Кыр
85.7
М75

15

ЖАНУЗАК МОЛДОБАЕВ

РЕЖИССЁР ЖАНА АКТЁР

КЫРГЫЗ ССР МАДАНИЯТ МИНИСТЕРСТВОСУ

ЭЛ ЧЫГАРМАЧЫЛЫГЫНЫН ЖАНА
МАДАНИЙ-АГАРТУУ ИШТЕРИНИН
РЕСПУБЛИКАЛЫК ИЛИМИЙ-МЕТОДИКАЛЫК БОРБОРУ

Жанузак Молдобаев

РЕЖИССЕР ЖАНА АКТЕР

«КЫРГЫЗСТАН»

ФРУНЗЕ 1985

85.7
М 75

Молдобаев Ж.

М 75 Режиссер жана актер: Элдик театрлардын режиссерлоруна жардам. — Ф.: Кыргызстан, 1985. — 56 бет.

Китепченин автору искусство илимдеринин кандидаты Ж. Молдобаев элдик театр, режиссер, актер жана жалпы эле театр искусствосу жөнүндө адис катары ой бөлүшүү менен бир катар кеңештерин берет.

М $\frac{4912000000}{М\ 451\ (17)-85}$ ББК 85. 7

© Кыргыз республикалык эл чыгармачылыгынын жана маданий-агартуу иштеринин илимий-методикалык борбору. 1985.

КИРИШҮҮ ОРДУНА

Республикабызда улам барган сайын театр искусствосун сүйүүчүлөрдүн саны көбөйүп, алар бош убактыларын өзүлөрү көздөгөн, экинчи кесиби болуп калган көркөм чыгармачылык ишине арнашат. Ошондуктан Элдик театрлардын жана драмалык коллективдердин саны барган сайын артууда. Драмалык искусствону сүйүүчүлөрдүн катары канчалык көбөйгөн сайын алардын чеберчилиги өсүп, искусствону көпчүлүк учурларда бир кыйла профессионалдык деңгээлге чейин көтөрүшүп, теориялык жактан да билимдери тереңдөөдө.

Азыркы мезгилде режиссура жана актердук чеберчиликтин теориясы боюнча проблеманын бардык жагын камтыган фундаменталдуу эмгектер, көмөкчү куралдар пайда болду. К. С. Станиславскийдин системасы өздөштүрүлмөк гана турсун тереңдетилип, өркүндөтүлүп жатат. Бирок улуттук тилибизде мындай материалдар жокко эсе. Жер-жерлерде бүт өмүрүн искусствого арнашкан, бирок профессионалдык билим ала албай калышкан, жалаң гана чыгармачылык интуициянын күчү менен иштеп жүрүшкөн жөндөмдүү адамдар көп, ошондуктан колуңуздардагы китепченин максаты ошол талапкерлер үчүн спектаклдин жаралуу процессиндеги проблемалар менен, режиссер менен актерлордун ортосундагы карым-катнаштарды тааныштыруу. Мындай аракет биринчилерден болуп жасалып жаткандан кийин кыскача болсо да ал процесстин проблемаларына, компоненттерине токтоло кетүү зарыл. Алардын эң негизгиси режиссер, режиссер менен актердун ортосундагы чыгармачылык байланышы, алардын спектаклди жаратуудагы ролу жана орду.

Режиссер, драматург—актер жана көрүүчүлөрдүн ортосундагы данакер. Ал сахнадагы ойлоп табылган шарттуу турмуштун, театралдык «реалдуулуктун» түзүүчүсү болуп эсептелет, ошондуктан ал ошол турмуштун закондорун түшүнүп гана тим болбостон аны ийне-жибине чейин окуп, үйрөнүп, жатка билүүсү зарыл. Сахналык турмуш, чындык турмуштун көркөм модели. Спектаклдеги каармандардын турмушу сахналык шарттуу мезгилде жана чөйрөдө өтөт. Мына ошол театралдык мезгил менен чөйрөнүн закондорун үйрөнүү режиссердун эң негизги милдети болуп эсептелет. Көп стандарттык шаблондорду үйрөнүп алып аларды спектакль сайын орду-ордуна жайгаштырып коюуда эмес. Ар бир спектакль сахналык чындыкты өз алдынча чагылдырат, режиссер алардын ар бирине

өзүнчө ыкма колдонот, ошондуктан режиссер сахнанын тилин жакшы билүүсү керек.

Чыгармачылык процесстин уюштуруучусу, театрдын идеялык-көркөм жетекчиси, театралдык искусствонун бирим-диктүү чыгармасынын—спектаклдин түзүүчүсү катарында режиссердук профессия жөнүндө түшүнүк жакынкы эле мезгилден, XIX кылымдын аягынан бери гана пайда боло баштады.

Театралдык искусство ишинде жаңы гана реформа жүргүзгөн Москвалык Көркөм Академиялык театрдын (МХАТ) уюштурулуш алдында режиссердун милдетине чыгармачылык иштер эмес, техникалык уюштуруу маселелери гана кирген. Театрды түзүүчүлөрдүн бири, К. С. Станиславскийдин эң жакын шакирттеринен болгон, атактуу режиссер Вл. И. Немирович-Данченконун айтканына караганда пьеса туурaлуу алдын ала сөз болгон эмес, спектаклге катышкан актерлор чогулуп алышып, ролдордун туура же туура эмес көчүрүлгөндүгүн текшеришкен, ошондо да башкы ролду аткаргандар катышышкан эмес, алардын ролдорун режиссердун жардамчысы текшерген. Биринчи репетиция дароо эле сахнадан башталган. Актерлор ролдорун кармап алышып, эмне болуп жатканына толук түшүнүшпөсө да сахнада басып жүрүшкөн. Режиссер болсо алардын ар бирине кайсы сөз келгенде кайсы жерде турaарын, кайда басаарын көрсөтө баштаган. Эмне үчүн басаарын, эмне үчүн тураарын актерлор түшүнүшкөн эмес. Түшүндүрүп отурууга да убакыт болгон эмес, себеби ар бир репетицияда спектаклди башынан аягына чейин кайталап чыгуу керек—ага берилген убакыт да аз. Актерлорго ролдорун жаттаганга эки гана күн берилип, андан кийин мурдагы процесс кайрадан башталган

МХАТтын биринчи эле спектаклдери—А. Толстойдун «Падыша Иоан Федорович», өзгөчө А. Чеховдун «Ак чардагында» көрүүчүлөрдү эң алды менен режиссердук иш таң калтырган. Анын негизи—пьесаны терең изилдөө, драматургиянын материалына үңүлүү, оригиналдуулук жана көркөмдүк жактан жеткилендикке умтулуу болуучу.

Андан кийин дагы К. С. Станиславский теориялык жактан жана практика жүзүндө да азыркы кездеги режиссердук профессиянын негизин түзгөн, жоболорду аныктаган жана далилдеген.

Бул порфессия драматургиялык чыгарманын данегин көрө билүүнү, анын терецин ачууну, ар бир персонаждын жана актердун ролдогу жашоо шартын, аракетин түшүнүүнү, чыгарманын идеясын чечүүнү, түпкү максатты (сверхзадача) тактоону, түпкү максатка багытталган негизги аракетти

(сквозное действие) чектөөнү, пьесанын подтекстин ачууну, актердун жана ролдун перспективасын түшүнүп, багыт берүүнү, негизги окуяларды, ар бир образдын ичиндеги конфликттерди аныктоону, акыры бүт спектаклдин жана ар бир көрүнүштүн көркөм образын түзүүнү талап кылат.

Биздин актерлордон терендетилген ой жүгүртүүнү, айкын образдуулукту, эмоционалдуулукту талап кылган психологиялык театр мезгилдин талабына тете келген театр болуу менен дагы өркүндөтүлгөн чеберчиликти талап кылууда. Актердук ансамбль мурдакы традиция боюнча партнерлордун туура мамиле жасоосун гана талап кылуудан өтүп кеткен. Азыр партнерго сергектик менен жооп берип, анын аракеттерине турмуштагыдай органикалуу кайрылуу болуп калган. Ар бир спектаклдин өзүнө гана тиешелүү, режиссердун трактовкалоосуна жараша гана боло турган кырдаал деген түшүнүк бар. Спектаклдин өзүнүн кырдаалы болбосо ал көрүүчүлөр тарабынан эч колдоого алынбайт, көрүүчүлөр ал спектаклге кызыкпайт. Ал эми ошол атмосферанын болушу же болбошу актердук ансамблге тикеден-тике тиешеси болот. Режиссер кеңешчиси катары роль аткарат.

Режиссердук-педагогдук ишмердиктин маанилүүлүгүнүн себеби—спектакль көпчүлүктүн күчү менен түзүлөт да, ага катышкандардын ар биринин аракети бир максатка баш ийдирилет. Анын үстүнө өзүнүн чыгармачылык процессинде (образдын үстүндө иштеп жатканда) туура же туура эмес иштеп жатканын биле албайт, ошондуктан ал башка художниктерге караганда анын ишин башка бирөөнүн карап турганына муктаж боолот, ошол башка бирөө анын кеңешчиси — жетекчиси болушу керек. Режиссер ролдорду, образдарды түзүүчү катарында өзүнүн чыгармачылык эркин актердун чыгармачылыгы аркылуу жүзөгө ашырат.

Режиссердун эрки, укугу, жетекчилик функциясы азыркы кездеги театрдын шартында сөзсүз керек. Анын жетекчилик ролу кийинки учурда талаш-тартыштардын аренасынан кутулган, бул баарыга белгилүү. Анын эрки, күчү, жетекчилик ролу эмнеде? Кандай каражаттар менен ишке ашырылат? Кеп мына ошондо.

Режиссердук кесип XVIII кылымдын аягында пайда болгону анык, бирок илгертеден бери келаткан элдик оюн-зooктордо, үрп-адат оюндарында уюштуруучулар албетте болгон. Аларды биздин түшүнүгүбүздөгү режиссер деп атоого болбойт, ошондо да алар оюндун катышуучуларын — ролдорун бөлгөн, жалпы композициялык түзүлүшүн тактаган, ансыз оюн болмок эмес. Бул бештен белгилүү нерсе. Мындай көрүнүштү байыркы Грецияда Диониссий майрамдарынан бай-

коого болот, бирок мындан уюштуруучулук иштин жогорку баскычы байкалат, себеби бул үрп-адатка айланган майрамдардын профессионалдык театр уюшулаар алдындагы этабына чейин жетип, аны уюштуруу мамлекеттик ишке айланып кеткен. Ал эми биздин доорго чейинки V кылымда Греция театры өзүнүн өнүгүшүнүн туу чокусуна жетип турганда аны менен кошо режиссердук искусство да жогорку деңгээлге жеткен. Мында мамлекет атайын кишини-хорегди дайындаган, хорегдин-режиссердун жардамчылары адатта авторлордун өзүлөрү болушкан. Бул традиция орто кылым доорунда он чакты кылымга унутулмак гана турсун, таптакыр жок кылынып, аны Ренессанстык (Кайра жаралуу доору) гумманисттик доор да кайра кайрып келе алган эмес. Качан гана көчмөн актерлордун группалары XVI кылымдын аягында XVII кылымдардын башталышында корралдарда (меймканаларлардын короолорунда) адегенде Испанияда, андан кийин Англияда спектаклдерин коё баштапып, андан кийин биринчи театрлар имараттары салына баштаганда гана режиссердун чыгармачылык турпаты калыптанууга өткөн. Франциянын улуу драматургу жана актеру, өзү түзгөн театрдын сахнасында жан берген Жан-Батист Мольер спектаклдерди дайыма өзү койгон. Англияда XVI—XVII кылымдарында улуу гуманист В. Шекспир пьесаларды өзү жазып, өзү ойноо менен бирге спектаклдердин режиссеру да өзү болгон. Россияда болсо XIX кылымда актерлор менен А. Шаховской, П. Катенин, Н. Гнедич, А. Островский сыяктуу жазуучу драматургдар иштешкен.

Режиссердук профессияда К. Станиславский, Вл. Немирович-Данченко, Вс. Мейерхольд, А. Таиров, Е. Вахтангов, Батыш Европада А. Антуан, М. Рейнгардт, Г. Крег сыяктуу чеберлердин пайда болушу театралдык искусство дүйнөсүндө чыныгы революцияны жасаган. Булардын арасынан өзгөчө орунду К. С. Станиславский ээлейт.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ ЖАНА АНЫН СИСТЕМАСЫ

Театр ишинин реформатору, улуу режиссер жана актер, реалисттик театр искусствосунун негиз салуучусу жана теоретиги К. С. Станиславскийдин (Алексеевдин) ысмы советтик театр маданиятынын ченемсиз жетишкен йнгиликтери менен тыгыз байланышта. Ал Вл. И. Немирович-Данченко менен бирдикте Москвадагы Көркөм театрды (МХТ) түзгөн. XIX кылымдын акыркы жылдарында (1898) пайда болгон

бул театр ошол кездеги орустун көркөм интеллигенциясынын турмушту терең жана туура чагылдырган искусство жөнүндөгү ой-тилегинин, изденүүлөрүнүн ишке ашкан мүдөөсү болгон. Станиславскийдин улуулугу—анын жалаң гана сахналык искусствонун залкар образдарын жаратуусунда гана эмес, алардын жаралышынын иш жүзүндөгү жолун көрсөтүп кеткендигинде, сахналык чыгармачылыктын теориясын иштеп чыгып, актердук чыгармачылыктын мектебин түзүүсүндө.

Иш жүзүндө актердук чеберчиликтин закондорун үйрөнүү менен К. С. Станиславский театр жөнүндө Пушкиндин, Гоголдун, Белинскийдин, Щепкиндин, Островскийдин айткандарына жана өзүнүн замандаштарынын, орустун көрүнүктүү актерлорунун тажрыйбасына таянган. Андан тышкары ал бүткүл Дүйнөлүк театр классиктери Шекспирдин, Мольердин, Дидронун, Лессингдин, Гетенин,Тальманын, Кокленин, Росси, Сальвинин айткандары, иштери менен жакшы тааныш болгон.

К. С. Станиславский мына ошол кылымдардан бери калыптанып калган театрдын тажрыйбасын сындын элегинен өткөрүп, кабылдап кана тим болбостон, аны тереңдетип, сахналык реализм жөнүндөгү түшүнүктү өркүндөтүп, актердук чеберчиликтин закондорун үйрөттү. Азыркы театралдык искусствонун теория менен практикасында бардык жагынан терең изилденбей калган кичинедир, чоңдур олуттуу маселелердин көз жаздымында калгандарын табуу кыйын. Советтик театрды айтпаганда, прогрессивдүү дүйнөлүк театралдык искусствонун актерлору, режиссерлору Станиславскийдин чыгармачылык тажрыйбасына таянып иштешет жана сахналык искусство жөнүндөгү эмгектерин окуп, үйрөнүшөт. «Станиславскийдин системасы» деп аталган чыгармачылыктан толгонуу жана воплощение процессинде актердун роль үстүндө жана өзүн өзү өркүндөтүү боюнча иштөөнүн реалисттик методу формалисттик метод менен болгон күрөштө жеңип чыгып, азыр биздин театрдын жана театрдык педагогиканын теориялык багытынын негизи болуп отурат.

Станиславскийдин системага болгон жолу жаштайынан эле «Адабият жана искусство коомунун» спектаклдеринде катышып (1888) жүргөн кезде башталган. Мына ошондо эле, анын күндөлүгүндө калтырган жазуулардан улам, актердун турмуш чындыгынын искусствосуна жана анын закондоруна бирден бир туура жол табууну алдына максат кылып койгонун байкайбыз. Ал өзүнүн байкоолорун профессионалдык театрда да улантып, ал методко өзү койгон спектаклдерде да байкоо жүргүзө берет. Акыры 1906-жылы

жайында мындай деп жазганын окуйбуз: «Менин артисттик тажрыйбамдан улам искусствонун техникасы боюнча ар кайсыдан чогулган бир топ материал топтолду... Булардын баарын иреттеп, топтоштуруп, мындайча айтканда жан дүйнөнүн текчелерине бөлүштүрүп койбосо болбой калды... Мунсуз мындан ары алга жылыш мүмкүн эмес». Демек актердук чыгармачылык жөнүндө олуттуу илимий изилдөө жана сахналык искусствонун бирдиктүү системасын түзүү планы бышып жеткендиги байкалат. Бул планды иш жүзүнө ашыруу иши «Турмуштун драмасы» (1906), «Адамдын турмушу» (1907) спектаклдеринде башталат, бирок бул жаңылык көрүүчүлөрдүн да, актерлордун да өзүлөрүнө түшүнүксүз болуп, ийгилик алып келген эмес. Анын үстүнө бул пьесалар көркөмдүк жагынан начар болгондуктан психологиялык жактан тереңдетилип иштөөнү талап кылган жаңы метод үчүн материал болуп бере алышкан эмес. Система менен иштөө, аны анык сыноо 1909-жылы И. Тургеневдин «Кыштактагы бир айы» боюнча коюлган спектаклде болот. Ал жөнүндө Станиславский өзү: «Мага мени башка артисттерден айырмалап турган белгисиз оюндун жаңы манерасын сахнага алып келүүгө жардам берген бир топ жылдан берки лабораториялык ишим биринчи жолу сезилип, бааланды. Мен өзүмдүн жекече актердук аткаруумдун ийгилиги менен эмес, менин жаңы методумдун кабылдануусу менен ыраазы болуп, бактылуу болдум», — деп терең канааттануу менен жазган.

Спектаклге катышуучулардын алдына сахналык воплощениенин эң жөнөкөй формасы менен жан дүйнө толгонууларын мүмкүн болушунча күчтүү жана терең чечүү максаты коюлган. Мындай максат ролдун үстүндө көп иштөөнүн, пьесанын ички маңызын терең ачуунун, каармандардын татаал психологиясын ынандырарлык түрдө чагылдырып көрсөтүүнүн бийиктигин талап кылган.

Системаны иш жүзүндө колдонуунун алгачкы тажрыйбаларынан кийин лабораториялык ишти улантуу максатында атайын жаштар студиясын ачуу идеясы пайда болот. 1912-жылы уюштурулган МХАТтын биринчи студиясы бир жылдан кийин «Надежданын» талкаланышы» аттуу спектаклди жаңы метод менен иштеп коюшуп, чоң ийгиликке жетишүү менен системанын мыктылыгын далилдешкен. Ошондон баштап системаны жаңы метод катары пропагандалоо иши башталган.

Бирок 1905-жылкы көтөрүлүштөн кийинки айыгышкан идеологиялык мезгилде театр ара жолдо калып кала алган эмес. Белинскийдин, Чернышевскийдин, Добролюбовдун идеяларына сугарылган демократиялык жана реалисттик театр

искусствосунун традициялары символисттик-декаденттик эстетикалык позициясы тарабынан катуу сынга алынган. Бул тараптагы эстеттер коомчулуктун аң-сезимин козгобоого, саясий турмушка кайдыгер мамиле кылууга, көрүүчүнүн эркин оюн ачууга аракеттенишкен. Анын үстүнө буржуазиялык «таза» идеясыз искусствону жактаган эстеттик-декаденттик лагерь негизги соккуну көркөм театрга багыттаган. М. Горькийдин «Түпкүрдө» аттуу пьесасынын премьерасынан кийин З. Гиппиус ачыктан ачык эле Көркөм театр театралдык искусствонун анык көрүстөнү, Чехов менен Горький театры өлүмгө сүйрөп баратышат, деген сыяктуу идеяны жүргүзүүгө, аныктоого аракеттенишкен. Россияда символисттердин башчысы В. Брюсов Көркөм театрды керексиз чындыктын театры деп атаган. Шарттуу театрдын идеалын пропагандалоо менен ал сахнадан идеядан алыс турган чыгарманы көргүсү келген да: «Театр Шекспирден Ибсенге чейинки кылымдардан бери келе жаткан бардык традициялардан баш тартуусу керек», — деп театралдык традицияны чийип, жок кылууга үндөгөн. Брюсовдун азыркы сахнанын керексиз чындыгынан атайын шартуулукка өтүүгө үгүттөгөн декаденттик лозунгун Станиславскийдин жакын эле окуучуларынын бири Мейерхольд колдоп кеткен. Ал өзүнүн окутуучусунун реалисттик театрынын программасына каршы эстеттик-формалисттик шарттуу театрдын программасын каршы койгон. Ал театрдын театралдуулугун философиялык жана социалдык проблемалар жок кылды деп муңканып, ой менен идеядан алыс турган жалгыз гана эмоцияга жык толгон жаңы театрды курууга чакырган.

Улуу Октябрь социалисттик революциясы акыркы жылдары оор кризисти башынан өткөрүп жаткан Көркөм театрды акыры жок болуп кетүүдөн сактап калат. Албетте, театр менен кошо анын сахнасында жаралган Станиславскийдин системасы да аман калган, ошону менен эле катар революциядан кийин система кээ бир идеалисттик тенденциялардан да кутулуп, материалисттик негизи бекемделет. Бирок Көркөм театрдын чыгармачылык методуна каршы чыккан сынчылардын каршылыгы башка ыкмага өтөт, эми алар советтик театрда Станиславскийдин көркөм методун колдонууга болбостугун аныктоого аракеттенишет. «Трагедиялуу жалгыздык», — деп Станиславскийдин адресине айтылган аныктама ошол эле Мейерхольддун «Станиславскийдин жалгыздыгы» деп, системаны жок кылууга арналган макаласынан кийин пайда болот. Ал турсун Станиславскийди «сактап» калуу үчүн, болбогон чоочун иштен кутулуу үчүн системаны өрттөп салуусун да сунуш кылган. Албетте, бул чабуулда

Мейерхольд жалгыз болгон эмес. Анын тегерегиндеги сынчылар В. Блюм, Э. Бескин, В. Павлов, П. Новицкий ж. б., партиялык лозунгга жамынып алышып, советтик коомчулукту Көркөм театрдын «буржуазиялык-интеллигенттик искусствосу эскирип кеткен, ошондуктан аны жоюу керек», — деп ынандыруунун аракеттерин жасашкан.

Станиславскийдин системасынын айланасындагы жүргөн күрөш анын искусствонун реалисттик негиздерин канчалык чыдамкайлык менен көшөрө жактагандыгынын далили болот. Искусстводогу элге жат агымдарга, формализмге каршы күрөштө туруштук берүүдө, өз эли үчүн реалисттик искусство түзүп жаткан художниктин айкын позициясын кармоодо Коммунисттик партиянын тарбиялык күчүн сезген жана баалаган.

Советтик доордо Станиславскийдин системасы материалисттик позицияда биротоло бекиген, буга ал прогрессивдик идеялардын түздөн-түз таасири менен келген. Акыры система бүткүл дүйнөлүк театр тарыхында көркөм чыгармачылыктын психологиясын терең ачып берген, бүткөн жана айкын далилденген сахналык илим болуп калган.

Сахнадагы чыгармачылыкта толгонуу (переживание) бул илимдин, демек театрдын реалисттик искусствосунун негиздери болуп саналат. Ал эми сахналык толгонуу дегенибиз реализмге болгон туруктуулук, сахналык образдын ички дүйнөсүнө терең көңүл бөлгөндүк жана ой-сезимин чындык кырдаалда чагылдырып берүү. Станиславскийдин актерго болгон талабы—ынандырарлык көркөм формада адамдын ички дүйнөсүн ийне-жибине чейинки байкалбаган кубулуштарын ачуу, ролдун турмуштук жашоо шартына ылайык логикалуу жашоосу, ой жүгүртүүсү, аракеттенүүсү.

Ушул жерде, кошумча иретинде тактай кете турган бир маанилүү нерсе бар. Ал Станиславский көрсөтүп кеткен актердук кесиптин классификациясы. Булар: толгонуу искусствосу, элестетүү (представление) искусствосу жана актер-ремесленник. Биринчиси чыгармачылыкта даяр жыйынтыкты демонстрациялоону эмес, ар бир спектаклде ошол турмушту мурда болбогондой белгисиз шарттагыдай, бүгүн эле көрүп-билип жаткандагыдай толгонуп жашоону актердон талап кылат. Экинчисинде болсо ролду даярдоо процессинде образдын түзүгүрөөк табылган сырткы белгилерин кармап калып, ар бир спектакль сайын аларды эскерүү, элестетүү аркылуу гана ойнойт. Үчүнчүсүндө актер негизинен образды сыртынан эффективдүү сүрөттөө менен гана чектелет.

Көркөм театр таянган толгонуу искусствосу ага карама-каршы турган мына ошол багыттар, биринчи кезекте, элес-

тетүү искусствосу менен кагылышта болгон. Бул болсо театрдын негизине болгон эки түрдүү эстетикалык көз караштар, искусстводогу эки философиянын кагылышуусу болгон. Биринчи багыт реалисттик театрда туруктуу орун алган багыт болсо, ал эми экинчи багыттын эстетикалык негизи шарттуу-формалисттик театрда үстөмдүк кылган. Бул эки багыттагы мектептин ортосундагы күрөш акыры келип орус театрында кайсынысынын үстөмдүк кылуусун чечмек. Демек каршылыктын идеялык негизи ошондо болгон.

Толгонуу искусствосунун чыгармачылык процессинин эң зарыл элементтерине актердун эмоционалдык эске тутуусу (память) кирет. Актер өз доорунун кызыкчылыгы менен жашашы, көргөн-билгендерин эсине көбүрөөк сактап калуусу зарыл. Эмоционалдык эске тутуучу деп, чыгармачылык процессте пайдалана билүү мүмкүнчүлүгү айтылат. Актердун эске тутуучулугу канчалык курч, тагыраак болсо анын чыгармачылыгы ошончолук маңыздуу жана сезимдүү болот. Анан эмоционалдык эске тутуучулугунун жакшылыгы актердун бардык жактан өнүгүшүнүн жыйынтыгы болот. Айлана-чөйрө, турмуш анын чыгармачылыгынын булагы. Турмушту жакшы билгендик, эмоционалдык эскерүүчүлүктүн айкындыгы сахнада реалдуу, эсте калаарлык образ түзүүгө жардам берет.

Эмоционалдык эске тутуучулук актердун чыгармачылык кыялдануусу менен түздөн-түз карым-катнашта болот. Толгонуу искусствосу чыгармачылык кыялдануусуз мүмкүн эмес. Жазуучунун фантазиясынан жаралып, көркөм формага салынган пьесадагы окуяны сахналык чындыкка айландыруу үчүн актердун чыгармачылык кыялдануусу гана керек. Ал качан гана болбосун, кандай гана ролдун үстүндө иштөөдө болбосун сөзсүз зарыл. Кыялга чөмүлбөгөн актер, актер боло албайт. Турмуштук тажрыйбага бай, кыялдануусу айкын актер гана эл оозунан кетпеген, муундан-муунга кала турган залкар образды жарата алат. СССРдин эл артисти М. Рыскулов түзгөн «Атанын тагдырындагы» Акылбектин образын анын талантынын масштабына суктанбай эскере албайсың. Оор басырыктуу жүрүш-туруш, көөнү куунак кезинде бажырайып, жайдары күлө сүйлөгөнү, каарына калганда тоону томкоруп жиберчүдөй буркан-шаркан түшкөн кыялы азыркы заманыбыздагы жакшылыкты, жамандыкты башынан көбүрөөк өткөргөн, катаалдык белин мертинте албаган, ар бир айылдан кезигүүчү кыргыз карыяларынын типтүү образын сүрөттөйт.

Кыялдануу турмуш көрсөткөн гана нерсени түзө алат. Ошондуктан Станиславский чыгармадагы ролду чындык ме-

нен негиздөөнү талап кылган. Актер эргүүнүн кандай гана стадиясына көтөрүлбөсүн, ал өзүнүн кыялдануусунун маанисин, логикалуулугун, чындыгын жоготпоосу зарыл.

Система актердон драматург көрсөткөн, белгилүү гана шартта кыялдануусун талап кылат. Ошол сунуш кылынган шарттар чыгармачылык кыялдануунун багытын негиздейт. Ал чыгармачылык процесстин башталышында эле актер драматург пьесада көрсөткөн шартта мен өзүм болуп калсам эмне кылат элем, кандай чечимге келет элем, кандай аракетте болот элем деген суроодон баштайт. Мына ушул «Эгерде мен болсом?» — деген суроо актердун чыгармачылыгын баштайт. Ошол ролдун андан ары иштелүү процессине түрткү болот, кыялданууну ойготот.

Чыгармачылык кыялдануу менен эмоционалдык эскерүүчүлүк Станиславскийди бекеринен кызыктырган эмес. Ал үчүн булар сахналык аракет чындыгынын эң керектүү шарттарынын бири болгондуктан алар сахналык толгонуу искусствосунун борборунда турушат да бириги келишип, активдүү сахналык аракеттин (действие) театрын түзүшөт.

Сахнадагы пьеса көрүүчүлөрдүн көз алдында жүрүп жаткан активдүү жана атайын аракеттерден турат, актер болсо ошол драманын (пьесанын) аткаруучусу (аракеттенүүчүсү). Ал сахнага аракеттениш үчүн чыгат. Сахналык искусствонун негизин ошол аракет—аткаруу түзөт. Ошондуктан ушуга байланыштуу Станиславскийдин негизги девиздеринин бири: «Ойногонду эмес, аракеттенүүнү—аткарууну үйрөнгүлө...»,— деген чакырыгы болгон. Көпчүлүк актерлордун жаңылыштыктарын алар өзүлөрүнүн эмне кылуу аракеттери жөнүндө эмес, ал алардын жыйынтыктарды көздөгөндүгүнөн жана ойлогондуктарынан көргөн. Алар сезимди жана образдын өзүн ойноого аракеттенишкен. Актердун сахнадагы болгон образ кейпиндеги мезгили ар кандай тышкы жана ички аракеттеринин ажырагыс биримдүүлүгүнөн түзүлөт. Эгерде актер чыгармачылык кыялданууну билсе, сахналык максатка ишенсе, өзүн «Эгерде мен өзүм болсомчу?» — деген шартка коё билсе, ал сахнада аракет кылбай койбойт. Сахнадагы аракет сахналык образга сүңгүп кирүүнүн (воплощение) эң маанилүү каражаты.

Системанын биринчи элементтеринин катарында маанилүү орунду актердун чыгармачылык процессте актердук сахналык көңүл токтотуусу ээлейт. Көңүл токтотуу (внимание) актердун бүткүл жан дүйнөсүн, турган турпатын, оюн, акылын, эркин, сезимин, эске тутуучулугун, кыялдануусун камтыйт.

Турмуштагы көңүл токтотуу шартка жараша аргалуу же

аргасыздан болот. Сахнада болсо актердон атайын максатты көздөгөн аргалуу көңүл токтотуу талап кылынат, демек сахнадагы көңүл токтотуу актердун чыгармачылыгында техникалык кайдыгер ыкмаларына жатпайт.

Сахналык көңүл токтотуунун ыкмасын жакшылап үйрөнүү үчүн актер турмушунда көбүрөөк көнүгүүсү зарыл, себеби ал чыгармачылык материалдын байышына алып келет. Турмушту билүүсү актерго—айлана-чөйрөдөгү байкагандарынын баарын алып чыгат дегендикке жатпайт, ал керектүүсүн тандап билүүгө, жалпылоого үйрөнүшү керек.

Актердун көңүл токтотуусу системанын маанилүү элементтеринин бири—мамилелешүү (общение) болуп саналат. Сахнадагы аракет, жалпы эле театралдык искусство аткаруучулардын бири менен болгон мамилесине негизделген. Мамилелешүүсүз сахнада аракет болбойт, ошондой эле аракетсиз мамиле да болбойт. Бул системанын ичинен бири-бирине абдан тыгыз байланышкан элементтерге кирет.

Толгонуу (преживание) —искусствосунун максаты, көрүүчүлөрдүн көз алдында сахналык аракеттеринин процессинде реалдык көркөм образды түзүү болуп саналат. Актердун сахналык образды түзүүсүнүн башкы шарттары жогоруда толгонуу искусствосунун бөлүктөрүндө токтолгондой, бул—актердун турмуш менен байланышта болушу. Андан кийинки шарттардын бири-актердук чеберчиликти өнүктүрүү, актердун жогорку профессионалдык маданияты. Актердук чеберчилик драмалык чыгарманын идеялык маанисин реалистик аткаруучулук жол менен терең ачып берүү. Сахналык образды түзүү процессинде актердун өзүнүн түпкү максатын) (сверхзадача) жана аракетинин таамай багытың (сквозное действие) ачык жана так белгилеп алуусу талап кылынат.

Түпкү максат дегенибиз чыгармачылык процессте бардык катышуучулардын көңүлүнүн борборунда турган пьесанын жана спектаклдин негизги идеясы болуп эсептелет. Пьесанын негизинде актер өзүнүн түпкү максатын таап аныктап алат. Актер өзү белгилеген түпкү максатына канчалык күчтүү берилген болсо, образ ошончолук кызыктуу, маңыздуу чыгат. Демек түпкү максаттын мааниси драматургия менен актердук чыгармачылыктын ортосунда бөлүнбөс байланыштын түзүлүшүндө. Актер ролдун сахналык аракеттеринин таамай багытын аныктабаса, түпкү максатты ишке ашыра албайт. Пьесанын башынан аягына чейин тепчип өткөн бул багытты К. С. Станиславский темир жол түйүнүнөн тарам-тарам болуп кеткен рельсалары менен салыштырат, алардын ичинде коркунучтуулары да, керексиздери да бар. Коркунуч-

туу жолго түшүп кетпес үчүн ролдун жалгыз гана таамай жолун таап алуу керек. Ал эми аны тапкандан кийин ал багыт үчүн күрөшүш керек, жеңип чыгыш үчүн алдыга койгон конкреттүү план болуш керек.

Сахнада (жеткиликтүү) образды түзүш үчүн актер перевоплощение искусствосун мыкты пайдалана билиши зарыл. Станиславский айткандай, артисттин сахнада турган турпаты анын ички дүйнөсүнө баш ийиш керек. Ошондуктан ал жалаң гана образдын ички дүйнөсү жөнүндө кам көрбөстөн, сезимдин чыгармачылык жыйынтыгын туура көрсөтө турган сырткы воплощениени туура көрсөткөнү парс. Форма менен мазмундун проблемасы Станиславскийдин көңүлүнүн борборунда дайыма турган. Актер сахнада толгонуу методун тапкандан кийин, анын сахналык воплощение формасын да табат. Воплощениенин чыгармачылык процесси өнүккөн сахналык техниканы, жакшы машыккан ийкемдүү дене аппаратты талап кылат. Адамдын денеси канчалык көнүккөн болсо ролдун чиеленишкен ички дүйнөсүн жан дүйнө толгонууларын толугураак ачып берүүгө мүмкүн болот. Актердун сырткы аппаратынын машыгышы, андан бөлөкчө дагы анын сахналык темпераментинин өнүгүшүнө чоң көмөкчү болот, ролдун кульминациялык жерлеринен жеңил-желпи алып өтүүгө жардам берет. Ошондуктан Станиславскийдин түпкү сахналык искусствонун максатына туура жетүү үчүн актердун ички жана тышкы техникасынын толгонуу процесси менен воплощение процессинин айкалыш биримдигин талап кылган. Буларды толуктоо максатында системага сахналык темптик-ритмдик проблемасы киргизилген.

Сахналык аракеттин темп-ритм проблемасы биринчи жолу көтөрүлүп жаткан жери жок. Бул шарттуу, эстеттик-формалисттик театрдын көңүлүнүн борборунда да турган, ал турсун Мейерхольд өзүнүн «Биомеханика системасында» колдонгон. Станиславский ага караганда проблеманын жаңы чечилишин тапкан. Анын системасында бул жөнөкөй гана сахналык аракеттин ылдамдыгына жана бир калыптуулугуна алып келбейт. Темп-ритм актердун чыгармачылык процессинин табигый жана органикалык бөлүнбөс биримдиги болуп саналат. Туура табылган темп-ритмде сезим жанданып, сахналык толгонуунун ылайыктуу жагдайы пайда болот. Темп-ритм актердун чыгармачылык процессинде жалгыз эмес, ал пьесанын жана ролдун сунуш кылынган шарттары менен (предполагаемые обстоятельства) бирдикте гана зарыл. Бул учурда темп-ритмдин сырткы касиеттери гана эмес, актердун сезимин азыктандырган ички мазмуну да иштейт. Темп-ритм пьесанын, андагы көрүнүштөрдүн идеясына түз-

дөн-түз баш ийип, окуянын негизине жараша болот. Эгерде чыгарма боюнча оң каарман өзүнүн позициясын активдүү түрдө жактап, бул күрөштө жеңип чыгуусу керек болсо, режиссер да актер да бул сценада көркөм каражаттарды идеяга ылайыктап, туура темп-ритмди табуусу зарыл. Антпесе образ туура трактовкаланбай, спектаклди коюу максаты жокко чыккан болот. Сахналык темп-ритм актердун психикасына чоң таасирин тийгизет, анын эмоционалдык эскерүүчүлүгүн ойготот, чыгармачылык элестетүүсүн (воображение) жандандырат жана шеригине (партнерго) болгон көңүлүн курчутат. Темп-ритм такталбай калган болсо пьесадагы сунуш кылынган шарттар эсепке алынбай калса, анда актердун ал-акыбалы, толгонуусу туура эмес болуп аракеттин логикасы жана иреттүүлүгү бузулат.

Жөнөкөй физикалык кыймыл-аракеттердин методу Станиславскийдин көптөгөн жылдардын ичиндеги актердун психика-техникалык жагындагы изилдөөлөрүнүн логикалык уландысы болот. Бул жаңы метод жалпы эле система менен тыгыз байланышта болуп, сахналык аракеттин бир бөлүгү катары каралат. Системаны, анын негизги элементтерин билбей туруп, жөнөкөй физикалык кыймыл-аракеттин методун түшүнүүгө болбойт. Бул метод актердун сахнада басып туруусунун элементардык максаттары менен чектелбейт. Басып турууда пьесанын сунуш кылынган шарттарына жана идеясына баш иет, ошолорго жараша болот. Сахнага актер катары эмес, кадимки эле адам катары кириш үчүн аткаруучу персонаждын ким экенин, кандай окуяларды башынан өткөргөндүгүн, кайдан келатат, эмнеге келатат, дагы башка ушул өңдүү сунуш кылынган шарттарды тактап туруп, ойлонуп туруп кирет. Ансыз анын түпкү максат боюнча аракети туура жолго салынбай калат.

Станиславскийдин талабы боюнча актер ролдун үстүндө иштей баштаганда анын аракетинин схемасын тактап алуусу керек. Мындай схемага ылайык ролдун бекем фундаменти курулуп, иш процесси башталганда эле анын негизин туура түшүнүп, иш ишенимдүү түрдө алга жылат. Ар бир көрүнүштүн, ар бир көшөгөнүн, бүтүндөй пьесанын иштелишинде ролдун физикалык аракетинин логикасын, иретин белгилеп алса актер сахналык образды түзүүгө жакыныраак келген болот. Эң башкысы физикалык кыймыл-аракеттин максаттары аркылуу сахнага жол салынат. Ошол максаттардын так аткарылышы чындык үчүн өтө зарыл. Ал тигил же бул кыймыл-аракетти аткарып жаткан болуп, басып жүрө албайт. Актер сахнада эшикти ачып киргенинен, кандай отурганынан баштап чындык жышааны байкалып турушу керек. Ал-

бетте, булар канчалык так аткарылса дагы сахналык образды жарата алышпайт. Станиславскийдин бул жаңы методунун баалуулугу роль менен иштөөнүн башталышында эле туура жолго коюлуп калгандыктан алыс болот. Ал сахнада физикалык кыймыл-аракеттердин схемасынын орундалышынын бет алдында турган жөнөкөй максат эмес. Бул тек гана сахналык толгонуу искусствосунун башталгыч гана баскычы. Физикалык кыймыл-аракеттердин схемаларынын логикалык жана ирети менен ишке ашырылышы аркылуу актер сезим менен толгонуу жолуна түшө алат. Станиславскийдин айтканы боюнча сезим өзүнүн ички жана сырткы аракеттерине ишенүү болот. Ишеним чындык бар жерде гана болот, ал эми чындык болсо сахнада ички жана сырткы аракеттерден жаралат. Актер туура кыймыл-аракетте болуу менен толгонуу процессинин ылайыктуу кырдаалын түзөт. Сахнада эч нерсени ойнобоо, эч нерсени көрсөтпөө керек деген системанын талаптары жаңы методдо ого бетер тереңдетилет.

Системанын бул жаңы методун жөнөкөй физикалык кыймыл-аракеттер деп атоо менен Станиславский муну шарттуу термин катары караган. Ал психологиялык жана физикалык аракеттердин ортосуна айырма коюуга максаттанган эмес. Тескерисинче өзүнүн системасында адамдын турмушунда психика-физикалыктын органикалык биримдигин гана көздөгөн.

«Отеллонун» режиссердук планында Родриго Барабанционону ойготуп, ызы-чуу салганда Станиславский физикалык максатты мындайча коёт: — «Кылдаттык менен ызы-чуунун себебин байкап жана түшүнүү керек». Демек физикалык максат дегенибиз сахнадагы болуп жаткан турмушту баамдоо жана түшүнүү. Ар бир физикалык кыймыл-аракетте анын ички маңызын табуу керек. Станиславский: — «Физикалык кыймыл-аракетти акыры аягына чейин так аткаргыла, бирок акыры мунун баарын эмне үчүн жасап жатканыңарды издегиле, мына ошол ички максатты көздөгүлө» — деген талапты койгон.

Бул жаңы методду Станиславский аягына чейин жеткире иштеп бүтпөй калган, бирок методдун перспективасы ал үчүн актерлук чыгармачылыкта чоң сезилген. Физикалык аракеттин схемасын сахналык образды түзүүдө эң таасирлүү метод деп эсептеген. Анткени менен анын алгачкы принциптери кол жазма гана түрүндө калып, аягына чейин жеткилең иштелбесе да биз үчүн анын мааниси зор.

РЕПЕРТУАРДЫ ТАНДОО

Репертуар театрдын чыгармачылык өңү. Афиша менен таанышып чыккандан кийин театрдын кандай театр экенин, ал репертуарды тандоодо кандай принципти колдоноорун билүүгө болот. Мында элдик театрларга профессионалдык театрларга караганда жеңилирээк, себеби биринчиден, планга кылчактап бушайман болушпайт, экинчиден эреже боюнча алар жылына эки чоң спектакль гана коюулары тийиш. Ошондуктан, репертуарды тандоодо алардын мүмкүнчүлүктөрү чоң.

Республикабыздын Элдик театрлары кийинки жылдары репертуардын идеялык-көркөмдүк сапатын жакшыртуу боюнча бир топ үзүрлүү иштерди жүргүзүп келе жатышат. Азыр алардын афишаларынан дүйнөлүк жана орус классикасынан баштап азыркы чындыкты чагылдырган бир тууган республикалардын драматургдарынын жана кыргыз драматургиясынын чыгармаларын көрүүгө болот. Булардын көпчүлүгү профессионалдык театрлардын сахналарында коюлуп, сыноодон өткөн пьесалар. Бирок сыноодон өткөндөрдү гана коё берүү туура принципке жатпайт. Пьесаны тандоо маселеси да толуп жаткан факторлорго баш ийет, алардын эң негизгилери театрдын базасы, катышуучулардын саны жана сапаты, алардын чыгармачылык кудурети. Ушуларды эске албай туруп чыгарма тандоого мүмкүн эмес. Шекспирдин «Отеллосун» коёрдон мурда башкы каармандын ойной турган артист барбы же жокпу? Муну эске албай туруп кантип спектакль койсо болот? Бул, албетте аксиома.

1980-жылдын декабринде Фрунзе шаарында өткөрүлгөн драмколлективдеринин Республикалык кароосунда Гоголдун «Үйлөнүүсүн» Фрунзе атындагы заводдун коллективи коюп келген. Албетте дүйнөлүк классикага айланган чыгарманын, болгондо да атактуу комедиянын коюлушунун өзү эле мактоого татырлык нерсе, бирок коллектив өзүнүн аткаруучулук мүмкүнчүлүктөрүн эске алган эмес. Мында Кочкаревдун образы туура түзүлбөсө спектакль болушу мүмкүн эмес, ал эми биз сөз кылып жаткан спектаклде бул персонаждын образынын дайны жок, демек бүт коллективдин аракети талаага кеткен.

Өздүк көркөм чыгармачылыгынын коллективдери үчүн репертуарды даярдоо башта Республикалык чыгармачылык үйүнүн милдетине кирсе, азыр бул иш маданият министерствосунун алдында жаңыдан түзүлгөн репертуардык-редакциялык коллегияга өттү. Демек, бул өздүк көркөм чыгармачылыгына чоң маани берилип, аны системалаштыруу боюнча

жалпы мамлекеттик масштабда көрүлүп жаткан иштиктүү чаралардын эффективдүү күбөсү. Ушундан улам Элдик театрлардын, драмколлективдердин репертуарына коюлган талап күчөө менен, алар үчүн жазылып жаткан, жазылган чыгармаларга, аларды тандоо маселесине да профессионалдык мамиле жасалаары шексиз. Бул өтө маанилүү иш. Бирок азырынча репертуар тандоо маселесинде бул чоң мүчүлүштөр бар. Көркөмдүк-идеялык жагынан тайкы, азыркы турмуштун талабына жооп бере албаган, биздин замандаштарыбызды толкундата албаган, эскирген проблемаларды бетине кармаган чыгармалардын коюлуп жүрүшү албетте өкүнүчтүү нерсе. Дагы бир мүчүлүш—Элдик театрлардын профессионалдык сахнада жүргөн же болбосо жүрүп жаткан пьесаларды сөзсүз түрдө коюп жаткандыгында. Кимге эле болбосун белгилүү—Элдик театрлар профессионалдык жагынан канчалык өнүкпөсүн, жогору турбасын акыры келип эле өз демилгелүү искусствонун рамкасынан чыга алышпайт, алар өзүлөрү деле академиялык театр менен ат салышууну максат кылып коюшпайт. Ошондой болсо да профессионалдык театрда жүрүп жаткан пьесаны коюуга аракеттенишет. Мында утуш ким тарапта болмок? Ошону кайталаган Элдик театр көрүүчүлөр алдында кандай акыбалда калат?

Үчүнчү пункт менен айта кете турган дагы бир нерсе: бир эле пьесанын бир канча элдик театрлардын репертуарына киргизилиши. Мындай дубляж биринчи караганда чыгармачылык мелдеш катарында көрүнүшү мүмкүн. Албетте, мындай практиканын объективдүү жана субъективдүү себептери да бар: буга ылайыктуу пьесанын жок болуусу да ыктымал (тилекке каршы элдик театрга арнап атайы жазылган пьесалар жокко эсе), экинчиден чоң театрга коюлуп, жүрбөй калган пьесасын «кичине» театрларга тануулаган драматургдарыбыз да жок эмес. Мында ким утат. Балким драматург утаар, бирок театрлар ута албайт, себеби андай пьесалар көпчүлүк учурларда начар пьесалар, мындан коллективдин чеберчилиги өспөйт, анысы аз келгенсип ал спектаклдер бири-бирин кайталабай деги койбойт.

Элдик театрлардын, калыптанып калган чоң-чоң драмколлективдердин репертуарларында, жогоруда айтылып кеткендей, дүйнөлүк классикадан баштап азыркы күндү чагылдырган көп актылуу чыгармалар бар. Ошону менен эле катар алар бир актылуу пьесаларды да коюшат. Бул чакан пьесалар өздүк көркөм чыгармачылыгынын шартында эмгекчилерди тейлөө ишинде чоң роль ойношот. Анан калса бардык эле чакан коллективдер көп актылуу пьесаны өздөштүрүүдө чабалдык кылып коюулары мүмкүн. Би-

рок ошого карабастан, «жыгылсаң нардан жыгыл буйласын кармай жыгыл» — деген принцип менен иштегендер да аз эмес. Ал эми чындап келгенде камтылган проблемасы, идеялык-көркөмдүк сапаттары боюнча «сакадай бою сары алтын» чыгармалар аз эмес. Бир актыга батыраарлык же болбосо ага да татыбаган, ойду-тоону сүйлөп, ар кайсыны чаргытып отуруп, резинкадай созо берип, эки-үч актыга жеткизген пьесалар да аз эмес. Көлөмдүү болсо эле маңыздуу деген түшүнүк жаңылыш болоору да белгилүү. Ошондуктан репертуарды тандоодо коллективдер биринчи кезекте көлөмүнө качырбай, анын актуалдуулугуна, көркөмдүк-идеялык касиетине, тарбиялык маанисине, драматургиялык маңызына көңүл буруулары зарыл. Бир актылуу пьесага А. Чеховдон баштап советтик көрүнүктүү жазуучулар Н. Погодин, Л. Сайфулина, К. Паустовский, А. Арбузов ж. б. чоң көңүл бургандыктары бекеринен эместир. Азыркы кездеги кыргыздын белгилүү драматургдары Т. Абдумомунов, Ж. Садыков, М. Байжиев, М. Тойбаев дагы башкалар бир актылуу пьесалардан башташып, кичи форманын үстүндө азыр дагы үзүрлүү эмгектенишүүдө. Алдыңкы чыгармаларды жайылтуу, пропагандалоо максатында жылына репертуардык жыйнак чыгат, ал аздык кылса ротопринттик жол менен таратылып турат. Буга коллективдердин чыгармачылык изденүүсү, көп окуулары гана керек. Тилекке каршы мындай изденүүлөр жок жерде колго тийгенин катышуучулардын санына, көрүүштөрдүн азына карап туруп гана репертуарга киргизип алган учурлар сейрек эмес. Мындай учурда тарбиялык, агартуу максаты арткы планда калып, эптеп эле койду аты болсо болду деген тайкы принципти көздөп калышат. Муну менен жалаң гана бир актылуу пьесаларды коюу керек дегендикке жатпайт, оюубуздун негизи—чыгарманын баалуулугу анын көлөмүнө жараша болбойт.

Кайсы гана формадагы пьеса болбосун ал биринчи кезекте биздин коомдук, граждандык, нравалык сезимибизди козгогондой болуп, кызыктырышы керек. Бир караганда пьеса жагышы да мүмкүн, катышуучулардын саны, декорациялык жасалгасы жеңилдиги менен коллективге ылайыктуу болушу да мүмкүн, бирок канча кылса да мындай «жеңилдиктер» чыгарманы тандоонун критерийи болушу мүмкүн эмес. Биздин граждандык жана көркөмдүк сезимибизди жылыта албаса андай материалдын үстүндө иштөө, кеткен убакыт, каражат, коллективдин эмгеги кур дүрмөт менен атылган мылтыктын добушунчалык гана мааниси болуп калышы мүмкүн, эч кандай чыгармачылык рахат да, жыйынтык да бербейт.

Драматург өзү ойлогон ойлору, проблемалары бышып жеткенде гана аны кагаз бетине түшүрүү муктаждыгы пайда болот. Ага жаккан, ал жакшы көргөн же жек көргөн көрүнүштөр, типтер, адамдар, окуялар анын жанын жай алдырбай, айтууга, башкалар (окурмандар, көрүүчүлөр) менен бөлүшүүгө чакырат. Ал аны айтпай кое албайт, граждандык сезим, позициясы анын өзүн башкалар менен сүйүнүп же кыжырланып, өкүнүп бөлүшүүгө чакырат. Мындай позиция канчалык терең айкын болсо чыгарма ошончолук баалуу болот, аны окуган же көргөн адамды кайдыгер калтыра албайт. Ошондой чыгарма менен режиссер жолукканда анын жан дүйнөсүн козгосо, идеялык көз караштар бири-бирине жарашса, актерлор менен бирдикте көркөм каражаттар аркылуу көрүүчүлөргө тартуулап, өз оюн алар менен бөлүшүүгө түрткү болот. Эгерде мындай кудурет болбосо, жетишпесе спектакль көрүүчүнүн аң-сезимин ойгото албайт, авторлордун айтайын деген оюэч кимди толкундата албайт.

Эгерде автордун сезими көрүүчүлөрдү кайдыгер калтырбаса анда ал мезгил, учур жөнүндө жан-дили менен, толкундана айтып берген болот. Автор өзүн мезгилден тышкары коюп айта албайт жана мезгил жөнүндө айтканда башка бирөөнүн көз карашы, ою менен да айтылбайт, демек бардык эле чыгарманын негизинде граждандуулук сезим болот. Граждандык сезим канча терең жана күчтүү болсо, мейли ал өткөн доордун окуяларын баяндаган классика болсун, пьеса же спектакль дайыма актуалдуу болот.

Пьеса тандалды дейли. Режиссердун буга токтолушунун себеби да ошол эле көркөмдүк жана граждандык муктаждыктар жана талаптар. Эми аны коллектив менен тааныштырыш керек. Ар бир артисттин да пьесага болгон мамилеси пайда боло баштайт. Режиссердун граждандык позициясын артисттер түшүнгөндө гана экөөнүн ортосунда чыгармачылык шериктештик башталат. Мындай шериктештик жаралбаса биримдик да болбойт.

Ар бир эле коллективдин ишиндеги маанилүү нерсе репертуардык планды түзүү болуп саналат. Жетекчи сезон башталар алдында эле келечектеги репертуардык планды тактап, тандап, түзүп алган жакшы. Эгерде анын колунда даяр планы болсо, ал коллектив менен ой-пикирлерин бөлүшүп, план менен тааныштырат да талкууга коёт. Ал үчүн жетекчи советтик драматургияда болобу, улуттук драматургияда болобу жаңылыктар менен кабардар болуп, окуп, таанышып коллективдин жөндөмүнө жараша классикалык материалдарды да кайра карап чыгат. Режиссердун кругозору канчалык кенен, идеялык-көркөмдүк позициясы так

болсо репертуардык планга ылайыксыз чыгармаларды киргизбейт. Репертуардык пландын бир жылга такталышы коллективдин ишин бир беткей, үзгүлтүккө учуратпай алып барууга мүмкүнчүлүк берет. Репертуардык планды түзүүнү эске ала турган дагы бир жагдайы катышкандардын ар бирин бекер калтырбоону, ишсиз (ролсуз) жүрбөөсүн ойлоо керек. Мындай учурда аткаруучулардын экинчи составы, параллелдүү даярдалуучу спектакль жөнүндө кам көрүү зарыл. Элдик театрлардын шартында жеке эле стационардагы оюндар болбостон, айыл-апаларга чыгып, эмгекчилерди тейлөө максаты да коюлат, ошондуктан репертуарда жеңил бир көшөгөлүү, сыртта көрсөтүүгө ылайык пьесалар да болушу зарыл. Репертуарды эки-үч жылга болжолдогон перспективдүү план түзүлүшү мүмкүн, ал иш процессинде өзгөрбөй койбойт, толукталат, кошумчаланат, алынып да ташталат, бирок анын негизинде пайдасы чоң. Себеби коллективдин алдында чыгармачылык максаттарды коюп, аны аткарууга аракеттендирет, багыт берет. Элдик театрлардын иштери менен тааныша келгенде көпчүлүк учурларда мындай перспективдүү планды көрөсүң, бул болсо өз кезегинде ошол коллективдердин мүмкүнчүлүктөрүнө чыгармачылык кам көрүүгө жардам берет, албетте, мындай пландар түзүлүп жатканда алар кандай касиеттерге таянышканын айтуу кыйын, ошондой болсо да жетекчинин коллективдин келечеги үчүн жасаган аракетин баамдабай койбойсуң.

Элдик театрларда, драма коллективдеринде репертуардык планды түзүү анын эң татаал иштеринин бири. Репертуардык багыт театрдын өсүш жолун тактайт, чыгармачылык жүзүн аныктайт. Ар бир чыгармачылык коллективдин өзүнө гана таандык өзгөчөлүктөрү болгондуктан, үстүртөдөн кеңеш берип, мындай же тигиндей болуш керек деп чек коюп, рецепт бериштин кажети жок. Ошондо да бир нерсени эске тутуу зарыл, кандай гана коллектив болбосун ал өз доорунун, өз мезгилинин, өз элинин кызыкчылыгы менен жашайт, ага кызмат кылат, ошондуктан анын репертуарында азыркы мезгилди чагылдырган, көрүүчүнүн рухий, патриоттук духун көтөргөн, алардын жан дүйнөсүн козгоп толкундата ала турган пьесалардын болушу, алардын жогорку көркөм-идеялык деңгээлде коюлушу парз. Мындай чыгармалар көрүүчүнүн активдүү граждандык позициясын калыптандырат, ак ниеттүүлүккө, эмгекке үндөйт.

СПЕКТАКЛДИ КОЮУ ПЛАНЫ

Кайсы гана көркөм чыгармачылык болбосун, ал алдын ала пландаштырылган ойдон башталат. Бул режиссурага, болочок чыгарма-спектаклге да таандык.

Театр, бизге белгилүү, эң татаал синтетикалык искусство, ошондуктан режиссердук ой (же болбосо, «спектаклди коюу планы») театр искусствосунун чыгармасы—спектаклдин бардык жактарын камтып, көркөм бирдикке алып келиши керек. Режиссердук ойдун (замысел) составына төмөндөгүлөр кирет:

а) пьесанын идеялык жактан чечилиши (анын чыгармачылык интерпретациясы);

б) персонаждардын мүнөздөмөсү;

в) бул спектаклдеги актердук аткаруунун стилдик жана жанрдык өзгөчөлүктөрүн аныктоо;

г) спектаклдин мезгил өлчөмүн тактоо (ритм жана темп жагынан);

д) спектаклдин чөйрөлүк жактан такталышы (мизансценалык жагдайы);

е) декорациялык жана музыкалык жасалгалоо жагы.

Москвадагы көркөм театр (МХТ) өзүнүн жаралган күнүнөн баштап эле спектаклди коюуда столдо отуруп иштөөгө көп көңүл бурган. Бул бара-бара советтик театрдын иш принцибинин негизи болуп, эреже катары кирип калган. Бул этапта артисттер режиссердун жетекчилиги астында чыгарманын түпкү максатын (сверхзадача), өтмө катар аракетин (сквозное действие), карым-катнаш мамилелерди, мүнөздөрдү ж. б. изилдешип такташкан. Албетте, мындай метод чыгарманын идеялык жана көркөмдүк касиетин, максатын терең ачууга жардам берген. Андан тышкары столдук период каармандардын ички дүйнөсүнө терең үңүлүп кирүүгө актерлорду мажбур кылган, а бул болсо спектаклдин үстүндө иштөөнүн эң негизгиси. Бирок К. С. Станиславский мындай форманын жакшы сапаттары менен эле катар жетишпеген жактарын да байкаган. Алардын эң негизгиси актерлор отуруп көп иштөөдө пассивдүү түрдө ой жүгүртүү менен алек болуп, негизги ишти режиссерго жүктөп коюп, «алма бышып оозуна түшкөнүн» күтүшкөн. Актердо демилге болбогон соң режиссердун оюу менен болушкан, ал эми Станиславский акыл-эстүү, изденген чыгармачыл актер жөнүндө эңсеген. Режиссер менен актердун ортосунда терең чыгармачылык байланыш болуш керек, антпесе жогорку көркөмдүк даражадагы сахналык чыгарманын жаралбашы анык. Арийне, аткаруучуларга караганда режиссер репетицияга ойло-

нуп даярдалган планы менен келиши зарыл. Бирок ал даярдык кандай мүнөздө болуш керек? К. С. Станиславский көптөгөн тажрыйбанын, изденүүлөрдүн натыйжасында жаңы методду «аракет менен талдоо методун» («Метод действенного анализа») ачкан. Мунун негизи—актер роль менен пьесаны жалгыз гана акылы менен талдабай турган турпаты менен кыймыл аракетте аянтчада иштеп талдоо керек. Сөзсүз анын алдында пьесаны, ролду акыл менен чалгындап (разведка умом) чыгышат.

Жогоруда айтылгандай, пьесаны окуп чыгып, өзүнө жана коллективге жаккандан кийин режиссердун көз алдында болочок спектаклдин көрүнүшү—образы пайда болбой койбойт. Режиссер үчүн бул мезгилде пьеса менен спектаклдин түпкү максатын (сверхзадача), өтмө катар аракетин (сквозное действие), данегин (зерно) аныктап, таап алуу чоң жана зарыл иш. Бирок буларды адегенде эле баамдаган менен алар, кыймыл-аракет талдоодон өтүп текшерилип, бекемделет. Бул терминдердин негиздери эмнеде? К. С. Станиславскийге кайрылып көрөлү. Ал мындай деп жазат: «Данектен өсүмдүк өсүп чыккандай эле жазуучунун аппак сезиминен анын чыгармасы өсүп чыгат. Жазуучунун ошол бөлөк-бөлөк ойлору, сезимдери турмуштук кыялдануулары кызыл тасмадай анын бүт өмүрүн ээлеп алып, чыгармачылык мезгилде аны жетектейт. Аларды жазуучу пьесанын негизи кылып алып, андан өзүнүн чыгармасын өстүрөт. Сүйлөшүп алалык... Мына ошол бардыгын камтыган максатты—артисттин ролдо чыгармачылыгына түрткү болгон психикалык турмушун жазуучунун чыгармасынын түпкү максаты деп атайлык. Режиссер биринчи эле репетициядан баштап артисттерди кызыктыра, тарта билиши керек.

Аткаруучулардын түпкү максатын ишке ашыруу аракети спектаклдин өтмө катар аракети болуп саналат. Станиславскийдин аныктоолорунун негизинде советтик көрүнүктүү режиссер А. Д. Попов мындай деп эң сонун аныктама берген: «Данек—спектаклдин темпераменти, түп максаты—ал багыт алган мара, өтмө катар аракет болсо—максатына багыт алган актердун баскан жолу».

Спектаклди коюу планын иштөөдө режиссер адабияттык материалды—пьесаны сахналык аракеттин тилине которуусу зарыл, мында аракеттин каркасы аныкталат. Демек пьесанын орунттуу окуяларын жана персонаждардын кылган иштерин аныктап чыгышы керек. Бул жөнүндө советтик режиссер Г. А. Товстоногов мындай деп жазат: «Режиссер аракеттеги анализ методу менен иштегенде репетицияга даяр планы менен келиш керекпи же болбосо актерлор менен бирге

издеп табыш керекпи? Окуялар тизмеги режиссерго мурда эле айкын болушу керек, бирок репетициялар процессинде окуялар такталат.... Окуялар тизмеги—бул спектаклди коюунун чечилишинин жолу, режиссердун оюнун бөлүнбөс бирдиги». Анын оюн толуктап М. О. Кнебель «Окуяларды ачуу маселеси азыркы учурдагы искусствонун негизи. Мындан ары бул маселеге кандай мамиле кылышыбыздан театр искусствосунун кайсы тарапты карай бет алып өсүшү билинет», — дейт да, андан ары оюн дагы конкреттештирет: «Бул ыкманын негизи, эки ооз сөз менен айтканда, мындай: иштин баштапкы этабында тандап алынган пьеса алгачкы талдоодон кийин кыймыл-аракетте, импровизациялык текст менен этюд жолу аркылуу анализделет...»

...Репетицияны этюддар менен стол үстүндө талдоолор бири-бири менен шайкеш болгондой кылып пландаштыруу зарыл. Окуяларды пьесанын, спектаклдин кыймылдаткыч күчү деп айтууга болот экен. Ал эми окуяларды, негизги жана башкы окуяларды кандай ажыратыш керек? Алардын белгилери кайсы? Мисал катары биздин көрүнүктүү драматургубуз Т. Абдумомуновдун белгилүү драмасы «Абийир кечирбейтти» алып көрөлүчү.

Мына негизги окуя Нурдиндин Масадыкты машина менен койдурган сценасы деп алсак ал эмнеден келип чыккан болот? Далилибиз аныгыраак болуш үчүн ошол көрүнүшкө кайрылалы:

(Масадык жүгүрүп кирет, аябай күйүккөн.).

Масадык. (Нурдинди көрүп) Нурдин! Бул эмне деген өнөрүң?.. Тиякта тоюң болгону жатса... колуктуңду зарыктырып... Меймандарды да зарыктырып... Бул эмне деген жоругуң?.. (Нурдин башын жерге салып унчукпайт) Шаарды чарк айланып чыктым, сен болсо мында отурасың. Тур! Бол батыраак!

Нурдин. Тийбегин мага. Уктуңбу?

Масадык. Сен эмне массыңбы?

Нурдин. Ишиң болбосун!

Масадык. Бол турчу батыраак. Кеттик.

Нурдин. Кайда?

Масадык. Нурдин! Колуктуңду ушунчалык кыйнап, ушунча маскара кылганың деле жетет... (Официантканы кол булгап чакырат). Тыйынын алыңыз тезирээк...

Официантка. Рахим этиңиз (Масадыкка счетту сунат).

Нурдин. (Официанткага) Кечиресиз заказды мен бергем... Алыңыз (Акчаны алып официанткага берет).

Масадык. (Нурдинге) Жолдош болгонубуздан бери

бир ооз жаман сөз айткан жок элем... Сенин бул жоругуңду... адам эмес, айбан да кылбайт...

Нурдин. (Өзүн зорго кармап) Эмне?.. Башка кылыгың аз келгенсип, эми кордомокчу болгон экенсиң го ,ээ? (Масадыкты колдон алат).

Масадык. Нурдин! Эсиңе кел! Айыбым болсо кийин сүйлөшөлү. Убакыт жок... Шайыргүлүн күтүп калды... Меймандардын алды кеткени жатат... Өмүрүмдө калп айткан жок элем... Бүгүн болсо... Эң жакын досторум сени жана Шайыргүлдү уяттан куткарыш үчүн калп айттым... бала болуп башыма жүн чыккандан бери биринчи жолу...

Нурдин. Жалган!.. Адамды алдоо... сен үчүн көнүмүш!

Масадык. Болуптур, кандай десең ошондой де. Кийин чечишебиз. Азыр тойго барышың керек. Сени шашылыш түрдө операцияга чакырып кетти деп, меймандарды ынандырып койдум... Азыр барсаң, бардыгы жайында болот... (Нурдинди колдон алып) Нурдин! Кеттик!

Нурдин. (Колун жулуп алып) Коё бер! Сенсиз эле кеткени жатам... (Токтой калып) Тойго барат деп ойлобогун!

Масадык. Эмне? Эсиңди жый, Нурдин! Мас окшойсуң! Тилимди ал (Нурдинге жетип колдон алат).

Нурдин. (Масадыкты түртүп). Коё бер дедим, жүзүкара! (Тез чыгып кетет).

Масадык. Сен ушундай экенсиң го? (Узакка созулган паузадан кийин Нурдиндин соңунан жүгүрүп) Нурдин! Токто! (От алдырган машинанын добушу угулат).

Нурдиндин үнү: Тур мындай!

Масадыктын үнү: Жок эч кандай жибербейм!

Нурдиндин үнү: Дагы бир жолу эскертем: ажалың жетелекте, качкын!

Масадыктын үнү: Барып турган акмак экенсиң!

Нурдиндин үнү: Мен акмакмынбы?.. Акмак деген момундай болот! (Мотордун өкүрүгүнө удаа «А-а-а!» деп үзүлө кыйкырган үн угулат. Музыка лып токтолуп, бардыгы ошол жакка бет алып жүгүрөт).

Пьесадагы окуялар, Станиславский айткандай аракеттенүүлөрдүн фактылары (действенные факты) пьесанын негизи дедик. Пьесанын окуяларын, персонаждарын кылган иштеринин жана аракеттеринин логикасын, тизмегин изилдөө менен алардын себебин таап аларга баа берип, каармандардын иштеринин жөн-жайын түшүнөбүз. Пьесада турмуштагыдай эле күрөш жүрөт. Каармандардын биринин максаттары бирине окшошпойт. Пикир келишпестиктен кагылышуу чыгып, күрөш башталат. Мына ошол кагылуулардын себептерин ачуу, персонаждардын кылган иштеринин мотивдери-

нин негизин ачуу пьесаны түшүнүү дегендикке, анын идеясын тактоо дегендикке жатат. Станиславский мындай дейт: «Чын эле пьесанын фактылары менен окуяларын баалоо деген эмне? Бул демек катылуу жаткан ички маанисин, алардын рухий негизин, таасиринин күчүн табуу. Бул демек сырткы фактылардын, окуялардын түбүнө үңүлүп кирип, көпчүлүк учурда ошолорду жараткан башка, терендеги окуяларды табуу... Бул, демек рухий окуялардын өнүгүш жолун тактап, анын таасиринин күчүн сезип, персонаждардын ар биринин далалатынын жолдорун алардын кагылышкан, кайчылашкан ажырашкан мезгилдерин табуу. Кыскасы адамдардын бири-бирине болгон мамилелерин аныктаган ички схемасын үйрөнүү керек. Фактыларды баалай билүү пьесанын фактыларынын тереңинде катылып жаткан «адам жан дүйнөсүнүн духунун» толуп жаткан сырларынан ачкычын табуу»[1].

Ушундан улам жогоруда келтирилген пьесанын сценасына кайрылалы. Нурдин кыйышпас, жан досум деп жүргөн Масадыкты машина менен койдуруп кетти. Анын жыйынтыгы белгилүү, мүмкүн ал сценаларга да кайрылаарбыз. Бирок биздин азыркы максатыбыз бул окуянын себепчилери, демек аны даярдаган көмөкчү окуяларды аныктоо. Алар кайсылар?

Пьесанын экспозициясында эч нерседен капары жок, турмушундагы бактылуу окуяны—үйлөнүү тоюн башынан өткөргөнү турган Нурдиндин даярданып жаткан сценасын көрөбүз. Масадык экөөнүн ортосунда экспозициянын талабына ылайык кирди чыкты сөздөр. Бирок дасыккан драматург сыртынан караганда көңүлгө аларлыксыз диалогдор аркылуу кимдин ким экенин билдирип, экөөнүн ортосуна Шайыргүлдүн көрүнбөгөн образын аралаштырат. Бул радио аркылуу берилип жаткан актрисанын концерти, ал кубулжуган үнү менен «Эсимдени» ырдап жатат. Сүйгөнүнүн үнү Нурдинди ого бетер эркетип, демине дем кошуп, аны тойго ого бетер шаштырат. Бирок бардыгы тең эле ойдогудай жылмакай эмес, аны алдыда бактысына дуушар болчу биринчи сокку—биринчи окуя күтөт. Нурдин өзү айткандай чыдамсыздык менен күткөн Нияз келет. Бирок ал жөн келген жок койнуна котур ташын сала келди:

Н и я з. Шайыргүлгө азгырыласың, мейлиң, азгырылып жүрө бер. Бойдоксуң. Көңүл ачышың керек. Биз түшүнөбүз.

---

1) Станиславский К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М «Искусство», 1953, 587—бет.

Бирок убактылуу азгырылуунун аягы түбөлүк трагедия менен бүтүүгө тийиш эмес!

Н у р д и н. Эжелешпей сүйлөшсөк кантет!

Н и я з. Шайыргүлгө үйлөнбөйсүң... антүүгө акың жок!

Н у р д и н. Эмне?!.

Н и я з. Ага үйлөнсөң маскара болуп, абийириңден айрыласың!

Н у р д и н. Эмне деп тантырап жатасың, Нияз?.. Шайыргүлсүз менин күнүм жок, ал эми Шайыргүл болсо...

Н и я з. Аныңдын Масадыксыз күнү жок.

Н у р д и н. Сага жин тийсе керек!

Н и я з. Масадык менен Шайыргүл экөөнүн көңүлү көптөн бери жакын...

Н у р д и н. Бас жаагыңды!

Н и я з. Макул, менин жаагымды бастың. Бирок биздин айланадагы тил башыңдагы чачыңдан көп. Аларды кантип койдурасың? Бул жалган деп газетага макала жазып, же радиодон сүйлөмөкчүсүңбү?

Н у р д и н. Мындай булганыч сөздү ким ойлоп чыгарып жүрөт?

Н и я з. Бул баарыга маалим... Билбегенден жалгыз сенсиң!
(паузадан кийин). Москвада жүргөндө Масадык менен Шайыргүл экөө сенин машинаңа түшүп кудайдын куттуу күнү тоого кетишчү... Жоогазындын гүлүн теребиз дешип!..

Н у р д и н. Ошол болбогон нерсе үчүн менин Шайыргүлүмдүн бетине көө жапкың келдиби?

Н и я з. Ошол болбогон нерсенин айынан сенин Шайыргүлүң акушеркадан жардам суроого аргасыз болгон!..

Н у р д и н. (Ниязды жаакка тартып) Жогол!

Н и я з. (жаагын сылап) Сенин колуңдун тагы кетет, бирок Шайыргүлгө үйлөнсөң баарыбыздын башыбызга түшкөн уяттын тагы түбөлүк калат! **(Эшикти көздөй илкий басат).**

Н у р д и н. (Үзүлө кыйкырып). Жок ишембейм! Калп! (Ниязга жете берип, ийнинен тартып өзүнө каратат) Масадык менен Шайыргүл экөө бирин-бири сүйүп, турмуш кургулары келсе ким жолтоо боло алат. Биздин заманда чыныгы сүйүүгө жолтоо болуучу ким?.. Ким дейм?!.

Н и я з. Эки адамдын сүйүүсүнө жолтоо болушка закон жол бербейт, бирок керт башынын кызыкчылыгы үчүн законду аттап өтүп, жаштардын турмушун бузуп коюучулар бар...

Н у р д и н. Законду аттап өткөн машаяк ким экен, көрсөтчү ошону?

Н и я з. Профессор Сулайманов.

Н у р д и н. Шайыргүлдүн атасыбы!?

Н и я з. Ооба.

Н у р д и н. Калп. айтсам өлтүр... Растан эле акылыңдан айныйй баштаган окшойсуң!

Н и я з. Хирургтугунда айып жок, бирок психиатр болууга жарабайсың.

Биз бул кабарды негизги окуяны даярдаган көмөкчү окуялардын биринчиси дейлик, бул оюбуз туурабы ?Аны билиш үчүн Нурдиндин бул фактыны кандай баалаганын байкайлы. Себеби фактыны баалоо кырдаалынан окуя бар же жогу билинет. Нияз: «Ошол болбогон персенин айынан сенин Шайыргүлүң акушеркадан жардам сурооого аргасыз болгон» —деди. Нурдин анын уу сөзүнө чыдабай аны каакка тартып жиберди. Эмне үчүн чапты? Шайыргүлдүн ошол ишке баргандыгы үчүнбү, же Нияздын бузукулугу үчүнбү? Пьесаны анализдеп жаткан режиссер үчүн персонаждын мүнөзүнүн негизин сүрөттөгөн мобул монолог эске тутарлык деталь:

— М а с а д ы к. (кыйыктангандай) Кыстабасаң болот эле... кыстаган соң, арг абарбы... (паузадан кийин) Биздин айылдын өйдө жагында Кептер-Сай деген капчыгай бар... Нияз экөөбүз ошону өрдөп атчан кетип бараттык эле... Зооканын боорунда кептерлер уялайт. Ошондой уя-коңулдун биринде моюн жүнү жылтылдаган татынакай короз кептер өзүнүн муңайым жана назик мекиянына ашыктыгын айтып, өздөрүнүн дудук тилинде сайрап жаткан экен. Мүмкүн ошол мезгилдеги гүлдөгөн кез, мекиянына жалбарып, эркелетип жаткан короз кептердин туңгуч жазы чыгаар... Токтой калып кулак түрдүм... Ошол замат артымдан мылтык атылып, көгүчкөндүн бири жалп этип шиберге сайылды... Аттан ыргып түшүп колума алдым...карасам жаңкы короз кептер экен... Салмактанып бараткан башын зорго көтөрүп асманды тиктеди... ким билет, мүмкүн мага ошондой көрүндүбү, айтор, айланып учкан топ көгүчкөндөрдүн ичинен өзүнүн жубайын издеп жаткансыды... жашылданган тегерек көзүндө чексиз кайгы, канбай калган кумарлуу сүйүү, муңдуу коштошуу... карай албай тескери бурулдум. Бирок ошол учурда мылтык үнү дагы жаңырып, ага удаа бир нече кептер жерге түштү. Чыдай алганым жок. «Жырткыч!» — деп Ниязды жекирип кыйкырдым. Нияз болсо кебелбейт. «Олдо, досумай, ая!.. Менин көзгө атарлыгымды мактап, кумардан чыгат экен десе, кайдагы бир кептер үчүн күйүп-бышып трагедия уюштурасың да!» — деп сумсая карап, өлгөн кептерлерди буту менен тээп жиберди!

Н у р д и н. Шайтан алгырдыкы! Бул эмне деген жорук. Ушундай да айбанчылык болобу?.. Нияз өлсө да барбайт!

...Бул мүнөздөмөнү эске албай туруп ролдун түпкү максатын, өтмө катар аракетин аныктоого мүмкүн эмес.

Нурдин азыр Масадык айтып берген бул иш менен Шайыргүл тууралуу жүрүп жаткан сөздүн ортосундагы түпкүрдөгү жашырын жаткан байланышты издөөгө чамасы келбейт. Эгерде азыр изилдеген болсо анын айтканын көңүлгө түйбөй бузукунун бетин ачмак. Анда эмне болмок? Менимче анда башка пьеса жазылмак. Станиславскийдин айтканы боюнча окуянын бар же жок экенин билиш үчүн ал фактыны алып ташташ керек. Нияз Нурдиндин үйүнө келбей түз эле тойго барса эмне болмок? Шайыргүлдү берилип сүйгөн Нурдиндин турмушунда өзгөрүү болот беле? Той жакшы өтмөк, экөө бактылуу өмүр сүрүшмөк. Анда башка пьеса болмок. Бирок Нурдинди күмөндөр кылган күдөмүктү чоңойткон экинчи көмөкчү окуя пайда болот:

Нурдин. (Мурдагысындай эле Сейитке карабастан) Мен Москвада жүргөндө кыйлага көрүшпөй калдык... кандайча туруп жаттың?

Сейит. Мени айтасызбы?

Нурдин. Ооба.

Сейит. (Пауза) Кандайча болсун... Баштатан келаткан кесип экен машина айдап, тамак-аш жеп, уктап-туруп күн өткөрдүм...

Нурдин. Бар кылган жумушум ошол болду дечи?

Сейит. Менимче ошол эле... (эстегендей) айтмакчы үйкүм келелекте телевизор көрчүмүн... Телевизор көрбөгөндө балдарымды эркелетчүмүн. Баласаак жаным бар! **(күрсүнүп)** Бир жолу аялым менен театрга барган экем... Аял аттуунун пашасы го чиркин!.. О, жараткан, ай!

Нурдин. Балким, дагы бир нерселер оюңа түшөөр, ойлонуп көрчү?

Сейит. Эчтеме калтырганым жок, бардыгын айттым.

Нурдин. (Сейит тарапка жалт бурулуп, тигиле карайт) Мен сага ишенем.

Сейит. Минтип карабаңыз, Нурдин аксакал! Кудай тилегиңизди берсин, минтип карабаңыз!

Нурдин. Сага эмне болду, Сейит?

Сейит. (Калтаарып). Кыйналганымды көрбөй турасызбы? (Үзүлө кыйкырып). Көрбөй турасызбы?

Нурдин. (Мээримдүү күлүмсүрөй) Болбогон суроолорду берип жаныңды кейитип койдум окшойт, кечиргин Сейит... Дайыма ак ниетсиң... күнөм санай албайм... Үйүңө батырак жетип, аялыңды ээрчитип кел. Көңүл ачкыла!

Сейит. (Паузадан кийин). Болуптур, мен кеттим. сиздин тоюңузда ачпаган көңүлдү качан ачмак элем..! Ант ур-

сун, сиздин тоюңузду көңүлдөгүдөй тойлойбуз. (Эшикке бет алат).

Рахмат. Кечириңиз Нурдин аксакал... (Өзүнчө) Кыйналып бүттүм... Дагы чыдашка кудуретим жетчүдөй эмес... Кантет элем таалайга жазганды көрөөрмүн да... (Башын шылкыйтып) Москвада жүргөнүңүздө...

Н у р д и н. Сүйлөй бер, Сейит!

С е й и т. (Пауза). Масадык менен Шайыргүлдү сиздин машинаңызга салып дайыма тоого алпарчумун... жоогазын тергенге...

Н у р д и н. Алпарсаң алпарган чыгарсың... Анын эмнеси жаман.

С е й и т. Тоодо тап-такыр гүл чыга элек кезде да алпарып жүрчүмүн.

(Нурдин нары бурулуп тоо жакты карайт).

С е й и т. (Нурдинге жакын барып, жалбарыңкы). Кечириңиз Нурдин-аксакал... (пауза) Шайыргүлдү жакшы көрөсүз... Сизге өтө кыйын... Менин абалым андан беш бетер... Бирок мынча болгон соң айтышым керек... Шайыргүл менен Масадык башыңызды аттап жүрүштү. Мен капканга түштүм. Сатылып кеттим. Мен адам эмесмин... Итмин!

Н у р д и н. (Сейитти карабастан, акырын) Кете берсең болот...

С е й и т. (Кейиштүү күрсүнүп) Макыл, Нурдин-аксакал. Мен кеттим. (Эшикке жеткенде бир нерсени эсине түшүргөндөй кайра кайрылат) Болору болгон соң жашырып эмне... Меңиз... Портсигар. Масадык машинада унутуп калыптыр... Анын туулган күнүнө Шайыргүлдүн белеги окшойт... (Портсигарды столго коюп чыгат).

(Узакка созулган пауза)

Нурдин. (Столго барып, портсигарды акырын алат да ичин ачып окуйт) «Жаным Масадык! Туулган күнүң менен чын жүрөгүмдөн куттуктайм. Менин сүйүүм күн нурундай жылытып, жоогазындын гүлүндөй кубантып турсун. Экөөбүз таалайлуу болобуз... Сенин Шайыргүлүң!» (Колундагы портсигарды телмирип карап, кейиштүү кайталайт)) «...Сенин Шайыргүлүң...» (Ачуусу келип портсигарды терезени көздөй ыргытат. Ыйлагандай аянычтуу добуш чыгарып айнек талкаланат).

Кийинки сахнада баары бир тойго бармак болгон үйдүн алдында Масадыктын атасынын бир тууган карындашы Каныйпага туш болот. Каныйпа да Масадык менен Шайыргүл жайлоого, аларга конокко келип жүрүшкөнүн, эми ал экөөнүн үйлөнүү тоюна келгенин айтат. Нурдинден ал кабар жаңылыштык экенин билгенден кийин алыстан ат арытып

келгенине карабастан «Бул үйдү желкемдин чуңкуру көрсүн»,—деп келген жолуна кайра түшөт.

Ошону менен Нурдин ресторанга келет да акырында Масадыкты машинага тепсетип кетет. Көшөгөнүн финалы Шайыргүлдүн түрмөгө келип, Нурдиндин «башканы сүйөм» деген сөзү менен бүтөт. Шайыргүл чындыгында эмне болуп жаткандыгын түшүнбөйт, билбейт. Бирок Нурдиндин кылыктары, кыздын сүйүүсүнөн баш тартканы, намызын тепсегени башкы окуяны жаратат. Нурдин түрмөдөн келгенче Шайыргүл турмушка чыгып кетет.

Жогоруда окуя эки кишиге тең болмоюн карама-каршылыкты, конфликтти туудурбайт деген элек. Аны аныкташ ошого көзүбүз жетиши үчүн ар бир персонаждын аракетин туудурган кылык-жоруктарынын мотивдерине кайрылалык. Нияз ким? Мындайчасынан алганда Нурдиндин жакын тууганы, экинчиден институтту чогуу бүтүрүшүп, бир тармакта иштеп жатышкан кесиптеши. Бирок ага эмне жетишпейт?

Менимче жөндөмдүүлүк. Нурдин менен Масадык таланттуу хирургдар, Шайыргүл атагы чыккан ырчы, профессор Сулаймановдун кызы. Нурдин жүрөккө операция жасаганы даярданып жүрөт. Ушунун баары ишке ашса Нияз эмне болот? Орто жолдо арабөк калат. Ошондуктан анын түпкү максаты бир ок менен бардыгын жайлоо. Максатын ишке ашырыш үчүн эмне кылат? Нурдиндин шоферу Сейитти колго алат.

А Сейитти ал жолго түрткөн окуя кайсы? Нияз экөө кетип баратып байкабастан кичинекей баланы машина менен тепсетип кеткендиги. Мында Нияз мыкты киши болуп, чатакты басып, Сейитти түрмөдөн алып калат да, анын асмандан издегени колуна түшүп берет. Ал окуя болбосо Сейит Нияздын айтканы менен болуп, тутана албай турган шооланы өрткө айландырууга көмөкчү болот беле? Сейиттин аракеттеринин мотиви эмнеде? Нияздын жакшылыгын актоодо. Демек жаман ишке барганына көзү жетип турса да милдетин так, акыр аягына чейин аткарууга аракеттенет. Анын өтмө катар аракети мына ошондо. Бул звенодон Сейитти алып таштагылачы. Негизги окуя болот беле? Менимче болмок эмес, анда башка пьеса болмок. Демек режиссер көмөкчү окуялар аркылуу персонаждардын кылык-жоруктарынын негизги мотивдерин тапкан күндө гана башкы окуяны ачып берүүдө туура көркөм каражаттарды таба алат. Ал эми башкы окуяны таба билүү-пьесанын идеясын туура ачуу дегендикке жатат.

РЕЖИССЕРДУН АКТЕРЛОР МЕНЕН ИШТӨӨСҮ

Театрдын спецификасы жөнүндө сөз кылганда режиссер үчүн негизги материал актер экендигин билдик. Демек, эгерде актёрдо чыгармачылык касиет болбосо, эгерде ал акыл-эс менен иштебесе режиссер үчүн кыла турган иш да болбойт, спектаклди ал ким менен коймок? Ошондуктан режиссердун бирден бир милдети актердун ишинде чыгармачылык процессти жаратуу, анын өз алдынча чыгармачылык менен иштөөсүнө көмөкчү болуу. Ал эми актерлор чыгармачылык ыклас жаралганда аны өчүрбөй, колдоп, тутандыруу. Ар бир актер менен спектаклге даярдануу иши жолго коюлгандан кийин (роль жөнүндө жекеме-жеке аңгемелешүү, актердун ал жөнүндө оюн билүү ж. б.) режиссер өзүнүн алдына койгон максатына ылайык актерлордун ансамбли жөнүндө ойлонот, аны данакерлейт.

Социалисттик реализмдин негиз салуучусу, биздин доордун гениалдуу жазуучусу М. Горький айткандай: «Драма деген башынан аягына чейин аракеттүү болуш керек». Улуу грек философу Аристотель да драма аңгеме эмес, окуяны аракет менен гана көрсөтүш керектигин айткан. Анын сыңарындай режиссер сахна аракетинин уюштуруучусу катарында спектаклди коюу сахналык аракеттин негизинде ар дайым тигил же бул конфликт болот. Актерлордун карым-катнаштары аркылуу конфликтти түзүү жана аны табуу режиссердун милдети. Бирок актердун сахнадагы аракетине жашоосуна көрүүчүлөрдү ишендирүү үчүн анын чыгармачылык процессинде режиссер тарабынан зордоп, зомбулук кылуу, кыстоо болбошу керек. Ал тек гана актерду чыгармачылыкка жетелеп көндүрүүсү зарыл, антпесе эркин ынандырарлык чыгарманын, образдын жаралышы мүмкүн эмес.

Албетте, бул жерде айтылып жаткан нерселер догма эмес. Станиславский өзү дагы системасын эреже катары кармап, эч кимге таңуулаган эмес. Бирок системаны окуп, анын тереңине жетүүгө аракеттенсең, андагы келтирилген жыйынтыктардын турмуштук реалисттик негизи бар экендигин түшүнөсүң.

Биз мындан мурда пьесадагы окуянын тизмегин, окуянын пьесада кандай табылышы жөнүндө айтууга аракеттендик. Окуя дегенибиз пьесанын жүрүшүн—мазмунун өзгөрткөн конфликттик ситуация экен. Конфликтсиз драма болбой тургандыгын байкадык. Бирок ага турмуштук аракет кошуп, жан киргизген артист эмеспи, ошондуктан аткаруучу деп айтабыз, Актер конкреттүү түрдө аракеттенерден мурда режиссер ошол аракеттин шартын, темасын, максатын таап бериши керек.

Бул, албетте, столго отуруп, образдын үстүндө «акыл-эс менен чалгындоонун» учурунда болот «Акыл-эс менен чалгындоо» дегенибиз эмне? Мурдагыдай пьесаны бөлүкчөлөргө бөлүп алып иштебей, окуяны нугу менен иштешет. Ар бир көрүнүштө окуя изделип, роль окулуп жатканда дагы персонаждын аракеттеринин себептерине токтолушат. Акыл менен изделип, табылган принципти аянтта кыймыл-аракет менен текшерип көрүш керек. Репетиция учурунда бул эки принциптин ортосунда айырма болбошу керек.

Бул стадиянын дагы бир урунттуу учурун эстен чыгарбоо зарыл. «Акыл-эс менен чалгындоодо» — мейли ал отуруп иштөөдө болсун, мейли аянтчада болсун, ал канчалык узакка созулбасын—кийинки репетициянын жолу, тартиби, «кыймыл-аракеттик чалгындоонун» планы унутулбашы керек.

«Акыл-эс менен чалгындоо» методу кандай ойнойбуз деген маселени козгобойт да, пьеса менен ролдун турмушундагы фактыларды гана тактайт. Факт деген аракетти туудурат дедик. Бирок мунун дагы тактай турган бир жагдайы бар. Бул жөнүндө сөз козголгондо актердун максаты менен аракети жөнүндө проблема пайда болот, себеби көпчүлүк учурларда максатты аракет деп, аракетти максат деп айта беребиз. Баарыбызга белгилүү максат деген үч элементтен турат:

Эмне иштеп жатам—аракет, эмне үчүн иштеп жатам—максат, кандай иштеп жатам—каражат. Бирок максат «аткаргым келет», «каалайм» дегенде гана ишке ашмак. «Мен анын көңүлүн ачкым келет», «Мен аны кубандыргым келет»... Эгерде андай ыклас болбосочу? Анда аракет менен байкап көрүш керек. К. С. Станиславский айткандай: «Аракеттин артынан, өзүнөн өзү эле, ички сезимге баш ийген нерсе пайда болот». Бирок ал өзүнүн негизги табылгаларынын биринде сезимди ойнобоого чакырган. Чындыгында эле, одоно айтканда, жылаңач сүйүү сезими менен сүйүүгө болгон психологиялык сезимдин ортосунда айырма барбы? Албетте, сезим психофизикалык жагынан айкалышканда гана кымбат. Ошондуктан режиссер актердон сезимди көрсөтүүсүн эмес, аракетти аткаруусун талап кылыш керек. Актерлор көпчүлүк учурларда аракет процессин эмес, жыйынтыкты—сезимди ойноого аракеттенишет. Эгерде жакшы көргөн адамына таарынуу сценасы болсо, анда артист таарынганды көрсөтүүнү максат кылып койсо, көрөрмандар ага ишене алышабы? Албетте жок. Алар үчүн таарынычтын себеби, таарыныч пайда болгон процесс кызык. Режиссер актердун сезимди ойноо жолуна түшүп баратканын байкаар замат токтотушу керек, антпесе артист ага көнүп алат да, образдын чечилишинде

чоң ката кетиришет. Ошондуктан артист өзүнүн сахнадагы аракети менен дайыма «эмне жасап жатам», «эмне үчүн жасап жатам, кандай жасап жатам» деген суроолорго жооп берип тургандай болуш керек. Ошондо гана сахнадагы жашап жаткан персонаждын турмушу маңыздуу болуп, артисттин бүт аракети органикалык жашоого айланат.

Акыл менен изденүү процессинде режиссер өз оюн—планын ортого салбай туруп, аңгемелешүү, импровизация учурунда туура же туура эместигин текшерет, негизги окуяны, көмөкчү окуялардын тизмегин тактайт.

Анализдин экинчи этабы аракет менен чалгындоо. Бул этап—материалды акыл-эс менен гана эмес, окуяларды табуу жолу менен гана эмес, этюд аркылуу, кыймыл-аракетте текшерип көрүү этабы.

Спектаклди коюу процесси, анын башталыш жана аякташ этаптарынын ыкмалары догма эмес дедик. Ар бир режиссер, албетте белгилүү методдун негизинде, өзүнө жаккан жолду тандап алат. Изденүү жолдорун жаңылыштык, кетирген каталык деп айтууга болбойт. Мисалы, Станиславский спектаклди коюп баштаганда аны артисттердин билбей эле турганы дурус деп ойлогон. Муну, албетте режиссерлук ишинин башталышында айткан. Анын да өзүнчө себеби болгон: артисттер мурдатан билип алса ар кандай пикирлердин туулушу мүмкүн деп ойлогон ал. Бул албетте туура эмес. Коллектив пьесаны окубай, таанышпай туруп спектакль коё баштайт деген күлкүнү келтире турган окуя.

Станиславскийдин системасында «Мен ролдомун — бул менмин» деген түшүнүк, жобо бар. Демек пьесанын сунуш кылган шартында өз атынан чыгарманын бүт жүгүн баамдоо, кабылдоо дегендикке жатат. Эгерде мен ойноп жаткан каармандын ордунда болсом, ошол туш келген шартка туш келсем, башымдан ошондой окуялар өтүп жатса мен эмне кылаар элем? — деген суроолор аркылуу образдын психологиялык нугун табат. Эгерде ал багыт туура табылса артист ролду жан дүйнөсү менен кабылдап, аны менен камыр-жумур болгонун сезет. Ошондо гана артист персонаждын кейпин (перевоплощение) кийген болот. Кээ бир учурларда перевоплощение учурунда артист өзүн жоготуп коёт деген пикирлер кездешет. Перевоплощение канчалык терең болгон күндө дагы артист түзгөн образдын турган турпаты кайда жоголушу мүмкүн. Артист аткаруучу болуу менен өзүнө өзү инструмент эмеспи. Адамдык касиет ролдо эрип жоголуп кетиши эч мүмкүн эмес. Роль аткаруучунун касиетин жаап-жашыра албайт, тескерисинче анын психологиясында, жан дүйнөсүндө эрип жок болот.

Театралдык искусствонун негизи (перевоплощение), адамдын кейпин кабыл алган сезим артисттин жан дүйнөсүндө чындап жаралбаса образ жаралбайт. Сакал-мурут тагынуу, чапан-чепкен кийүү, сырткы мүнөздү табуу, терецинде акталбаса уйга жүгөн каткан менен барабар.

Станиславский перевоплощение жолдорун издөө менен жандуу сезимдин органикалык закондорун ачкан. Чыныгы искусстводо артисттин рухий, жан дүйнөсү иштейт, бирок ал үчүн эркиндик жана керектүү шарт түзүү керек. Эркиндик деген артисттин дилгирлиги, чыгармачылыкка болгон аракети. Артист менен режиссердун ортосундагы чыгармачылык контакт «муну кантип ойноймп?» деген суроолордон пайда болот. Демек «кантип» — деп отура бергенден көрөк, «Эмне үчүн?» — деп роль жөнүндө көбүрөөк билүү далалаты актердун изденүүсүнө көбүрөөк шарт түзөт, аны билүү аракети болочок образдын негизин, данегин табууга көмөк берет. Кыймыл-аракет менен болгон анализде этюд аркылуу изденип, толгон-токой суроолорго жооп издөө менен образдын данегин тезирээк табат, аны ачууга тезирээк жетишет. Бирок өзүңүздөр жакшы билесиздер, артистти акыл-эс анализинен, стол үстүндө иштөө мезгилинен ажыратуу бир топ кыйын. Анткени ал ролду азырынча колунан түшүргүсү келбейт, ал турсун андан ажыраштан коркот. Экинчиден, аянтка чыгып этюд жасоо да ал үчүн кыйын. Бул тек гана актердук кесиптин психологиясы. Ошондуктан репетициянын бул этабы да пьесаны билүү болуп эсептелет. Билүү деген изденүү, изденүүсүз билүү, үйрөнүү болбойт. Ролдун негизине терецдеп үңүлүп кирүү—кейипкердин кейпине кирүү дегендикке жатат.

Кыймыл-аракет менен чалгындоо методунун негизин импровизация же болбосо этюд методу түзөт дедик. Этюд дегенибиз турмуштун кичинекей үзүндүсү, бирок анда кандай да болбосун окуя болушу зарыл. Этюдда пьесанын материалы текшерилет, аны текшерүү менен актер өзү материалды туура түшүндүбү же жокпу, ал колунан келеби жокпу, иши кылып өзүнүн дараметин да текшерип көрөт. Ошондуктан этюд лабораториялык метод, бирок спектаклди коюу методуна эч качан жатпайт. Мына ошол позиция менен караганда бул процессте актер жоопкерчиликтен коркпойт, жаңагы эркиндик дегенибиз ошондо гана пайда болот.

Этюддук методдо эң негизгиси ойнолгон этюдду талдоо болуп саналат. Бул талдоодо ойногондордун баары катышат, бирок мында аткаруунун сапаты эмес, аракеттин логикасы талдоого алынат. Бул талдоо акыл-эс менен болгон чалгындоодогу табылга менен этюд экөөнүн ортосундагы

байланышты салыштыруу иретинде болот. Окуянын туура же туура эместиги текшерилип, андагы аракет такталат. Этюд турмуштун кичинекей үзүндүсү дегендей, окуя сахнада эмес, турмушта болуп жаткандай кырдаалда өтүшү керек. Демек этюд актердун фантазиясын ойготкондой шартта, импровизациялык реквизит жана деталдар менен ойнолот. Балким этюд келечектеги спектаклдин пландашылган шартына жакын да чыгып калышы мүмкүн, бирок аны кийинчерээк, этюддук процесс такталып калган маалда, ошол этюд өсүп жетилгендей кырдаалда ишке ашырган жакшы.

Акыл-эс менен чалгындап бүтүп, аны аянтчада кыймыл-аракет менен текшерип көрүп, пьесаны изилдөө этабын аяктайбыз. Ушул жол менен пьеса башынан аягына чейин өтүлөт. Улам жаңылап, кайталап өткөн сайын пьесанын анализи тереңдеп, кеңейип, чыгарманын бүтүндөй мазмуну ачылат.

Биринчи этапта чыгарманы этюддук, эскиз жолу менен чалгындап, акылыбыз, жүрөгүбүз менен табылган нерсебизди ишке ашыруубуз зарыл, демек экинчи этап сахналаштыруунун көркөмдүк каражаттарын издөө болуп саналат. Мында эпизоддон эпизодко спектаклдин өтмө катар аракети (сквозное действие) улам тактала бергендей мүнөздөмөнүн данегин кууп, сунуш кылынган шарттын (предлагаемые обстоятельства) терең катмарлары ачылгандай, сахнадагы ар бир аракетти спектаклдин түпкү максатына (сверхзадача) баш ийдириш керек. Иш жүзүндө бул кандай чечилмек? Артисттер фактылардын тизмегин билишет, бирок үстүртөдөн гана билишет. Эми окуялардагы (анын тизмеги боюнча) каармандардын кылык-жоруктары такталып гана тим болбостон, аларга түрткү болгон негиздер ачылат. Мында улам ойнолгон эпизоддорду талкуугa алуу менен окуяны ачып берүүнүн бардык каражаттарын табуу зарыл. Бул биринчи кезекте окуялардагы күрөш, партнерлордун бири-бири менен болгон байланышы, карым-катнашы. Бул этапта дагы да болсо биринчи планда ролдордун сөздөрү эмес, каармандардын кылык-жоруктарынын логикасы турат. Демек биринчи кезекте каармандардын кылык-жоруктарынын логикасын тактап, анын ички мотивдерин аныктап бүткөндөн кийин гана текстке кайрылып, экөөнүн ортосундагы байланышты текшерсе болот. Ошентип эми артисттер менен окуяларга байланыштуу ролдун үстүндө иштөө этабы башталат.

Биз этюддун импровизациялык негизин айталык, баарыбызга белгилүү, ал ошон үчүн этюд деп аталат. Бирок ал канчалык импровизациялык түрдө болбосун, анын түпкүрүндө автордун материалы жатат. Кыймыл-аракет аркылуу

анализдин негизинде окуяны баалоо (оценка событий), кабылдоо, аларга карата чечим кабыл алуу аракети бар. Бул мезгилде жат боло элек текстти колдо кармап жүрүүнүн кажаты барбы. Ал болуп жаткандарды эркин кабылдоого, баа берүүгө тоскоол гана болот. Көнгөн артисттер үчүн импровизациялык текст автордук тексттен көп деле алыс кетпейт. Италиялык белгилүү режиссер Федерико Феллини актерлор менен иштөө методу жөнүндө айтканда: «Текст көпчүлүк учурда даяр эмес болот. Ал даяр болгон күндө да мен аны актерго көрсөтпөйм. Мага текстти жаттап алып шатыраткан мектептин окуучулары эмес, эркин аңгемелешкен адамдар керек» — деп жөнөкөй сөздүн маанисин баса көрсөткөн дешет.

Кыймыл-аракет аркылуу анализ методу—артистти автордун текстине органикалык жол менен алып келүү методу. Себеби аракет менен тактап бүткөндөн кийин текст өзүнөн өзү жат болуп, сиңимдүү келет. Ошондуктан текстти атайы жаттоо жолу актердук искусствонун реалдуулугуна тоскоол гана болот.

МИЗАНСЦЕНА

Азыркы кездеги сахнанын тили өзүнүн жаралышы менен кылымдар арасындагы драматургияда жана актердук искусстводогу жаңыруу процесстерине гана тийиштүү болбостон, ошолор менен бирге болгон сахналык чөйрө боюнча режиссуралык реформаларына да тийиштүү.

Чындыгында сахналык чөйрө деген түшүнүк, спектаклдин бирден бир структуралык негизи катарында, натуралисттердин прозадагы жана театрдагы эстетикалык революциясынын процессинде келип чыккан. Өткөн кылымдын 70-жылдарында Германияда мейнингендиктердин турмуштук, тарыхый деталдардын жасалгалары менен тартылган кооз декорациялары болгону сахнада фон катары гана кала берген. Актерлор турмуш чындыгынын атмосферасын кайталаган сахналык чөйрөдө ойнобостон, декорациянын фонунда гана аракеттенишкен. Ал эми Антуандын Эркин театрында, немецтик же французук режиссер-натуралисттердин спектаклдериндегидей эле декорация жаңы мааниге ээ болот. Декорация татынакай тартылган кооз фондун функциясын аткаруудан калып, актерлор ойноочу жайга айланат да, конкреттүү ролго өтөт. Антуандын спектаклиндеги буюмдар бутафория эмес, анык турмуштагы буюмдар болгон. Ошондон

кийин гана сахналык чөйрө деген түшүнүк, режиссуранын өнүгүшү менен бирдикте, жаңы чечүүчү мааниге айланат.

Мизансцена деген түшүнүк пайда боло электе эле сахналык чөйрөдө персонаждардын бир орундан бир орунга жылып жүрүшү, токтоочу орду актерлорду кайдыгер калтырчу эмес. Бирок мизансцена, орундан орун которуштуруу процесси ойдун көркөмдүк каражаты катарын да карабастан, ойноонун техникалык шарты катарында гана каралуучу: артисттер көрүнүктүүрөөк жерде тургандай кылып жайгаштыруу максатын көздөгөн. Ошондуктан бул ишти антрепренер же болбосо преьмер — биринчи актер жасашкан. XIX кылымдын аяк чендеринде эл актерлорду көрүш үчүн эмес, атайы спектакль көрүш үчүн да келе башташат, себеби чыгарманы идеялык көркөмдүк жактан трактовкалоо иши режиссердун кесибине өтөт. Ошентип режиссер жана мизансцена деген түшүнүктөр бөлүнбөс биримдикке айланат.

Азыркы мезгилде режиссура жөнүндө китептер, материалдар көбөйүп калды. Бирок мизансценалаштыруу боюнча азырынча окуу куралы дээрлик эле жокко эсе, бу да болсо режиссуралык кесиптин жаштыгынан. Ар бир режиссер мизансценалаштырууда өзүнүн тилин, ыкмасын табууга аракеттенет, мында бара-бара дилентантизм жоголуп, профессионалдык чеберчилик пайда болгондо аренага жаңы муундун өкүлдөрү чыга баштайт, ошентип бул процесс кайрадан башталат.

Мизансцена дегенибиз—артисттердин сахнадагы көрүүчүлөр үчүн ыңгайлуу жайланышуусу, демек бул физикалык кыймыл-аракеттин бир формасы. Анткени кыймыл-аракеттин жалпы формасын—жайланышуусун үйдүн ичиндеги оокат кылып жүргөн артист эмес эле адамдын кыймыл аракеттеринен көрүүгө болот, бирок ал өзүнүн максаттары менен гана алек болуп, аны бирөө карап турабы-жокпу, аны менен иши болбойт. Эгерде ал башка бирөөнүн аны карап турганын байкап калса (ал өзү кааласа да, каалабаса да) өзүнүн жүрүш-турушун аргасыздан өзгөртө баштайт. Демек мизансцена залда отурган көрүүчүлөргө ылайыкталып, спектаклдин түпкү максатынын концепциясына баш ийдирилет. Актерлор болсо мизансценалык ансамблге жайланыштырылуусу менен синтетикалык жана коллективдин искусствонун көркөмдүк логикасына ылайыкташтырылат.

Демек жогорудагы биз сөз учугун баштаган сахналык чөйрө деген түшүнүк актерлор жайгашкан аянтча экенин көрдүк. Бирок чөйрөлүк дегенибизге мезгилдик деген түшүнүк кошулбаса анда анын таза гана механикалык жагына көңүл бурган болуп калабыз. Мизансцена өз кучагына «чөй-

рөлүк», «мезгилдик» деген түшүнүктү камтып турат. Спектаклде башкы мизансценалар болот—алар чоң чөйрө жана мезгил андан кийинкиси—анча чоң эмес мизансценалар, акырында кайдыгер мизансценалар болот, бирок мунун бардыгы чогулуп келип спектаклдин башкы чөйрөлүк-мезгилдик мелодиясына баш ийип турат.

Драмалык чыгарманын образдуу негизи диалог болуп эсептелет. Диалог болсо театралдык материяны түзүп турган, миңдеген көркөм бөлүктөрдөн түзүлгөн клетка. Белгилүү бир ситуацияларда кагылышкан эки мүнөздүн ортосундагы сөзмө-сөз тирешүүсү драматургиялык тексттин элементардык модели катары кызмат кылат. Диалогдун структурасы—сөз, сахнада чагылдыруусунда—үн. Диалог мүнөздөмөнүн чөйрөлүк эмес, мезгилдик жагдайы. Ал эми спектаклдин кеңедей бөлүгү да драманын чөйрөлүк да, мезгилдик да каражаттарын бириктирип туруусу зарыл. Ансыз болууга мүмкүн эмес. Мизансцена дегенибиз ушул эки компоненттен курулат. Бул терминдин мааниси да сахнадагы чөйрө менен мезгилдин мүнөздөмөсүнүн негизи.

Спектаклдин мизансценалык түзүлүшүнүн закон ченемдүүлүгүн аныктоодо европалык теоретиктер, режиссерлор бир топ бушайман болуп келишкен. Мисалы Лессинг кыймыл-аракеттин маңыздуулугу жөнүндө айткан. Сахналык аракеттин пластикалык канондорун түзүүдө Гете көп эмгектенген. Алардан кийин Мейнинген театрынын режиссеру Кронег жалпы эле сахналык чындыктын закондорун изилдөө менен өзүнчө эреже иштеп чыккан. Анын ою боюнча актер ар кандай бийиктиктеги декорацияда ойноодо ар кыл кооз позаларды пайдаланып калуудан качпоосу керек деген жыйынтыкка келген. Мисалы, актер тепкичтин үстүндө ойноп жатканда анын бир буту ылдый, бир буту өйдө туруш керек болгон.

К. С. Станиславский, В. И. Немирович-Данченко мейнингендиктердин тажрыйбасын колдоо менен, керексиз жактарын четтетүү менен, мизансценалаштыруунун атайын шарттуу жоболоруна каршы күрөшүшкөн. Алар эң алдыда мизансценалык автордун стилистикалык өзгөчөлүктөрүнө жараша, турмуштук чындыкка жана сахналык аракеттин логикасына карата чечишкен.

Мейнингендиктердин жана МХТтын режиссердук эстетикасынын тийгизген таасири ушунчалык күчтүү болгондуктан XX кылымдын, айрыкча анын башталышындагы режиссердук багыттын негизин түзүшкөн. Андан кийинки мезгилдеги мизансценалык искусствонун өнүгүшү Станиславскийдин системасынын калыптанышы жана өркүндөтүлүшүнө түздөн

түз тиешелүү. Анын «физикалык аракеттин методдорун» ачуусу, аракеттеги анализ методунун жаралуусу актердун сахнадагы жашоосунда психологиялык жана физикалык жагдайлардын бөлүнбөс биримдиги жөнүндө актердук искусстводо чыныгы төңкөрүш жасаган.

Физикалык аракет—мизансценанын ишенимдүү негизи. Ал жеке гана турмуш чындыгынын гарантиясы эмес, түпкү максаттын негизи. Бирок ошого карабастан ал мизансцена эмес, анын башаты гана. Аткаруучунун өзү тапкан кыймыл-аракеттери импровизация катарында болуп, образдык мааниден али алыс турат. К. С. Станиславский айткандай: режиссер мизансценаны түзүп жатканда, аны көрүүчү катарында да, актер катарында да сезүүсү зарыл. Бул учурда режиссердун спектаклди коюу боюнча негизги ою—планы (замысел), демек мизансценага байланыштуу анын музыкалык-пластикалык, мейкиндик-мезгилдик темасын жалпы аныктоосу биринчи планга чыгат. Музыкалык пластикалык тема пьесанын персонажын алдына койгон максатына жараша конкреттүү мизансценалар менен көрсөтөт жана өркүндөтөт. Бир жагынан физикалык кыймыл-аракет, экинчи жагынан чөйрөлүк-мезгилдик мелодия мизансценаны жаратат. Ушул эки жагдай биргелешип, камыр-жумур болгондо гана терең мааниге ээ болушат.

Демек мизансцена аткаруучулардын сахнада жайгашуусу экен. Бирок ошол жайгаштыруу эмненин негизинде, кайсы принциптерде болмок, мындайчасынан айтканда көптөгөн мезгилдерден берки келе жаткан сахнанын кайсы закондоруна таянмак? Бул жөнүндө сөз кылардан мурда сахнанын түзүлүшүн карап чыгалы. Терминдери менен да таанышалы.

Зал менен сахнаны бекем курулган дубал-портал (порталдык рама) бөлүп турат. Көрүүчүлөр спектаклди карап отурган ачык жер сахнанын күзгүсү деп аталат. Порталга көтөрүлмө же эки жакка ачылма чоң көшөгө, андан кийин кичи же интермедиялык көшөгө илинет. Портал менен биринчи кулисалардын ортосундагы аянтча авансцена деп аталат. Ал эми сахнанын күзгүсүнүн алдындагы, оркестрдик чуңкурду жаап жасалган бөлүгү просцениум болот. Порталдан ары, сахнанын өзүндө жайгашкан оңго жана солго кеткен жерлерди кулисалардын арты, же алар кененирээк болсо сахнанын чөнтөкчөлөрү делет. Кулисаларга болсо чөнтөкчөлөрдү жаап, сахнанын эки жагынан тең үч же төрт катар болуп илинген декорациянын бөлүкчөлөрү кирет.

Кандай гана спектакль болбосун аны мизансценалык жактан иштеп чыгыш үчүн декорациясы жок, жыланач сахнанын композициясын аныктап алышыбыз керек. Азыр, кино

менен телевидениенин доору сүрүп турган мезгилде көрүүчүлөр ири планга, персонаждардын ички кайрууларын тагыраак берген, психологиялык терендик касиеттерин ача турган ири пландарга көнүп, каныгып калган мезгил. Ошондуктан сахнанын композициялык түзүлүшүн аныктоодо биз анын негизи кылып биринчи пландын ортосун алганыбыз оң.

Сахналык пландар адатта кулисалар боюнча бөлүнөт. Биринчи план биринчи кулисаларга туш келет. Кээде биринчи план деп авансцена да аталат. Биринчи план көпчүлүк учурларда образдын психологиялык ой толгоолорун тереңирээк ачып жеткирүү үчүн колдонулат. Мисалы, Т. Абдумомуновдун «Ашырбайын» койгондо режиссер И. Боров биринчи планды чеберчилик менен колдонгон. Төртүнчү көрүнүштө көшөгө ачылганда алдыңкы планда Ашырбай— Жаманов отурат, тегереги тоо-таш, арткы планда булуттар жылып сүзгөн мейкиндик. Ал өксүп, үстөмөнүнөн түшпөй кайрат кылууга аракеттенип, алыс сапарга кетип баратып аялы менен коштошкону келгенсип, мүрзөнүн топурагын алаканы менен сылап: «Таарынба Багдагүлүм, ак стампул менен кепиндей албадым. Колумдан келгени ушул экен, казанагыңды кең казып жайлуу койдум» — деп, андан кечирим сурана, мүмкүн болушунча калтыраган үнүн басууга, эркелете сүйлөөгө аракеттенет. Артисттин көзүнөн аккан жашы мөлтүлдөп, сакалын жууйт, аны ал сүртүүгө да чамасы келбейт, көрүүчүлөрдөн жашырбайт, тескерисинче ал аларга тике карап, өзүнүн кайгы-муңун алар менен тең бөлүшүп жаткандай, арыз-арманын алардын ортосуна салгандай, кеңеш сурагандай кайрылат. Бул сцена кыймылсыз, жүйүртө басып отурган калыбында өткөрүлүп, режиссер аны мүмкүн болушунча көрүүчүлөргө жакындатып, мизансценаны ири планда өткөрөт. Мындай кырдаал көрүүчүнүн көңүлүн чаржайыт кылбай, алар менен артисттин ортосундагы карым-катнашын бекемдеп, образдын көрүүчүлөргө болгон таасирин күчөтөт.

Сахнанын экинчи планы кулисаларга тушташ болот, бирок мында актерлор көрүүчүлөрдөн алысыраак болгондуктан группалык сценаларды жайгаштыруу ылайык, себеби карап отурган адамдын көз алдында сахнадагылар чогуусу менен бирдей көрүнөт. Бул планда бий номерлери да жакшы жайгашат. Бирок экинчи планды көбүрөөк пайдалануу көрүүчүлөрдү жадатып, образдын психологиясынан аларды алыс кармап, кызыгууну көп деле күчөтпөйт, эмоционалдык таасир да терең болбойт.

Сахнанын үчүнчү, төртүнчү пландары кинонун жалпы пландары менен барабар болот. Мында оюндун нюанстары, адамдын оюнун күзгүсү болгон көздүн ойноо мааниси көрүү-

чүлөргө жете бербейт. Арткы пландар монументалдык композициялар жана массалык аракеттерди баяндаган сценалар үчүн жакшы. Мисалга, Кыргыз академиялык театрында М. Назаралиевдин Ч. Айтматовдун повестинин негизинде койгон «Саманчынын жолу» аттуу спектаклинин айрым мизансценаларына кайрылып көрөлүкчү.

Улуу Ата Мекендик согушта Толгонайдын балдарын аскерге узатканын эскерген сценадагы мизансценалар ошондой оор күндөрдө патриотикалык зор кыймылдын жана чоң кайгынын чөйрөлүк-мезгилдик (пространственно-временная) музыкасы аркылуу патетикалык-романтикалык планда чечилген. Сахна аянты үчкө бөлүнгөн: арткы планда туурасынан кеткен киши боюлук тактай конструкцияларынан турган секиче, ортоңку планда көпчүлүк, алдыңкы планда жекече сценалар. Александровдун «Ыйык согуш» аттуу музыкасы жер жаңыртып, алааматт кабарын билдирет. Солдон оңго карай аталарын, күйөөлөрүн, балдарын узатып жаткан эл. Алардын бирөөлөрү токтоп калып, кол булгап коштошсо кээ бирөөлөрү кетип бараткандардын моюндарына асылып алышып өксүп ыйлашат, кээ бирөөлөрү кайрат кыла кошо басышат. Бул агым оң тараптагы кулисалардан жок болушуп, анан кайра секинин оң тарабынан көрүнүшүп, алыс сапар тарткан чоң даңгыр жолго чыккансып, солду көздөй жөнөшөт. Алар эми бизден алысташып, турмуштун жаңы баскычына аттанышкандай. Бул сценанын экинчи этабы Толгонайдын, Алыймандын Майсалбектер менен коштошуусу. Алар азырынча алдыңкы планда, бирок режиссер аларды элден ажыратпайт, бөлбөйт. Алар дагы эл баскан жол менен жөнөшөт, эл менен аралашат. Коштошуп, жөнөтүп жатышкандардын физикалык кыймыл-аракеттери тек гана техникалык-механикалык орун алмашуулар, кыймылдоолор эмес, мезгил өлчөмү боюнча бир багытка, бир максатка баш ийдирилген, алдын ала ойлонгон табылгасы.

Биз буга чейин сахнанын туурасы жана узуну (тереңдиги) жөнүндө сөз козгодук, бирок анын бийиктик өлчөмү да бар эмеспи. Анын композициялык мүмкүнчүлүктөрү кандай? Бул да биз азыр эле сөз кылып кеткен пландардын өзгөчөлүктөрү менен тыгыз байланышта болот. Авансценада турган адамдын тулку бою залда отургандарга ансыз деле бийик, чоң болуп көрүнөт. Ошондуктан бул жерге станоктор коюп, актерду көтөрүүнүн кажаты жок. Биринчи планда болсо бир аз көтөрүүгө болот. Романтикалык пландагы спектаклде же трагедияларда станокту эки, үч баскычка көтөрсө болот, ал эми кайдыгер, психологиялык спектаклдерде болсо мындай тепкичтер—станоктор окуянын реалдуулук

шартын бузуп коюшу мүмкүн, ал гана турсун актердун аткаруучулук манерасын да өзгөртүп коёт. Бул жагынан алганда экинчи пландын рельефи режиссерго көбүрөөк мүмкүнчүлүктөрдү берет, бирок аша чаап кетиш жарабайт. Залда отургандарга көрүүгө оңтойлуу болуш үчүн станоктун бийиктиги ашып кеткенде элүү сантиметрден бир метрге чейин эле болуш керек.

Үчүнчү планда болсо станокторду пайдалануу режиссерго көбүрөөк мүмкүнчүлүктөрдү берет, бирок ошондо да сахнадагы адамдын бою эң жогорку катарда отурган көрүүчүлөр үчүн өзүнүн табигый боюндай болуп көрүнүшү зарыл.

Мизансцена режиссердук ойдун образдуу берилишинин каражаттарынын негизи. Режиссердук кесип катары театрдын өз ордун ала баштагандан тартып ал ар кандай мектептерди, методдорду пайда кылды, бул изденүү, калыптануу процесси эле. Албетте, мындай ар кыл багыттар, пикирлер, талаш-тартыштар мизансцена искусствосунун айланасында болуп келген. Бул негизинен бир принциптин—режиссер мизансценаны үйдөн отуруп, пьесанын үстүндө иштөө учурунда алдын-ала даярданып, артисттер менен иштегенге даяр планы менен келеби, же болбосо алар репетиция учурунда изденүү процессинде биргелешкен чыгармачылыкта жаралабы деген идеянын айланасында болгон. Көпчүлүк учурларда биринчи багытты жактоочулар К. С. Станиславскийдин белгилүү «Отеллонун» режиссердук планына» таянышкан да, аны кредо катары колдонушкан. Бирок кийин Станиславский өзү деле бул принциптен баш тарткан, анын үстүнө бул «пландын» пайда болгон шартына көңүл бөлсөк, ал мындай принципти методунун негизи кылбаганы деле көрүнүп турат. Ал 1929—1930 жылдары Ниццеде дарыланып калат. Андан мурдараак, 1927-жылы А. Леонидов ага «Отеллонун» кээ бир сценаларын көрсөтүп, Отеллонун образынын түзүлүшүнө режиссерду ынандырат, ошондон кийин гана МХАТта «Отеллону» коюу планы жаралат. Бирок шартка жараша Станиславский спектаклди коюуга катыша албай, театрга кандай да болбосун жардам берүү катарында ал пландын үстүндө иштейт. Театр, өзгөчө Леонидов андан пайдаланбай койгон эмес. Акыры спектакль көп узабай эле репертуардан түшүп калган.

Дагы Англиянын көрүнүктүү режиссерлорунун бири П. Брук Шекспир театрында жаңыдан иштей баштаганын эскергенде да биринчи спектаклге кандай даярданганын айтат. Ал сахнанын макетин түзүп алып, майдалап кесип алган картондор — «актерлорду» сахнада жылдыруу менен бүт мизансценаларды иштеп, түзүп чыгат. Театрга келгенде да

мурдакы иштеп чыккан план боюнча актерлорду картондорду жылдыргандай, орду ордуна жайгаштырып, жылдыра баштайт. Андан чыгармачылык атмосфера пайда болбой, режиссердун айласы кетет. Тирүү актерлор картон эмес экендигин, үйдө отуруп алып мизансцена түзүү менен актерлор менен биргелешкен чыгармачылык процесстин ортосунда асман менен жердей айырма бар экендигин П. Брук ошондо гана түшүнгөн экен, ошондуктан ал «Биринчи репетицияга даяр сценарий жана кагазга түшүрүлгөн кыймыл-аракеттери менен келген режиссер—театрдын коколой калган адамы» — деген жыйынтыкка келген.

К. С. Станиславскийдин «Кыймыл аракети боюнча анализ методикасы» («метод действенного анализа») анын системасындагы жаңы табылга. Бул жаңылык практика жүзүндө ишке аша баштаган мезгилден баштап советтик режиссурада мизансцена искусствосундагы принциптер бир беткей багытта калыптана баштаганы анык.

Кыймыл-аракет боюнча анализ методикасы практикада жалгыз гана туура метод экендигин турмуш айгинелеп отурат. Г. А. Товстоногов «Оптимисттик трагедияны» сахналаштырууда анын драматургиялык структурасын анализдеп отуруп, анда органикалык түрдө камыр-жумур болуп бириккен эки жанрдык катмарды байкаган. Анын бири баатырдык-патетикалык, экинчиси жанрдык багыт болгон. Ошондон улам режиссер менен художник бул романтикалык, баатырдык образ менен турмуш-тиричилик чындыктын кошулган принцибин табышы зарыл болгон. Ал спектаклдин декорациялык-пластикалык образы табылбай туруп чечилиши мүмкүн эмес эле. Акыры айланма сахнага коюлган станокторду бириктирип турган чоң даңгыр жолдун образы табылган. Айланма сахна тегерегинде ар кыл ракурстарда, мүнөздүү деталдардын өзгөрүүсү менен жол башка көрүнүштүн маанисин берип турган, бирок баары бир алыска сапар тартчу жолдун башкы образы сакталып кала берген. Ошентип актерлор менен мизансценага чыгардан мурда режиссер менен художник болочок мизансценалардын мүнөзүн, стилин белгилеген пластикалык чөйрөнү аныкташкан. Демек мизансценалардын стилистикалык негизги сахналык аянтчанын композициясынын чечилишинен табылган. Мындай табылга болсо пьесанын аракеттүү негизин жана стилистикалык өзгөчөлүгүн анализдөө аркылуу келип чыккан. Образдуу декорациянын түзүлүшү спектаклдин жалпы эле пластикалык чечилишине гана жардам бербестен, актердук искусствонун аткаруучулук манерасын да аныктаган.

Бул жагынан алганда режиссердун ишин эки этапка бө-

лүгө болот: 1) мизансценалардын стилдик принциптерин аныктай турган декорацияны чечиш үчүн художник менен иштөө: 2) мизансценалар импровизациялык түрдө жаралгандай кылып, репетицияларда актерлор менен иштөө.

Спектаклдин образы менен ички маңызынын ортосундагы тыгыз байланышты көрбөгөн театралдык мезгил алда качан унут болду. Кептин баары бул образдын кандай каражаттар аркылуу жаралышында. Демек, декоративдик-пластикалык образдын туура жаралышына пьесанын бардык жактан дыкаттык менен талданып чыгуусу зарыл, ошондо гана бирден бир жалгыз туура чечим жаралышы мүмкүн. Бул максатка жетиш үчүн аракеттүү анализ методу (Метод действенного анализа) жалгыз туура, логикалык жол болуп саналат. Мындай метод менен иштеген режиссердо актерлорго даяр мизансценаны сунуш кылбоо адатка айланып калат. Анын үстүнө импровизациялык жол менен табылган мизансценалар актерлор үчүн жеңил да, жатык да болот, эч качан унутулбайт.

Башкасын айтпаганда да мизансценалардын так аткарылышын кыйшаюусуз талап кылган Вс. Мейерхольд да актер-импровизатор жөнүндө эңсеген. Ал дагы режиссердук иштин экинчи этабы актерлор менен өтөөрүн айткан. Анын: «Мен бу маселе тууралу Константин Сергеевич менен сүйлөштүм, ал да ушундай деп ойлойт», — деп айткан пикири принципиалдуу проблемалар боюнча эки гениалдуу режиссерлордун бирдей жыйынтыкка келгендигин билдирет.

Режиссер каалагандай мизансценалардын жаралышына алдын ала шарт түзүп, репетиция маалында импровизациялык метод менен түзүлгөн мизансценаларды тандап алып гана тим болбостон, актерлордун аракетин спектаклдин жанрдык стилистикасына ылайык мизансценалардын жаралышына ыктап жолго салуусу керек. Ал эми актерлордун аракетин бир багытка ыктоо репетициянын ар кайсы этабында ар башкача болот. Актерлор өзүлөрүнүн алгачкы психофизикалык аракеттери менен өзүлөрүнүн каармандарынын жасаган иштеринин мазмунуна түшүнүүгө далалат кылып жаткан баштапкы этабында режиссер актерлор менен бирдикте ролдордун аракеттеринин мотивдерин, сунуш кылынган шартты (предлагаемые обстоятельства), конфликттик фактынын негизин аныктайт. Бул этапта физикалык аракеттердин ар кылдыгын, тактыгын көздөп, аларды мизансценага айландырбоо керек. Этюд учурунда кызыктуу мизансцена жаралган күндө дагы ага актердун көңүлүн бурбаш керек, аны тек гана көңүлгө тутуп койсо болот.

Персонаждардын жүрүм-туруму негизинен такталып, актерлор импровизациялык тексттен автордук текстке өтө баштаганда режиссер аларга конкреттүү физикалык аракетти тактап айта баштайт. Бу чындыгында актер үчүн мурдакы табылгаларды бекемдеп жаткандай болуп сезилет. Мында режиссер мизансценанын акыркы жыйынтыгын көрүш үчүн шашып, өзү көрсөтө баштаган кез да болот, бирок бу дайыма эле жакшы ийгиликке алып келе бербейт. «Көрсөтүү» — режиссердук искусствонун далайдан бери келе жаткан категориясы. Мисалы, Вс. Мейерхольд репетицияга спектаклдин даяр болгон мизансценалары менен келе турган да, аларды иш жүзүнө ашырууга ашыгып, сахнага чуркап чыгып көрсөтө берген. Ошол кездеги кепилдердин айтуусу боюнча ал өзү койгон спектаклдердин бардык ролдорун ойноп чыкчу.

Аракет аркылуу анализдин методу менен иштеген режиссерлордо сахнага чуркап чыгып көрсөтө коюу муктаждыгы азыраак болот, бирок алар көрсөтүүдөн такыр эле баш тартат деп айтууга болбойт.

Режиссердук иштин акыркы этабында актерлор да, режиссер да пьесанын өзгөчөлүктөрү, стили менен терең таанышып, иштеп чыгышкандыктан, алар бири бирин айттырбай түшүнүшүп калышат. Бул этапта режиссердун көрсөтүүсү жаңы формага айланып, мизансценалар өзгөрүлбөй аныкталып, такталып гана иштелет.

ОКУУ-ТАРБИЯ ИШИ

Советтик адамдын, коммунизмди куруучулардын аң-сезиминин калыптанышы үчүн кызмат кылууну көздөгөн Элдик театрлардын негизги социалдык максаттары өз кезегинде коллективде окуу-тарбия ишин жөнгө салууну талап кылат. Себеби Элдик театрбы, драма коллективдериби же театр кружокторубу — баары бир алардын рангаларына карабайт, аларга катышуучулардын өзүлөрүн театр искусствосунун сырларын кабылдоого, тереңирээк үйрөнүүгө—профессионализмге көндүрүү зарыл. Традициялары бай коллективде студиялык иш спектаклди даярдоо процесси менен катар жүрөт, кээ бирөөлөрүндө окуу-тарбия иши жалаң гана спектаклди даярдоо мезгилинде жүргүзүлөт, үчүнчүлөрдө болсо бул процесс студиядан гана башталат. Окуу-тарбия иштеринин формалары ар кандай болушу мүмкүн, алар үч-төрт түрдүн рамкалары менен гана чектелбейт, көпчүлүк учурларда коллективдердин жетекчилеринин иштөө методдоруна жараша болот.

Бир учурда катышуучулар спектаклди даярдоо учурунда кызыгуу менен келишип, ал эми актердук чеберчиликти үйрөнүү окуусуна начар катышып же такыр эле келбей койгондуктарына капа болуп иренжишет. Анын себептери көп, бирок эң негизгиси, биздин баамдообузда, режиссерлордун—жетекчилердин өзүлөрүнүн басымдуу көпчүлүгү окуу процессин уюштура билбегендигинен болушу мүмкүн. Мында эң негизги максат катышуучулардын профессионалдык окууга дилгирлигин ойгото билүүдө турат. Демек, мына ошол дилгирликти, муктаждыкты тарбиялоо негизги максат болуусу зарыл.

Театр коллективдерине кызыгуучулардын, өзгөчө жаштардын келүүсүнө эмне түрткү болот? Албетте, алардын көпчүлүгү роль ойноош үчүн келишет. Алардын кийимдерин, кандайларын алыш керек? Келгендер тамсилдерди, ырларды, прозаны жакшы жатка айтып бергендиги үчүн элеби? Көркөм чыгармачылыкта дайыма эле «экзаменди» жакшы бергендиги үчүн кабыл ала берүү ылайык боло бербес. Мындай «экзаменде» жакшы окуп, өзүн жакшы көрсөтүп, коллективге кошулганы менен иш учурунда репетицияга келсе келип, келбесе жок, сахнада кичинекей роль ойносо эле кыйратып салгансып, эч нерсени көзүнө илбей калуусу да ыктымал. Мындай адам коллективдин ишин артка тартып, ырк бузгандан башка пайда бербес. Мүмкүн кээ бирөө биринчи жолу кездешип «экзамен» бергенде өзүн өзү көрсөтө албастыр, балким уялып тартынаар, сүрдөөр. Анда кандай кылуу керек? Көпчүлүк учурда мындай адамдар а дегенде өзүн көрсөтө алышпаса да бара-бара чыгармачылыкка болгон ак ниет мамиле менен ачылып, керекке жарап кетишет. Тажрыйба көрсөткөндөй, катышуучулардын жөндөмдүүлүк касиеттери менен ал ролду даярдап жаткан учурда таанышып, сынаган жакшы. Жаңы келгендер менен адатта сыноо принциптеринен тышкары анын ыкласын, ой-тилегин, эмне үчүн келгендигин аңгемелешип да байкоо керек.

Коллективдин чыгармачылык традициясы канчалык терең, туруктуу болсо жаңы келген адам ошончолук ишке тез аралашып, ал театрга көңүл ачуу, убакыт өткөрүү үчүн келген күндө дагы чыгармачылык процесске тартылып, аралашып кетет. Жаңы келгендер профессионалдык жагынан гана даярдыксыз болушпастан, чыгармачылык жагынан да пассивдүү болушат. Себеби алардын көпчүлүгү «алуу» үчүн келишет. А чыгармачылык иш болсо берилүүнү талап кылат, берилип иштебесе чыгармачылык болбойт. Жетекчинин максаты—жаңы келгенди акырындап репетициялык процесске тартуу болуп саналат. Адегенде ал массалык гана

сценаларда катышып жүрүшү ыктымал. Ушул учурда анын театрга кандай максат менен келгендиги—тек гана убакыт өткөрүү үчүнбү же чыныгы эле чыгармачылык дилгир менен келгендиги байкалат.

Көптөгөн шакирттеринин эскерүүлөрүнө караганда советтик режиссуранын негиз салуучуларынын бири, улуу Станиславскийдин шакирттеринин бири Е. Б. Вахтангов актердук кесипти тандап келген окуучуларга талапты абдан жогору койгон. Ал үйрөтүүнү тарбиялоодон баштоо керек экендигин баса көрсөткөн. Театрдагы тарбия ишин окуучулардын жеке эле актердук чеберчиликти өздөштүрүүсүнөн эмес, эң негизгиси художниктин доорду кабылдоо көз карашын, Родинаны сүйүүсүн, учурду баамдай билүүсүн, турмушка чыгармачылык менен мамиле кылууну, өзүнүн искусствосун элдин идеалына кызмат кылганга багындыра билүүсүн тарбиялоодон баштоону талап кылган. Е. Б. Вахтангов жетектеген МХАТтын III студиясына жаңыдан келип киргендерди анын сабагындагы чыгармачылык атмосфера, тартип таң калдырган. Мында бири-бирин сыйлоо, адептүүлүк, жөнөкөйлүк, токтоолук өкүм сүрүп турган. Кимдир бирөө кечигип келсе ал сабактын жүрүшүнө жолтоо болбоско аракеттенип, сахнанын артына билинбей, шырп алдырбай өтүп кетип, сабактын жүрүшүн ошол жактан уккан. Мындай тартип, чыгармачылык атмосфера өзүнөн өзү келе койбогондугу белгилүү. Тазалыкты сактоо тартиби чыгармачылык тартиптен кем болгон эмес. Эгерде Вахтангов жерден кагаздын айрыгын, же тамекинин түбүн көрүп калса аны эч кимге айтпастан барып алып, урнага таштап коё турган. Бардыгын өз колдору менен жасоого көндүргөн студиянын мындай өзгөчөлүгү театрга, искусствого мамилени, жоопкерчиликти тарбиялоонун күчтүү каражаттарынан болгон. Жаңы келгендер окууну сахнадагы эмеректерди коюп, кайра алып чыгуудан—кыскасы жумушчулуктан башташкан. Муну түшүнбөгөндөр үчүн улуулардын эч эрөөн-төрөөнсүз эле спектакль жүрүп жаткан учурда өзүлөрү ойноп, декорацияны өзүлөрү алмаштырып жүргөндөрү чоң өрнөк болгон. Бул тарбиялоонун мындай методу болочок актерду сахнада, кулисалардын артындагы турмуш менен тааныштырууну, спектаклдин ошол жактагы көз көрбөгөн процессин көрсөтүүнү, ошол тартипке үйрөтүүнү максат кылып койгон. Ал «жумушчулар» декорацияны алмаштырганда шашпай, өзүнө тийиштүү болгон буюмдарды так билип, аларды алып чыкканда, алып кирип койгондо алардын ордун билип, который штуруп жатканда залда отургандарга угузбай иштөөлөрү керек болгон. Ал эми спектаклде ойнобогондор: костюмер, реквизиттер залда дежур бо-

лушкан. Тарбиялоонун мындай принциби, албетте, коллективдердин баардык түрүнө бирдей баалуу, бирдей тиешелүү болууга тийиш, мындай этаптарды башынан өткөргөн актер чыгармачылыктын баркын, театрдын, искусствонун кутун кадырлап биле алат.

Профессионалдык театрга караганда өз демилгелүү коллективде иштөө кыйыныраак. Мунун спецификасы башкачараак, себеби мында негизги кызматынан кийин бош убактысын арнаган адамдар иштешет. Ошондуктан чыгармачыл топту түзүш үчүн жетекчи керек, адамгерчиликтүү жана талапты коё билген адам болушу зарыл. Жылдан жылга совет элинин рухий байлыгы артып келе жатат. Мындан 10—15 жыл мурдагыга караганда артисттердин да, көрүүчүлөрдүн да маданияты өскөн, сапаты өзгөргөн. Бул факторлорду эске албай коюуга болбойт. Демек өз демилгелүү театр коллективдеринде чыгармачылык иштин методикасы терендеп, кылдат болуп калды. Арийне, жетекчиден да шартка ылайык билим, ийкемдүү өнөр талап кылынары шексиз.

Өз демилгелүү театрдагы режиссердун ишинин спецификасы көркөм чыгармачылык процессте, чыгармачылык жана педагогдук касиеттердин биримдигинде. Бул экөөнүн эришаркак болушу учурдун негизги талаптары. Эгерде коллективдердин ишинин деңгээли начар болсо анда эле жетекчинин бул методиканы өздөштүрө албагандыгында. Спектаклди даярдоодогу репетициялар адаттагы көнүмүш нерсе: пьесанын материалы кызыктырат, келечектеги спектаклдин жакындап калган премьерасы ого бетер шаштырат, ишти активдештирет, чыгармачылык демилгени көтөрөт. Бирок бул окуу-үйрөнүү процесси анчалык кызыктуу болбойт дегендикке жатпайт. Кыязы окуу учурунда катышуучуларды «окуучулук» рамкага камабай, репетиция учурундагыдай эле чыгармачылык жигерди ойгото билип иштөөдө болуу керек. Актердук чеберчиликке үйрөтүү Станиславскийдин системасындагы көнүгүү-машыгуулардын бардыгын башынан аягына чейин кылдаттык менен өтүү дегендикке жатпас. Бул көнүгүүлөрдө негизги максатты чыгармачылык дилгирдикти ойготуу, рухий жан дүйнөсүн билбегенди билүү аракетине багыштоо зарыл. Ар бир режиссер-педагогдун өзүнүн тажрыйбасы, ошол тажрыйбадан келип чыккан иш методу болот. Бирок бардыгын бириктирип турган, бардыгына жалпы нерсе: коллективге келген ар биринин көздөгөн максатын, ой-тилегин тактап билүү болот. Алар эмне үчүн келишти, эмне үчүн театр искусствосу көбүрөөк кызыктырат, көз карашы кандай—булардын баарын биринчи жолугушууда эле тактайт. Мисалы, азыркы он жылдыкты бүтүп жаткан жаштардын бир топтору

артист болуупу эңсейт, ал эми чындыгында алар артисттик кесип эмне экенин, кандай касиеттерди, кандай тырышкан эмгекти талап кылаарын жакшы деле түшүнө беришпейт. Көрүнүктүү артисттердей кинодо, театрда ойношуп, атак алышып даңктуу болгулары келишет.. Андайларга тыюу салуу жарабайт. Тескерисинче аларга бул кесиптин эмне экендигин түшүндүрүү керек, ошондо аны жеңил-желпи баалагандар үчүн турмушта өзүнө ылайыктуу кесипти тандап алганга жардам берген болот.

Эгерде коллективге кошулууга келген адамдын дилгиринен башка жөндөмү да болсо аларды биринчи жолугушкан күндөн баштап дароо эле Гамлеттин же Курманбектин, болбосо Дездемонанын же Айганыштын ролдорун ала албастыгын эскертүү зарыл. Мындай ролдор же башкаларыбы тажрыйба алып, көнмөйүнчө жаш артисттерге тийбесин билүүлөрү керек. Майдабы, чоңбу ролдорду ойнош үчүн окуу этабынан өтүүлөрү, көнүгүүлөрү зарыл. Булардын баарын адегенде эле эскертип коюу керек. Жогоруда айтылган Вахтангговдун методундай сахнадагы декорацияны ташып, аны коюп да көнүү керек. Ошолорго чыдаган гана, сахнанын ысыксуугуна күйгөн гана адам чыныгы чыгармачыл адам болуп кетүүсү ыктымал.

Жаңы келгендер менен адабият, искусство, жалпы эле маданият темасында сүйлөшө келгенде алардын арасында тигил же бул жазуучуну мен жактырбайм дегендер дегеле чыкпай койбойт. Алдыртадан байкай келсең алардын көпчүлүгү өзүлөрүнүн эстетикалык кабылдоосунун тайбас принциптерине гана эмес, тек гана ошол жазуучунун чыгармасын билбегендиктен «жактырбаган» болуп чыгат. Мындай учурлар, албетте, коллективде адамдын рухий маданияты жөнүндө сөз козгоонун чоң жүйөсү болот. Чындыгында адам театрда иштесе, сахнада ойносо, элге маданиятты таратуу очогунун өкүлү болсо, анан өзү маданиятсыз, билимсиз болсо кандай болмок? Ошондуктан режиссер—педагог өз коллективиндеги балдардын эстетикалык табиятынын калыптанышына, өсүшүнө кайдыгер караганы жарабас. Жетекчи кылдаттык менен, адамдын мүнөзүнө жараша аракет кылуусу керек. Мындай учурда ал ар биринин оюн, каалоосун жакшы билип алат да, ошого жараша чыгармачылык процессти алып барат. Режиссердун чыгармачылыгындагы мындай педагогикалык методика анын өзүнүн доордогу кубулуштарга, өсүп-өнүгүүлөргө сак мамиле кылууну, ошого жараша ишти корректировкалап турууну талап кылат. Түбү келип бул иш коллективдердин ар биринин интеллектуалдаштыруу проблемасына такалат.

Азыркы кездеги илим менен техниканын өркүндөшү, информациялык тармактардын кеңейиши совет адамдарынын, өзгөчө орто мектептеги, окуу жайларындагы өспүрүмдөрдүн интеллектуалдык жактан ченемсиз өсүшүнө алып келди. Бирок мындай учкул прогресс, социологдордун аныктамасына караганда, адамдардын эмоционалдык жактан өсүшүнө кедергисин тийгизгендей сезилет. Ал эми жалпы эле искусство, анын ичинде театралдык искусство, негизинен адамдын сезимине таасирин тийгизет, ал эми сезим болсо айлана-чөйрөнү жеке эле интеллектуалдык эмес, эмоционалдык кабылдоонун негизинде пайда болот эмеспи. Мына ушундай шарттар менен жолуга келгенде Станиславскийдин системасын таанырдан мурда коллективдин эмоционалдык сферасынын өскөн кырдаалын байкоо керек. Тажрыйба көрсөткөндөй, мындай перспективада сүрөт искусствосунун, музыканы же болбосо музыканын мазмунун эмоционалдык жактан кабылдап, баалоо менен акыл аркылуу кабылдоо процессин бошоңдотобуз. Бул занятиелерде сезимдин тереңин козгой турган мазмундагы чыгармалардын көрсөтүлүшү, уктурулушу ыктымал. Ушул жол менен барганда актердук чеберчиликтин элементтерин өздөштүрүү жеңил да, тереӊ да болот. Ал эми катышуучулар өзүлөрүнүн ички сезимдерин системаны кабылдоого даярдай электе занятиелердин шашылып башталышы үзүрлүү болбойт. Эгерде системага чейинки даярдык кылдаттык менен иштелсе (албетте окуу процесси бир аз созулушу мүмкүн) чеберчиликтин фундаменти калпыс эмес, актердун келечеги да үзүрлүү болмок.

Окуунун ийгилиги режиссердун демилгелүү актерлордун чыгармачылык активдүүлүгүн ойгото билгендиктен жана ага керектүү багыт бере билгендигинен болот. Албетте, программа чыгармачылыктын бир бөткөй максаттарын камтуусу зарыл, ал окуу процессинде чечилет, бирок ал программа кандай мөөнөткө негизделген, канча мөөнөттө бүтөөрү педагог тарабынан коллектив иштеген конкреттүү шарттарга ылайыкталат.

Өз демилгелүү театрда Станиславскийдин системасын өздөштүрүүнү «Окуу» шаблонуна салбай, актердук чеберчиликти үйрөтүүнүн алиппесин формалдык, көнүмүш формадан башкачараак баштоо керек. Себеби шаблон «ойногону» келгендерди анча көп кызыктырбай тажатып жибериши мүмкүн. Баарыбызга белгилүү болгондой институттарда окуунун бул стадиясы бир жылдан ашуун мөөнөттү камтыйт эмеспи. Ал эми Элдик театрда ошол методго салып аларды бир жыл окутуп отуруп алса алар чыдай алышабы? Албетте чыдай алышпайт. Ошондуктан мында окуу процессинде ой-

ноо элементтерин аралаштыра, жеңил көңүлдүүрөөк өткөрүү зарыл.

Элдик театрлардын режиссерлору ар бир көрүнүштүн, көшөгөнүн, спектаклдин образдарынын биримдүүлүгү канчалык кыйындык менен түзүлөөрүн жакшы билишет. Актерлор өзү түзгөн образдагы тактап алган нерселерин тез эле жоготуп коёт. Бул биримдик сезимди кантип тарбиялоо керек? Үйрөтүп алабыз, үйрөнүп кетет деген болбогон кеп. Буга окуу-тарбия гана керек. Биримдик деген автор тарабынан сунуш кылынган шартта адамдын жөнөкөй гана логикалык жүрүш-турушунан жаралат. Роль менен спектаклдин биримдиги чыгармачылык процесстин биримдигинен данакерленет. Ошондуктан элементардык көнүгүүлөрдү, ар бир тапшырманы аткарганда окуучулардын элементтеринин бири-бири менен болгон байланышын, биримдигин ойлонуп иштегендей болуулары керек. Ал эми системаны өздөштүрүүгө өткөндө алардын бөлүкчөлөрүн бөлөк-бөлөк өтпөстөн биринин максатын экинчиси менен байланыштырып эриш-аркак кылып өтүү зарыл. Мисалы, көңүл токтотуу (внимание) көнүгүүлөрүндө бул ички жана сырткы көңүл токтотуу болуп бөлүнөт, аны жасап жатышкан студенттер бөлмөдөн тышкары болуп жаткан кыймылдарды, үндөрдү угуп, жетекчи токтотконго чейин бардыгын эске тутуп калууга аракеттенишет. Көчөдө канча машина өттү, алар кандай типтеги машиналар, коридордон канча киши өттү, кыздарбы же балдарбы... Бул көнүгүүдө балдар көңүлүн болушунча жумшоого, топтоого аракеттенишет, демек болочок актерлордун туура уга билүүсүн, логикалык ой жүгүртүүсүн үйрөтөт. Актердун сахнада уга билүүсү чоң роль ойнойт. Ал эми педагог бул элементтерге системанын башка элементтерин кошуп иштесе эмне болмок? Мен сыртта эмнелер болуп жатканын угуп отурам. Эмнеге? Бул суроо эмнени туудурат? **Максатты.** Демек, мен жөн эле угуп отурбай бир максатты көздөп отурган болом. Максат ар кандай болуусу мүмкүн: эң жөнөкөйдөн (дубалдын ары жагында ойнолуп жаткан жакшы музыканы угуп отурам) тереңпсихологиялык толгонууларды талап кылган (капастагы адамдын сырттан бериле турган белгини күтүп, тыңшап отуруШу) көнүгүүлөргө чейин болот. Мугалим көнүгүүнү жасап жаткан окуучунун ички дүйнөсүндөгү кубулуу процесстеринин ар бир нюансТарына чейин көз салып, байкап отурат. Ал туура жасадыбы же жокпу, аны карап отурган окуучулар менен талкуугa алат. Замечаниелерди уккандан кийин көнүгүүлөрдү кайра жасайт. Бул процессте көнүгүүнү жасап жаткан дагы, карап отурган дагы бирдей чыгармачылык кырдаалда болушат.

Дагы бир мисал. Окуучу эми физикалык аракетте эсте тутуу боюнча көнүгүүнүн үстүндө иштеп жатат дейлик: ал колунда жок (воображаемый предмет—буюм жок болсо да ага бардай мамиле жасоо) авторучканын сыясы бар же жок экендигин текшерип жатат. Биз ал колунда жок ручканы бар деп ишенип жатабы же жокпу: ошону карап отурабыз. Ал кандай ручка? Анын кандай өзгөчөлүктөрү бар экен? Анын боорунда жазуу бар экен. Окуучу аны окуйт. Анын ручкага болгон мамилеси өзгөрө баштайт. Биз ал бирөөнүн ручкасын алганын, ручка белек экендигин түшүндүк. Өзүнүкү болсо аны анчалык талдап изилдебес эле. Эми биз ручканын буга эмнеге керек болуп калгандыгын, эмне үчүн анын сыясы бар же жок экендигин текшергендигин билгибиз келди. Мына ал ручканы бурап ачып, жарыкка карап көрдү. Сыясы жоктой. Сыя сордургучту бурап текшерейин дегиче болбой сыя анын ак туфлисине таамп кетти. Ал ручканы коё коюп, булганган туфлиси менен алек боло баштады. Ошентип жөнөкөй эле көнүгүү өсүп отуруп этюдга айланды. Ал андагы: ручкадагы жазуу, ботинкага тамган сыя сыяктуу окуялар муну баалоого түрткү болушту. Бирок окуучунун алдында: Эмне үчүн бирөөгө белек кылып берилген ручканы алдың, — деген сыяктуу суроолор коюлат. Ушул суроолор, ага жооп издеген варианттар окуучунун аракетинин логикасын тактоого жардам берет.

Бул окуучуну логикалык ой жүгүртүүгө жана аракет кылууга үйрөтүү методунун бири. Мындагы педагогикалык далалаттардын бардыгы окуучунун аракетинде логикасыз «жыйынтыкты ойноп коюуга» жол бербөө болуп саналат. Азыркы биз мисал катары келтирген жана дагы ушу сыяктуу көнүгүүлөрдү системанын элементтери боюнча техникалык көнүгүү катары гана кароого болбойт. Чыгармачылыктын кандай гана кырдаалында болбосун актердук тренаж адамдын тигил же бул шарттарда логикалык аракеттери жараткан интеллектуалдык — эмоционалдык активдүүлүгү болуп эсептелет. Ар бир көнүгүүдөгү адамдын күч-аракеттеринин максаттуулугуна таянган логиканын иштелип чыгышы ошол аракеттердин бirимдигин сезүүгө жардам берет. Мында системанын ар бир элементтери максатты көздөгөн аракетте бириктирилет.

Чыгармачыл иштер менен катар тарбиялык максатты айта турган болсок ал жөнөкөй көнүгүүлөрдөн баштап ролдун үстүндө иштөөгө чейин негизинен граждандык активдүүлүктү козгоого багытталат.

Тарбиялык иш менен окуу-чыгармачылык максаттарды айкалыштыруу жөнүндө сөз козгогондо баса көрсөтө турган

нерсе—бул студиялык методду туруктуулук менен көздөгөндө гана ийгиликке алып келмекчи. Бул ар бир адам чыгармачылык жактан кызыктуу адам болгондой кылып коллектив түзүү дегендикке жатат. Адам коллективде гана өсүп, көгөрмөк. А. С. Макаренконун сөзү менен айтканда ошол адам коллективде өз эрки боюнча жүргөндөй болсун, коллектив да аны өз эрки менен батыргандай болсун. Ушундай шартта гана граждандык жана көркөмдүк максат менен бириккен чыгармачыл ансамбль түзүлөт, коллективдин чыгармачылык иши ошондо гана өз үзүрүн берет.

Көркөмдүк боюнча сабак жана актердук этика Элдик театрда жана студияда ички тиричиликтин негизи болуп саналат. Бирок бул законго демилгелүү актерлорду акырындык менен, абайлап алып келүү керек. Педагогдун коллектив менен иштөөсүнүн түпкү максаты ага катышкан адамдын ар биринде жогорку көркөмдүк сапаттагы адамдар иштеген коллективди тарбиялоо болуп саналат. Албетте, бул жалпыга белгилүү чындык. Бирок тажрыйба көрсөткөндөй, чыгармачылык максаттын алдында педагогикалык максат арткы планда калган учурлар көп кездешет. Андай коллектив болгондо бир нече кызыктуу коюлган спектаклдерине карабастан таркап кетет. Ийгилик утурумдуу гана болот. Демек жетекчи жеке гана актердук талантты эмес, адамдык талантты да ача алган эмес. Мындай талант эл менен болгон мамиледен, анын ишинен көрүнөт, андай адам үчүн өз театрында «кара жумуш» болбойт. Окуу-тарбиялык ишинде ийгиликке жетиш үчүн режиссер-педагог терең билимдүү, эрудицияга бай, ар бир катышуучуну активдүү чыгармачыл адам кылып калыптандырууда граждандык жоопкерчиликти сезген адам да болтуруусу зарыл.

Режиссер-педагог окуу-тарбия иши өздөштүрүлдү деп эсептегенден кийин ага катышып жүргөндөр спектаклдерге катыштырылат. Демек пьеса окулуп ал көпчүлүктүн колдоосу менен коюуга чечим кабыл алынгандан кийин ролдорду бөлүштүрүү мезгили келет. Бул процесс көп талаш-тартыштарды, талкууларды, ар кандай пикирлерди туудурган процесс. Артисттердин ар бири өздөрү каалаган ролдорун ойногонго заявкалар беришет. Албетте, бардык каалоочулардын оюн канааттандыруу мүмкүн эмес, себеби алардын көпчүлүгү башкы каармандардын ролдорун ойноону каалашат. Алардын ой-пикирлери менен эсептешпей коюуга да болбойт. Бирок өңдүү-түстүү кыз-жигиттер Джульеттаны, Ромеону ойногулары келишет, алардан башка ылайыктуулар жоктой сезишет. Ал эми чырайдан, келишкен бой-сымбаттан тышкары дагы актердук чеберчиликти талап кылган крите-

рийлер бар экендиги менен эсептеше беришпейт. Анан таарынычтар башталып, ал тургай театрдан чыгып кеткендер да болот. Ошондуктан бюро же совет деп аталабы, иши кылып авторитеттүү, жөндөмдүү актерлордон турган топ болгону жакшы. Ролду ошолор бөлүштүрсө наарazычылык да аз болушу мүмкүн.

Элдик театрда болсун, драмалык коллективде, кружоктордо болсун окуу-тарбия иши канчалык туура жолго коюлган болсо, алардын саясий аң-сезимдүүлүгү, граждандык жоопкерчилиги ошончолук артат, коллективде бекем чыгармачыл ансамбль түзүлөт.

МАЗМУНУ

Кириш сөз	3
К. С. Станиславский жана анын системасы	7
Репертуарды тандоо	17
Спектаклди коюу планы	23
Режиссердун актерлор менен иштөөсү	33
Мизансцена	39
Окуу-тарбия иши	48

Молдобаев Жанузак

Режиссер и актер.
(В помощь режиссерам народных театров)
(на киргизском языке)
Редактор **М. Аманов**
Сүротчүсү **Т. Молдалиев**
Сүрот редактору **И. Трушляков**
Техникалык редактор **Ж. Сооронкулова**
Корректор Ж. **Байсеркеева**

Терүүгө 19. 02. 1983-ж. берилди. Басууга 3. 09. 1984-ж. кол коюлду. Д—00860 Басмаканалык № 3 кагаз. Адабий арипи, жөнөкөй ыкма менен басылды. Форматы 84х108$^{1}/_{32}$ 1,75 физ. басма табак, 2,94 шарттуу басма табак, 3,330 учеттук табак. 3,150 боёк түшүрүү
Тиражы 2000. Заказ боюнча
Заказ № 4445 Баасы 15 т.

Элдердин достугу ордендүү
«Кыргызстан» басмасы.
720737, ГСП.Фрунзе шаары, Совет көчөсү, 170.

Кыргыз ССР басма, полиграфия жана китеп соода иштери боюнча мамлекеттик комитети.

Кант типографиясы