

FTAXP 18.45.01

Ж.С. Сұлтанова¹

¹ Қазақ ұлттық хореография академиясы
(Қазақстан, Астана)

«ОТЕЛЛО» МЕН «АСАУҒА ТҰСАУ» - ШЕКСПИР ШЫҒАРМАЛАРЫНЫҢ ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ АЛҒАШҚЫ ТАБЫСТАРЫ

Аннотация

Мақала Шекспирдің қазақ сахна өнерін дамытудағы ролін анықтауға арналған. Шекспир шығармашылығы өзінің орасан зор ауқымымен және мазмұндылығымен ерекшеленеді. Оның драматургиясының осынишалықты ұзақ уақыт табыс биігінен түспеуіне және барған сайын кең қанат жая түсуіне туындылардың өміршеңдігі мен мүлтіксіз театралдығы негізгі себеп болып отыр. Көрермендердің көптеген буыны Шекспир спектакльдерінен ең бір толғанысты, ұмытылмас әсерлер алып келеді. Солардың арасында – «Отелло» трагедиясы мен «Асауға тұсау» комедиясы да бар. Автор оларды Қазақ театрының ағылшынның ұлы драматургі туындыларын қоюдағы ең алғашқы елеулі табыстары ретінде қарастырады. Мұнда айрықша назар режиссерлік трактовкаларға, сондай-ақ қазақ артистерінің жұмыстарына аударылады.

Тірек сөздер: Шекспир, әлем классикасы, трагедия, комедия, театр, қазақ сахнасы, режиссура, спектакль, қойылым, трактовка, актерлер, аударма.

Zh.S. Sultanová¹

¹ Kazakh National Academy of Choreography
(Astana, Kazakhstan)

FIRST SUCCESSES OF SHAKESPEARE'S «OTELLO» AND «THE TAMING OF SHREW» ON KAZAKH STAGE

Annotation

The article is devoted to the definition of the role of Shakespeare in the development of the kazakh theatre. Shakespeare's creativity differs huge coverage and saturation. The reason for long-term success and the increasing spread of his drama is the vitality of his works and their unmatched theatricality. Many generations of viewers obtained from shakespearean plays the most exciting, memorable experience. Among them - the tragedy «Othello» and the comedy «The Taming of the Shrew». The author considers them as the first significant successes theatre performances of the Shakespeare's plays in Kazakh theater. Special attention is given to the stage director's interpretations as well as the acting.

Keywords: Shakespeare, world classics, tragedy, comedy, theatre, kazakh scene, direction, performance, setting, treatment, actors, transfer.

Ж.С. Султанова¹

¹ Казахская национальная академия хореографии
(Астана, Казахстан)

ПЕРВЫЕ УСПЕХИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕКСПИРА «ОТЕЛЛО» И «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» НА КАЗАХСКОЙ СЦЕНЕ

Аннотация

Статья посвящена определению роли Шекспира в развитии казахского сценического искусства. Творчество Шекспира отличается огромным охватом и насыщенностью. Причина длительного успеха и все большего распространения его драматургии состоит в жизненности его произведений и в их непревзойденной театральности. Многие поколения зрителей получали от шекспировских спектаклей на казахской сцене самые волнующие, незабываемые впечатления. Среди них – трагедия «Отелло» и комедия «Укрощение строптивой». Автор рассматривает их как первые значительные театральные успехи в казахском театре. Особое внимание уделяется режиссерским трактовкам и актерским работам.

Ключевые слова: Шекспир, мировая классика, трагедия, комедия, театр, казахская сцена, режиссура, спектакль, постановка, трактовка, актеры, перевод.

Кіріспе

Қайта өрлеу дәуірінің аса көрнекті жазушысы Уильям Шекспирдің (1564 – 1616) қайтыс болғанына биыл тура 400 жыл мерзім толып отыр. Бірақ арада осыншалықты уақыт өтіп қана қоймай, содан бері де әлемнің қаншама ұлы драматургтері замана талабына жауап бере алатын небір ғажайып драмаларды дүниеге әкелгендеріне карамастан, біз бұл салада әлі де оған пара-пар келетін қаламгерді таба алмай келеміз. Әлемнің көптеген танымал шекспиртанушылары ұлы драматургтің мұншалықты ұзақ жылдар беделінде табыс биігі белесінен түспеу себебін оның драматургиясында қозғалған тақырыптардың қай ғасыр, қай заманада да өзінің үндестігін тауып кете беретін өміршендігімен және мүлтіксіз театралдылығымен байланыстыра қарастырады. Сондықтан да осы кезеңге дейінгі талай ұрпақ Шекспир спектакльдерінен өздерін ерекше бір толғанытып-тебіренетін әсерлер алып келеді.

Осындай өнегесі мол өрелілігіне байланысты кеңес өкіметі де өзінің құрылған алғашқы жылдарынан бастап Шекспир шығармаларына бірден назар аударып, көңіл бөлді. Соның арқасында кеңес театр мамандары жаңа биліктің орнағанына әлі жыл толмай жатып, 1917 жылдың желтоқсан айында оның алғашқы туындысын көпшілікке ұсынып үлгерді. Шекспирдің кеңес сахнасындағы тарихы оның «Он екінші түн» атты драмасымен басталды. Аталмыш спектакльді режиссер Б. Сушков қойса, оған

дем беруші атақты К. Станиславский болды. Ал қазақ театры арада тура 10 жыл жыл өткеннен кейін ұлы драматургтің ең күрделі де шоқтығы биік трагедиясы – «Гамлетке» бой ұрды. Бұл кезде құрылғанына бір жылдан жаңа асып бара жатқан театр труппасының бұл әрекеті шын мәнінде де көзсіз батырлық еді. 1927 жылдың наурыз айында сахнаға шыққан қойылымды жазушы М. Дәулетбаевтың аудармасы бойынша режиссер Ж. Шанин дайындады. Бірақ бұл қойылым оншалықты сәтті бола қоймады. Бұған театр труппасының әзірге мұндай күрделі туындыларды қоюға кәсіби деңгейі жағынан дайын еместігі тікелей әсер етті [1, 30]. Мұның үстіне аударма дүниелердің олқылықтары да аз емес еді.

Революцияның бас кезінде жасалған тәржімаларда кездесетін мәтіндегі сөз қолданыстарын «қазақыландыру» үрдісі бұл кезде де толық жойылып кеткен жоқ-тын. Сол себепті де М. Әуезов өзінің «Қазақ сахнасындағы аударма пьесалар» деп аталатын мақаласында: «...классик пьесаларды қазақ халқына нәрлі етіп көрсетуді ойламай, құнсыз, ажарсыз етіп көрсеткен. Осымен қазақ театрының сахнасында аударма пьесаның болуына мүмкіндік бермей, қайта жақсы пьесалардың құнын кетіріп, зиянды әрекет еткен. Көпшілікті аударма пьесалардан түңілетіндей істер істеген. Сондықтан да мәдениетті режиссер келіп, жаңа пьесаны дұрыстап қойғанша, бірнеше жыл бойына драма театры аударма пьесаларға жанаса алмай, қол үзіп қалған» [2, 190-191], – деп қадап айтты. Осы ескертпе театр труппасының жаңа ізденістерге қол созуына дем берді.

Табыстың басы – «Отелло»

Театр репертуары тапшылығын жою жолындағы ізденіске батыл кіріскен ұжым бір ғана ұлттық драматургия туындылары аясында шектеліп қалуға болмайтынын, табысқа жету үшін бұған қоса әлем классикасынан аударма пьесалар алу керектігін жақсы ұғынды. Бұл үшін бірінші кезекте аударма пьесаларды сәтті етіп аудару қажет болатын. Осы жұмыстарды жүзеге асыру міндеті Қазақстан мәдениет қайраткерлерін қатарға Ресейден орыс режиссерлерін шақыртуға мәжбүр етті. Белгілі театртанушы Б. Құндақбаев бұған кезінде М. Әуезовтің жеткілікті ықпалы болғанын былайша атап көрсетеді: «Қазақ драматургиясы мен театрын дамытудағы М. Әуезовтің творчестволық қызметі еш уақытта ұлттық шеңбермен шектелген емес. Ол қазақ сахна қайраткерлерін орыс театры мен драматургиясының озық үлгілерінен үйренуге, Станиславский «системасын» меңгеруге шақырумен бірге, өзі бас болып осы істі қызу қолға алады» [3, 18].

Қазақ ұлттық драма театрындағы ең үлкен серпіліс 1939 жылдың басында оған Ленинградтан М. Соколовский деген

маманның алдырылуымен бірге басталды. Жаңа бас режиссер келген күнінен бастап орыс және шетел классикасынан пьесалар дайындауға қызу кірісті. Осы орайда Ресейдің белгілі режиссері П. Марковтың: «Эволюция репертуара, выделение новых сценических форм и драматургических приемов шли одновременно с эволюцией русского актерского искусства» [4, 35], – деген байыптамасы қазақ театрының дәл осы кезеңдегі жағдайына ұқсас екенін айта кетпекпіз. Театр бұл кезде өзі бұған дейін классикалық дүниелер қатарынан сахнаға шығарып үлгерген қойылымдарында жіберген кемшіліктерін қайталамауға күш салып, жаңа спектакльдерді дайындауға барынша ұзақ дайындалды. Бұлардың ішінде Шекспирдің «Отеллосы» мамандар мен көрермен арасында үлкен дүмпу туғызған бірінші туынды болды. Оның қойылымына ГИТИС-ті бітіріп келген жас актерлер көптеп қамтылды. Алайда режиссердің спектакльдің премьерасын драматургтің туғанына 375 жыл толуына орай 23 сәуірге дайындамақ болған талабы істі біраз қиындатып жіберді. Себебі қандай бір шеберлігі жетілген труппаға да мұндай дүниені 2 ай 20 күнде дайындап шығу оңай тимес еді. Ал алдына осындай мақсат қойған режиссер пьесаның мәтініне бірқатар негізсіз өзгерістер енгізіп, оны біраз қысқартып тастады.

Дегенмен, театр «Отеллоны» сахнаға шығару үшін өзінің мүмкіндігін барынша пайдаланды. Онда ең бір ұсақ-түйек деген нәрселердің өзі назардан тыс қалмады. Актерлердің образдарды дұрыс сомдай білулеріне аудармашы М. Әуезов жан-жақты жәрдем жасады. Себебі Шекспир туындыларын жете біле қоймайтын қазақ актерлеріне ақынның ақ өлеңмен жазылған шұрайлы да құнарлы тілінің астарын түсіну жеңіл соқпады. Сондықтан ондағы ишаралы сөздердің бәрінің мағынасын, көтерер жүгін түсіндіруде жазушы зор қызмет етті. Өзі аударған драманың көрерменге жол таба алуына мүдделі М. Әуезов қойылымның репетицияларына қатысып, мәтіндегі философиялық мәні бар сөздерді түгел түсіндіріп беріп тұрды. Ал режиссер қойылымды екі құрамда дайындады. Бірінші топта басты рольдерді театрдың ең байырғы артистері Елубай Өмірзақов (Отелло), Серке Қожамқұлов (Яго), Қалыбек Қуанышбаев (Брабанцио) сомдаса, Дездемонаны ГИТИС-тен жаңа келген жас актриса Назекет Ипмағамбетова бейнеледі. Алдыңғыға қарағанда жастау саналатын екінші толқынға Қапан Бадыров (Отелло), Камал Қармысов (Яго), Айша Абдуллина (Дездемона) секілді артистер енді. Бірақ оның шығармашылық жағынан ерекшеліктері бар еді. Сондықтан ол бірінші құрамның көшірмесі болмауға ұмтылды. Бұған режиссердің актерлерге пьесаны өз түсініктеріне сай қабылдап, образдарды сомдаудың тәсілдерін өздері табу еркіндігін беруі де мұрындық болды. Соның

нәтижесінде бір қойылымның бір-біріне ұқсай бермейтін екі түрлі нұсқасы өмірге келді. Олардың басын тек бір декорация ғана өзара біріктіріп тұрды. Сонымен бірге, спектакльдің трактовкасын бәрібір М. Соколовский жасап берді. Ол белгілеген көркемдік шешім Отелло мен Дездемона арасындағы махаббаттың қайғылы жағдайда аяқталуына ерекше екіпін түсіре отырып, күнделікті өмірдегі мейірімділік пен зұлымдық тартысы салмағын бағалай білуге мүмкіндік берді. Осы ретте режиссердің «жанарған дәуірдің ішкі және сыртқы қайшылықтарын алдыңғы кезекке шығаруға күш салғаны» анық аңғарылды. «Сол себепті де ол актерлерді Венецияның қанды әрекеттерінің, яғни азғындық пен зұлматтық атаулының Отеллоға тіпті жат екенін көрсетуге және Отеллоның апатқа ұшырауы жанару дәуірінің қоғамдық заңдары мен әлеуметтік құбылыстарының қайшылықтарына байланысты деген пьесаның негізгі идеясын терең жеткізуге бағытталған» [5, 251].

Бірінші құрам, бұрын белгіленгендей, премьераны 23 сәуірде шығарса, екінші құрам көрерменмен 11 мамырда жүздесті. Мамандар оларды екі түрлі қабылдады. Бірақ олардың бәрінің пікірі спектакль табысы деңгейінің басты өлшемі болып табылатын Отелло мен Ягоның образдарын бірінші құрамнан гөрі екіншінің актерлері сенімді көрсеткен, деген байламға ұйысты. Мұның басты себебін мамандар бас кейіпкерлердің болмыс-бітіміне Бадыров пен Қармысовтың біршама жақындығынан іздеді. Олар кей кезде М.Соколовский трактовкасынан шығып кетіп, мизансценаларды да өздері тауып кетіп жатты. Осыдан да шығар, театр сыншылары екінші құрамның ойыны жоғары болды деген тұжырымға көбірек тоқталды. Алайда қоюшы-режиссердің бағасы бұдан гөрі басқаша естілді. Сол себепті де М. Соколовский «Казахстанская правда» газетінде премьерға қарсаңында жарияланған мақаласында: «В первом составе Елюбай Умурзаков, быстрый, темпераментный, волевой Отелло, если допустить смелое художественное сравнение, перекликается со своей работе со знаменитым романтическим актером Э. Кином; а во втором составе Капан Бадыров создает образ Отелло в мягких и лирических тонах, близких к остужевским. Яркий и неожиданный образ злого циника Яго – под маской простака – создает Серке Кожамкулов в первом составе; соревнуясь с ним, Камал Кармысов дает ловкого пройдоху-льстеца во втором» [6], – деп жазды. Алайда бұл тоқтамға театр зерттеушісі Н. Львов келіспеді. Ол мұны: «Однако в этой статье, очевидно, в пылу увлечения постановкой, Соколовский неверно оценил исполнителей первого состава, прошел мимо крупных недостатков их игры. По общему признанию, актеры старшего поколения, непревзойденно изображавшие казахский быт, не нашли себя в «Отелло» [7, 168], – деп білдірді.

Бір айта кететін жайт, бұған дейін тұрмыстық рольдерді керемет ойнап келген, өз қабілетін комедиялық кейіпкерлерді сомдауда да айрықша таныта білген Е. Өмірзақов Отеллоның жан-дүниесіне етене еніп кете алмады. Оның сомдауындағы Отелло сахнада ақылдылығымен емес, әлдеқандай бір жаттанды патетикалық декламацияға үйірлігімен көзге түсті. Оның бойынан құмарлық сезімі де көрінбеді. Бұған керісінше, үнемі тамырлары білеуленіп шыға келетін ашушаң да толқулы генерал шыға келді. Ол Дездемонаның әкесі сенатор Брабанционың алдында да дірілдеп, өңі қашып, дұрыс сөйлей алмады. Көрермендер осылайша арманшыл, шындық үшін шырылдаушы, адамгершілігі мол, қаптаған қалың ойлардың адамы ретінде суреттелетін Отеллоны да көре алмады. Айналып келгенде, сахнада сәл нәрседен күдік алатын қызғаншақ, сонысына қарамай, Дездемона сұлуды өлердей сүйетін, бірақ соңында ештеңенің байыбына бармай, Ягоның өсегіне сене кетіп, күнәсіз ғашығын буындырып өлтіре салатын Отелло ғана қалды.

Алғашқы құрамдағылар жіберген осындай кемшіліктердің бәрін екінші топ жан-жақты електен өткізіп, қайталап алмауға амал жасады. Бұған оның сахнаға үш апта кейін шығуының да әсері болды. Осының нәтижесінде бұл құрам Шекспир трагедиясының мәні мен маңызын біршама тереңірек көрсете білді. Мұның өзі: «Создание образа, что и есть перевоплощение в театре школы «переживания», – это процесс слияния психофизического материала артиста с материалом роли, написанной драматургом и замаскированной режиссером и самим артистом. Это слияние рождается вне зависимости от приема, которым идет актер – от себя к роли или, наоборот, – в результате перехода исполнителя в новое качество», – деген тұжырымның шындыққа жанасатынына дем бере түседі. Осыдан келіп: «...сценический образ представляет собою известную комбинацию между характером роли и характером самого артиста» [8, 69], – деген анықтамаға орын беріледі. Біз осы тұрғыда екінші құрамдағы Қ. Бадыровтың Отеллоны сомдауда онымен мінез-құлқын үйлестіре білуге ерекше күш салғанын айта аламыз.

Театр сыншыларының бағамдары бойынша, К.Қармысовтың Ягосы өзіне өзі ерекше мән бере қарап, таза жүретін сыпа адам болып қалыптасқан. Оның осы кербездігі мен сырбаздығы сыртқы келбетін танытса, кім-кімді де майша ерітетін майда тілі ішкі дүниесін көрсететін еді. Осындай жәдігөйлігімен ол Отеллоның да басын оп-оңай айналдырып алады. Ягоның сұм екені сондай, күйеуінің соншалықты сатқын, екіжүзді, жауыз адам екенін әйелі Эмилияның өзі оның қолынан өлім құшатын соңғы сәтіне дейін

білмейді. Сондықтан сұм жұбайының қақпанына түсіп қалып, Кассио мен Дездемонаға жала жабатын қитұрқы тірліктерге аңғалдықпен араласа кетеді. Байқап тұрсақ, Яго мұның бәрін Дездемонаның маврды сүйгенін қызғанғандықтан, Отеллоның генерал шенінде қол басқарғанын көре алмағаннан істеген екен. Әйтпесе оның бұған істеген зәредей де қиянаты жоқ еді. Осылай ішін күйдіріп, алып бара жатқан «күншілдік сезімінің қаруын қайтару үшін қара пейілді Яго қылмыстан да тайынбайды деген ойды К.Қармысов нағыз шындықпен баяндаған. Актер Ягоның қаскүнемдікке, зұлымдыққа жаны құмар, қара ниетті жексұрын мәнін сырт сыпайылықпен өте нәзік те нанымды көрсеткен» [5, 255].

Қойылымда Қ.Бадыровтың әріптесі болған Айша Абдуллинаның ойыны жөнінде де «ең үздік образдардың бірі» деген жақсы пікір орнықты. Мұнда оның, әсіресе, лирикалық кескін-келбетіне көбірек мән берілді. Өзінен жасы біраз үлкен Отеллоны әкенің қарсылығын елемей беріле сүйген Дездемона оған махаббатқа толы шаралы көздерімен сүйсіне қарайды. Сондықтан олардың сахнадағы кездескен мезеттері де әлде бір жүрек тебіренерлік сипатта өтті. Тап осы көріністің репетициясы кезінде Е.Өмірзақов өзін қоярға жер таппай екілене аласұрып жүрсе, Қ.Бадыров бұған мүлдем қарама-қарсы мінез көрсетіп, Дездемонаның өзін қалай құлай жақсы көретінін тамсана айтумен болды. Өз ойына өзі көмілген ол сахнадан кетер сәтінде де ешкімге дерлік назар аудармаған күйі шығып жүре береді. Сенімді адамның сенімді қимылы. Ал Е.Өмірзақов-Отелло тап осы актінде Дездемона-Ипмағамбетованың сенатқа қадам басқан бойында уақытынан бұрын әкесіне қарай құстай ұшқанын көргенде, өз әрекетінен жаңылып, күйіп-пісіп қалған. Мұны Қ.Бадыров қолдай алмады, ол жанға тиетіндей, көңілді толқытатындай етіп басқаша орындады. Оның Отеллосы Дездемонаға имандай сенеді, сол себепті әкесіне барса, бара берсін, тек жарына адал болсын, дейді. Ол келген кезде әйеліне сүйсіне қарайтын, әйеліне шексіз ғашық Отеллоның жүзі қуанғаннан бал-бұл жанып тұрады. Ал Дездемона-Абдулина көпшілік жиналған жерге келгенде, қызға тән ибалықпен имене кіреді. Сол жерден Отеллоны көрген бойда өзіне қадалған көздердің сұғынан қорған іздегендей болып, соған қарай беттейді. Мұны ол өте жүрек тебіренерліктей етіп әдемі жеткізеді. Дегенмен, Отеллоға сондай сүйікті Дездемонаны тұншықтырып өлтіруге дейін апарған нендей дүлей күш, қандай алапат сезім? Мұны белгілі режиссер М. Байсеркенов былай деп өте жақсы ашып береді: «Дездемонаны буындырып өлтіруге Отеллоны итермелеген не? Намыс па? Жоқ. Қызғаныш па? Ол да емес... Отеллоны қылмысқа

итермелеген – адалдық» [9, 112]. Міне, Қ.Бадыровтың Отеллосынан да көрермен қауым кезінде осыны көріп еді.

Н. Львовтың пікірінше, труппаның спектакльді бір-бірімен кезектесіп ойнайтын екі құрамда дайындауы олардың арасындағы шығармашылық бәсекені өрістетіп, қойылымның қызықты да тартымды болып шығуына жол ашып берген. Осы жерде ол негізін жастар құраған екінші құрамның артық тұстары көбірек болғанына тоқталып өтеді [7, 167-168]. Алайда кейін бірқатар сыншылар мұндай тұжырыммен келіспейтіндерін де білдірген. Бұған олар қойылымның ең алдымен Шекспир тойына дейін жасалып үлгеруі үшін өте қысқа мерзімде дайындалғанына баса назар аударады. Сондықтан жұмыста асығыстық көп болған. Нәтижесінде режиссердің классикалық трагедияны көркемдік дәрежеде шешпек болған негізгі ойы жүзеге аспай қалған. Бұған қоса, М. Соколовскийдің сахнаны кең көлемді безендірмек болған ниеті де жүзеге аспаған. Сонымен қатар, зерттеушілер «Отеллоны» екі құрамда, екі түрлі шығармашылық бағытта жұмыс жасауы оның табысы бола қоймағанын да алға тартты [5, 250]. Осы орайда театр зерттеушісі Қ. Қуандықов спектакльдің қос құрамда қойылуын оның басты олқылығы деп бағалайды [10, 218].

Қалай дегенде де, бір нәрсе айқын, ол: аталған қойылымның қазақ сахна өнерін жаңа бір белеске көтеріп кеткенін қазір ешкім де жоққа шығара алмайды. Спектакльдегі режиссерлік көркемдік шешім басты кейіпкерлер – Отелло мен Дездемона арасындағы сүйіспеншілік сезімінен туған трагедияны суреттеп көрсету арқылы драматургтің барлық шығармаларына тән қасиет – адамгершілік пен зұлымдық, махаббат пен ғадауат тақырыбын тағы да аша түсуге бағытталған. Қоюшы мұнда ең алдымен жаңғыру дәуірінің ішкі және сыртқы қайшылықтарын алдыңғы планға шығармақшы болған. Осы арқылы азғындық пен сатқындықтың Отеллоға жат екенін көрсетуге, ал оның опат болуы жаңару кезеңіндегі түрлі қайшылықтардан туғанын білдіргісі келген. Сол биіктік өлшемінен баға бергенде, режиссер белгілеген екі топ та оның басты идеясынан тым көп ауытқып кете қоймағанына тоқталуға болады.

Табыстың биігі – «Асауға тұсау»

Бұл спектакльді сахнаға 1943 жылы Одаққа белгілі педагогтар және режиссерлер О. Пыжова мен В. Бибиков дайындады. Ол бірден көрермендердің ең сүйікті қойылымына айналды. Бұл қазақ театрының әлем классикасын меңгерудегі орасан зор табысы саналды. Спектакль сонымен бірге қазақ және орыс театр өнерінің бірлесе жұмыс істеуінің нәтижесі өте тиімді болатынын байқатты. [11, 52]. Мұны театртанушы Б. Құндақбаев бір ауыз сөзбен: «Асауға тұсау» классикалық шығарманы меңгерудегі қазақ

сахнасының озық үлгісі болды», деген тұжырым білдірді [12, 70]. Орыс режиссерлері қазақ актерлерінің мүмкіндіктерін толық аша отырып, оларды табысты қойылым қоюға тарта білудің өздері үшін де алынған бір айтулы асу болатынына көз жеткізді. Осыған орай Н. Львов: «Большим и досадным пробелом в работе Казахского академического театра драмы за военные годы было полное отсутствие в его репертуаре русской классики. Из западной классики была восстановлена только одна комедия Шекспира «Укрощение строптивой». Но именно эта постановка, выполненная опытными режиссерами О. И. Пыжовой и Б. В. Бибиковым, показала, какое неопределимое воспитательное значение для актеров казахской сцены имеет работа над классической пьесой, если она проходит под руководством больших мастеров, владеющих реалистическим методом работы над спектаклем», деген тұжырым жасады [13, 61]. Ал театртанушы Л. Богатенкова кейін: «Казахские актеры любят и умеют играть Шекспира. Стоит только вспоминать спектакля «Укрощение строптивой», поставленный русскими режиссерами О. И. Пыжовой и В. Б. Бибиковым в 1943 году и продолжающий более сорока лет жить на сцене Казахского академического театра драмы имени Мухтара Ауэзова» [14, 11], – деп бұл оқиғаны үлкен сүйіспеншілікпен атап өтті.

Бұлай болатын да жөні бар еді. Қазақ театрының ұжымы орасан зор мәні бар бұл оқиғаға айрықша дайындықпен келді. Ол ең алдымен біраздан бері тұрып қалған шетел классикасының озық үлгілерін сахнаға жүйелі түрде шығару жоспарын жүзеге асыру мәселесінен туындады. Бұған осы жылдарда Қазақстан қалаларына Ресей мен Украинаның көптеген театрларының қоныс аударып келіп жатуының да әсері аз болған жоқ. Ал жоғарыдағы қойылымды таңдап алу үшін бәрінен бұрын театрда жаңа репертуар түзу қолға алынды. Бұл Кеңес Одағындағы театрларда Шекспир драмалары ерекше бір серпінмен қойылып жатқан тұсы еді. Өткен ғасырдың 30-шы жылдарында кеңес театры шетел шекспиртанушыларының драматургті күнделікті өмірде болып жатқан қайырымдылық пен зұлымдыққа бірдей қабылдайтын енжар «туындыгер» етіп көрсететін тұжырымына үзілді-кесілді қарсы шықты. Кеңес театры үшін Шекспирдің шығармалары осы дәуірдің мұңы мен мұқтажына бейжай қарай алмайтын құнды материал болып қайта қалыптасты. Осы жағдайда қазақ театры ұжымының Одақта театрдың шығармашылық деңгейін көрсетудің бір өлшемі болып есептеле бастаған Шекспир пьесасына қол артуы түсінікті де болатын. Сол таңдауға іліккен «Асауға тұсауды» да жазушы Мұхтар Әуезов қазақ тілінде сөйлетіп берді. Туындының қазақ сахнасында зор табысқа жетуі мен ұзақ жылдар бойы үздіксіз

қойылуында, сөз жоқ, ұлы қаламгердің оны тамаша етіп аударып шығуының да әсері аз болған жоқ [10, 237].

Осы орайда 1937 жылы белгілі режиссер А. Д. Поповтың Мәскеудегі Қызыл Армия Орталық театрында және Ю. А. Завадскийдің 1938 жылы М. Горький атындағы Ростов облыстық драма театрында қойған «Асауға тұсау» комедиясы кеңес театрының Шекспир комедияларын бұдан әрі стилі мен интерпретациясы жағынан алуан түрлі етіп қоюға көшуінің айтарлықтай маңызды және бетбұрысты кезеңінің басы болып табылатынын айта кетуіміз керек. Аталған қойылымдарда режиссерлер Шекспир комедияларының екі түрлі бастауын шынайылықпен біріктіріп шығып, оларды жүзеге асырудың реалистік жолына түсті. Олар ұлы драматургтің пьесасын жаңаша тұрғыда және қазіргі заманғы дүниетаным биігінен оқып шығып, Шекспир дәуіріндегі құбылыстар мен характерлерді бүгінгі күннің көрінісімен етене үйлестіріп шығаруға қол жеткізе білді. Бұл «Асауға тұсау» секілді өткен өмірдің өзегі мен жаңғыры айқынырақ көрініп тұратын комедияны қайта құрып, жасауда біраз қиыншылықтар әкелді. Сондықтан пьесаны осылардың соңын ала қазақ сахнасына шығаруды алдарына мақсат етіп қойған О. И. Пыжова мен В. Б. Бибиков мұны білмей қалған жоқ. Алайда олар сонда да болса, алдарындағы екі қойылымның ізімен кетуге әрекет ете қоймады. Олар атақты режиссер С. М. Михоэлстің: «Все искусство театра сводится к тому, очевидно, чтобы в совершенно как будто неожиданном месте найти ключ к пьесе, которую он ставит. Повезло – нашли, а не нашли – значит явная творческая неудача. Ключ надо находить и к Шекспиру, и к Мольеру, и к Тургеневу, и к Достоевскому, но особенно важно умение находить эту «отмычку» при постановке современных пьес» [15, 25], – деп атап өткеніндей, Шекспир комедиясы идеясын ашып көрсетудің өзіндік кілтін табуға ұмтылды. Сөйтіп, қазақ сахнасында «Асауға тұсаудың» өзіндік қолтаңбасы бар жаңа варианты дүниеге келді. Оны аталған драманың өзінен бұрынғы қойылымдармен бірге етіп тұрған нәрсе ерікті де еркін ойлы адамдардың арасындағы махаббаттың мәнін ашып көрсету болатын. Сонда да болса, қазіргі заманғы оқырманға бұл пьесаның бастау алар шағы мен басты идеясының композициялық байланыс желісі оншалықты түсінікті болып көріне бермеуі мүмкін.

Міне, туындыда Шекспирдің ең алдымен сол дәуірдегі ақсүйектердің қандай болғанын ақиқат көзімен көрсетпек болғанын жақсы пайымдаған режиссерлер қойылымның осы тұсына айрықша мән бере қарады. Сондықтан С. М. Михоэлстің: «Мне кажется, что самое ценное, самое важное, ведущее в искусство – это образ. Если

вы что-нибудь читаете, например, Шекспира, старайтесь вычитывать основное» [15, 29], – деген түйінді кеңесін ұстанып, пьесадағы жез ұстасының роліне ерекше көңіл бөлді. Ал бұл образды келістіре сомдаған Серке Қожамқұлов олардың да, көрерменнің де көңілінен табылды. Шығармада жез ұстасы Кристофер Слай мас күйінде трактирдің алдына ұйықтап қалатын. Сол кезде қорықшылары мен қызметшілерін алып, аңға барған жерінен қайтып келе жатқан лорд ұйықтап жатқан Слайды көріп, оны біраз әжуа еткісі келеді. Мұны ол қызметшілеріне жез ұстасын көтеріп алдырып, сән-салтанатты үйіне жеткіздіріп, сол жерде суға түсіртіп, үстіне қымбат бағалы жейде кигіздіріп, ақ мамық төсекке жатқыздырып қойдырады. Ал Слай оянған кезде лорд оған келіп, жындылыққа түсіп кетіп, он бес жыл ұйықтап қалғанын, түсінде өзінің жез ұстасы болып жүргенін көргенін баяндайды. Бірақ Слай басында бұған көне де, сене де қоймай, алдымен өзінің түрлі жұмыстар атқарғанын, қазір жез ұстасы екенін айтып тұрып алады. Әйткенмен, соңынан өзінің шынында маңызды тұлға екеніне, керемет сұлу ледиге үйленгеніне өзін біртіндеп сендіре бастайды. Маскүнем сорлыны осылай шатастырғанына көзі жеткен лорд сарайға кезбе актерлер тобын шақыртады. Бірақ олардың бәрін өзі бастап, жүргізіп жатқан ойынының қыр-сырына қанықтырып, өтірік ақсүйекті осы ауру халінен құтылдыру үшін көңілді комедия ойнап беруді сұрайды. Ал қоғамның азғындауы мен әуейілігін дәл көрсетіп, пьесаның басты идеясын ашудың ең бір маңызды элементі болып табылатын осы көріністерді актер тамаша етіп ойнап шықты. Осы арқылы С. Қожамқұлов өзінің нағыз комедиялық пландағы артист екенін тағы дәлелдеп берді.

Бұдан бұрын аталмыш пьесаға талдау жасай келгенінде, Ю. Завадский: «Через всю эту пьесу последовательно проходит шекспировская тема: «Весь мир лицедействует». Эта тема начинается с «Пролога», поэтому его так важно сохранить» [16, 274], – деген еді. Алайда оның өзі «Асауға тұсауды» қойған кезінде тап осы прологты тастап кетті. Режиссер шешімінің ерекшелік белгілерін көрсететін бұл сәтті қазақ театрының қоюшылары қалдырған жоқ. Олар спектакльдің осы бастапқы бөлігін көрерменге ұсыну арқылы содан кейін сахнада жүретін барша оқиғалар мен желілерге ынталандырып бақты. Мұны актер С. Қожамқұлов аса шеберлікпен ойнайды. Ал комедиядағы персонаждардың арасындағы өздерінің мінез-құлықтарымен, күллі негізгі оқиғалардың басы-қастарынан табылатындықтарымен Катарина (Х. Бөкеева), Петруччио (Ш. Айманов) және Бьянка (Қасиет Қамардинова) ерекшеленіп көрінеді. Солардың ішіндегі пьесаның басты қаһарманы – Петруччио жаңа заманға лайықты, батыл, бөгде ойдан азат, күш-жігері мол типтік тұлға. Ол ұдайы

әлдекімен күресіп, әлдекімен таласып жүргенді бек жақсы көреді. Ұрыншақ жігіт өзінің байлық пен табыс жолындағы күресінде басты қарсылас ретінде Катаринаны таниды. Ол «асау» қызға «тұсау» салуға тым асыға да қоймайды. Алайда қыздың санасындағы «сыну» мен бетбұрыс, іс жүзінде, оның Петруччиомен бірінші кездескен кезінде-ақ орын алып қойған болатын. Ал шынтуайтында олардың ең алғаш бір-бірлерімен жүз көріскен сәті «қазақ театрының тарихындағы ұмытылмас оқиға болды» [11, 57]. Бұл бетбұрыс қыз бен жігіттің бір-бірлерін сынаққа салып, сынап көрулерінің түп нәтижесінде пайда болды. Мұны екі актер де үлкен шеберлікпен өте керемет етіп бере білді. Катарина – Бөкеева өзінің алдына жаңа бір күшті, жігерлі, өз-өзіне сенімді, алға қойған мақсатына жете алатын жас жігіт келе қалғанда, өзі де өзгеріп бара жатқанын анық сезінеді. Рас, ең басында ол мұны өзін бұған дейін әбден жалықтырып біткен басқа да сөз салушы жігіттердей сезіктене, жиіркене қарсы алып еді. Бірақ ол Петруччионың алдында Бианкаға ұнап келген сері жігіттердің біріне де ұқсай қоймайтынын ұзамай аңғара бастайды. Бұл жігіт осылайша Катаринаның өзіне тыным бермей сөз салушы бейшара бозөкпелерден қорғану үшін бойына әдейі жасап алған ұрысқақтықтың, қаттылықтың, мейірімсіздік құрсауын бұзып жібереді. Мұның арғы жағынан енді әлі де ұяңдығы мен үркектігі қала қоймаған бойжеткеннің нәзіктігі мен әйелге тән сырбаздығы жарқырап көрінеді.

Қойылымда өздерінің образдарын Шәкен Айманов та, Хадиша Бөкеева да өте керемет етіп аша білді. Театр мамандары мен көрермендерге, әсіресе, Петруччио бейнесін шығарған Ш.Аймановтың өнері ерекше ұнады. Мұны Л. Богатенкова былай деп жеткізді: «Вряд ли могут оставить кого-либо равнодушным прекрасные слова о Петруччио-Айманове известного советского ученого, специалиста в области европейской литературы и театра Н. Берковского: «В изображении Айманова Петруччио нечто большое, чем один из героев Шекспира. Этот человек Ренессанса с полуторной против обыкновенной мерой отпущенных ему сил и дарований, человек полуторного морального масштаба»... Конечно, не каждый шекспировский спектакль казахского театра приводил к таким выдающимся актерским победам. Но прав был Шакен Айманов, который считал, что великий англичанин решал в своих пьесах проблемы, понятные и важные для всего человечества, что его герои и идеи, развивающиеся во времени, всегда испытывали актеров и режиссеров на художественную прочность» [14, 11].

Спектакльге осындай бағаны белгілі театр режиссері Н. Сац та берді. Ол өзінің «Казахстанская правда» газетінде 1943 жылғы 17

қарашада жарық көрген мақаласында «Асауға тұсаудың» Қазақ академиялық драма театрындағы қойылымы кеңес өнері алтын кітабының жаңа парағына пара-пар екенін атап өтті. Рецензент қойылымда Петруччионың Катаринаны кемсіту үшін емес, керісінше оған жеке басын құрметтеу сезімін қалыптастыру үшін бағындырғанын дұрыс пайымдады. Осының арқасында бұрынғы тәкаппар, шолжың, аңғал Катарина кейін сүйікті жұбай, адал серікке айналады. Ол зайыбынан қиырлықтың тартысында жеңіліп қалып жатқанымен, түптің түбінде терең сыйластыққа құрылатын отбасылық бақытқа қол жеткізеді. Желі осылайша жақсы ашылып көрсетілген. Автордың байқағанындай, спектакльде астарлау, боямалау жоқ. Ол сондықтан жақсы мән мен мәнердегі қарапайым да тартымды дүние болып шыққан. «Режиссерлер қазақ халық өнері мен ағылшын халық өнері арасынан ішкі сабақтастық пен ұқсас элементтерді таба білген, – деп жазады бұдан әрі Н. Сац. – Спектакльдегі көз тартарлық өзіндік өрнек қуантады. Актерлер ана тілінде қазақ ұлт өнерінің өзіне ғана тән ішкі жалынын, өзгеге ұқсамайтын ерекше нақышын сақтай отырып, өзінше әрі өте сенімді де дұрыс бағытпен ежелгі Англия халық театрының кезбе әртістерін елестеді» [12, 71]. Мұны театртанушы Н. Львов былай тереңдетті: «Режиссеры, придерживаясь методики К.С. Станиславского, не навязывали исполнителям надуманных мизансцен, они только разъясняли им природу и сущность каждого образа, а затем будили их творческую инициативу в поисках средств выражения». Олар осындай күрделі туындыда жеңіл-желпі рольдердің болмайтынын жақсы түсінген. Мұны өнертанушы: «С радостным воодушевлением искали и находили актеры яркие краски для выявления существа каждого образа», деп ашық жеткізді [13, 61]. Мұнда, әсіресе, Қазақ КСР-нің халық әртісі Қ. Қуанышбаевтың орындауындағы Баптиста образы өте сәтті шыққан. Н. Сац оның осындағы ойнау тәсілін кеңес театрының тамаша спектакльдерінің бірі – Вахтангов қойған «Турандотта» сұлу бикештегі» еске түсіретінін ауызға алады. Сол сияқты Катарина ролін сомдаған Хадиша Бөкееваның үлкен болашақтың актрисасы екенін атап өтеді [12, 72]. Осы ойды жалғаған Н. Львов: «В спектакле отчетливо вскрыта основная линия действия: рождение любви и взаимного уважения, которыми оказались связаны две сильные личности: прямая, порывистая умная Катарина (Х. Букеева) и решительный, настойчивый, остроумный Петруччио (Ш. Айманов). Вокруг них полнокровной жизнью живут остальные действующие лица пьесы, каждый со своими мыслями и чувствами», деген ойға табан тірейді [13, 72].

Қорытынды

Ағылшынның ұлы драматургі Уильям Шекспирдің екі туындысы да, тұтастай алғанда, қазақ сахнасына қойылған шетелдік классикалық драмалар арасындағы ең сәттісі болып шықты. Біз талдаған екі шығарма да қазақ театрының күмәнсіз үлкен табысы болып табылады. Бұған қосатынымыз, «Асауға тұсау» 1958 жылы режиссер О. Пыжованың қойылымында М. Әуезов атындағы академиялық драма театрының сахнасына да тағы да шығарылды. Осы спектакль осы жылы Мәскеуде өткен қазақ әдебиеті мен өнерінің онкүндігінде өте жоғары бағаланды.

Осы сәтті қойылымдар арқылы қазақ театры өзінің жаңа даму кезеңін бастады. Олардың қазақ театр өнері үшін әкелген жаңалықтары мен үлгі-өнегесі аз болған жоқ. Сонымен бірге, шетел драматургтері шығармаларын игеру біздің жас театрымыздың режиссерлері мен актерлеріне оңайға соққан жоқ. Бұл жолда кездескен кедергілер де аз емес еді. Мұндағы басты проблемалардың бірі өзге тілдегі пьесаларды қазақ тіліне жатық аударудың оңайға түспесі болса, екіншісі, оларды қазақы ұғымға жақын ету мүддесімен кейде авторларымыздың түпнұсқа мен оқиға болған елдің тұрмыс салттарын жоғалтып алып жататынынан көрінді.

Әдебиеттер:

1. Құндақбаев Б. Театр туралы толғаныстар. – Алматы: Өнер, 2006 – 320 б.
2. Әуезов М. Шығармаларының елу томдық жинағы. 11 том. – Алматы: Дәуір, Жібек жолы, 2014. – 384 б.
3. Құндақбаев Б. Уақыт және театр. – Алматы: Өнер, 1981. – 328 б.
4. Марков П. А. О театре. В четырех томах. 1 том. – Москва: Искусство, 1974 – 564 с.
5. Қазақ театрының тарихы. 1 том. – Алматы: Ғылым, 1975. – 398 б.
6. Соколовский М. О спектакле «Отелло» // Казахстанская правда. – 1939.
7. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1957. – 368 с.
8. Ливнев Д. Г. Сценическое перевоплощение (Создание актерского образа). – Москва: ГИТИС, 2012 – 262 с.
9. Байсеркенов М. Сахна және актер. – Алматы: Ана тілі, 1993. – 336 б.
10. Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Жазушы, 1969. – 244 б.
11. Қазақ театрының тарихы. 2 том. – Алматы: Ғылым, 1978. – 430 б.
12. Бел-белестер. Құрастырған Б. Құндақбаев. – Алматы: Өнер, 1987. – 288 б.
13. Львов Н.И. Казахский академический театр драмы. Краткий очерк. – Алма-Ата: Академия наук Казахской ССР, 1954. – 80 с.
14. Богатенкова Л. И. Услышать и понять человека. – Алма-Ата: Өнер, 1987. – 304 с.
15. Михозлс С. М. Статьи, беседы, речи. – Москва: Искусство, 1960 – 500 с.
16. Шекспир В. Собр. сочинений. Т. I. – Спб., изд. Брокгауз-Ефрон, 1902. – 500 с.