

**ТӘУЕЛСІЗДІК
ИДЕЯСЫНЫҢ «ЕҢЛІК-
КЕБЕК» ПЬЕСАСЫ
НЕГІЗІНДЕ ҚОЙЫЛҒАН
СПЕКТАКЛЬДЕРДЕГІ
КӨРІНІСІ**

Қазақ топырағында дүниеге келген кәсіби театрдың шығармашылық қалыпқа түсуі ұлттық классикамен тығыз байланысып жатты. Театр кеңестік дәуірдің саясатына бағынып, қатаң бақылауда болғанына қарамастан ел бірлігі мен оның тәуелсіздігі туралы ойлар көбінесе классикалық шығармалар негізінде қойылған спектакльдер арқылы айқын көрініс тапты. Қазақ халқының ұлттық сана-сезімінің сақталуына, қоғамдық ойдың дамуына, кейінгі ұрпақты гуманистік, патриоттық, ұлтжанды рухта тәрбиелеуге классикалық пьесалар негізінде қойылған спектакльдердің әсері зор болды. Ұлттық құндылықтар шетке ысырылып, тіл мен діннен айырылу қаупі төніп тұрған шақта ел тағдырына алаңдаған зиялыларымыз театр өнері арқылы өз ойларын халыққа жеткізе алды. Әсіресе классикалық пьесаларды сахнаға шығарған режиссерлеріміз дербес мемлекеттің тұғыры саналатын тілімізді, әдет-ғұрпымызды, салт-дәстүрімізді, ән-күйімізді насихаттауға барын салды. Алды қуғын-сүргінге ұшырап жазаланып жатқанына қарамастан көзі тірі қалған ұлт жанашырлары елдің өткен тарихы мен тұрмыс-тіршілігін ұмыттырмауға күштерін салды.

Қазақ драматургиясының алтын қорына еніп, классикалық дүниесіне айналған тарихи-эпостық тақырыпқа жазылған «Еңлік-Кебек», «Қаракөз», «Айман-Шолпан», «Қарақыпшақ Қобыланды», «Абай», «Ақан сері – Ақтоқты», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» драматургиямыздың інжу-маржандары. Бұлардың дені эпостық материалға сүйеніп жазылғанымен, барлығы да халқымыздың әр заманда басынан кешкен тарихи жолын баяндайтын құнды дүниелер.

Сонау 1926 жылдың 13 қаңтары күні М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясының үшінші актысы, яғни билер сахнасы беркерге көрсетілген жоқ. Бұл туралы театр сыншысы Қ.Қуандықов былай деген: «Режиссердің билер сахнасын таңдауы, актерлер құрамының аздығынан болса, екіншіден, сол бастапқы нұсқасының өзінде, ең ұтымды, ықшам жазылған осы сахна. Айтыстың режиссура тілемейтін түр-сипатын іштей керемет сезініп, суретін көз алдарына елестетіп отырған ел арасынан келген актерлерге бұл сахнаны ойнау қиындық тудырмаған» [1, 31-32 бб.]. Зерттеуші спектакль режиссері С. Қожамқұловтың

неліктен билер сахнасын таңдап алу себептерін дұрыс анықтап берген. Ол трагедияның бірнеше нұсқасын салыстыра келіп, қандай өзгерістерге ұшырағанын таратып жазған. Сол сияқты белгілі әдебиет сыншысы Р. Нұрғалиев та «Еңлік-Кебектің» 1922, 1933, 1943, 1956 жылғы нұсқаларында қандай мазмұндық өзгешеліктер болғанын егжей-тегжейлі зерттей келе: «Сөйтіп, М. Әуезовтің әуел баста халықтың аңыз негізінде туған «Еңлік-Кебек» трагедиясы талант күдіретімен әлденеше рет редакцияланып, жаңғыртылып, байытылу арқасында образдары кесек-кесек, тартысы шыңыраудай терең, тілі ғажайып шұрайлы классикалық туындыға айналды», – деп [2, 35 б.] қорытындылаған. Ол «Еңлік-Кебектің» идеялық және көркемдік жағынан қайта түлегенін, пьесаның композициялық жағынан қайта ширағанын, адам тұлғалары мен тілінің қаншалықты тереңдегенін талдап берген. Трагедиядағы басты кейіпкердің бірі Абыз бейнесінің қаншалықты іріленгенін пьеса мәтіні арқылы дәлелдеген.

Театр зерттеушісі Б. Құндақбайұлы да «Еңлік-Кебек» трагедиясы туралы қызықты ойларын ортаға салған. Ол «Еңлік-Кебектің» 1933 жылғы нұсқасының жазылуына О.Бековтың ықпал еткенін айтып өткен. «Сол кездердегі айтылған сын-пікірлермен бірге, авторға ой салып, шығарманы өңдеуге тікелей араласқан – театр директоры, қазақ драматургиясының сол кездегі күрделі мәселелерімен көбірек шұғылданған, кейде режиссура қызметімен де айналысқан Орынбек Беков еді. 1935 жылы Семей театрына ауысқан оның алғашқы қойған спектаклі осы «Еңлік-Кебек» болатын» [3, 84б.]. Б. Құндақбайұлының айтқандарын О.Бековтың: «...бұл жолы бұрынғыдан да кеңірек өзгерістер кіргіздік. Екі жолғы өзгертулер мен өңдеулерімізде басында да, бұл жолы да мен қатыстым. Негізгі мақсат, әрине, біреу-ақ. Ол мынау: пьесаның біздің идеямызға жатпайтын кемшілігін түзеу», – деген [4] сөздері бекіте түседі. Бұдан әрі театр зерттеушісі «Еңлік-Кебек» трагедиясының қазақ театрларының сахналарында қойылу ерекшеліктеріне тоқталған.

Ұлы жазушымыз М. Әуезовтің трагедияға бірнеше рет оралып, оны қайта-қайта өңдеуі пьесаның сахналық өміршеңдігін арттыра түсті. Сонау жаңадан ашылған кәсіби театрда алғаш қойылған күнінен бастап, ұлтымыздың бет-бейнесін танытатын ірі классикалық туындыға айналып, көптеген режиссерлеріміз бен актерлеріміздің шабытына қанат бітірді. Еңлік рөлін алғашқы орындаушылардың бірі

– Ш. Әлібекова мен Д. Оңғарбаева. Олардан кейінгі Ж. Шанина, К. Байсейітова, Б. Римова мен Ш. Жандарбекова т.б. актерлеріміз өз кейіпкерлерін қайталанбас даралықпен бедерлегені қазақ театр тарихында мәңгі қалды.

Орыс режиссері М.Г. Насонов 1932 жылдың желтоқсанында қазақ драма театрына қызметке орналасады. Тарихымен таныстығы жоқ, тұрмыс-салт, әдет-ғұрпын білмейтін, бөтен ұлттың пьесасын сахнаға шығару аса күрделі де жауапты міндет екенін біле тұра режиссер М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясын сахнаға қоюға батыл кіріседі. Ол 1926 жылы спектакльде ойнаған актерлер (Еспенбет – С. Қожамқұлов, Көбей – С. Байғожин, Кебек – К. Оңғарбаев, Қ. Қуанышбаев т.б.) мен пьеса авторының көмегінің арқасында көптеген қиындықтарды ойдағыдай жеңіп шығады.

Спектакльдің алғашқы жартысындағы кейіпкерлердің сахнадағы мінез-құлқы 1926 жылғы қойылымнан көп өзгешелігі болмағаны; тұрмыстық, этнографиялық жайлар да сол қалпында сақталғаны; автордың нұсқауымен Абыздың трактовкасы да өзгертілмегені; спектакльдің бірінші нұсқасындағы сияқты Еңлік пен Кебектің алғашқы кездесуі, Еңліктің үйінде өткендігі «Қазақ театр тарихының» I томында [5, 259 б.] айтылған. Бірақ режиссер бұл сахнаның психологиялық нәзіктігін көрсетуге ерекше күш салған. М. Насонов Еңліктің әкешесі қолындағы еркін өмірін, оның оң жақтағы қамсыз, қайғысыз балалық бақытты дәуренін баса көрсетуді мақсат етеді. Сөйтіп, кеше ғана балалық сезімнің құшағында болған жас қыздың рухани өсуін танытуға мән берген.

Еңлік рөлін ойнаған К. Байсейітова режиссердің осы ойын бірден ұғып, ару мінезінің әртүрлі қатпарын ашуға ден қойған. Орындаушы бойындағы асқақ дарын мен әншілік қуат кемел кейіпкерді одан сайын биіктетіп, Еңлікті ел сүйген, аты аңызға айналған халықтық қаһарман қызы дәрежесіне дейін көтерді. Күләш Байсейітованың көмейінде әр сөздің әрін келтіріп, әсерін күшейтетін әлдебір сиқыр жатқан іспетті еді. Сол сиқырға жанылған сырлы сөздер сыңғырап шыққанда театрға жиналған жұртты тырп еткізбестен буып, матап тастағандай әсер қалдырғаны жоғарыдағы зерттеулерде кеңінен айтылған. Актрисаның сыңғырлаған дауысы, пластикалық икемділігі көрермен қауымды Еңлік махаббатының буына елтітіп, еліктіріп әкеткені де көп жазылған.

«Қазақ сахнасынан сансыз Еңлік өтті, әр актриса өз өнерінің бар қуатын жұмсап, Еңлікті

өзінше сүйкімді етіп шығарды. Бірақ, солардың бір де бірі Байсейітова жасаған Еңлікке ұқсаған жоқ. Күләштің құдіретті талантынан туған асқан әнші, ғажап сезімтал, ересен ер Еңлік көрермендер көкірегінде, қазақ сахнасының тарихында шолпан жұлдызындай жарқырап, жалғыз қалды» [5, 261 б.] – деген баға Еңлік актрисаның шығармашылық өмірбаянындағы ең таңдаулы рөлдердің бірі екенін, әрі ол бейненің сәтті шығуына К. Байсейітованың әншілігі айрықша жәрдемін тигізгені аңғарылады. Еңлік пен Кебек рөлдерін орындаған К. Байсейітова мен Қ. Байсейітов музыка театрына ауысқаннан кейін Еңлікті А. Абдуллина, Кебекті Ж. Өгізбаев ойнаған.

М.Г. Насонов актерлердің тума талантына тәнті бола отырып, трагедиядағы әлеуметтік тартыстың мәнін ұғындыруға ұмтылған. Бұл үшін сахнадағы тартыстың өрбуі мен қаһармандардың феодалдық-рулық қатынастың қатал заңының шырмауында әрекет еткенін жеткізе білді. Спектакльдегі билер соты көрінісі айқын мизансценалармен белгіленіп, актерлер белгілі мақсатпен әрекет жасады. Бұл спектакльде бір-екі ғана рөлдер болмаса, спектакльге қатысқан актерлер бұрынғы ойындарын жалғастырған. Тұрмыс-салттық, этнографиялық дәлдікпен суреттеу тәсілдері де сол қалпында сақталған. Бұл спектакльдің табысы – Еңлік пен Кебек рөлдерінде ойнаған К. Байсейітова мен Қ. Байсейітов ойындары болғаны барлық зерттеулерде жазылған.

Билер сахнасының әлеуметтік мәні Семей театрының сахнасында О. Беков режиссурасымен қойылған спектакльде терең ашылғанын Б.Құндақбайұлы тәптіштеп талдаған. «Осыған орай қойылымда феодалдық-рулық қоғамның кертартпа күштері, салт-жоралары сыналады. Көне дәуір азулы билерінің «ел үшін», «ата жолымыз» «шариғат заңы» дегендерді бетіне қалқан етіп, кесек билік айтқан билер – ел жанын жегідей жеген жебірлер, сұм заманның жыртқыштары болып суреттелген» – дегеніне қарап [3, 88 б.] О. Беков режиссурасында билердің бейнесі кеңес идеологиясына сәйкес жағымсыз болып кескінделгенін аңғарамыз. Сонымен қоса аталмыш спектакльде бір ел бола тұра руға бөлініп іштей іри бастаған ел тағдырының жақсы суреттеу тапқанын атап өтуіміз керек. Режиссер өзінің осы ойын спектакль декорациясы арқылы да жеткізе алғанын Б. Құндақбайұлы былайша сипаттаған: «Алыстан мұнарланып көрінген таудың жоталары сахна ортасындағы көкалды төбешікке тіреліп жатыр. Таудың етегін

ала киіз үйлердің бір-екеуінің жабығы сахнаның екі жағынан көрініп тұрады. Тобықтының билері төбесінен төніп келген Найман дауын әлі келгенше жұмсартудың қамында. Сырттан у-шу болып Наймандар да келіп қалады. Тау жотасынан асып түсіп, сахна төріндегі шымылдықты айналып әлгі жотадан қайтадан бірнеше рет өтуі – жер қайысқан Найман қолының көптігін көрсететін шешім. ...Режиссер түсінігінде билер айтысы дегенде екі рудың немесе көршілес екі елдің билері бірімен-бірі алма-кезек айтысып, қызыл тілдің небір майталмандары қаншама сөз майын тамызғанымен ымыраға, береке-бітімге келмей, арты ел басына төнген қауіп-қатерге, трагедиялық қан төгіске келіп соғатынына әлгі тау жотасынан ағылған қалың қол айғақ. Нағыз трагедия табиғатын ұғынудан туған шешім». [3, 89 б.]. Осыған қарағанда режиссер билер арасындағы тартысты шиеленістіре отырып, оның саяси-әлеуметтік маңызын терең ашқанына күмән келтірмейсің. Ең бастысы О. Беков драматург идеясын дөп басып, ел бірлігі туралы толғанысқа жетелейтін спектакль тудыра алған. Билер сахнасының әлеуметтік мәнінің өткір шығуына Р. Жөкенов орындаған Еспембет, Қараменде – Д. Есенжолов, Кеңірбай – С. Қыдыралин ойындары айрықша болды.

А. Токпанов сахнаға шығарған ұлттық классикалық шығармалардың ішінен М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясының орны ерекше. Себебі, 1944 жылы трагедияның қойылу қарсаңында автор пьесаны қайта қарап, күрделі түзетулер енгізген болатын. Бұл жолы драматург пьесаны бұрынғы тұрмыстық, яки махаббат трагедиясы, ру аралық тартыс шеңберінен мағыналық, идеялық, саяси-әлеуметтік тұрғыдан алып қарағанда әлдеқалай тереңдеткен еді. Автор идеясын тура ұққан режиссер «Еңлік – Кебектің» әлеуметтік астарын, қан төгістің сырын, философиялық мән-мағынасын, трагедияның туу себептерін ашып көрсетуге айрықша көңіл бөлді. Ол бүкіл адамзаттық рухани ізденістермен тереңнен байланысып жатар философиялық астарларын да қапысыз сараптады. Қан жылаған қасірет трагедиясы тек албырт жастардың махаббаттарын қорғаған гуманистік сипатпен қоса, адамның азат рухына тұсау салғысы келген әлеуметтік озбырлық атаулымен ашық айқаста күрескерлік пафосқа ие болды.

А. Токпанов «Бүгінгі күнге дейін деген» кітабының «Еңлік-Кебек» пьесаларының қойылуы тарихы» деген мақаласында трагедияның 1917 жылғы жазылған алғашқы нұсқасынан бастап автордың сол шығарманы бірнеше рет

қайта қарап елеулі өзгерістер әкелгенін және қазақ театр сахнасында қойылу тарихынан мол мағлұматтар беріп өткен. Соның ішінде 1944 жылғы нұсқасында қандай өзгерістер болғандығына тоқталған А. Тоқпановтың айтуы бойынша «Ең алдымен «Еңлік-Кебек» – халық трагедиясы деген идеяға құрылды. XVIII ғасырдың аяғы феодалдық рулыққа бөлінген, мемлекеттік бірлік сана жоқ, бірін-бірі талап жатқан, алты бақан алауыз заманның қайғылы жайы-мұңын көрсету мақсатын қойды. Міне, осы тұрғыдан қаралып, бұрынғы бақсы Нысан Абыз – қамкөңіл ата, өліммен алысқан Қорқыт ата күйімен сырласып, қайғылы Асанға алыстан үн қосып дүние сөзінен кеткен, ел қамын жеген, халық мұңының жоқшысы, саналы ойшыл ақынға айналған» [6]. Режиссердің өзі пьеса кейіпкерлерінің тереңдеп, алғашқы нұсқалармен салыстырғанда идеялық мағынасының да күрделенгенін жақсы ұққандықтан актерлерге дұрыс бағыт сілтей алды.

Пьесаның алғашқы нұсқаларында бақсылық қалыпта көрінетін Абыз жаңа нұсқасында көп өзгеріске ұшырап үлкен әлеуметтік, философиялық биікке көтерілді. Ол ел мен жердің тыныштығын ойлап, халықты бірлікке шақыратын әлеуметтік, идеялық, көркемдік жүгі салмақты кейіпкерге айналды.

А. Тоқпанов режиссурасымен сахнаға шыққан «Еңлік-Кебек» актерлердің классикалық пьесаны игерудегі ізденістерін танытып берді. Режиссер халық трагедиясының сырын, қасіретін ашуға талпынды. Ол трагедияның сахналық әлеуметтік ауқымын кеңейтіп, барлық әрекетті мемлекеттік бірлігі мен тұтастығы жоқ елдің қайғылы қайшылығын ашуға құрды.

Режиссер кейіпкерлердің костюмдеріне, дүние-жиһаздарға айрықша мән беріп тұрмыстық дәлдіктердің сақталуын қадағалады. Сахна кеңістігін еркін пайдаланып билер сотын үйдің ішінде емес, бір төбеде орналастырып, кең алқапты көрсетуге тырысты. Спектакль суретшісі Э. Чарномский режиссердің ойқиялын дөп басып, пьеса мазмұнын ашатындай декорация тудыра алды. Музыкасын жазған Н.И. Шабельский кейіпкерлердің көңіл-күйін айна қатесіз танытып, жан жүректерін ашуға жәрдемдесетіндей әсерлі музыка тудырды.

«Қазақ театр тарихының» екінші томында: «Еңлік-Кебектің» жаңа қойылуында сыртқы жауға соққы беру үшін халықтың іштей бірлесуі тақырыбы туындап, ол тақырып қаһармандардың сахналық іс-қимылына баға беруде елеулі роль атқарды. Спектакльде патриоттық идея тарату

Абыз қарттың үлесіне тиді. Ол үшін М. Әуезов бұл образға елеулі өзгеріс жасады. Пьесаның жаңа нұсқасында Абыз ұлы Асан қайғының адал мұрагері ретінде алынды. Әуезовтің бұл тамаша пьесаның идеялық жағынан жаңғыруын режиссер А. Тоқпанов пен Абыз ролінің орындаушысы Қ.Бадыров қалтқысыз түсінді. Сөйтіп, олар Абызды сахнаға халықтың адал қамқоршысы, жастардың сүйікті ақылшысы етіп шығарды» [7, 47 б.] – деген. Бұдан режиссердің өзінен бұрын қойылған спектакльдердің кемшіліктерін көңілге түйе отырып, оған әлеуметтік, қоғамдық, философиялық мағына беруге көп күш салғаны байқалады. Аталмыш спектакль сахнада он бес жылдай тұрақтады.

А. Тоқпанов қай тақырыпқа барса да, тарихи болмысқа байланысты халықтың тұрмыс-салтын, әдет-ғұрпын, сахналық жабдықтармен, киім үлгілерін этнографиялық дәлдікпен дәл беріп отырғанын байқаймыз. Сонымен қоса пьеса тіліне, автор сөзіне, дауыс үнінің дұрыс шығуына, сөз ырғағының, тыныстың орынды қойылуына, тіл өнеріне қажетті шығармашылық жұмыстарға мейлінше көңіл бөлген. Режиссер актерлердің еркін ойлауына және оларды рөлге зор жауапкершілікпен қарауға тәрбиелеген. Сахнада адам өмірінің ерекшелігін, рухани негізін ашуды талап еткен. Орындаушылармен рөл үстінде тыңғылықты жұмыстар жүргізіп, олардың шеберлігін ұштауға мол ықпал жасап отырған.

Ал, 1957 жылы режиссер М.И. Гольдблаттың режиссурасымен сахнаға шыққан «Еңлік-Кебек» классикалық шығарманы игеру жолындағы ірі табыс ретінде бағаланды. Спектакль пьесаның өңделген соңғы нұсқасы бойынша қойылды. Бұл жолы драматург Абызды билер сахнасындағы әрекетке араластыру арқылы көп ұтты. Мұнан трагедия тартысы күшейіп, әлеуметтік сипаты бұрынғысынан да айқындала түсті. Пьесаны жан-жақты зерттеген Ә.Тәжібаев Абыздың трагедиядағы орны туралы былай деген: «Ал қазіргі нысан Абыз тіпті бөлек. Әрине, бұл да сәуегей, бірақ бақсы түріндегі болжалшыл-балшы емес, ақын тілінде сөйлейтін данышпан – философ. Бұл ру намысы, ру тартысы дегеннен әлдеқайда биік көтерілген, енді бергісі қазақ қамы, арғысы бүкіл адам қамын ойлауға айналған, ел атасы, халық қамқоры» [8, 63 б.], Осындай тұғырға көтерілген Абыздың сахналық бейнесін жасау Қ. Қуанышбаевтың иығына жүктелді. Актер ойынын өз көзімен көрген театр сыншысы Қ. Қуандықов «Тұңғыш ұлт театры» деп аталатын кітабында Қ. Қуанышбаевтың

актерлік шеберлігін кәсіби тұрғыда талдаған. Ол: «Еңлік-Кебек» спектаклінің философиялық ойлары, тарихи характері, трагедиялық күйі, романтикалық серпіні, шығарма тілінің сөлі, алдымен, Нысан – Абыз роліндегі Қалыбек Қуанышбаев ойыны арқылы танылды. Актердің алғашқы бір қозғалыстарынан, аузынан шыққан алғашқы сөздің лебізінен бастап-ақ одан елі, ері үшін қам жеген, халық қамын ойлаған, татулықты тілеген үлкен ой иесін, дана адам бейнесін көресің» деген [1, 33 б.]. Бұдан спектакльдің көркем-идеялық мазмұнындағы терең идея, философиялық ой, режиссерлік тың шешімнің Абыз бейнесі арқылы ашылғанын аңғару қиынға соқпайды. Ел іргесінің тыныштығы мен бірлігін, халқының ынтымағын ойлаған Абыздың психологиялық күйі актер ойынында терең суреттеу тауып, көрермендерге үлкен ой тастады. Актер өз кейіпкері арқылы ұлт тұтастығы мен тәуелсіздігін аңсап өткен бабаларымыздың жиынтық бейнесін көрсете алды. Белгілі режиссер А. Токпанов: «Қ. Қуанышбаевтың Абызы – творчестволық сәттілікпен жасалған бүкіл спектакльге көрік беріп тұрған бейне. Мұны актердің үлкен жетістігі деп айтуға тұрарлық. Әрбір үнінен, күрсінуден бүкіл халықтың қамын ойлаған қам көңілдік, жаны ашып, жүрегі өртенген мұң мен шердің шежіресі естіліп, көз алдыңнан кетпейтін мол тұлға, айқын бейне тұрады», – деп [9, 196], ойын түйген. Спектакльге байланысты жазылған ғылыми-зерттеу еңбектердің барлығында да, «Еңлік-Кебек» трагедиясы бұрын тұрмыс-салттық музыкалы драма үлгісінде қойылып келсе, режиссер М.И. Гольдблаттың драматург нысана еткен мақсатты дөп басып, спектакльді романтикалық стильде қойғаны таратылып жазылған. Сондықтан да, сахнада өтетін оқиға қазақ халқының басынан кешкен тарихи кезең болып бейнеленді. Драматургтің ел тұтастығы мен тәуелсіздігі туралы жарқын идеясы, гуманистік ойы, бүгінгі ұрпаққа айтар аманаты Гольдблат спектаклінде терең көрініс тапты.

Ел бірлігін насихаттаушы, рулар арасындағы келеңсіздікке, ой мен сезім бостандығына, махаббат пен ғадауаттың қоғамдық салмағына өлшем болған М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясының бас театр сахнасындағы соңғы қойылымы 2010 жылы Хүсейін Әмір-Темірдің режиссурасымен сахнаға шықты. Б. Римова атындағы Алматы облыстық қазақ драма театры сахнасында қойған 1996 жылдары режиссер Кеңгірбай биді алдыңғы планға шығарып, оны ел тыныштығына, екі ру дауының тереңдемеуіне

жауапты тұлға ретінде қарастырған-ды. Өзінің мұндай трактовкасын режиссер: «...мен Кеңгірбайды тек руының абыройы үшін ғана емес, ел тыныштығын, ел бірлігін ойлайтын парасат иесі дәрежесіне көтергеннен ұтпасам, ұтылған жоқпын деп ойлаймын. Халқым тыныш өмір сүрсін, бір-бірімен жауласпасын деген мақсатпен «еркек тоқты – құрбандық» деп Кебекті ұстап береді. Бұл ел бірлігі сияқты игілікті іс жолында жасалған құрбандық болып қабылданады» [10, 94 б.], – деп түсіндірді Х. Әмір-Темір осы интерпретациясын бас театрдың да сахнасына алып келді.

Шымылдық сахна төріндегі Еңлік пен Кебектің атқа шауып келе жату прологымен ашылады. Одан әрі Көбейдің Кеңгірбайға оқиға барысын, тартыстың мәнін айтып беруімен әрекет жалғасын тауып, Еңлік пен Есеннің, Есен мен Кебектің кездесуінен драмалық тартыс дами береді.

Трагедияның тарихи суреттелуінде де, драматургиялық қалыбында да Тобықты мен Матайдың, Тобықты мен Найманның арасындағы ертеден келе жатқан жер дауының жесір дауына ұласуына себепкер болған Еңлік екендігін білеміз. Ал, арудың спектакльдегі көркемдік бейнесі мұндай тарихи-әлеуметтік сипатынан алшақ шықты. Бірінші құрамдағы Зәуреш Көпжасарованың еркін қимыл-қозғалысы кейіпкерінің қайсарлығын тудырса, сызылта ән орындаудағы үні жас қызға тән нәзіктікті байқатады. Дегенмен актриса көңілі қаламаған күйеуінен бас тартқан, Кебекке деген махаббат сезіміне күйіп-жанған Еңліктің психологиялық құбылуын мағыналы көзқарас, дауыстың құбылуы арқылы жеткізе алмады.

Екінші құрамда өнер көрсетіп, Еңліктің батылдығын беруге тырысқан Баян Қажынабиеваның сахнада өз-өзіне сенімсіздігі, күлкісінің жасандылығы, сөз астарын ашып, сөз пластикасын ойнатудан гөрі декламацияға орын бергендігі анық байқалып тұрды. Тәжірибелі, сахналық өнердің шынайылықты, тазалықты қажет ететіндігін өнер адамы ретінде сараптай алатын актрисаға классикалық кейіпкердің бейнесін нанымды жеткізу қиындық тудырған. Оның сахнада батыл әрекетті негіз етуіне Жапалдың «Не өзің де батыр бол! Садақты қалай тартасың!» деген бір ауыз сөзі жететін. Ал, актрисаның іс-қимылы бұл анықтамаға сәйкес келмей жатыр. Жалпы екі актрисаның орындауындағы Еңліктің сахналық кескіні екі батырдың да сезіміне таразы бола алмады.

Кебек роліндегі Еркебұлан Дайыровтың жас та болса шығармашылық мүмкіндігін, қарым-

қабілетін байқадық. Кебектің қашудан, тығылып өмір кешуден шаршағандығы, ішкі өкініш, бақыты жолында ештеңеден тайынбайтын батылдығы алға шыққан. Әйтсе де, актер әрбір өнерпазға қажетті ізденістің жан-жақтылығын, режиссер тарапынан берілетін бағыт-бағдарға өзіндік үн қосуды есте ұстап, кейіпкерінің әлеуметтік орнын тап басуды, шынайы ойын бедерін көрсетудің жарқын үлгісін жасауды әлі де болса дамытқаны жөн. Өкінішке орай, алғашқы құрам орындаушысы Азамат Сатыпалдының ойыны көркемдік шындыққа негізделмегендіктен Кебектің ішкі дүниесін ақтарып бере алмады. Кейіпкерінің сыртқы болмысына ғана мән берген актерде батырдың жастығын, таза да дархан көңілін білдіретін психологиялық тебіреніс, эмоциядан гөрі тәкаппарлық, кекесін, жақсылықта да, жамандықта да даусын көтеріп сөйлеу басым шықты. Көрермен сахнада кейіпкердің ой-толғанысын емес, керісінше актерді ғана көріп тамашалады.

Жандарбек Садырбаевтың Есені аңғал, Жапалға «жаман бала» деп айбат көрсеткенімен ренжу жоқ. Алайда актердің ойын бедерінде батыр намысының туындау себебі жүйелі түрде дамымағандықтан бірсарынды ойынның куәсі болды. Сонымен бірге Талғат Сағынтаев орындауындағы Есен бейнесінің де өр тұлғасы ашылмады. Актер М. Әуезовтің ой-қиялынан тартысты тереңдету мақсатында туындағанмен драматургиялық суреттеуі мықты, аңғалдық пен намысшылдықты бойына жиған Есеннің сыртқы формасын кескіндеуден әрі аспаған. Т. Сағынтаевта ешқандай қобалжу, жақсы көру немесе жек көру эмоциясы жоқ, сыртқы өбектеу бар да ішкі сүйіспеншілік, шынайы ғашықтық тапшы, онда да декламация басым.

Жалпы Кебек пен Есен ролдеріндегі актерлерге трагедиялық қақтығыстың әлеуметтік негізін түйсіну кемшін жатыр. Батырлардың сөз тартысының туындау себебі ашылмай, олар спектакль басталған сәттен-ақ кейіпкер мінезі мен авторлық ой-идеяның нәтижесін беруге тырысады.

Шығармада батырлықты армандаған Жапалдың өзіндік орны бар. Жүрегі тап-таза, көңілі аппақ қойшы баланың қорқақтығы да жоқ емес. Бұл рольдегі аң-құстың даусын салуды меңгерген жас актер Елжан Тұрысов сахнада тынымсыз қозғалады. Бірақ кейіпкерінің жан дүниесін түйсіну үрдісі болмаған жерде бұл сыртқы түрлену процесіне ғана жауап бермек. Актер ізденісін осы деңгейде қалған деуге болады. Қуаныш Мамытқалиев та образды ашуға,

шапанын басына жауып, қыздың қылығын бейнелеу, мимикалық түрлену процесін шынайы дамытуға тырысқанымен сыртқы кескіннің ғана ойыны байқалып тұрды. Драмалық ситуациялардан өрбитін жүйелі қимыл-қозғалыс пен актердің ішкі қабылдауынан туындайтын балалық аңғалдық, Еңлікке жан ашу сезімдері шынайы үйлесе алмай жатыр.

Негізгі айтар ойын актерлік шынайы ойын арқылы жүзеге асыра алмағанмен Кеңгірбай бейнесі арқылы ұлт болашағын, ел тыныштығын көздеген режиссердің мақсаты айқын. Алайда Х. Әмір-Темірдің биді сахнаға жылатып шығару трактовокасын қабылдау қиын. Біріншіден – оның не үшін жылап жүргені белгісіз, ақталмаған, екіншіден – «кесек мінезді, айталы, феодалдық салт-дәстүрді қатты ұстаған, өз руларының арасында беделді, өмірі екі айтпайтын қаталдығымен аты шыққан» (Т. Жұртбай) биді жылату қай жағынан алып қарағанда да қисынсыз. Мұндай биге тағдырын тапсырып отырған бүтіндей бір рудың болашағы не болмақ?.. Қысқасы, ел тыныштығы үшін жақынын құрбан еткен Әнет бабасының жолын ұстанған Кеңгірбай – А. Бектемірдің қаталдығы мен Еңлік пен Кебекті ұстап беруге мәжбүрлігі бірін-бірі толықтыра алмады.

Еспембет роліндегі Ерлан Біләл мен Жалғас Толғанбайдың қатал бидің әлеуметтік болмысын түсінуден туындаған қисынды шешімдерін бірін-бірі толықтырған ойын деп айта аламыз. Екеуі де автор қолтаңбасындағы сомдалуы ерекше, ашу мен ызаны бетке ұстаған кекшіл бидің өткір кейпін бедерледі. Еспембет – Е. Біләл қызқанды, бар ашуын шапанының етегінен алардай қатулы, өшігіп алған. Актердің өз-өзіне сыймай, теңселген отырысы, осы күнге дейін жегідей жеген ой мен күйініштің жүйелі диалогта ақтарылуы әдемі келіскен. Қараменденің қатқыл сөзінен кейін ұзақ уақыт жерге қарап үнсіз қалған Е. Біләл кейіпкерін қаталдығына қоса адами түсініктің иесі ретінде таныған. Ал, Еспембет – Ж. Толғанбай барынша өктем, ашуға бой алдырған. Тәкаппар бидің тентектігін көрсетуге тырысқан актер ойынында сөз пластикасының иірімі оның әлеуметтік орнын танып түсінуден туындайды. Билер айтысында Еспембет – Ж. Толғанбай екпіндеп сөйлеп отыр, бұрынғы жерге қатысты өшпенділіктің де сызы жоқ емес. Оның үстіне жесірін алып қашқанмен, қайта-қайта жіберген елшілеріне Кеңгірбайдың жауап қатпауын басынғандық деп біледі. Жалпы актерде ізденіс бар, сөзі нық. Бірақ сөзді кектенген кейіппен бастап, қатты

ашуға тез бой алдырған Ж.Толғанбайға рулар арасындағы даудың өршу себебіне ішкі жауап, ішкі дайындық әлі де қажет.

Осы Еспембет пен Көбей арасындағы әлеуметтік, сонымен бірге моральдық дауға құрылған қақтығыс артының не боларын болжап сезгендей теңселіп, үлкен ой үстінде отырған бидің бірі – Қараменде. Бұларға түсіндірермін, түсінер деген қарт бидің арманы – ел тыныштығы, ұрпақтың жарқын болашағы. Рольдегі Саят Мерекеұлы кейіпкерінің сол арманын алға тартқан. Актер таразы басын теңестіре алмай отырған билерге тоқтауды Қараменденің ақылы мен парасатына лайықты жеткізеді. Оның қалт-құлт еткен жүрісі, төңірегіне бағдарлай, сынап қараған көзқарасы көрерменді сендіреді. «Қойындар, батыр өз кегін өзі алар болар!» дейді қазаққа қамқор болған Қараменде. Сахнада түрлі кейіпкермен, алуан мінезбен бетпелі келіп, әрбір образдың шынайылығы жолында үлкен жауапкершілік танытып жүрген С. Мерекеұлының шығармашылық ізденісі мен тәжірибесі осы тұста тағы бір көрінді.

Өкінішке орай, «пысық, тілі майда, Кеңгірбайдан кейінгі сөз түйінін ұстайтын шешен би» (Т. Жұртбай) Көбейді Бекжан Тұрыс ойынынан көре алмадық. Керісінше, бұл анықтамаға кейіпкер мінезіне тереңнен келген Бақтияр Қожаның орындаушылық шеберлігі сай шықты. Актер Көбейдің әлеуметтік ортасына, дәуір заңдылығын ұстану принципіне маңыздылық берген. Көбей – Б. Қожа әріден ойланп, ақылмен сөйлейді, тереңнен толғану бар. Актер шығарманың ең маңызды әрі шарықтау шегі саналатын «билер сотында» тартыстың өршімей, керісінше Найман жұртының бабын табуға барын салған. Батырды ұстап беруге бекінген Кеңгірбай мен оған қарсылық білдіргенмен қауқарсыз Қараменденің өзара кикілжің-ұрысында ортақ бітімді көздеген Көбей – Б. Қожа не істерін білмей теңселіп, тағат табар емес. Классиканы актерлердің жан-жақты ізденісіне, образды өз бойына сіңіру процесін дамытуға сұранып тұратын дүние десек, Б. Қожаның ойын үлгісі сондай шығармашылық үрдістен өткендігін байқатты.

Жалпы алғанда, актерлерде шынайы әрекеттің аздығы, сөздің астарын аша алмағандығы байқалып тұрды. Басты рольдердің жауапкершілігі жас актерлерге жүктелгенмен олардың орындаушылық шеберлігі, дауыстарының көрерменге жету деңгейінің төмендігі сын көтере алмады. Ұлттық классикалық

шығарманың сахналық жүгінің ауырлығы әрбір өнерпаздан үлкен талант пен ізденістің тереңдігін қажет етеді. Алайда шығармашылық ансамбльдің басым бөлігінің сол талаптан шыға алмағаны өкінішті.

Режиссер шығарманың кейбір тұстарын қысқартып (Еңліктің елімен қоштасуы, билер сахнасының ықшамдалуы), шағын әрі түсінікті қойылым түзген. Х.Әмір-Темір мен суретші Мұрат Сапаров кеңістікті ұтымды пайдаланып, сахнаны бал-бал тастармен әрлеген, бұлар оқиға барысында орындықтың да ролін атқарады. Екінші бөлімде (билер айтысында) тастардың орны өзгеріп, сахнада тұтас шырмалған, терең тамырлы бұтақтардың макет-суреті орын алған. Бұл бұтақтарда киіз үй керегелерінің де қызметі бар. Сондай-ақ, Кебек пен Еңлік паналаған үңгір өте әдемі көрінеді. Көгілдір-ақшыл түспен боялған макет пен жарық эффектісінің әсері романтикалық атмосфера түзген. Сахна төріндегі полотнода төбе, жоталардың кең даланы алып жатқан кескіні суреттеліпті. Дегенмен бұл декорациялық безендіруден гөрі сахналық сурет, жансыз иллюстрацияға жақын.

Соңғы уақытта сахналық әрлеудің оңай әдісін тауып алған театр суретшілері жанды реkvизит-бутафорияларды жасаудан гөрі тек осындай сурет салуды жаппай үрдіске айналдырғаны өкінішті. Театр өнерінің көркемдік талабы да, әрбір сахналық затқа, дүние-жиһазға жан бітірудің қиындығы да осы тұста байқалады. Және оның жауапкершілігі мен мәдени-эстетикалық тұрғыдан сұранысы үлкен. Ал, қазіргі уақытта оңай жолмен шектелу белең алып, мұндай әдіс-тәсіл қолданудың асқынып тұрғандығы жасарын емес. Мұндай жансыз суреттің көркем өнердің құндылығын кемітпесе арттырмайтынын әрбір шығармашылық адамы білмейді, сезбейді деу әсте жалған болар. Осы тұрғыдан ойлану қажет тәрізді.

Шығармадағы Абыз, Жапал, нәрестені автордың ұрпақ жалғастығын, оның жарқын да азат өмірін насихаттаушы биік тұлға ретінде танимыз. Ал, спектакльде бүгінгі ұрпаққа арғы тарихтың аманаты болып жеткен Абыздың: «Барары жоқ, байлау жоқ, Ерім қайтып күн көрер! Бәрінің де нәрің жоқ, Елім қайтып күн көрер?!» – деген ұран-сөзін режиссер қазақ ұлтының болашағына алаңдаушылығы ретінде жеткізген.

Қорыта айтқанда, М. Әуезовтің «Еңлік-Кебек» трагедиясы халқымызды үлкен ойға бастайтын көркемдік құндылығы жоғары туындылардың қатарында тұр.

Әдебиеттер

- 1 Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Жазушы, 1969. – 244 б.
- 2 Нұрғалиев Р. Айдын. Қазақ драматургиясының жанр жүйесі. – Алматы: Өнер, 1985. – 400 б.
- 3 Құндақбайұлы Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Ғылым, 1997. – 245 б.
- 4 Беков О. Бірінші белең. // Екпінді. 1935. 30 қаңтар.
- 5 Қазақ театрының тарихы. Екі томдық. – Алматы: Ғылым, 1975. – 1 т. – 396 б.
- 6 Тоқпанов А. Бүгінгі күнге дейін. – Алматы: Өнер, 1981. – 165 б.
- 7 Қазақ театрының тарихы. Екі томдық. – Алматы: Ғылым, 1978. – II т. – 429 б.
- 8 Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының қалыптасуы мен дамуы. – Алматы: Жазушы, 1971. – 416 б.
- 9 Тоқпанов А. Іңкәр дүние. – Алматы: Жалын, 1991. – 196 б.
- 10 Сығай Ә. Талдықорған театры: іздену мен қалыптасу кезеңдері. – Алматы, 2005.

References

- 1 Қуандықов Қ. Тұңғыш ұлт театры. – Алматы: Zhazushy, 1969, – 244 b.
- 2 Нұрғалиев Р. Айдын. Қазақ драматургиясының жанр жүйесі. – Алматы: Өнер, 1985. – 400 b.
- 3 Құндақбайұлы Б. Мұхтар Әуезов және театр. – Алматы: Fylym, 1997, – 245 b.
- 4 Bekov O. Birinshi beleñ. // Ekpindi. 1935. 30 қаңтар.
- 5 Қазақ театрының тарихы. Екі томдық. – Алматы: Fylym, 1975. – 1 t. – 396 b.
- 6 Тоқпанов А. Бүгінгі күнге дейін. – Алматы: Өнер, 1981, 165 b.
- 7 Қазақ театрының тарихы. Екі томдық. – Алматы: Fylym, 1978. – II t. – 429 b.
- 8 Тәжібаев Ә. Қазақ драматургиясының қалыптасуы мен дамуы. – Алматы: Zhazushy, 1971. – 416 b.
- 9 Тоқпанов А. Іңкәр дүние. – Алматы: Zhalyn, 1991, – 196 b.
- 10 Сығай Ә. Taldykorğan teatry: izdenu men qalyptasu kezeñderi. – Almaty, 2005.