

FTAMP 18.45.07

<https://doi.org/10.53871/2078-8134.2023.3-20>

М.Б. Жаксылыкова*, Т.К. Есеналиев, А.А. Оспанбаева

*Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Алматы, Қазақстан*

E-mail: topjargan@mail.ru, @tek.77@mail.ru, www.ariko.kz@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6462-2616, 0009-0008-5555-7355, 0000-0002-5512-5113

ҚАЗАҚ ПРОЗАСЫН САХНАЛАУДАҒЫ ЗАМАНАУИ РЕЖИССЕРЛІК ІЗДЕНІСТЕР

Аңдатпа. Мақалада қазақ әдебиетінің негізгі саласы – прозалық шығармалар бойынша сахналанған қойылымдардың жаңа режиссерлік шешімдері мен заманауи өзектендірілу деңгейі сараланады. Авторлар ұлттық театрда әр жылдары жарық көрген прозалық шығармаларға тарихи шолу жасайды. Олардың ұжымның репертуарлық саясатына, актерлік-режиссерлік жетістіктеріне әсерін бағалайды. Мақалада көрнекті қазақ жазушысы Ә.Нұршайықовтың трилогиясы бойынша қойылған «Қан мен тер. Ақбала» спектаклі талнадады. Қойылымның режиссерлік, актерлік және сценографиялық шешімдеріндегі театрлық белгілер жан-жақты зерттеліп, олардың қазіргі қоғамдық ортадағы мәні мен мағынасы қарастырылған. Қарапайым сахналық бутафорияны үлкен сахналық символға айналдыра білу режиссерден кең дүниетанымды, арғы-бергі фольклордан бастау алатын салт-жоралар мен таным-түсініктердің молдығын талап ететіні белгілі. Спектакльде режиссер тарапынан табылған «ұршық», «шапан», «бесік», «шелек», т.б. режиссерлік семантикалық мәні сахналық қарым-қатынас, әрекет барысында ашылып, туындының идеялық тұтастығына қызмет еткендігі айқындалады. Сонымен қатар, орындаушылық құрамның кейіпкер бейнесін жасаудағы соны ізденістері мен актердің сахнадағы тіршілік ету тәсілдері талқыланып, олардың көркемдік дәрежесі бағаланады. Актерлік шеберлік роль-актер тұрғысынан зерттеледі. Қоюшы-режиссер актердің кейіпкер бейнесін сомдау процесінде, оның психологиясын ашуда пластикалық және хореографиялық элементтерді, сонымен қатар, іс-қимыл мен дене кодтарын тиімді қолданады. Режиссердің қазіргі бидің тәжірибелеріне жүгінуі авторларға дене қимылдарын талдауға мүмкіндік береді. Талдау нәтижесінде қазақ прозалық шығармаларын сахналаудың жаңа режиссерлік тәсілдері анықталып, олардың театр тілін дамытудағы маңызы дәлелденді. Спектакльдің кеңістіктік-құрылымдық ұйымдастырылу ұстанымдарын бағалау арқылы оның жаңалық деңгейі айғақталады.

Кілт сөздер: қазіргі қазақ сахна өнері, инсценировкалық шығармалар, режиссерлік ізденіс, Ә. Нұрпейісов, «Қан мен тер. Ақбала» спектаклі, драма, актерлік өнер.

М.Б. Жаксылыкова*, Т.К. Есеналиев, А.А. Оспанбаева

*Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова,
Алматы, Казахстан*

E-mail: topjargan@mail.ru, @tek.77@mail.ru, www.ariko.kz@mail.ru

ORCID: 0000-0001-6462-2616, 0009-0008-5555-7355, 0000-0002-55125113

Современные режиссерские поиски в постановке казахской прозы

Аннотация. В статье анализируются новые режиссерские решения и художественный уровень современной актуализации спектаклей, поставленных по прозаическим произведениям. Авторы дают исторический обзор инсценировок по прозаическим произведениям, поставленные в разные годы в национальном театре. Оценивает их влияние на репертуарную политику коллектива, актерско-режиссерские достижения. А также, здесь анализируется поиски современных молодых режиссеров в поста-

новке национальной прозы. В статье рассматривается спектакль «Кровь и пот. Акбала» по трилогии выдающегося казахского писателя А. Нурпеисова. Всесторонне изучены театральные знаки в режиссерских, актерских и сценографических решениях спектакля, рассмотрены их значения в современной общественной среде. Известно, что умение превратить простую сценическую бутафорию в большой сценический символ требует от режиссера широкого мировоззрения, познаний, восходящих к далекому фольклору. В спектакле раскрывается смысловое значение, найденных режиссером реквизитов: «колыбель», «шапан», «уршык» «ведро» и т.д., в процессе сценического действия, партнерского общения. Эти реквизиты служат идейной целостности произведения. Кроме того, анализируются новаторские поиски исполнительского состава в создании образов героев и способы существования актера на сцене, оценивается их художественное значение. Актерское мастерство исследуется с точки зрения связи роль-актер. Режиссер-постановщик эффективно использует пластические и хореографические элементы, а также коды тела и действий в процессе воплощения образа актером, для полного раскрытия его психологии. Обращение режиссера к практикам современного танца позволяет авторам анализировать движения тела актеров-персонажей. В результате анализа выявлены новые режиссерские подходы к постановке казахских прозаических произведений, доказана их значимость в развитии театрального языка. Оценивая принципы пространственно-структурной организации спектакля, подтверждается уровень его новизны.

Ключевые слова: современное казахское сценическое искусство, инсценировки, режиссерские поиски, А.Нурпеисов, спектакль «Кровь и пот. Акбала», драма, актерское искусство.

M.B. Zhaxylykova*, T.K. Esenaliev, A.A. Ospanbayeva

*Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts,
Almaty, Kazakhstan*

*E-mail: topjargan@mail.ru, @tek.77@mail.ru, www.ariko.kz@mail.ru
ORCID: 0000-0001-6462-2616, 0009-0008-5555-7355, 0000-0002-55125113*

Modern directorial searches in the production of Kazakh prose

Abstract. The article analyzes new directorial solutions and the artistic level of modern actualization of performances staged based on prose works. The authors give a historical overview of the dramatizations of prose works staged in different years at the national theater. Evaluates their influence on the repertoire policy of the collective, acting and directing achievements. And also, the search for modern young directors in the production of national prose is analyzed here. The article discusses the play «Blood and sweat. Akbala» based on the trilogy of the outstanding Kazakh writer A. Nurpeisov. Theatrical signs in the director's, actor's and stage design solutions of the play are comprehensively studied, their meanings in the modern social environment are considered. It is known that the ability to turn a simple stage prop into a big stage symbol requires a director to have a broad worldview, knowledge dating back to distant folklore. The play reveals the semantic meaning of the props found by the director: «cradle», «shapan», «urshyk», «bucket», etc., in the process of stage action, partner communication. These requisites serve the ideological integrity of the work. In addition, the innovative searches of the performing staff in creating images of heroes and ways of existence of the actor on stage are analyzed, their artistic significance is evaluated. Acting skills are studied from the point of view of the role-actor bundle. The stage director effectively uses plastic and choreographic elements, as well as codes of the body and actions in the process of embodying the image of the actor, for the full disclosure of his psychology. The director's appeal to the practices of modern dance allows the authors to analyze the body movements of the actors-characters. As a result of the analysis, new directorial approaches to the production of Kazakh prose works are revealed, their importance in the development of the theatrical language is proved. Evaluating the principles of the spatial and structural organization of the performance, the level of its novelty is confirmed.

Keywords: modern Kazakh stage art, dramatizations, director's searches, A.Nurpeisov, the play «Blood and sweat. Akbala», drama, acting.

1. Кіріспе

XXI ғасырдың алғашқы жиырма жылдығын артқа қалды. Гуманитарлық ой жыл сайын жаңашылдықпен толығып, кеше тапқаның бүгін ескіріп қалатын кезеңде ғұмыр кешіп жатырмыз. Қазақ мәдениетінің кең салалы бір тармағы – театр өнері де осы өзгерістерді басынан өткеріп отыр. Ғаламтордағы ақпараттар легі, телеарналар мен кинотеатрдағы әр түрлі бағыттағы қызықты контенттермен теке-тіреске түсіп, бүгінгі көрерменнің өз тілінде сөйлеп, онымен еркін диалог құратын алаңқайға айналу үшін қазіргі театр өнері көп ізденістерге барып жатыр.

Еліміздегі театр репертуарларына көз жүгіртсек, прозалық шығармалар негізінде жарыққа шығып жатқан спектакльдерді көптеп байқаймыз. Бұл туралы белгілі ресейлік зерттеуші Н. Скороход былай жазған екен: «...Бүгінде театр прозаны сән қуу үшін емес, анау-мынау режиссердің қалауымен емес, тіпті, репертуар аштығын қанағаттандыру үшін де емес, басқа үшін қоятындығына ешкім күмән келтірмейді. Мұнда біз айқын тенденцияны байқаймыз: сахна тағы бір шабыт көзін – баяндау мәтінін тапты, ал инсценировка театр процесінің табиғи және толыққанды қатысушысы болды» (Скороход, 2010: 7) – деді. Ғалым пікірі өте орынды. Шын мәнінде, бүгінгі көрерменнің мәдени-рухани сұранысы жоғары. Көркемдік құндылығы биік деңгейдегі репертуар болмаса, көрерменді театрға сүйреп те әкеле алмасы анық. Сондықтан қазіргі әлемдік театр үдерісінде драматургиямен қатар сахнаға лайықталған шығармалар да көптеп орын алуда.

Бүгінгі отандық сахнада қазақ жазушыларының прозалары негізінде Мұхтар Әуезовтың «Көксерек», «Қорғансыздың күні», «Қилы заман», Ғәбит Мүсіреповтың «Ұлпан», Әбдіжәміл Нұрпейісовтың «Қан мен тер», Мағжан Жұмабаевтың «Шолпанның күнәсі», Жүсіпбек Аймауытовтың «Ақбілек», Сәбит Мұқановтың «Мөлдір махаббат», «Аққан жұлдыз», Шерхан Мұртазаның «Ай мен Айша», «Бірі кем дүние», Дулат Исабековтың «Гаухартас», т.б. спектакльдер жарық көрді. Ал алыс-жақын шетелдік шығармалардан Ш.Айматовтың «Құс жолы», («Ана – Жер-ана»), «Ақ кеме», «Жәмилә», «Ғасырдан да ұзақ күн», т.б. және Стефан Цвейктің «Бейтаныс жанның хаттары», Лев Толстойдың «Анна Каренина», Мигель де Сервантестің «Дон Кихот», Проспер Мерименің «Кармэн», т.б. туындылар орын тепкен. Аталған шығармалар негізінде қойылған спектакльдердің көпшілігі халықтың көңілінен шығып, жоғары бағасын алған деуге болады. Уақыттың тегеурініне шыдаған осындай сүйекті қойылымдарды талдап-талқылау да аса маңызды. Сол себепті мақала прозалық шығармаларды сахналаудағы жас режиссерлердің ізденістеріне арнала отырып, қазақтың бас театры – М. Әуезов атындағы Ұлттық драма театрының репертуарындағы Ә.Нұрпейісовтің «Қан мен тер. Ақбала» атты спектаклі саралауға алынды.

Мақаладағы негізгі мақсатқа мыналар жатады:

- бүгінгі таңдағы жас режиссерлердің шығармашылық жолына, ізденістеріне прозалық туындылардың тигізетін әсерін бағамдау;
- Прозалық шығармалардың театр репертуарындағы маңызын қарастыра отырып, олардың театр тілін дамытудағы орны мен ролін анықтау.

2. Әдістер мен материалдар

2.1 Әдістер

Спектакльдегі режиссерлік ізденістің деңгейі театрлық белгілерге баға беру арқылы жүзеге асырылған. Семиотикалық, театртанушылық талдау негізінде спектакльдің философиялық астары мен көркемдік тұтастығы дәлелденеді. Театрлық белгілердің мәні мен мағынасы күллі спектакль контекстіндегі орны арқылы бағаланады. Әсіресе, қойылымның сценографиялық шешімдеріндегі семиотикалық мазмұн кеңінен талданған.

«Қан мен тер» спектаклі алғаш рет сахнаға көрнекті қазақ театр режиссер Ә.Мәмбетовтің қолтаңбасымен жарық көргені белгілі. Ал біз талдауға алып отырған «Қан мен тер. Ақбала» драмасы сол 1973 жылғы қойылымның ремейкі болып табылғандықтан авторлар салыстырмалы талдау арқылы екі сахналық туындының ерекшеліктерін анықтайды.

2.2. Материалдарға сипаттама

Инсценировкалық шығармаларды жасауды және оны жүзеге асырудың өзіндік феноменін қарастырған зерттеуші Н. Скороходтың «Прозаны қалай инсценировкалаймыз. (Орыс сахнасындағы проза: тарихы, теориясы, тәжірибесі)» атты 2010 жылы жарыққа шыққан зерттеу еңбегі прозаны сахнаға лайықтаудың негізгі мәселелерін арқау еткен құнды кітап. Зерттеуде инсценировкаканың табиғаты, жасалу жолдары мен даму бағыттары кең тарқатылып қарастырылған. К.Л. Рудницкийдің «Проза және сахна» атты кітабында қарастырылған инсценировкаканың шығу тарихына қатысты айтылған көзқарастары мақалада қолданыс тапты.

Отандық театрдағы прозаның сахналану тарихына байланысты арнайы монографиялық еңбектер болмағанымен, жекелеген зерттеушілердің сыни мақалаларында, спектакльдерге жазған рецензияларында біз қарастырып отырған мәселе ішінара көтеріліп келеді. Атап айтқанда, И. Шостак, Л. Богатенкова, Б. Құндақбайұлы, Ә. Сығай, С. Кабдиева, Б. Нұрпейіс, А. Мұқан, А. Маемиров, т.б. еңбектері мақалада қажетіне қарай қолданылып, сілтемелер беріледі.

3. Талқылау

Ең алдымен, инсценировка сөзінің түп-төркініне тоқталып өтсек, «инсценировка біріншіден – әдеби нұсқаны өңдеп, диалогқа айналдыру, екіншіден – театрға арналған әдеби сценариін жасау, бір сөзбен айтқанда сахна заңдылығына лайықтап драматургиялық нұсқасын жазып шығу. Бұл процестің алдыңғысын тексттің авторы – драматург, ал соңғысын қойылымның авторы – режиссер жасауы мүмкін» (Рахимов, 2015: 56) – деген педагог-режиссер Ә. Рахимов. Сондықтан әдеби шығарманы инсценировкакалауды (сахнаға лайықтауды) драматургтер де, режиссерлер де жасай беретінін байқаймыз. Жалпы, әдеби шығармаларды сахнаға лайықтаудың өзі үлкен күрделі жолды бастан өткізгенін білеміз. Орыс зерттеушісі К.Л. Рудницкийге сүйенсек, орыс сахнасына инсценировкаканың келуі 1803 жылмен байланыстырылады. «1803 жылы Петербург театрының сахнасында В.М. Федоровтың «Лиза немесе тақпарлық пен ләззаттың салдары» атты бес актілі драманың премьерасы өтті. Көрермендерге бұл драманың Н.М. Карамзиннің «Кедей Лиза» әңгімесінен алынғаны туралы шынайы хабарланды... Соған қарамастан, Федоров пен Глинканың

«әңгімелерден алынған» шығармалары көп ұзамай күнделікті театр репертуарынан із-түссіз жоғалса да, олар маңызды әрі күрделі процестің басталғанын әйгіледі. Карамзиннің инсценировкаларында орыс сахнасы алғаш рет орыс прозасына қол созды» (Рудницкий) деп жазды зерттеуші. Ал, қазақ топырағындағы алғашқы театрлық қойылымды 1915 жылы 13 ақпанда «Біржан мен Сара» айтысы сахнаға лайықталып ойналған күнмен байланыстырамыз.

Инсценировкалық шығармалар бүгінде қазақ театр репертуарынан тұрақты орнын алған. Алғашқы ізденістердің қатарында 1949 жылы Қазақ академиялық драма театрында Ш. Айманов пен Я. Штейн сахналаған М. Әуезовтың «Абай жолы» эпопеясы болды. Бірақ мұндағы инсценировкалауда көптеген кемшіліктер кездескені жасырын емес. «Бұл қойылымның маңыздылығын асыра бағалау қиын, ... көп нәрсе айтылмай, емеурінмен қысқаша сипатталған инсценировка сәтті шықпаған. Сондықтан режиссерлер спектакльдің көркемдік тініне автордың атынан сөйлейтін тұлғаны (сөз бастаушы) енгізді. Бұл, әрине, жаңалық емес еді. Бұл әдіс кеңес театрында кең тараған еді» (Богатенкова, 1979: 131) – деген пікірлер айтылды. М. Әуезовтың «Абай жолы» эпопеясына қазақ театр қайраткерлері әр жылдары назар аударып отырды. Солардың арасында Ғ. Мүсірепов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық балалар мен жасөспірім театрындағы көрнекті режиссер Н. Жақыпбай қойған «Абайдың жастық шағы» спектаклі болды. «Бұл спектакльдің басты жаңалығы Құнанбайдың (Абайдың әкесі) бейнесі жаңаша интерпретацияланды» (Мамиров, 2015: 213). Осылайша, қазақ прозасы театр әлемінде өзіндік орнын батыл иелене бастады.

Қазақ театрындағы прозалық шығармалардың сәтімен сахналануы режиссер Ә. Мәмбетовтың шығармашылығымен тығыз байланысты өрбіді. Театртанушы, өнертану кандидаты Амангелді Мұқанның «Шыңғыс Айтматов және қазақ театр өнері» атты мақаласында «1964 жылы М. Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театрының сахнасына талантты режиссеріміз Әзірбайжан Мәмбетов шығарған Ш. Айматовтың «Құс жолы» повесі бойынша Б. Львов-Анохин инсценировкасына жасалған «Ана-Жер-ана» спектаклі еліміздің бас театрының сахнасының біраз жылдар бойғы көркемдік шоқтығы биік туындысы болып қазақ театрының бағыт-бағдарын айқындады» (Мұқан, 2021: 57) – деп жазды. Осылайша, «Ана-Жер-анасы» отандық театр тарихында алтын әріптермен жазылды. Режиссердің келесі іргелі ізденісі «Қан мен тер» туындысы еді.

Әбдіжәміл Нұрпейісовтың «Қан мен тер» романы алғаш рет 1973 жылы Ә. Мәмбетовтың режиссурасымен қойылды. Аты аңызға айналған ол туындының қазақ театр тарихында ойып орын алғаны белгілі. Ұлт сахнасында психологиялық театрдың жарқын үлгісі ретінде саналып, сахна сыншыларының жоғары бағасын да алды. Соларға сүйеніп ой қозғасак, зерттеуші С.Кабдиева аталмыш қойылым туралы: «А. Мамбетов, художник, тяготеющий к глубоким социальным конфликтам, выявил в трилогии А.Нурпеисова «Кровь и пот» огромный драматический заряд, переложив первую книгу для сцены. В спектакле 1973 года режиссерское решение уже первых сцен обрело социальную достоверность и выразительность художественного отражения тревожных предреволюционных лет» «Терең әлеуметтік қақтығыстарды

қалайтын суретші Ә. Мәмбетов Ә. Нұрпейісовтің «Қан мен тер» трилогиясының алғашқы кітабын аударып сахнаға лайықтау арқылы оның орасан зор драмалық қуатын анықтады. 1973 жылғы спектакльде алғашқы көріністердің өзінен-ақ режиссерлік шешімде төңкеріске дейінгі мазасыз жылдардың көркемдік көрінісінің әлеуметтік сенімділігі мен мәнерлілігі байқалады» (Кабдиева, 1984: 96-97) – дейді. Осынау мысалдан режиссер Ә. Мәмбетов қойылымында таптық күресті алдыңғы планға шығарғанын аңғарамыз. Зерттеуші Б. Нұрпейістің пікірі де бұл ойымызды қуаттайды: «Режиссердің тапқырлығы романның сан-салалы оқиғасының ішінен Еламанның революцияға келуін спектакльге желі етіп тартуынан байқалады. Оны қоршаған адамдардың әрекеті мен өмір болмысының басқа да сәттерін іріктеп алып, осы желіге бағындырған» (Нұрпейіс, 2014: 244). Мәдениеттанушы К. Молтабарова: «Қан мен тер» спектакліндегі басты идея халық санасындағы төңкеріс, рухтың көтерілісі бейнелі метафорамен берілген. Күйіп кеткен, қара-қоңыр дала финалда кенеттен қызыл жалынмен жарқырайды. Яғни, табиғатта да, әрқайсысының қиналыс көретін жайы бар адамдардың жан-дүіесінде де азапты төңкеріс өтеді» (Молтабарова, 2011: 230) – деп жазады. Ғалымның бұл пікірінен спектакльдегі режиссерлік метафорлардың барлығы қазақ топырағына төңкерістің келуін әйгілеп тұрғанын жақсы түсінеміз.

Ә. Мәмбетов сахналаған «Қан мен тер» спектаклінің жетістікке ие болуының бір сыры – оның инсценировкасының сәтті болуында деген ойды зерттеуші И. Шостактың монографиясынан танысамыз. Ол: «Прозаны сахналау принципі де өзгерді. 1970 жылдары романдардың барлық дерлік белгілі инсценировкасын режиссерлер жазды және бұл әдеби материалды ұйымдастыру принципіне түбегейлі әсер етпеуі мүмкін емес еді. Неге десеңіз, кейіпкерлер диалогы болып саналмағанның бәрі одан алынып тасталды, романдан қалған-құтқанды ғана инсценировка деп есептелді. Кейін алпысыншы жылдардағы «режиссерлік театр» прозаны инсценировкақалаудың бұл қағидасын түбегейлі жоққа шығарды» (Шостак, 1989: 79) – дей келіп, «Мәмбетов жазған инсценировкаканы оқығанда, оның икемсіздігіне, таза әдеби үйлесімсіздігіне, композицияның диспропорциясыздығына қарамастан, бір нәрсені: режиссердің автордың айтар аңыздық рухына, оның кейіпкерлеріне, Еламан, Ақбала, Кәлен, Сүйеу қарт сияқты барлық шарасыз жандарға деген көзқарасына мән беретінін сезінбей қала алмайсың» (Шостак, 1989: 80) – деген. Ғалымның бұл пікірінен прозаның сахнаға дұрыс лайықталып жасалғанын байқаймыз.

Зерттеуші С. Кабдиеваның жазбаларына сүйенсек, бұл қойылымда негізгі желі Еламанға құрылған. Еламан қарапайым балықшыдан төңкеріске батыл араласа білетін, рухы биік күрескер жолына түсуін режиссер адам тағдырының барлық қиындықтарын жеткізу арқылы көрсетеді. Әр кейіпкердің тағдыры арқылы халық басында өтіп жатқан әлеуметтік жағдайды да кең суреттеп береді. 1973 жылы жарыққа шығып театрдың репертуарында ұзақ тұрақтаған «Қан мен тер» спектаклі де қазақ театрының биік белесі деп есептелуі де сондықтан.

Әйелдің жанынан терең, жұмбақ, тылсым әлем жоқ екеніне ешкімнің таласы болмаса керек-ті. Сондықтан нәзік жандылардың жан-дүниесін, табиғатын түсінуге талпынған шығармалар аз жазылған жоқ. «Қан мен тер. Ақбала» спектаклінің біздің назарымызды әйел тақырыбына аудартуы осы ізденістердің заңды жалғасы.

2022 жылы жарыққа шыққан «Қан мен тер. Ақбала» спектакль пішімі жағынан да, мазмұны жағынан да өзгереді. Олай деуіміздің дәлелі қойылымның атауында тұр. «Қан мен тер» нүкте қойылып, ары қарай «Ақбала» деп жазылған. Бұл көрерменге берілген алғашқы емеурін. Оқиғаның барлығы бас кейіпкерге, яғни, Ақбалаға құрылған дегенді меңзейді. Жоғарыда тоқталғанымыздай роман-трилогия желісі негізінен еліміздегі жұмысшы табының рухани серпілісін, сол таптың қалыптасуына арналғанын жақсы білеміз. Бұл кеңес өкіметі тұсындағы идеологияның салқыны. Дегенмен, дәл сол калпында ХХІ ғасырдың көрерменіне қайта жаңғыртып көрсетуде қаншалықты маңыз бар деген де сауал туындайтыны рас. Сөйтіп, бұл сұрақтың жауабын театр ұжымы ондағы таптық теңсіздік мәселесін емес, әйел тағдыры мен әлеуметтік-психологиялық астарын ашу арқылы шешіпті. Жалпы, «Театр суреткерлері ережелерді бұзып, көрермендерді пьеса туралы жаңа, күтпеген көзқарастармен ойландырғанды жақсы көреді» (Mitchell С., 2014: 153.) Осы айтылған көрермендерді ойланту мақсатында инсценировка авторы М. Омарова трилогияның Ақбала тағдырына қатысты тұстарын ғана қалдырып, негізгі оқиғаны махаббат үштігіне ойыстырған. Бұл оны 1973 жылғы қойылымды қайталамай, басқа қырынан қарастыруға, өзіндік ерекшелігінің байқалуына да мүмкіндік берген.

Театр адам жанын зерттейтін лаборатория десек, қоюшы-режиссер А. Оспанбаеваның бұл ізденісі нәзік жандылардың жан-дүниесін зерделеуге бағытталып, әйел тақырыбына әйел адамның көзімен қаратады. Режиссердің ең басты жетістігі сол, ол заманауи театрлық тәсілдерді жетік қолдана отырып, терең психологиялық туынды жасауға талпынғаны. Спектакль бір пенденің рухани құлдырауын көрсетіп отыра, бүгінгі қоғамдағы әйел тағдырының күрделі мезеттеріне мән беруге шақырады. Жалпы әлемдегі, соның ішінде, Қазақстанда әйелдер мен аналар мәселесі қазіргі таңда ең өзектілердің қатарында. Әсіресе, заманның жаңа «соққылары» адам жүйкесінің бірқатар ауруларын да тудырып отырғаны жасырын емес. Отандық «СТЕРПЕ» порталының көрсетуі бойынша: «Қазақстандағы ерлер мен әйелдер арасындағы аурулар шамамен 90%-ды құрайды. Нейропсихиатриялық бұзылулар әйелдер арасында ең жоғарғы көрсеткішті көрсетсе, ал ерлер арасында екінші орында» (Мұхит, 2021) – деп жазады. «Әйел денсаулығы – ұлт денсаулығы» деген ұғым бар. Одан қалса, «әйел бейнесі – қоғам бейнесі» дейміз. Сондықтан спектакльдің қоғамдағы әйел адамның роліне, оның бейнесіне арқау болуы орынды.

А. Оспанбаева өзінің режиссерлік концепциясын актерлік ансамбль арқылы жүзеге асырады. «Актерлік өнердің басты айырмашылығы – кейіпкермәнділік өнері. Кейіпкермәнділік ойын деген кеңістіктік және уақыттық жағдайларда өз денесінде басқа адамды бейнелеуді білдіреді; әдетте драматург жасаған ойдан шығарылған кейіпкердің ішінде «жаңа өмірді бастауды» талап етеді. Бұған тек психофизикалық процестің тұтастығы арқылы қол жеткізуге болады, ол негізінен актерлік өнердің жеке элементтерінен тұрады». (Mervlishvili, 2010: 13). Әр қойылымда режиссер идеясын жеткізетін актер десек, оның шеберлігі, тәні мен дауысы негізгі қаруы екенін талас туғызбайды. Сондықтан қойылымды талдағанда актер-роль аспектісінен қарастырамыз. Бұған бейвербалды әрекеттерді суреттеу арқылы қол жеткізуге болады. Бейвербалды әрекеттерге біз би және хореографиялық элементтерді, кейіпкер

психологиясын ашу процесіндегі актердің атқарған іс-қимылдарында жатқыздық. Соңғы жылдардағы батыстық зерттеулерде актер-кейіпкердің қойылым барысындағы дене және тән қиылдары арқылы айтар ойын (белгі, ақпаратын, семиотикасын) талдау көп жүргізіліп келеді. Постдрамалық театр үлгісінде жасалған отандық қойылымдарға бұл тәсілді қолдану аса маңызды. Сахнада биді қолдану драмалық оқиғаны танудың қажетті шарты. Сондықтан спектакльді реперзентациялауды жүзеге асырғанда би элементтерінің мәнін қарастыруда маңызды.

Шымылдық сырғып ашылғанда қолына ұршық ұстаған, ашық түсті костюм киген кейіпкер сөз бастап, оқиғаның экспозициясын ашады. Ұршық – көне түркілерден бері келе жатқан толассыз аққан өмірдің, шыр-көбелек айналған адамдар тағдырының, ұшы қиыры жоқ мәңгілік уақыттың белгілі. Сол себепті, актриса Б.Қажынабиева жасаған кейіпкерді тек баяндаушы ғана емес, талай тағдырдың куәсі болған аллегориялық бейне деп қабылдадық. Оның монотонды естілетін даусынан ешкімді қолдамайтын да, ешкімді қорламайтын да, барлығын қаз-қалпында баяндап қана беретін уақыттың үні естисің. Бұл ретте спектакльге арнайы жазылған музыканың да әсері көп болды. Композитор А. Омарованың терең мұңға толы әуені уақыт кейіпкердің монументалдығын күшейте түскен.

Кіріспе осылай аяқталған соң, қолында қос шелек ұстап көпірден өтіп бара жатқандай болған Ақбала-актриса Н. Қарабалинаға назар аударамыз. Екі иығы түсіңкі, қабағығы қатулы, терең ой үстінде жүргендей. Абайлап басып көпірден жүріп өтті. Көрермен Ақбаланың аяғы ауыр екенін бірден байқайды. Сол сәтте, сахнаның ортасындағы көтерме алаңқайдың екі қапталында отырған көпшілік Еламанның үйіндегі Ақбалаға жастайынан көңілі болған Тәңірбергеннің қайта жағалап жүргені туралы қаңқу сөзді естиміз. Бұл арқылы көруші оқиғаның барысына қанық болып, тартыстың негізі махаббат үштігі жайында өрбитінін ұғынады. Ұзын сонар нарративке ұрынбай осындай локальді шешім арқылы режиссер басты идеясынан ауытқымауға мүмкіндік алған.

Келесі сахна Тәңірберген, Ақбала, Еламан арасында өтеді. Бұл көрініс негізгі қақтығыстың ширыға түсуіне еңбек етіп, кейіпкерлердің өзара қарым-қатынасын анықтауға бағытталған. Алайда, дастархан үстіне қойылған шелектерді көргенде эстетикалық тұрғыда сенімсіздік туғаны рас. Шелектерді саусылдатып шығарған соң оны ойнату маңызды әріе, дегенмен, осы тұсты басқаша да қарастыруға болар ма еді деген ой да қылаң береді.

Аң қуалай келген Тәңірберген-Ә. Лепесбаевтың алғашқы сахнадан-ақ өзіне деген сенімділігі, албырттығы байқалады. «Сары түлкісі» Ақбаласының Еламан үйінің төрінде отырғанына ызасы бар. Іштегі қызыл қызғаныш қойсын ба, ақ құсына қолы жетпеген соң, сөзбен тістелеп, Еламанның қытығына тиіп, намысын жандыра бастады. Ал, үйіне балық аулайтын құралын сүйрелей кірген Еламан-А. Сатыбалды қас жауы Тәңірбергенді төрінен көргенде тіксініп қалды. Алайда, салқын амандасып, күпті көңілін сездірмеуге тырысты. Қарапайым балықшы болса да қазақы салттан аттамай байсалдылықпен қонағын тыңдады. Тек шақырылмаған қонағын аттандырып тұрып: «Түлкіңді басқа жақтан ізде» деп тістене сөйлеп, өзінің Тәңірбергенге деген ыза-кегін жеткізеді.

Бұл сахнада Ақбаланың «Келіп тұр...» деп сәл-пәл паузадан соң «үй осы...» дегені өте маңызды сахналық ілік болды. Нәпсі мен құмарлықтың буына масайған Тәңірберген үшін ол үміт-белгі еді. Ақбаланы иемдене алмаса да, Еламанға құқай көрсетіп, өзінің қожайындығын жүргізген Тәңірберген-Әлиханнның ойлап тапқаны Еламанды қатпаған мұзға шығарып азаптау еді. Бұл мақсатты ол алдын ала ойламаған болуы да мүмкін, бірақ Еламанның «мұзға шықпаймыз» деген қарсылығын көргенде қалайда осы мақсатқа жетуге бекігені байқалды. Актердің қас-қабағынан, ашумен бұйыра тіл қатуынан осыны оқыдық. Осы мақсатын жүзеге асыру үшін ол Федоровқа да келеді. Ж. Байсалбековтың орындауындағы орыс байының бейнесі сәтті шыққан. Империалистік көзқарасы, бұратана халыққа деген жеркеніші қадап айтқан әр репликасынан аяз есіп тұрғандай. Байсалбеков жасаған Федоров бейнесі арқылы шетелден келіп, титульдық халықтан да көп жалақы алатын келімсектердің тірлігін айна қатесіз көреміз.

Федоров-Ж. Байсалбеков Тәңірберген-Ә. Лепесбаевтың пиғылын бірден ұқты. Еламанға қатпаған мұздың үстіне шығып балық аулауды бұйырды. Осы сәттегі Еламан-Азаматтың шарасыздығын, ашу-ызасын көргенде қалған екеуінің көздері жанып, рахаттанып тұрғанын да байқап отырдық. Актер Ә.Лепесбаев кейіпкерін «қулығына құрық бойламайтын» аяр етіп емес, қалайда Ақбаланы қолға түсіруді көксейтін бозбаланың кейіпінде кескіндейді. Суық бұйрықты естіген Еламан-А. Сатыбалды ашу-ызаға булығып, қаны басына тепті. Актердің асыға сөйлеп, темекіні будақтата тартқанынан кейіпкердің ішкі ырғағы да оқылып отырды.

Режиссер тапқан детальдердің бірі Ақбала мен Тәңірбергеннің су бойында кездесетін көрінісіндегі – шапан. Ол Тәңірбергеннің жылылығы, марапаты, дәрежесі деп қабылданды. Алғашқыда Ақбала-Назгүл шапанды жерге тастап кетіп қалады да, сәлден соң қайтып оралуы көрерменге келесі берілген емеурін. Үйіне келген соң күйеуін жұмысқа аттандырып тұрып одан шыққан қоламта иістен жеркеніп, лоқсып Тәңірбергеннің шапанын қолына алып, еміреніп, рахатқа батуын режиссер дұрыс көрсеткен. Бұл Ақбаланың санасымен Еламандікі болғанымен, табиғатымен (жан-дүниесімен, болмысымен) Тәңірбергендікі екенін жеткізетін көркем метафора. Ақбаланың ар мен сезім арасындағы арпалысы осы сахнадан бастау алады. Кейіпкердің жан-дүниесі екіге жарылды. Жүрегіндегі енді ғана қотырлана бастаған ескі жараның аузы ашылып, Ақбала-Назгүл дегбірсіздене бастайды. Бұл екі ұдай сезімді отауға келген әке-шешенің қатал сөздері басқандай болып еді... Бірақ итжеккенге айдалған Еламанның хабар-ошарсыз кетіп, жаңа туған шақалақпен өткізген көңілсіз түндер әйел жанын құлазытып кетті. Ақбала-Назгүл үнсіз, не жыламай да алмайды, айқайлай да алмайды. Тағдырының иесі өзі... Қайтпек керек... Жалғыз сырласы теңізге бару, оған жан-дүниесіндегі қопарылысты, қарсылықты айту. Ақбала-Назгүл су жағалай жүріп, жүрегіндегі күнәһар сезімді тұншықтыру үшін суға батып өлуге бел буады... Демін ішіне тартып бір сәт тына қалған көк теңізде Ақбала-Назгүл өзімен өзі біраз алысты. Қимылсыз батып та бара жатыр еді, бірақ... Ех, өмір шіркін тәтті ғой... Психологиялық күрделі сәтті актриса Н. Қарабалина қазақ қызына тән штрихтармен жеткізген. Ұстамды, сезімі салқын. Истерикалық халді айқайсыз, ашусыз орындайды. Махаббатқа шөліркеген, бақыт аңсаған әйелдің экзистенциалистік тығырықтағы халі тым аянышты.

Осыдан кейінгі Тәңірберген мен Ақбаланың махаббат сахнасы эстетикалық жағынан тамаша шешілген. Сахна үстіндегі төртбұрыш көтерме алаңқайды айнала жүгірген Тәңірбергеннің іс-қимылы бір «кеселге» ұрынатынын білдіреді. Мұндағы төртбұрышты әлемді дөңгелек шеңбердің орап, айналып өтуі өмір мен өлімнің теке-тіресін білдіреді. Құмарлыққа бой алдырған Тәңірберген-Әлиханнның қарқынды жүгірісі, құлап-сүрініп жатса да «Ақбала» деп айғайлай жүгіріп, киімін лақтыра бастауы кейіпкердің психологиялық сынуын білдіреді. Ал адасқан еліктің лағындай болып шарасыздықпен оны қарсы алған Ақбала-Назгүл арасындағы кездесу көзді ашып жұмғандай сәттік сезімді бастан кештіреді көрерменге. Теңіз айдынында басылмайтын осы бір тынымсыз үскірік жел де кеу-кеулеп қос ғашықты бір-біріне итермелеп-ақ бақты.

Қойылымның баяу темпо-ритмі кейіпкерлер психологиясына үңілуге мол мүмкіндік берелі. Итжеккенге айдалып, қалың қар мен сарышұнақ аязды ызғарға қарамастан жан жары Ақбала үшін бәріне де төзген Еламан-А. Сатыбалдының монологы көрушісіне қажетті мөлшерде жетпей жатты. Актердің мимикасы, қозғалыс-әрекетін танығанымызбен айтар ойын тұспалдап қана отырдық. Себебі, музыка актер дауысымен таласып, түк естіртпейді. Осы монологта қосылған фондық музыканы мүмкіндігінше азайтып, немесе мүлдем қолданбауға болар еді.

Спектакльдегі маңызды сахнаның бірі Ақбаланың өтінішімен Тәңірбергеннің Сүйеу қарттың шаңырағына кешірімге келуі. Бұл ретте, актер Саят Мерекеұлы Сүйеуді қатал әкеден карағанда қамқоршы ретінде кескіндейді. Әдеби нұсқада қаталдығымен есте қалған бұл кейіпкердің өзгергенін айта кету керекпіз. Ат тоны айыбын алып келген Тәңірберген-Әлиханды Сүйеу қария кешіре қойған жоқ. Қарсы сөйледі, намысын таптады. Бетіне тірі жан, тісті бақа қарсы келіп көрмеген Тәңірберген-Әлихан қарап тұрсын ба. Сүйеу ақсақалды қамшының астына алды. Алайда, осы тұста актер Әлихан кейіпкердің ішін кернеген ашуы мен ызасын психологиялық тұрғыда толыққанды аша алмай жатты. Біріншіден, актер өзі қамшының астына алып жатқан Саят Мерекеұлын аяғаны байқалды. Екіншіден, қасқағым сәтте ойналатын бұл көріністе ішкі арпалыс, алғышарттар тұсы аз болды да, актердің психологиялық тұрғыда кейіпкерінің бойындағы өзгерісті ашып көрсетуге мүмкіндігі қалмай жатты. Сондықтан ба екен осыдан кейінгі Тәңірберген-Әлиханнның Ақбала-Назгүлді қамшының астына алатын сахнасының да дәлелі, себебі ашылмай тұрды. Бір асығыстау кеткендей әсер қалдырады. Сахнадағы әр секундтың қымбат екенін жақсы білеміз. Бірақ осындай маңызды сахналарды тым қысқартпаған жөн.

Тәңірбергеннің Ақбаланы бас жоқ, көз жоқ сабалап, өлімге апаратын көрінісінің қажетті мөлшерде шықпауының тағы бір себебі Тәңірбергеннің Сүйеуге кешірім сұрай барған және соның лебімен келіп Ақбалаға қол жұмсайтын екі көріністің арасында Еламанның елге оралу сахнасының көрсетіліп кетуінен. Бұл жерде көрермен оқиғаның бірізділігінен айырылып қалады. Бірақ инсценировкада солай жасалғандықтан, режиссерге салмақ түсері сөзсіз.

Спектакльдегі ең күшті символ – бесік. Режиссер осыны мықтап ұғып, шаңырағы қираған Еламанның оралу сахнасына тиімді қолданған. Көтерме сахнадағы қираған бесік – отбасы күйреген Еламанның жан-дүниесіндегі күйзелісті жеткізетін мықты

метафора. Еламан-А.Сатыбалдының бесікті жөндей отырып айтқан монологы әсерлі. Өмірдегі жалғыз қызығы – Ақбаладан көрген опасыздығы өзегін өртеген Еламан-Азаматтың халі дәрменсіз. Актер өз кейіпкерінің қанша қиындық көрсе де психологиялық тұрғыда сынбағанына баса назар аударған. Бұл, әсіресе, Еламан мен Ақбаланың соңғы қоштасу сахнасында да жақсы көрсетілген.

Спектакльде көркемдік-идеялық шешімдері жағынан ұтымды тұстар өте көп. Солардың қатарында Ақбаланы қаралаған тобырдың оған су шашып, топыраққа көметін сахнасы. Қазақта айтылатын «қарабет» деген сөз тіркесі сахнада жаңғыра ойнатылады. Осы көрініс көрерменді жалпыадамзаттық контекстке көтергендей. Жаратылыс там-тұмдап пайда болғаннан бері адамзаттың несібесі болған топырақ пен судың, ағаштың табиғи түрде қолданылуы қойылымның астарын қалыңдата түседі. Бір символдың бірнеше мәнге ие болуы да, қолданылған реквизиттердің көп функционалдығы және заманауи жылтыраған материалдарды пайдаланбауы арқылы режиссер тұрмыстық элементтерден қаша алғаны құптарлық. Сонымен қатар, теңізге шыққан балықшылардың көрінісі оқиғаға эпикалық кеңдік берген. Режиссер Ақбаланың өлімінде символмен шешкен. Ақ кебенекке оранып, өзін өзі өлімге қиған әйел тағдыры соңына осылай жетеді.

4. Нәтижелер

Мақалада прозаны инсценировкалаудағы жаңа тәсілдердің бар екені айқындалып, ғылыми тұрғыда қарастырылды. «Демонтаждау», «фрагменттілік», «мәтінді режиссерлік оқылымға сай жүйелеу», «рольдерді қосарлау немесе бір рольді екіге бөлу» т.б. сынды театрлық тың тәсілдері қолдану ыңғайына қарай авторлар қойылымды жаңа бағыттағы постдрамалық өнім, «театрлық мәтін» ретінде бағалады. Қазіргі таңда қазақстандық театр үдерісінде прозаны сахналаудың тың әдістері туындап, соның негізінде өнер ұжымдарының репертуары сан-алуан тақырыпты қамтуға мүмкіндік алып отырғаны айқындалды. Қазақ сахна өнері прозалық шығармаларды игеруде ұлт қаламгерлерінің бұрындары назардан тыс қалып жүрген туындыларын көрерменге жеткізуде әлі де талай-талай рухани ізденістерге баруға көркемдік мүмкіндіктері мол екенін дәлелдеп шықты. Ұлт театры үшін қазақ әдебиетінің мол жауһарлары әлі де қазба-кеніш көзі болып қала беретіні рас. Драматургиялық қана емес, прозамыз бен поэзиямыздың үздік үлгілері әрдайым көрерменімен қауышып отыруы шарт десек, онда қазақ театр режиссерлері алдында мол шығармашылық мүмкіндіктер мен ізденістер бар екені талас тудырмайды. Қазақ прозасы театрдың репертуарын ғана емес, оның тілін, мәні мен мағынасын, көркемдік қуатын арттыратын рухани донор деуге негіз бар.

5. Қорытынды

Қазіргі таңда қазақ театрларының сахнасында әлемдік және ұлттық прозалық шығармалар негізінде спектакльдер көп қойылып жүр. Олардың көркемдік құндылығы, жаңа заманға сай оқылымдары, айтар идеясы да сан-алуан. Ә. Нұрпейісовтың «Қан мен тер» трилогиясы негізінде қойылған екі спектакльді талдау негізінде олардың инсценировкалық тұрғыда, режиссерлік оқылым жағынан да бір-біріне ұқсамайтындығын анықтадық. 1973 жылы Ә. Мәмбетов режиссурасында прозалық шығарманың негізгі кейіпкері рухани күрескерге айналған Еламан болса,

ал 2022 жылы жарыққа шыққан спектакль-ремейкте бірінші кезекке Ақбала бейнесі тұрды. Алғашқы қойылымда тап тартысы, қазақ жеріне төңкерістік рухтың келіп, жұмысшы табының қалыптасуын көрсетсе, соңғысында аласапыран замандағы әйелдің тағдыры, махаббат пен ар-намыс тартысына түскен жанның психологиялық хал-күйін суреттейді. Осылайша, бір прозалық шығарма екі түрлі режиссерлік концепциямен сахналанып, бір-бірін қайталамайтын, өз бетінше жеке-дара туындылар бола алғанына көз жеткіздік.

Әдебиеттер:

1. Богатенкова Л.И. Современное казахское сценическое искусство. – Алма-Ата, «Наука» КазССР, 1979. – 269 с.
2. Кабдиева С.Д. Фольклорные традиции в казахском театре. – Алма-Ата: Искусство, 1986. – 112 с.
3. Mayemirov A., Khalykov K., Nurpeis B. (2015) Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres. // *Folklore* №62. <http://dx.doi.org/10.7592/FEJF2015.62>.
4. Mervlishvili S. (2010) *The Actor's Art*. – Tbilisi: Publishing House Kentavri, – 225 p.
5. Mitchell C (2014). *Theatrical Worlds*. University of Florida School of Theatre and Dance. – 270 p.
6. Молтабарова К. Режиссер Мәмбетов феномені. – Алматы: «Қазығұрт» баспасы, 2011. – 296 б.
7. Мұқан А.О. Шыңғыс Айтматов және қазақ театр өнері. «Керуен» ғылыми журналы. 70 (1) 2021. <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2021.1-03>.
8. Мұхит М. Неліктен менталды денсаулық туралы ашық айту керек // <https://the-steppe.com/steppe-qazaqsha/nelikten-mentaldy-densauly-turaly-ashy-aytu-ma-yzdy>.
9. Нұрпейіс Б.К. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915 – 2005): Монография. – Алматы: «Қаратау ҚБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014. – 520 б.
10. Рахимов Ә.С. Режиссер шеберлігі: оқу құралы. – Алматы, 2015. – 278 б.
11. Рудницкий К.Л. От «Бедной Лизы» до «Братьев Карамазовых». <https://dramateshka.ru/index.php/prerevolutionary-theatre/3904-k-l-rudnickiy-ot-lbednoyj-lizih-r-do-lbratjev-karamazovihkhr>
12. Скороход Н.С. Как инсценировать прозу: Проза на русской сцене: история, теория, практика. – СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2010. – 344 с.
13. Шостаков И. Режиссер Мамбетов. – Алма-Ата: Искусство, 1989. – 144 с.

References:

1. Bogatenkova L. I. (1979) Contemporary Kazakh performing arts. – Alma-Ata, «Science» of the KazSSR. – 269 p. (in Russ)
2. Kabdieva S.D. (1986) Folklore traditions in the Kazakh theater. – Alma-Ata: Art. – 112 p. (in Russ)
3. Mayemirov A., Khalykov K., Nurpeis B. (2015) Ethnic and Cultural Aspects in the Development of Kazakh Theatres. // *Folklore* №62, 2015. <http://dx.doi.org/10.7592/FEJF2015.62.kazakh> (in Eng)
4. Mervlishvili S. (2010) *The Actor's Art*. – Tbilisi: Publishing House Kentavri. – 225 p. (in Eng)
5. Mitchell C (2014). *Theatrical Worlds*. University of Florida School of Theatre and Dance. – 270 p. (in Eng)
6. Moltabarova K. (2011) The phenomenon of director Mambetov. – Almaty: Publishing House «Kazygurt» – 296 p. (in Kaz)
7. Mukan A. (2021) Shyngys Aitmatov and Kazakh theatrical art. The Scientific journal «Keruen» 70 (1). <https://doi.org/10.53871/2078-8134.2021.1-03> (in Kaz)
8. Muht M. (2021) Why it's worth talking openly about mental health // <https://the-steppe.com/steppe-qazaqsha/nelikten-mentaldy-densauly-turaly-ashy-aytu-ma-yzdy> (in Kaz.)
9. Nurpeis B.K. (2014) Stages of formation and development of Kazakh theater directing (1915-2005): Monograph. – Almaty: Karatau Design Bureau LLP, Dastur. – 520 p. (in Kaz.)
10. Rakhimov A.S. (2015) Directing skills: textbook. – Almaty, – 278 p. (in Kaz.)
11. Rudnitsky K.L. From «Poor Lisa» to «The Brothers Karamazov». <https://dramateshka.ru/index.php/prerevolutionary-theatre/3904-k-l-rudnickiy-ot-lbednoyj-lizih-r-do-lbratjev-karamazovihkhr> (in Russ.)
12. Skorokhod N.S. (2010) How to dramatize prose: Prose on the Russian stage: history, theory, practice. – St. Petersburg: «Petersburg Theater Magazine». – 344 p. (in Rus.)
13. Shostak I. (1989) Directed by Mambetov. – Alma-Ata: Art. – 144 p.(in Russ.).