеңістігіндегі қойылым ретінде елестетіп, өздері араласып «бастарынан» өткізеді. Кем-кетігін толтырып, тіпті жетіспеген текстерін жанынан қосып, оқиғалар легін, ұсынылған жағдайларды ескере отырып, «мен былай етер едім» дегендей қақтығысты шиеленістіре түсетіні белгілі. Кейіпкерлеріге деген көзқарастарымызды әрекет арқылы білдіріп, іштей «жүзеге асырып» отырамыз. Қарапайым іс-қимылдардың тізбегін жасаймыз. Міне сізге инсценировканың қағазға түспеген нұсқасы. Классикалық әдебиетте қашанда озық драматургияның, жақсы киносценаридің белгілері басым болатыны анық. Біз осылардан – оқиғалар легінің бізге аса қажеттісін таңдап, ортақ қақтығысқа топтастырып, бір мақсатқа жұмылдырып, сахна заңдылығына бағындыра білуміз керек. *«Әрекетті талдау тәсілі»* – әдеби нұсқадағы кейіпкерлерді сахналық кеңістікке дұрыс көшірудің кепілі. Пьесаларды талдағанымыздай прозаны «бақайшағына дейін шаға» білсек инсценировка жасауымызға тигізер пайдасы ұшан-теңіз. Бастапқы оқиғадан - негізгі, одан орталық, соңғы оқиғалар арқылы – басты оқиғаға өтудің жолдарын, көкейкесті мақсатқа жетудегі әрекет арқауын анықтап алуымыз қажет. Сонда ғана қомақты прозадан шағын болсада айтары мол көрнекті драматургия туады.

Ш.Айтматовтың «Ғасырдан ұзақ күнін» инсценировка жасаған Ә.М.Мәмбетовтың Вахтангов театрындағы қойылымында романдағы барлық тақырыпты қамтуды көздегендіктен ой шұбалаңдығына ұшырағанын Е.Полякова (Театр. 1984ж. №10) дәлелдеп жазды. Онда ол «кешегі күн (Найман ана туралы аңыз) мен бүгінгі күнді (Едіге мен өзгелер) және ертеңгі күнді (ғарыш тақырыбы») қатар көрсетпек болды. Қаншама лазер сәулелерін қолданғанымен ғарыш тақырыбы қойылымның көркемдік тұтастығына көмектесудің орнына кері әсерін тигізіп тұрды. Романға үйлесімді болған «ғаршкерлердің» сахнадағы әрекеттің екпінді (динамикалық) түрде дамуына кедергісі көп болды. Ал, М.Әуезов театрына қоярда өзінің орысша инсценировкасынан қазақша нұсқасын жасауды маған тапсырғанда «ғарыштың» керек еместігіне Әзекеңді көндіріп, алып тастадым. Ол тақырыптың айтпағын Қазанғаптың мәйітін қастерлеп жер қойнына беруге әрекеттенген топтың ең соңында ұшқан ғарыш кемесінен жан сауғалап тоз-тоз болып кеткені-ақ көрсетіп тұрған жоқ па?! С.Мұқановтың «Мөлдір махаббатын» инсценировка жасауда менің алдымда екі мақсат тұрды: бірі Сәбеңнің баяндау тәсілін бұзбау, авторға қиянат жасамау, екіншісі заманына байланысты айта алмаған ойларын «қалпына» келтіру болды. Соңғы мақсаттың пайда болуына «жариялық заман» келіп, өткенімізге күл шашушылар С.Мұқановты да қаралай бастады. Әркімнің ар-ұяты өзіне төреші. Бізді толғандырар мәселе: ол ұрпақтың «не істеп қойғаны» емес, азды-көпті қалдырып кеткен шығармасында. Сондықтан, бүгінгі есті ұрпақ көркем шығарманы пендешілікке айырбастамас болар. Сол себепті «Бүркіттің қойын дәптеріне» баса көңіл аудардым. Бұл шығарма алғашында «Бай баласы», онан соң «Адасқандар» деген атпен жарияланды. «Совет заманында адасу болмайды» – деген соң, «Мөлдір махаббат» атанды. Мені толғандырған «Советтік ұрпақтың» адасуын ашу қызықтырды. Осы адасқандардың ішінде автор да бар. Сол себепті Бүркіттің әкесімен, нағашысы Жақыпбекпен диалогтарында: *«Ахмет Байтұрсыновты жау деп саған кім айтты?»* – деген, әкесінің сұрағына, Бүркіттің: *«Солай оқытты. Еркін аға да солай дейтін. Рас боп шықты!»* – дегендей, бірталай өзгерістер енгізіп адасудың төркінін көрсетуге, романдағы ең жағымды кейіпкер Еркіннің аузына: *«Кешірім жасау ұмыту емес...»* немесе *«олардың жаулығын көрсеткен менмін... Бірақ өзім сотта бола алмаймын...»* – тәрізді сөздер салып, «нақты бейнесін», халықтың сорына айналған «шолақ белсендігін» ашуға, тура келді. Романда «кертартпалықтың» адамдарына айналған Мауытбаев, Жақыпбек, Әбутәліп (барлығының прототипі өмірде болған тарихи кейіпкерлер: Аймауытов, Дулатов) тәрізді қазақ зиялыларын ақтауға тырыстым. Жақыпбектің: *«Қазақтың көзі ашық, көңілі ояу азаматтарының соңына өзгені емес, өзімізден шыққан*«белсенділерді»*салып қоюына қарағанда,*құпия бір науқанның*келе жатқаны анық»,*немесе *«Алдың жар, артың соқпақ! Қайран*ұрпақ!*..»* – деуі арқылы 1932-жылғы ашашылық пен 1937-1938 жылдардағы қазақ зиялыларын жоюдың, тіпті бүгіндері де өзгерісіз қолданылып келе жатқан империялық саясаттың тәсілін көрсетуге ұмтылыс жасадым. Инсценировка – Бүркіт пен Бәтес тәрізді жас ұрпақтың адасулары жайлы. Қақтығыс екі «үштіктің» арақатынасы арқылы өрбиді: Әкесі, нағшысы – Бүркіт – Еркін; Бәтес – Бүркіт – Мүсәпір. Осы екі үштіктің түйісер нүктесі – Бүркіт. Біріншісі – адасудың, екіншісі – махаббаттың иірімі. Бұл мақсаттар инсценировканың оқиғалар легін бір ой мен ортақ әрекет бойына топтастыруға септігін тигізді. Міне, бұдан шығар қортынды: көкейкесті мақсат – оқиғалар легі мен шартты жағдайларды іріктеуге себепші болды. Бұлар театр ұжымының авторлық стильді терең меңгеруіне мүмкіндік береді. С.Торайғыровтың «Қамар сұлуының» инсценировкасын жасаған Шахимардан мен Қ.Ысқаққа айтып отырып, Қамардың білімділігін көрсетер бір көрініс қостық. Ол – Қамар мен Нұрымның кездесер сахнасы. Бір-ақ ауыз сөзбен көздеген жерімізден шыға білдік. Ол Қамардың: «...Тамырынан үзілген гүл солмай ма, әсіре-қызыл оңбай ма?! Қош болыңыз!» – деп, Нұрымға берер жауабынан-ақ, оның инабаты мен ақыл деңгейінің қандай екенін бірден байқауға болады. Романдағы Қамардың прототипі, Петербордағы аграрлық академияны алтынмен бітірген Әбдікәрім (спектакльдегі Омардың прототипі) болыстың Бағила атты қызына автор ғашық болып, аласапыран заманда қосыла алмай қалған. 1916-жылғы қырғыннан ұрпақтарды аман алып қалу үшін Әбдікәрім қарамағындағы елін шекара асыруға мәжбүр болады. Содан кейін Сұлтанмахмұт «Қамар сұлуын» Бағилаға арнаған. Осы спектакльдің премьерасында Әбдікәрімнің бір-бірінен көз жазып қалған ұрпақтары қайта қауышты.

Инсценировка жасау барысында қажеттілгіне қарай автордың суреттеулерін диалогқа айналдыруға, ұтымды ойларды (авторлық стильді сақтай отырып) қосуға, өзгеше жанрда көрсетуге әбден болады. Бірақ, бұны автордың ойына қиянат жасау емес, басқаша көзқараспен қарап, жаңа бір қырын ашу деп ұғынуымыз қажет. Б.Майлиннің әңгімелерінен құрастырып кезінде Қ.Ысқақов «Күзет бастығы» деген киносценарий жазып, экранға Құрымбай «Совет үкіметіне нағыз берілген патриот» ретінде көрінген. Соны еш өзгерісіз театр сахнасына «Сабатажж!!!» – деген атпен қойғанымда советтік үкіметтің нағыз «өлік аттайтын» есерсоқ өкіліне айналып шыға келді. Шығарманың жанры драмадан сатираға ауысып, «аз санды халықты басқарудың» советтік үлгісін көрсетуді көкейкесті мақсат тұттым. Қойылымда сынық мылтық, қызыл тулы Құрымбайы бастап, өкіл Желдібай Жындыбаев пен ең аяғы Сталиннің суретіне дейін қазақтың қасіретіне айналады. Бейімбеттің сатираларындағы ойлардың әлі күнге өзектілігін жоймақ түгілі, өзекті мәселелерге айналып бара жатқанын байқау қиын емес. Демек, автордың бұл тұста кереметтей көрегендік танытқанын аңғарамыз. Мейлі ол кезде Бейімбет бұл ойларды айтуды ойламаған да болар. Бірақ, сол шығармадан бүгінгі ұрпақ өз заманына лайық ой айта алмаса жақсы прозадан ортанқол инсценировка жасап бүлдірудің қажеті жоқ.

Инсценировка жасау барысында тақырыптық ауқымды кеңейтіп, айтылар ойды өткірлеу үшін кейде қосымша кейіпкер қосуға да тура келетін тұстар да кездесіп жатады. Н.Оразалиннің жасаған «Қилы заман» инсценировкасында Нұрлан Мірқасымұлы «Шодыр» деген кейіпкер кіргізді. Айтар ойы көтеріліске шыққан қазақтарға орыс шаруасының достығы туралы болды. Оған мен, режиссер ретінде онша келісе қоймадым. Біріншіден бұл кейіпкердің атынан бастап, суреттелуіне дейін қазақ-совет әдебиетіндегі «достықты көрсетудің» індетіне айналған тәсіл. Екіншіден сол кездің тарихи құжаттарын зерттегенімде, тіпті 1986-жылғы Желтоқсан оқиғасында көзім жеткені өзге халықтың мұңын тек қана интеллектульді ой-өрісі мен мәдениеті жоғары адамнан өзгенің түсінуі неғайбыл екендігі. «Аға ұлт» атанған халықтың аз санды халыққа деген шовинистік ұстанымының қашанда осылай болғанын тарихтан танып білдік. Осыны оған түсіндіріп, сырт пішіні А.Чеховқа ұқсас Фонов деген жәрменкелік дәрігерді кіргіздік. Ол ең алдымен адам өмірінің арашашысы-дәрігер, онан кейін барып, зорлық атаулыны жаны қаламайтын интеллегент. Қарусыз халықтың қырылғанына араша түсе алмағандықтан ақыл-есінен шатасып, М.Ю.Лермонтовтың:

Прощай, немытая Россия,

Страна рабов, страна господ,

И вы, мундиры голубые,

И ты, им преданный народ.

деген өлең жолдарын оқып оққа ұшады. Романдағы Әуезов айтпақ болған ойлармен астасып жатқан жоқ па! Патшаға сенген «бұратана» халықтардың тағдырларын паш етіп тұр емес пе! Олардың қандай халге душар болғанына тарих куә. Ақырында бұл кейіпкер Тілектес Мейрамовтың орындауындағы үлкен трагедиялық мәнге ие болды. Жәмеңке, Ұзақ, Әубәкірлерді тергейтін көрініс романда да, инсценировкада жоқтың қасы еді. Тарихи шындықта солай болған. Бірақ, империялық отарлау саясатын ашу үшін «тергеу» көрінісін толықтырып қайта жасауыма тура келді. Тергеу кезінде көтеріліс басшыларының бірі Әубәкірдің халыққа жасалған қысымдар жайлы айта келіп: *«..Құнарлы жерлерімізді тартып алып, Қарақол бойына бір жылда қырық мың переселендер әкелдіңдер. Неге? Өз елдеріңде жер жетпеді ме, әлде бізден асып Ауған бармақсыңдар ма?»* – деуі, Петр І-ші патшасы бастап, совет үкіметі жалғастырған саясаттың үнді мұхитына шығуды көздегенін айту. *«Сотсыз қалай жазалаймыз?»* - деген жас офицерге әскери прокурордың *«... Бұратана халыққа сот болмайды ...Алдымен үкім орындалып, жаза қолданылады да, соңынан үкім туралы қағаз толтырамыз»* – деуінде, 1986 – жылы желтоқсандағы жазалаудың сипаты жатыр емес пе! Немесе Хлыновскидің: *«Тірісінде шоқындырып үлгре алмадың ба, ендеше өлігін крестке керіңдер!»* – деп, берген бұйрығында да қаншама сыр жатыр?! Н.Әбуталиевтің «Өттің дүниесіне» Перовский мен офицер-шаштаразды (романда да, инсценировкада да жоқ) кіргізуім де жоғарыдағы империялық саясат туралы ойларды басқаша қырынан ашу үшін керек болды. Қойылымдағы бар оқиға сахнаның оң қапталындағы екібасты бүркіттің саясында шахмат ойнап отыратын Перовскидің бақылауында өтеді: *«Көтеріліске шыққан киргиздің жауы – Жәңгір. Ол өлсе жау да жоқ!»* – деп, алдындағы ойын тасының біреуін тақтадан алып отырады. Жәңгір өлтіріледі. Енді Махамбетті өлтірмекке рұхсат сұрағандарға: *«Тірі Махамбеттен өлі Махамбет қауіптірек»* – деп тоқтатып, алты жыл қуғынмен Махамбетті елден бөліп, соңында: *«Осымен ойын бітті. Ел көңілі басылды, енді Махамбеттің ешкімге керегі жоқ!»* – дейді де соңғы тасты тақтаға жығады. Махамбет өлтіріледі. Бұрмаланған тарихи деректерге жүгінсек Перовскидің әділдігі, Жәңгір мен Фатимаға, тіпті Махамбетке де оң қабақ танытқан кездері сөз болады. Мен өзім бұл «қаморлықтың» астарынан империялық саясаттың кезекті бір ойынын көремін. Қазақтың табиғатында сенгіштік сезімі басым. Тіпті, сезіктеніп тұрса да сенуге бар. Шоқанның да трагедиясы осында. Орыс империясы қазақтың бағын ашады деп сенді. Черняевтің Тараз қазақтарын аяусыз қырғынға ұшыратқанын көргеннен кейін, үміті күйреген Шоқанның Қытайға (бәлкім Қашқардағы жары Гүлшынарға болар) қашып кетуінен қорыққандарға оның өлімі қажет болды. Ал, біздер Колпаковскилерді Шоқанның жанашыры ретінде танып жүрміз. Солай ма екен? Бұл, жалпы ХХ-ғасырдағы қазақ зиялыларының тағдыры.

Қойылымның негізін жалпы драманың әдеби нұсқасы құрағанымен, режиссерлік сценаридің оны нақтылап, толықтырып (текстін қосып немесе қысқартып дегендей) отыруы драматургияға түбегейлі жаңалықтар әкелетіні белгілі. Баяндауы басым шығарма енді құр драмаға ғана емес, сахнаға қоюға лайықталып сценариге айналады. Сондықтан болар бұл күндері режиссерлар көркемдік шығарма ұғымынан шет дүниелерді де сахнаға лайықтап жазуға шамалары барлығын көрсетіп жүр. Мысалы: сот отырысының протоколына, не болмаса құжаттарға құрылған публицистикалық қойылымдарды айтсақ та жеткілікті.

Инсценировканың екі түрі бар: біреуі шығарманың өзі бойынша, екіншісі – желісі бойынша. Алғашқысында шығармадағы сюжеттік линияны сақтай отырып сахналық нұсқасын жасау болса, соңғысында фабуласын өз қалауыңша дамытып басқа пьеса жасау. Бұның енді өз алдына жеке шығарма ретінде аталуына қақысы бар болғанымен, «бойынша» (по мотивам) тіркесін қалдырмағанымыз жөн. Үйткені бұл сол авторға деген сенің құрметің болып табылады. Жазушының шығармасы – негізгі, режиссер-драматургтің жазғаны – қосымшасы деген ойдан аулақпын. Мұндай да инсценировка жасаушы режиссердің – басты драматург болуының еш артықшылығы жоқ және этикалық әрі эстетикалық тұрғыдан да заңды. Ең басыты мәселе жазушының айтқанын қаз-қалпында сахнаға көшіруінде емес, өнер туындысының тең құқылы авторы ретінде байытуында жатыр. Проза яки поэзияны оқығандағы біздің міндетіміз сол шығармадағы уақыттың тыныс-тіршілігін терең түсіну болғанымен, соның үтір-нүктесіне дейін сахнаға шығаруға міндетті емеспіз. «Көне заманның архаикалық көрінісін» емес, бүгінгі тірлігімізбен сарындас ой мен әрекет өрісін іздеуді басты мақсат етеміз.

Драматизмді біз әдетте ширшық атқан сезімдеріміздің, көзқарастарымыздың, ұғымдарымыздың қақтығысы ретінде қабылдаймыз. Ал қазір бұл түсініктің ауқымын кеңейтіп болмыспен үйлесімісіздік деп жүрміз. Қалай десек те ол – шешімін таптырмас қайшылықтардың әсерінен – біздің қорқынышпен мазасыздана, күйзелісті күй кешуіміз. Әдебиеттің драматургияға бейім саласы әрқашан қақтығыстардан туындаған күмән-күдіктердің шешуін қарастырады. Басты кейіпкерін белгілі бір қайшылықтармен арпалыстыру арқылы жауап іздейді. Драмтургияның да іздейтіні осы. Жан-дүниесі ұйқыдағы адамнан белсенділік күту қателік. Сахналық кейіпкерлердің бар болмысы драматургиялық қақтығыс арқылы көрініс табатындықтан инсценировкада «драманы тудыратын жағдайлар мен себептерді» ойлап табуымыз керек. Социологтардың айтуынша мәдениеттің міндеті – адамдардың өміріндегі қақтығыстардың шешімін табу деп жүр. Солай болса солай шығар, бірақ өнер «мынау былай болады» деп жол көрсетіп, ақыл үйретуден аулақ. Таңдау мен байламды көрерменнің еншісіне қалдыруы керек. Үйткені әрбір адам өзіндік тұлға ретінде «өз шындығына» өз ойымен жетуді мақсат етеді. Өнер – ой түрткі болғанымен, «ақыл үйретуші» емес, талғамыңды тәрбиелегенімен таңдауды өзіңе қалдырады.

Драматург кейіпкерінің аузымен ғана айтылар сөздерге сүйене отырып бейне жасайды. Ол сөздер ішкі-сыртқы қызуқандылғының шиыршық атып шегіне жеткен кезінде барып айтылып, әрекет арқылы көрініс тауып жатады. Қас-қағым сәтке болсада осы сөздерден кейіпкер туралы мол мағылұмат беруге болады. Сондықтан, айтылар сөздің тыңдарманына түсіндіруді қажет етпейтіндей болып екшеліп барып жеткені қажет. Сонда ғана эмоциялық сезімдеріміз бен іс-әрекетіміз, айтқанымыз бен ойымыз сырттай бақылаушыларымызға (көрерменге) қай сөздің неден туындап, неге айтқанымыз анық жетеді. Мысалы сахнадағы ән – атктер сомдаған бейненің айта алмаған ой-сезімін шығаруының нәтижесі екені сияқты, кейіпкер ауызынан шығар сөздің де қисынды мәнге ие болғаны мақұл. Кейде сахнадан айтылар қисынсыз сөздердің де өзіндік қисыны мен атқарар міндеті болады. Драмалық өнердің басты нәрсесі – адам жанындағы тебіреністерінің көп қырлы, күрделілігін ашып көрсету. Күнделікті өмірде адамның еркі – қарсы күштермен күресуден ғана тұрмай, көргенін түсінуге, әріптесіне әсер ету үшін әрекеттенуге, білмегенін үйренуге, т.т. көрсетсе, кейде керісінше сол сезімдері мен мақсаттарын көрсетпей, өздерін тежеуге ұмтылыс жасаудан тұрады. Ал, сахнада осы «тежеулердің» барлық түрлері өзгеше бір үлгідегі шешендікпен «сайрап» тұруы шарт. Драматургиялық бейне сөз айтып, не болмаса әрекет етіп ғана қоймай, өзгелерге де эмоциялық тұрғыдан әсер етеді. Өзгелердің айтқандары мен істегендерін «бағалап, өзінің көзқарасын» іс-қимылы, бет-әлпеті, реплика тастауы арқылы білдірумен болады. Сол арқылы сахнадағы болып жатқан жағдайдың бояуын толыққанды етіп көрсетеді және сөзбен айтылар ойлар мен сезімдерді сөзсіз-ақ барынша тереңдетіп көрсетуге мүмкіндік алады. Демек, сахналық кейіпкер *«қабылдаулар мен жауап берулері»*арқылы әрекет етушіге айналады.

Роман, повесть, әңгімелерде өтетін оқиғаның орыны, айтылар сөздің себептері, уақыт бірліктері басқаша болғанымен, инсценировкаға айналғанда өзгеріске ұшырап, басқаша түске боялып, түрге енуі ғажап емес. Себебі сахнаның оларды прозадағыдай суреттеп жататын мүмкіндігі жоқ. Көрерменнің көз алдында өтетін іс-әрекет пен айтылар диалогтар «осы шақта, бірінші жақта» өтеді. Сахналық кеңістік пен уақыт бірлігіне тәуелді түрде өрбиді. Прозадағы әртүрлі шақта өткен оқиғалар сахналық шартқа бағынады. Романда өткен оқиғалар туралы естеліктерді оқып қана көрсек, енді сахнада сол оқиғаларды тікелей көріп, сезінуге мүмкіндік аламыз. Прозадағы аса қажетті оқиғаларды қамту үшін, инсценировканы көріністерге, эпизодтарға бөлуге тура келеді. Олар прозадағыдай сұлу сөз, шұбыртпалы тіркестермен емес, барынша нақты диалогтар арқылы берілгендері жөн. Бір көріністе басталған оқиға немесе факті мен іс-әрекеттің өзге бір көріністе өршу, даму дәрежесінде қисынды түрдегі жалғасын тапқаны керек. Аз уақытта көптеген жерде оқиға орыны мен уақыты ауысатын Бейжін операсының ғасырлар бойы қалыптасқан өзінің заңдылық шарттары барын айттық. Олар үшін қойылым – ойын, актерлік әрекет – ойын өрнегі. Сол арқылы көрермені түсініп жатады. Ешқандай декорация ауыстырудың қажеті жоқ. Біздер үшін де театр өнері – ойын болғанымен олардағы шарттылыққа біздің көрермендеріміз дайын емес. Сондықтан болар қысқа көріністердің жиілігі көрерменді «елең еткізудің» орнына шаршатып, оқиғаны «көріп, сезінудің» орнына ойдан құрастырылған фактілерден «информациялық» мағылұмат алғандай әсерге бөлейтіні. Әдеби шығарманың қай түрі болмасын, суреткердің қиялының жемісі. Солардың, әсіресе, драматургияның шарттылығын сақтай отырып, шындыққа бергісіздей сипатқа ие болғаны керек. Сахналық шарттылық жазушының мүмкіндігін шектегенімен, басқа бір жағынан суреткерлік қиялын оятары сөзсіз. Біздер кино-телевидениедегідей монтаждық тәсілге бару арқылы да уақыт пен оқиға орынын өз еркімізше көрсетіп, ұтымды пайдаланып жүрміз. Авторлық ойды кейіпкерлердің монологы, дикторлық текст, жүргізушінің информациясына айналдыру арқылы беріп келдік. Тағы көптеген тәсілдер қолданудың мүмкіндіктері баршылық.

Сахналық кейіпкерлердің әрқайсы өз бетінше өмір сүріп, тіршілік еткенімен ортақ оқиға мен фактіге, қақтығысқа байланысты мақсаттарына сай топтасады. Іс-әрекеттері арқылы бірін-бірі толықтырады және авторлық ойдың ашылуына қызмет атқарады. Эпизодттық кейіпкердің өзінің де авторлық ойды ғана емес, орындаушы актердің де мол мүмкіндігін ашатыны баршамызға аян. Демек инсценировкадағы әр кейіпкердің «аса қажеттілігі» есепке алынуы керек. Прозадағы сандаған кейіпкерлердің бәрін сахналық нұсқаға көшірудің қажеті шамалы. Мінезге бай, айтары аз болғанымен, көрсетері мол эпизодтық бейнені ойнаған актердің де шығармашылық тұрғыдан есте қаларлық кейіпкер жасағысы келетінін ұмытпауымыз керек. Бұл тұста инсценировка жасаушының әрбір ұсақ детальді (сөзден бастап, ремаркаларға дейін) қалт жібермей, ойланып, екшеп барып жазуына тура келеді.

Чехов пьесаларының кейіпкерлері әр көрініс сайын барлығына ортақ бір сезім құрсауында болады. Сырт көзге онша байқала бермейтін нәзік жіппен байланып, біреуі бұлқынса қалғандары сол жіпті үзбеудің амалын қарастыратындай. Ортақ оқиғадан туындаған жағдайға мойынұсынып, ызғырық жел өтінде қалып бүрсең қаққан еріксіз жандардың бірігіп жылынар пана іздегеніндей көріністер. Зер салып қарасаңыз кінәлі жанды таппайсыз. Біреудің бақытына аттандап қарсы тұрып жатқан ешкімді көрмейсіз. «Олай болғанда драмалық қақтығысы қайда?» – деген сұрақ туындайды. Драматургтың шеберлігі осында. Чехов кейіпкерлерінің қақтығысы – олардың ішкі жан-дүниесінде. Өмір сүрген орталарының көңілдеріне қонымсыздығы, жанұяларындағы келеңсіздік, орындалмаған арман, түсіністік таппаған махаббат, т.б. Сыртқы тосын жағдайлар осы бір ішкі қақтығыстарды түбегейлі өзгертуге әлсіз. Оның үстіне өздері де құлшыныс танытпаған соң шешімі табылмай сол күйінде қала береді. Мысалы үшін: «Сүйікті менің ағатайым», «Шие бау», «Шағала», «Апалы-сіңілі үш қыз» пьесаларына зер салсақ та жетіп жатыр. Бізді тәнті етіп, баурап алатыны кейіпкерлерінің мәңгілік психологиялық арпалыста болуын соншама дәлдікпен беруі. Көптің бірі саналатын қарапайым да қауқарсыз жандардың тірлігін көрсету арқылы мәңгілік адами мәселелерге қозғау салып отыр. Мұнда айғайға ұласар ұран да, жаға жыртып, бас жарған төбелес те жоқ. Күнделікті тіршіліктегі көп көңіл бөле бермейтін көріністерден қаншама тереңдік таба білген десеңізші! Сондықтан, Чехов әлемде пьесалары ең көп қойылатын автор.

Дайын пьесаны қоярыңда қойылымның формасын соның өзінен іздейсің. Ал, прозаны сахнаға лайықтағаныңда қиялыңа еркіндік бересің. Үйткені, мұнда ешқандай шектеу болмайды. Инсценировка жасаушы мейлі ол режиссер немесе драмтург болсын, олардың ең басты ұстанымы автордың стилін, өзіндік қолтаңбасын жеткізу болады. Прозамен таныс көрерменге немен аяқталары қызық емес, оны олар кітаптан оқып алған. Оларды қызықтыратыны «сол оқиғалардың» қалай өтетіні, кейіпкерлерінің нендей әрекетке баратыны, қандай қақтығыстар мен кедергілерге ұшырайтыны. Осы орайда сұрақ туындайды: прозалық нұсқасын оқымаған адам қойылымды түсіне ала ма? Ал, оқыған адам сіздің нұсқаңызды қабылдай ала ма? Бұл инсценировка жасаушының алдында тұратын мәңгілік сұрақтар. Қойылымнан кейін оқымаған көрермен әдеби түпнұсқаны барып оқи қойса, оқыған көрермен қайта бір көз жүгіртіп шықса құба-құп. Ал олай болмаса ше? Басты мәселе қызықтыра білуде жатса, нендей тәсіл ойлап тапсаң да еркің бар. Тек авторлық ойды байыта, дамыта біл. Оқымаған және оқымайтын көрермен үшін прозалық түпнұсқа туралы пікір сенің инсценировкаң арқылы қалыптасатынын ұмытпағаның абзал.

Прозалық жанр мен сахналық жанр мүлдем бөлек болғандықтан, инсценировканың жанрлық өзгеріске ұшырауы әбден мүмкін. Режиссер, актер, суретшінің ізденістерінің барысында айқындалған сахналық жанр авторлық стильді, әдеби шығарманың жаңа бір ерекшелігін көрсетудің жолы болуы керек.

Инсценировканың театрдағы дайындығының өзіндік ерекшелігі бары айтпасада түсінікті. Біріншіден барлық қатысушылардың әдеби түпнұсқаны мұқият оқып шығуы шарт. Үйткені біздің ізденісіміздің қайнар көзі сол болмақ. Соған сүйене отырып, өз қиялымызбен толықтырамыз. Кейде мұның зияны тиетін тұстары да болады. Әркім өзіне ұнаған көрінісі мен сөздерді инсценировкадан көргісі, естігісі келеді. Содан барып, айтпақ ой шашырап, іс-әрекет әлсіреп, шұбалаңқы сүреңсіз туынды дүниеге келеді. Демек, бәрін қамту мүмкін де, қажет те еместігін есте ұстап, режиссердің қатаңдық танытсада «қайшылауына» тура келеді. Сахна шартылығы (оқиға өтетін орын мен уақыт бірлігі) прозадағы «өмірлік» шындықтан өзгеше бір «көркемдік» шыныдықты көрсетуге міндетті. Ол үшін автор суреттеген көріністің сахна заңдылығына бағынған көркемдік баламасын табуымыз керек болады. Инсценировка жасаудағы үлкен мақсаттардың бірі де осы болмақ.