

ҒТАХР 18.45.91

**ҚАЗАҚСТАН ТЕАТРЛАРЫНДАҒЫ
БЕРТОЛЬД БРЕХТТІҢ «ОҚШАУЛАНУ ӘДІСІН» ҚОЛДАНУ ТӘЖІРИБЕСІ**

С.М. Несіпбай¹, М.Б. Жаксылыкова², А.С. Еркебай³

¹ 2-курс магистранты,

^{2,3} доцент, өнертану кандидаты

^{1,2,3} Т. Жүргенов атындағы ҚазҰӨА, Алматы, email: saro_95mail.ru

Көрнекті неміс драматургы, режиссер және сахна теоретигі Б.Брехттің «эпикалық театр» тәсілі қазақ театртану ғылымында түбегейлі зерттелмеген тың тақырып қатарында. Соңғы жылдардағы қазақстандық театр үдерісінде озық ойлы режиссерлердің сахналық ізденістерінде «эпикалық театр» тәсіліне деген қызығушылықтың артып отырғандығы байқалады. Осыған орай, мақалада «эпикалық театр» тәсілінің негізгі ұстанымы болып табылатын «оқшаулану әдісіне» театртанушылық тұрғыда түсінік бере отырып, оның бүгінгі театр үдерісіндегі қолданыс орны мен аясын бағалауға талпыныс жасалады. Отандық сахна тарихында елеулі оқиғаға айналған Т.Жүженоғлының «Көшкін» және М.Әуезовтің «Қарагөз» спектакльдеріне берілген талдау негізінде актерлік шеберлік пен режиссерлік интерпретациялардың көркемдік деңгейі сараланады. Б.Брехттің аталмыш тәсілін қолдану барысында отандық театрлардың тың көркемдік идеяны жеткізуге мүмкіндік алып отырғандығына көз жеткіздік.

Түйін сөздер: *эпикалық театр, оқшаулану әдісі, пластика, режиссерлік әдіс, актерлік өнер, спектакль, зонг, режиссерлік интерпретация*

XXI ғасырда театр өнері жедел дамып, адамзат баласының мәдени және рухани сұранысын толықтай қанағаттандырып отыр. Театрдың жаңаша құбылуы, ең бірінші, заманауи технологиялардың, медиақұрылғылардың спектакльдерге батыл енуімен байланысты. Екіншіден, бүгінгі театр қайраткерлері өткен ғасырдағы театрлық идеяларды жаңаша жаңғыртуды қолға алып, қайсыбір маңызды тәжірибелерге ерекше ден қоюы да ілгерілеуге әсер етеді. Атап айтқанда, Б.Брехттің «эпикалық театр», П.Бруктың «Бос кеңістік» ұғымы, Е.Гротовскийдің «Кедей театры», Т.Контордың, П.Бауштың «контемпари дансы», тың ізденістердің өзегіне айналып, театр дамуының жоғары бір көркемдік сапаға ауысуына ықпал етіп отыр. Әсіресе, әлемдік театрдың дамуына ерекше реформасымен келген көрнекті неміс драматургы, режиссер Бертольд Брехттің «эпикалық театры» тек сахна тәжірибесінде ғана емес, жаңа театр теориясына негіз болады. *«...вклад Брехта не может пониматься односторонним образом просто как революционный призыв к преодолению всего отжившего. В свете новейшего развития становится все более и более ясным, что в самой теории эпического театра содержалось скорее обновление и реальное осуществление положений классической драматургии. В брехтовской теории был заложен один вполне традиционный тезис: альфой и омегой театра для него всегда оставалась притча, история (фабула)»* – [1; 53] деп, оның классикалық драматургияны жаңғыртудағы ізденістерінің маңыздылығын анықтаған Х.-Т. Леман өз зерттеулерінде Брехттен кейінгі пайда болған жаңа толқын авторларды оның тікелей ізбасарлары ретінде қарастыруы бекер емес.

Әлемдік театртану саласында Б.Брехттің теориясы жан-жақты зерттелген. Көптеген ғылыми еңбектер мен монографиялар баршылық. Мәселен, М.Эслин, Б.Райх, Э.Шумахер, В.Клюев, Е.Сурков, И.Фрадкин, т.б. сынды зерттеушілер оның шығармашылығы мен өмірі жайлы өз еңбектерін қалдырған. Өкінішке орай, Бертольд Брехттің өлеңдері мен жазушылығына қатысты аздаған мәліметтер болмаса, оның драматургиясы мен театрлық теориясы жайлы жазылған қазақ тілінде еңбектер жоқтың қасы. Сол себепті, біз өз ізденісімізде алыс-жақын шетелдік теоретиктерінің пікірлеріне сүйенеміз.

Ендеше, Б.Брехттің «эпикалық театр» деген теориясы туралы тоқталып өтсек, оның жаңалығы мен өткенмен сабақтастығына куә боламыз. Егер де классикалық театрдың негізі драмалық әрекетке құрылса, эпикалық театрда бірінші орында драмалық баянға көңіл бөлінді. Осындай баяндау барысында театр өмірлік шындыққа еліктеуге айналмай сахна – сахна қалпында, ал кейіпкер – актердің сомдап жатқан ролі болып қалуы керек. Яғни, актер «мен

ұсынылған шартты жағдайда әрекет етемін» заңдылығымен емес, «кейіпкер, ұсынылған шартты жағдайда әрекет етеді» [2] заңдылығын қолдануы керек. Сахналық баян құрастырудың жолында Брехт драманың классикалық түрін әрекет пен актіге, шежірелік құрылымға бөледі. Сонымен қатар, эпикалық драма баяндау түріне жақын ету мақсатында оған әртүрлі зонгтарды қосады. Зонг әр көріністен кейін айтылатын, оқиғаны немесе баянды қосымша түсіндіріп отыратын пікір сөздер деуге болады.

Эпикалық театрдың негізгі ұстанымы «оқшаулану әдісі» (орысша «эффект очуждения»). «Оқшаулану әдісі» эпикалық драмадағы: оқиға желісі, бейнелер жүйесі, бейнелік шешімдер, тіл, декорация, әндер, актердің техникасы мен сахнадағы жарық, т.б. сияқты баянға қажетті барлық компоненттерден тұрады. Брехт «оқшаулану әдісінде» қоғамдық келенсіздіктерді ашып, халықты әлеуметтік тұрғыдан ағартушылық ретінде түсіндіреді. Көрермен сахнадағы ойынды сырттан бақылау арқылы белгілі бір ой түюі тиіс деген пікір айтады. Сахнадағы оқиғаларды ақылға салып, зерделеп, оған қарсы тұруға үгіттейді. Ал актер өз кейіпкері жайындағы түсінігі мен оған деген көзқарасын, ойын жеткізуге ұмтылыс жасайды. «Драмалық театр – сахнадағы оқиғаны сол қалпында көрсетіп көрерменді әрекетке шақырып, оқиғамен ортақтастырып, оның сезіміне әсер етсе, «эпикалық театр» – керісінше оқиғаны өзі баяндайды, сырттай бақылаушы көрерменнің белсенділігін арттырып, шешім қабылдауға мәжбүрлейді, оқиғаға қарсы қойып, ойына қозғау салады» [3]. Байқап отырсақ, Б.Брехт классикалық драматургияға түбегейлі ерекшелік енгізбегенімен, сахналық шынайылық пен өмірлік шынайылық арасындағы айырмашылықты, яғни театрлық иллюзияны жою мақсатында пьесаларының құрылымына өзгеріс енгізіп және оларды тиімді пайдалана білгенін көреміз. *«Брехт называл себя Эйнштейном новой драматической формы. Эта личная самооценка вовсе не является преувеличением, если мы будем понимать его epochальную теория эпического театра прежде всего как в высшей степени действенное и операционно пригодное открытие. Эта теория дала импульс распаду традиционного диалога на подмостках – распаду того диалога, который велся в форме дискурса и монолога»* [4; 19] – деп жазды А.Вирт, Брехттің «эпикалық театр» теориясы мен оның нақты көрінісі болып табылатын драматургиясы жайында. Ғалым айтып отырған «эпикалық театрдың» сахна тәжірибесіндегі қолданыс аясының кеңдігі талас тудырмайды.

Ұлттық театрымызда Б.Брехт драматургиясына деген қызығушылық ХХ ғасырдың екінші жартысынан бастау алады. Делірек айтсақ, 1968 жылы 13 ақпан күні Ғ.Мүсірепов атындағы Қазақ академиялық Балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасында көрнекті режиссер Мен Дон Ук алғаш рет Б.Брехттің «Әйдік апай және оның балалары» деген атпен қояды [5; 176]. Б.Брехт драматургиясын қазақ қауымына қауыштырған келесі режиссер Қазақстанның халық артисі Ерғали Оразымбетов. Ол 1996 жылы «Кавказдық бор шеңбері» пьесасын Қызылорда облыстық Н.Бекежанов атындағы музыкалық-драма және 2001 жылы Оңтүстік Қазақстан облыстық Ж.Шанин атындағы драма театрында сахналаған.

Отандық өнердің дамуына ықпал еткен тағы бір Б.Брехттің шығармасы «Тоғышардың тойы» драмасы Б.Атабаевтың сахналауымен Алматы жұртшылығына 1999 жылы жол тартты. Театр репертуарында ұзақ тұрақтамаған бұл қойылым жөнінде Б.Құндақбайұлы: «...режиссер Б.Атабаевтың қазақ сахнасына қойған неміс драматургы Б.Брехттің «Тоғышардың тойы» авторлық құқықты белден басып, тіпті оны елемеудің үлгісі болып шықты... Сахнадағы «немістер» қазақша өлең-жыр айтып, домбыра тартатын «шеберлігінің» үстіне, кейбір кейіпкерлердің «қазаққа» айналып кетуі былай тұрсын, олардың әрекеттері мен қимыл-қозғалыстарында қисын жоқ. Қойылым бастан аяқ эклектикаға құралған» [6; 257] – деген пікір білдірген. Бұдан біз көркемдік экспериментке жақын тұрған аталмыш спектакльдің режиссер шығармашылығындағы кезекті ізденісі қатарында болғанын түсінеміз. 2011 жылы Б.Брехттің «Исключение и правило» пьесасын режиссер К.Адылов Республикалық академиялық неміс драма театрында қойған. Бұл спектакль жөнінде: «Режиссер өзі сахналаған қойылымда Б.Брехттің эпикалық театрының негізгі тетіктерінің бірі – «оқшаулау әсері» (verfremdungseffekt) элементін шебер қолдана білген. Жалпы «оқшаулау әдісі» – спектакльді шығару кезінде бірнеше бағытта көрінеді» [7; 124] – деп жазды А.Маамиров. Зерттеуші өз еңбегінде К.Адыловтың «оқшаулану әдісін» спектакльдің тініне орайымен пайдаланғанын жоғары бағалай келіп: «Қ.Адылов – әйгілі неміс реформаторы Б.Брехттің әлемге танымал туындысын сахналау кезінде, оның театр әдістемесіндегі талаптарды

ескере отырып, спектакльдің тілін, стилистикалық амал-әдістерін кәсіби тұрғыда шебер қолдана білген» [7; 125] – деп, қорытындылайды.

«Эпикалық театр» табиғатына тән ұстанымдарды еліміздегі отандық сахнагерлер батыл қолданып келеді. Ендігі жерде тек Б.Брехт пьесаларын сахналауда ғана емес, басқа да драматургтердің шығармаларын қоюда «эпикалық театр» айшықтары еркін пайдаланылып жүр. Мәселен, Б.Атабаевтың «Көшкін» және Н.Дубстың «Қарагөз» спектакльдерінде «оқшаулану әдісі» режиссер идеясын жеткізудің негізі құралы ретінде көрінеді. Ендігі кезекте осы спектакльдерге талдау-саралау жүргізу негізінде жоғарыда айтылған пікірімізді дәлелдеп көрсек.

Қазақстан театр өнерін дамытуда сүбелі үлес қосып жүрген Республикалық академиялық неміс драма театрының директоры, әрі режиссер Наталья Дубс. Отандық театр үдерісінде өзінің ерекше режиссерлік қолтаңбасымен көрініп жүрген ол «Ревизор», «Три сестры», «Да.нет», т.б. сан алуан формадағы спектакльдерін сахналады. Үнемі ізденіс үстінде жүретін Н.Дубс жақында М.Әуезовтің «Қарагөз» классикалық пьесасын жаңаша заманауи тілде сөйлетті.

«Қарагөз» трагедиясының тарихы мен көркемдік ерекшеліктері, пьеса бойынша жарық көрген қойылымдары жайында Бағыбек Құндақбаев, Рымғали Нұрғали, Бақыт Нұрпейіс, т.б. сынды белгілі ғалымдар жан-жақты зерттеген. Бұл шығарманы қай жағынан алып қарасақ та әлемдік драматургиялық пьесалармен салыстыруға да әбден болады. Қалың мал кеселін сынау, сезім азаттығын қуаттау, махаббат бостандығына жете алмай, ескі әдет-ғұрыптардың құрбандығы болған жастардың тағдырын алға тартқан шығарма бұл жолы неміс тілінде сөйледі.

Сахнаға жарық берілісімен ішінде адамдары бар макет көзге түседі. Макеттің ішіндегі адамдардың қоғамда қалыптасқан дүниелерден бас тартып, берілген шекарадан бұзып шыға алмайтыны соншалықты, тіпті, бұл дәстүрге айналып кеткен сияқты деген мағына беретіндей. Тар себеттен амал тауып шыққан актер өрмелеп себеттің үстіне шыққан кезде ғана адамдардың шулаған дауысын естиміз. Бұл сахнаны ата-баба дәстүрі, қараңғылық құшағында тұншыққан орта, жазылмаған заң оны бұзу үлкен қылмыспен бірдей деген ұғымды (актер Әлібек Өмірбекұлы) Сырымның қалың топтан суырылып шығуымен көрсеткен. Кейін сахнаның оң жағына кезекпен берілген жарық үш пюпитрді көрсетеді. Актерлер осы пюпитр маңына келіп диалогтарын, пьеса сөздерін оқиды. Өз сөздерін айтып болған соң, сахна ортасына келіп өзі сомдаған кейіпкеріне деген пікір айтып, көзқарасын білдіреді. Бұл жоғарыда атап өткен эпикалық театр әдісінің ұтымды тұсын режиссер спектакльдің негізгі трактовкасы етіп алған. Актер (Ақылжан Алмасов) өз пікірінде Наршаның қазақи салт-дәстүрдің құрбаны болғаны баяндайды. Режиссер басты кейіпкер Наршаны да, Сырымды да актердің ішкі толғаныс, зор тебіреніс үстіндегі ситуацияда көрсетпейді. Актерлер тек кейіпкер сөздерін оқып, оларға пікір айтумен ғана оқиғаны көрерменге түсінікті етіп баяндайды. «Актердің кейіпкерге айналуы емес, кейіпкерді көрсетуі және соған сырттай төреші болуы арқылы ой қозғаны маңызды» [8; 15] деген байламға келеміз. Спектакльді пьесаның түп-нұсқасымен салыстырып алатын болсақ кейіпкерлердің бір бөлігі сияқты мәтіннің де бір бөлігі бірталай қысқартылып алынғанын аңғарамыз. Кейіпкерлерді бірден бірнеше актерлер сомдайды, тіпті, мынау Нарша, мынау Қарагөз деп бөліп жара алмаймыз. Жалпы бұған дейін аталмыш қойылым сан мәрте сахналанса да, дәстүрлі формадағы шешімдер жаңалық әкелмеді деу орынсыз. Режиссер Наташа Дубс актерлік ойын үлгісінің Бертоль Брехт ұсынып кеткен эпикалық театр әдіс-тәсілдерін қолданумен трагедияны сахналау тұсында авторлық идеяны жеткізудің тың жолын, өмір болмысын суреттейтін сахналық бейнелеу құралдарының жаңа түрін қарастырып, шешімдермен ерекшеледі. Қойылымның ойын өрнегі пластикалық қозғалыстар мен актерлердің бірден бірнеше кейіпкер сомдауы сияқты эпикалық театр тәсілдерімен құрылған. Брехт «Эпикалық театр теориясы» еңбегінде «Отношение актера к публике должно быть совершенно свободным и непосредственным. Он просто хочет что-то сообщить и представить ей, и позиция просто сообщающего и представляющего должна теперь стать основой всех его действий» [9; 56] –демекші, спектакльде эпикалық театр теориясының жазылуына негіз болған «төртінші қабырғаның» болмауы, яғни, көрермен мен сахна арасындағы байланыс жақсы орнатылған. Германиядан арнайы шақыртылған сазгер Ян Зигеле спектакльге арнап модерн жанрының интонацияларына тән әуенді қобыз бен тұяқ сынды ұлттық аспаптарымыз арқылы жеткізеді. Спектакльдегі той сахнасында жар-жар әуені ерекше мотивпен ойналғанын атап өту керек. Сазгер музыкалық әрлеудің негізгі ұстанымдарын қарастыра отырып, режиссер спектакльдің шешіміне байланысты «шартты-ақталған» музыканы қолданған [10; 190]. Яғни,

сахналық қозғалыс кезінде музыка, әрекеттің эмоциялық атмосферасының қалыптасуына көмектеседі. Қарагөздің ішкі тебіренісін алаңдататын әуен арқылы анық жеткізуімен бірден спектакль атмосферасын береді. Қобыз қазақ халқының дәстүрлі аспабы, оның қайғылы үні жан-дүниенді шымырлатыры анық. Режиссер бұл песаны оқылым әдісін қолданумен қатар, пластикалық шешімдермен көрсетеді. Пьесаның басты кейіпкерлерінің сөздерін теріп, басты кейіпкерлерге не үшін осылай жасағандары жайында пікір айту арқылы құрылымын жоғалтпаған. Қарагөздің жанының жаралы екенін актриса Әсел Абақаева нәзік психологияға толы пластикалық қимылдары арқылы жеткізеді. Мөржан (Ирка Абдульманова) мен Нарша (Дмитрий Холцманның) диалогы көрінісі. Ал сахнаның қарама-қарсы жағынан шыққан келіншектер бір-бірінің құлақтарына кезектесіп сыбырлауы арқылы ауыл арасындағы өсекті көрсеткен. Осылайша, пьесаның әлеуметтік астарын аша түсуді көздейді режиссер. Ал, Б.Брехттің «эпикалық театры», сахна өнерінің әлеуметтік күшін қуаттандыруға бағытталғанын ескерсек, Н.Дубс аталмыш тәсілді орынды қолданып отырғандығы күмән тудырмайды. Бұл қойылымның мәнін ашатын негізгі детальдың бірі қызыл мата болып табылады. Нарша мен Сырымның қызыл матаның екі шетінен бір-біріне тартуы, Қарагөздің таңдау жасауына кедергі болуы, соңында сол матаға оралып әбден шатасып жалғыз қалып қалуы пластикалық бимен ұтымды қолданылған. Қызыл матамен дүние мүлік, мал байлығымен қатар қыз тағдыры ретінде қолданылған. Спектакльде пластикалық қозғалыстарға аса бір мән берілген. Бірде нәзіктікке толы болса, кей кезде керісінше қатал әрі тез қимылдармен беріледі. Соңғы сахнада Сырым өз монологын оқып, бір топ қара киімді қыздардың үстеріне сүйеніп отырады. Қыздардың үстерінде қара көйлек. Трагедия қара жамылған қыздардың қайтадан себеттің ішіне кіріп, қағидаларды бұзып шықпайтындығымен аяқталды.

Осылайша, біз қазақ драматургиясы мен еуропалық театр арасындағы синтездік байланыстың бірін-бірі толықтырғандығының куәсі болдық. Сондай-ақ, Б.Брехттің «оқшаулану әдісінің» қазақ драматургиясын жаңаша формада сөйлетуге тигізген жақсы әсерін байқадық.

Қазақстанның театр режиссурасы жайлы сөз еткенде, шоқтығы биік сахна суреткерлері арасынан Болат Атабаевтың тұлғасы әрқашан дараланып тұрады. Қарастырып отырған «эпикалық театр» ұстанымдарын «Ақсарай» мюзикл театрында режиссер Б.Атабаев сахналаған түрік халқының «Чеховы» аталып жүрген Түнжер Жүженоғлының «Көшкін» атты драмасынан көруге болады.

Оқиғалар тізбегі, толғағы мерзімінен бұрын келген келіншек төңірегінде өрбиді. Босанған кездегі әйелдің айқайынан қар көшкіні болады деген қауіптенген ауыл үлкендері оны құрсағындағы сәбиімен тірідей жерге көмбекке шешім қабылдайды. Әйелін тірідей көмуге қарсы шыққан күйеуі жиылған топты қуамын деп мылтығымен аспанға бірнеше рет атады. Сөйтсе, ешқандай да көшкін жүрмеген. Осылайша ауыл тұрғындары өздерінің ғасырлар бойы алданып келгенін ұғады. Бұл қойылымында режиссер қоғамдық келеңсіздіктерді ашып, халықтың әлеуметтік мәселелерін көрсеткісі келген.

Қойылым бірден актерлердің сыбырмен сөйлеуінен-ақ өз атмосферасына баурап алады. Алты құрақ көрпе үстінде ауыздары жыбырлап намаз оқу ритуалын өткізген ерлі-зайыпты үш жұп құлшылығын аяқтай бере бет-ауыздарын қисайтып, бет-пішіндерін өзгертіп, шынайы келбеттерін көрсететді де, сәлден кейін баяғы қалпына түсе қалып, «Қабыл болсын!» деп тілек айта бастайды. Бұл жерде «оқшаулану әдісі» актерлердің ішкі психологиялық хал-күйін ғана емес, кейіпкерлердің әлеуметтік ортасын, отбасылық жағдайы мен бір-біріне деген қарым-қатынсынан хабар беру мақсатында қолданылады.

Спектакльде мұндай сахналық метафоралар көп қолданылған. Яғни, актер кейіпкерінің сөзіне баға беруін эмоциялық шешіммен жеткізген. Спектакльдегі «оқшаулану әдісі» ұстанымын актерлердің ойын бедерінен көруге болады. Сахнада декорация жоқ. Тысы құрақ, астары әскери киім сияқты жасалған көрпелерден басқа артық ештеңе қолданылмаған. Режиссер спектакльге қазақи сипат беріп, көрерменге жаңаша қырынан ұсынған. «Көшкінде» жұртшылыққа төнген апат туралы ғана емес, адам санасындағы үрейден арылу қажеттігін көрсетеді. Тіршілік процесі дегеніңіз қоғамның өмір сүріп жатуы, ал, ұйықтап жатқан қоғам өліп жатқан адаммен тең. «Қоғамның өмір сүргенін қалаймын!» деген жан айқайын анық көрсеткен. Режиссерлік шешім мен актерлік ойынның ұтымды тұстарының бірі үнсіздікті толықтай пайдалана алуында. Барлық нәрсені неғұрлым аз сөзбен ұқтырады, ым-ишарамен, көздері, дене-қимылдары арқылы сөйлейді. Тағы бір айта кететін жайт актерлер бірнеше мәрте көрермендермен тіке сөйлесіп, интерактивтік

тәсіл қолданады. Сырттай бақылап, көрсетудің әсер күші ұйықтап отырғанда да бір көздері ашық, бір көздері жұмулы. Кейіпкер ұйқыда, актер ояу – деген тәсіл орынды қолданылған.

Осылайша, Б.Атабаевтың «Көшкін» спектаклінде пайдаланған «эпикалық театрдың» тәсілдері режиссерлік шешім арқылы актерлік ойынның жаңаша қырынан танылуына, сценографияның көмегінсіз-ақ, әлеуметтік ортаны, қоғам тынысын жеткізуге болатындығын дәлелдейді.

Біз дәйек еткен екі режиссердің де тек бүгінгі тұрмыстық-әлеуметтік қана емес, сонымен қатар, саяси өзекті мәселелерге өткір, әрі батылдықыпен келуі - қазіргі театр үдерісінде кездесіп жүрген құбылыс. Режиссерлердің ізденіс нәтижелері театр өнерінің жаңа серпінмен дамуына ықпал етіп отырғаны қалың бұқараның сахнаға бет бұруынан да аңғарылып келеді. Біз өз зерттеуіміздің нәтижесінде Б.Брехттің «эпикалық театр» тәсілінің бүгінгі қазақ театрының жаңаша өзгеруіне, құбылуына, тың идеялармен баюына әкеліп отырғанын байқадық.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesing, 2013. – 312 б.
2. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5-томах. Теория эпического театра. М., Искусство, 1965. – 365 стр.
3. Рахимов Ә. Пьесадан қойылымға дейін. Алматы: «Тарих тағылымы», 2010. – 248 б.
4. Вирт А. От диалога к дискурсу. Попытка синтеза послебрехтовских театральных концепций. // Гете театр. 1980. №1. 16-19 стр.
5. Нұрпейіс Б.К. Қазақтың жастар мен балалар театры. Монография. – Алматы: «Алматы баспа үйі» ЖШС, 2006. – 190 б.
6. Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері. Алматы: Өнер, 2001. – 520 б.
7. Маамиров А. Қазақстанның театр режиссурасы: сабақтастық және жаңашылдық (1991-2015 ж.). Философия докторы (PhD) ғылыми дәрежесін алу үшін дайындалған диссертациясының қолжазбасы – 140 б.
8. Рахимов Ә. Режиссер шеберлігі. Алматы, 2015. – 204 б.
9. Мастерство режиссера. ГИТИС, 2016. – 392 с.
10. Гончаров А.М. Режиссерские тетради. Москва: «Искусство», 1980. – 293 с.

ОПЫТ ПРИМЕНЕНИЯ «ЭФФЕКТА ОЧУЖДЕНИЯ» Б.БРЕХТА КАЗАХСТАНСКИМИ ТЕАТРАМИ

С.М. Несипбай¹, М.Б. Жаксылыкова², А.С. Еркебай³

¹ магистрант 2 курса

^{2,3} доцент, кандидат искусствоведения

^{1,2,3} КазНАИ им.Т.Жургенова, Алматы, email: saro_95mail.ru

Метод «эпического театра» выдающего немецкого драматурга, режиссера и теоретика сцены Б.Брехта является одной из немногих тем, не изученных в казахском театроведении. В последние годы в казахстанском театральном процессе у прогрессивных режиссеров наблюдается повышенный интерес к «эпическому театру». В связи с этим, в статье делается попытка с точки зрения театроведения разъяснить прием «эффект очуждения», которое является основным принципом «эпического театра», оценить его роль и сферу его применения в современном театральном процессе. Выявляется художественный уровень актерского мастерства и режиссерских интерпретаций на основе анализа «Лавина» Т.Джюженоглы и «Карагоз» М.Ауэзова, которые стали значимым событием в истории отечественной сцены. Доказано, что применение данного метода Б.Брехта позволяет национальному театру донести новые художественные идеи.

Ключевые слова: эпический театр, эффект очуждения, пластика, режиссерский метод, актерское искусство, спектакль, зонг, режиссерская интерпретация

EXPERIENCE OF USING OF "ALIENATION EFFECT" OF B. BRECHT BY KAZAKH THEATERS

S.M. Nusipbai¹, M. B. Zhaksylykova², A.S. Erkebai³

¹ Master student

^{2,3} Associate Professor, candidate of art history

^{1,2,3} Kazakh National Academy of Arts named after T. Zhurgenov, Almaty, email: sapo_95mail.ru

The method of the “epic theater” of the outstanding German playwright, director and theorist of the stage B. Brecht is one of the few topics not studied in the Kazakh theater science. In recent years, progressive directors have seen an increased interest in the “epic theater” in the Kazakhstan theater process. In this regard, the article attempts from the standpoint of theater science to clarify the method of “alienation effect”, which is the basic principle of the “epic theater”, to evaluate its role and the scope of its application in the modern theatrical process. It reveals the artistic level of acting and directorial interpretations based on the analysis of “Avalanche” by T. Juzhenogly and “Karagoz” by M. Auezov, which have become a significant event in the history of the national scene. It is proved that the use of this method B. Brecht allows the national theater to bring new artistic ideas.

Key words: *epic theater, alienation effect, plastic art, directorial method, acting art, performance, zong, director's interpretation*

Редакцияға 15.05.2019 қабылданды