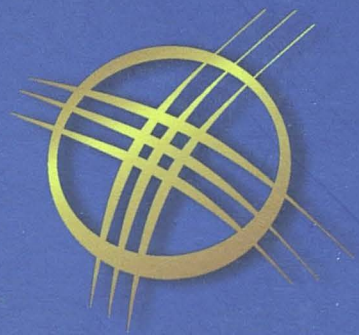


А 2015

150710



ҚАЗАҚСТАН
халқының
САХНА
ӨНЕРІ



СЦЕНИЧЕСКОЕ
ИСКУССТВО
народа
ҚАЗАХСТАНА

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі

Ғылым комитеті

М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

Қазақстан халқы Ассамблеясының XX жылдығына!

К XX-летию Ассамблей народов Казахстана!

**ҚАЗАҚСТАН ХАЛҚЫНЫҢ
САХНА ӨНЕРІ**

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
НАРОДА КАЗАХСТАНА**

Алматы, 2014

УДК 792 (035.3)

ББК 85.33

Қ 18

ҚР БҒМ Ғылым комитеті М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының Ғылыми кеңесі шешімімен баспаға ұсынылған

Редакциялық алқа:

Қалижанов У. Қ. (төраға), Ананьева С. В., Әзібаева Б. У., Әлбеков Т., Әлібеқұлы А., Ерғалиева Р. Ә., Елеуқенов Ш. Р., Күзембай С. Ә., Қалиева А. Қ., Қирабаев С. С., Қонаев Д. А., Қорабай С. С., Қосанов С. Қ., Мұқан А. О., Исмақова А. С.

Редакторы:

Аманкелді Мұқан – өнертану кандидаты, доцент

Пікір жазғандар:

Диляра Шарипова – өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент

Гүлмира Мұсағұлова – өнертану ғылымдарының кандидаты, доцент

Қазақстан халқының сахна өнері. = Сценическое искусство народа Казахстана Ред. Аманкелді Мұқан. – Алматы: «Evo Press», 2014. – 520 бет. + баспа табақ суреттермен 32 б.

ISBN 978-601-72-83-13-1

Бұл ұжымдық монография көптеген этностардың отаны – тәуелсіз Қазақстанды мекен еткен диаспоралардың кәсіби театрларының тарихы мен даму үрдісін, өзіндік бағыт-бағдарын айқындауға арналған. Біртұтас қазақ сахна өнерінің құрамдас бөлігі болған орыс, ұйғыр, кәріс, неміс, өзбек кәсіби театрларының кешегісі мен бүгінгі келбеті, бағыт-бағдары мен өзіндік ерекшеліктері, еліміздің мәдени өміріндегі кезеңдік жетістіктері әлемдік өркениетке қосылар үлесі кәсіби театртанушылық тұрғыда қарастырылып, шығармашылық белестеріне сараптамалар жасалды. Қазақстан театр өнерінің дамуына өзіндік ұлттық бояу, қайталанбас үн, соны сахналық формасымен жаңалық әкелген қойылымдардағы режиссерлерлік ой-тұжырым, актерлік ойын трактовкасы айқындалып, заман талабына сай жаңашыл принциптері сараланды.

Кітап Қазақстан сахна өнеріндегі заманауи үдеріске қызығушылық танытатын театр мамандарымен бірге жас зерттеушілерге, қалың оқырман қауымға арналған.

ISBN 978-601-72-83-13-1

УДК 792 (035.3)

ББК 85.33

© М. Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты, 2014

АЛҒЫ СӨЗ

Тулаған тарих толқынында небір қиын-қыстау кезеңнен аман өткен тәуелсіз қазақ халқы 120-дан астам ұлттар мен ұлыстар өкілдерін бауырына басып, тату-тәтті өмір сүріп келеді. Елбасымыздың сарабал саясаты арқасында Қазақстан халықы мәдениеті мен өнерін дамыту кең өріс алды. Н.Ә. Назарбаевтың мемлекеттің ішкі саяси өмірін реттейтін қоғамда бейбітшілік пен келісімді тепе-теңдікте ұстауға бағытталған жалпыұлттық идеялары өзінің оң нәтижелері мен жемісін беріп келеді. Ол өзінің Қазақстан халқы Ассамблеясының XXI сессиясындағы сөзінде еліміздегі рухани келісімнің жоғары қағидаттары жайлы айта келе: «Қазақстандық мәдениет елдегі бүкіл этностардың мәдени қатпарларының тығыз қарым-қатынасы арқасында қалыптасады. Бізде қазақ өнері мен дәстүрлері дамуда, сонымен бірге, бүкіл этностардың мәдени мұраларының дамуы да қамтамасыз етілген. Біз өз еліміздің, кез келген этносқа жататын біздің отандастарымыздың әлемдік өнерге, әдебиет пен спортқа қосқан үлестерінің артып келе жатқанын мақтан тұтамыз» – деген болатын. Осындай мемлекеттік саясатты жүзеге асыруда республиканың барлық облыстары мен ірі мегаполистерінде орналасқан мәдениет пен өнердің қайнар көзі – театрлардың маңызы зор. Толеранттылықты ту етіп көтерген тәуелсіз елімізде өмір сүретін барлық халықтардың өсіп-өнуіне, тең құқылы дамуына толық жағдайлар жасалды. Солардың ішінде қоғамдық ой-сананы қалыптастыруда, тәрбиелеуде маңызды рөл атқаратын ұлттық театр ошақтарының жұмысына ерекше мән беріліп, айрықша қолдау көрсетілді.

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі Ғылым комитетінің әлеуметтік және гуманитарлық ғылым салалары бойынша жүргізлетін іргелі және қолданбалы зерттеулер жобасы аясында М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Театр өнері бөлімінің дайындаған ұжымдық монографиясы көптеген ұлыстардың отанына айналған тәуелсіз Қазақстан халықтары кәсіби театрларын зерттеуге арналған еңбек. Бұл театрлардың тарихы мен

даму үрдісі, өзіндік бағыт-бағдары, бүгінгі және болашақтағы мүмкіндіктері мен өркендету жолдарын айқындау арқылы біз – біртұтас қазақ сахна өнерінің кешегі және бүгінгі келбетін, даму ерекшеліктері мен үдерісін, еліміздегі мәдениет саласындағы құбылыстардың кезеңдік жетістіктерін әлемдік өркениетке қосылар көркемдік үлесін қарастыруды мақсат еттік. Қазақстанда толыққанды жұмыс істейтін орыс, ұйғыр, кәріс, неміс, өзбек этностарының кәсіби театрларының тарихы, шығармашылық белестері, бүгінгі хал-күйіне сараптама жасалды. Әрине, шағын кітап көлемінде еліміздің барлық театрларының шығармашылығын қамтып шығу мүмкін емес. Көп санды (16) орыс драма театрлары академиялық өнер ұжымдары және бірнеше облыстық театрлар мысалында алып қарастырылды.

Сан-салада қанат жайған Қазақстан театр өнері тек Алматы мен Астана секілді бас қалаларында ғана емес, республиканың барлық облыстарында жақсы дамыған. Өздерінің ана тілінде өнері мен мәдениетін дамытуға мол мүмкіндіктер алған мемлекет қарамағындағы ұлт өкілдерінің бұл театрлары республика бюджетінен қаржыландырылады. Дүниенің түкпір-түкпірінде ұлтаралық араздықтар өршіп тұрған кезде еліміздің басты байлығына, баға жетпес құндылығына бағаланған этно-конфессиялық бейбітшілікті берік ұстаған бағытымыз алыс-жақын шетелдердің, жалпыәлемдік қауымдастықтың назарын аударып келеді. Бәсекеге қабілетті дамыған отыз елдің қатарынан көрінуге ұмтылған жас мемлекетімізге халықаралық қауымдастық алдында өзінің қолда бар жетістіктерін толымды етіп көрсете білуі керек. Мұндай мәдени құбылысты көпшілікке таныту, кеңінен насихаттау – күн тәртібінен түспейтін мәселе. Сондықтан, орындалған жоба тең құқылы қатар өмір сүрген өзге ұлт өкілдері мәдениетін түсінуге, еліміз халқы арасындағы өзара түсіністік пен төзімділікті бекіте түсуге ықпалы зор. Қазақстанда қайталанбас көп үнге, сырлы бояуға малынған театр үдерісінің бүгінгі тынысын, шығармашылық келбетін кеңінен бағдарламақ.

Өзіндік бояу бедерімен, ұлттық нақышымен өрнектелетін Қазақстан халық театрларының шығармашылығы, жүргізіп отырған репертуарлық саясаты мен қойылымдардың көркемдік сапасы, эстетикалық деңгейі бұған дейін жекеленген авторлар тарапынан қарастырылған десек те, тұтастай қамтылып зерттеу объектісі болған емес. Сондықтан, 50-ден аса Қазақстан кәсіби театрларының жалпы панорамасынан Қазақстанды мекен еткен ұлыстардың өнер ұжымдары арнайы кешенді түрде ғылыми тұрғыда алғаш рет біріктіріп қарастырылды. Қазақтан халқының қайталанбас келбеті мен өзгелерге ұқсамайтын өзіндік ерекшеліктері осы театрлар шығармашылығы арқылы айқындалады. Бұл ұлыстар өнері мен мәдениетінің дамуына мемлекет тарапынан маңызды сала ретінде мән беріліп, ерекше назар аударатындығын көрсетеді.

Бұл зерттеу қазақстандықтар мәдени-рухани өмірінің жарқын беттері саналатын сахна өнерінің өзіндік болмысын, бағыт-бағдарын саралауға мүмкіндік береді. Толеранттылықты ту еткен бүгінгі қоғам өмірінде өзінің және өзге халықтар мәдениетін терең танып білетін жас ұрпақ тәрбиелеуге, Қазақстан халқының театры туралы жүйелі түсініктер қалыптастыруға, өзге ұлыстар рухани құндылықтарын зерделеу арқылы оларды терең тану ісіне зор ықпал тигізбек. Тақырып жаһандану кезіндегі өзгеге ұқсамайтын әртүрлі өзіндік келбетін сақтауға, рухани құндылықтарын барынша дамытуға мүмкіндік алған Қазақстан халықтары мәдениетін өркендетуге жағдай жасаушы құрылымның келбетін толық ашатын іргелі жоба республикада алғаш рет қолға алынып, халқының мәдени сұранысына толық жауап береді және Елбасы ұстанған ел бірлігін нығайтуға арналған іс-шаралардың негізгі бағытын молынан ашуға көмектеседі.

Қазіргі әлемдік жаһандану процесінің күшейген тұсында әрбір елдің, ұлт пен ұлыстың әдеби-рухани құндылығы өзіне тән бояуын сақтап, бағыт-бағдарынан адаспай, өзіне тиесілі орнын табуы күн тәртібінде тұр. Көрші Ресей Федерациясы, Өзбекстан, алыс шетелдегі Германия, Корея секілді тарихи отанымен тығыз қарым-қатынас орнатқан Қазақстанның орыс, үй-

ғыр, кәріс, неміс, өзбек диаспораларының театрлар шығармашылығы ерекше зерттеу объектісі болуға лайық.

Бұл жобаны жазуға қатысқан ғалымдар театр өнерін, халқымыздың сахна өнерін ұлттық таным шеңбері аясында, сырт кеңістікке насихаттауға күш салып жүрген белгілі мамандар. Ғылыми еңбек алыс-жақын шетелдерде Қазақстан халқы кәсіби сахна өнерінің бәсекелестік қабілетін арттыруға, еліміздің ішкі және сыртқы саясат жүргізуде ұстанған көп векторлы ұстанымдарын бар қырынан ашып көрсетеді деп білеміз. Алматы мен Астана қалаларында және облыстарда орналасқан кәсіби театрлар шығармашылығын қамтыған жобаны жүзеге асыру үшін институттың және одан тыс театр мамандары қатыстырылды. Еліміздің орыс театрларын арнайы зерттеп жазған өнертану кандидаты Г.Т. Жұмасейтованың тараулары (М. Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театры, Н. Сац атындағы Мемлекеттік орыс балалар мен жасөспірімдер театры, Оңтүстік Қазақстан облыстық орыс драма театры) Алматы қаласында орналасқан қос академиялық өнер ұжымы мен Шымкент қаласының орыс драма театрының бүтінгі шығармашылық келбетімен таныстырады. Зерттеуші назары республикадағы алдыңғы қатарлы театрлардың заманауи ізденістерін көрсететін академиялық сахнаға қойылып көрермендерін қуантқан түрлі жанрдағы спектакльдердің негізгі компоненттері: режиссурасы, актерлік ойыны, пластикалық шешімі, декорациясы мен костюмдері, қойылымдардың жетістігі мен кемшін тұстары да назардан тыс қалмайды. Өнертану кандидаты, А.О. Мұқан жазған тарауында (Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық орыс драма театры) қазақ-орыс труппасы болып бір шаңырақ астында жұмыс істеп жатқан театрдың орыс труппасының шығармашылық ізденістері сөз болады. Өнертану кандидаты А.С. Еркебай орындаған тараулар (М. Горький атындағы Мемлекеттік академиялық орыс драма театры, Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық орыс драма театры) бір ғасырдан астам тарихы бар астаналық және Өскемен қаласының орыс драма театрларының тыныс тіршілігіне арналған. Кіші ғылыми қызметкер М.М. Тәшімованың қаламынан шық-

қан (К. С. Станиславский атындағы Қарағанды облыстық орыс драма театры, Теміртау қалалық Балалар мен жасөспірімдер театры және Ақмола облыстық орыс драма театры) тараулары аталмыш театрлар сахнасындағы қойылымдар негізінде жазылды. А. Биданова жазған тарауында (Ф. М. Достоевский атындағы Шығыс Қазақстан облыстық орыс драма театры) автор қазақ театр өнерінің бастау көзі болған Семейдегі орыс театрының бүгінгі жайынан хабардар етеді.

Сонымен бірге жобаға, тарих ғылымдарының докторы, профессор Г. Н. Кимнің авторлығында (Республикалық Кәріс музыкалық комедия театры) еліміздегі кәріс диаспорасының сан қатпарлы мәдени ордасы болған музыкалық театрының тарихы, бүгінгі тыныс-тіршілігі бай фактологиялық материалдар негізінде зерттеп жазылған. Өнертану кандидаты Г. Ю. Саитова жазған тарауында (Қ. Қожамьяров атындағы Республикалық ұйғыр музыкалық комедия театры) оқырман тарихи отанынан жырақтағы жұмыс істейтін жалғыз ұйғыр музыкалық комедия театрының тарихы, өзіндік қолтаңбасымен, дәстүрлі ән, би, орындаушылықты еуропа үлгісіндегі театр мәдениетімен тең дамытып келе жатқан өнер ұжымының келбетімен жүздеседі. Өнертану магистрі Н. Дубс жазған тараудан (Республикалық неміс драма театры) оқырман Алматыдағы неміс диаспорасының жарты ғасырлық тарихы бар театрының бүгінгі халкүйі, өзекті мәселелері сипатталады. Еліміздегі ең жас өнер ұжымы (Оңтүстік Қазақстан Сайрам ауданы өзбек музыкалық драма театры) жайлы арнайы талдауларды өнертану кандидаты, З. Исламбаеваның материалынан оқуға болады.

Ұжымдық монографияға қолданылған фотосуреттер театрлардың, авторлардың қорынан және өнер ұжымының сайттарынан алынды.

Ғылыми-зерттеу жобасы келешекте көп тілді Қазақстанның сан алуан жанрларды қамтыған театрларын кешенді түрде қарастырып, тереңдете зерттейтін еңбектердің бастамасы болмақ. Елбасының ерекше назарында болып келген Қазақстан халқы Ассамблеясының негізгі бағыт-бағдары мен алдына қойған мақсаттарын жүзеге асыру жолында ұлттар мен ұлыс-

тар арасын дәнекерлеу, жалғастыру, жақындастыру үшін жасалып жатқан қырауар еңбектің бір парасы болып өзіндік салмақ жүгі бар, келешекте тереңдей түсуді қажет ететін тақырып деп білеміз.

Театртанушылық тұрғыда жүргізілер ғылыми-зерттеу жұмысы отандық театрлар сахнасында болып жатқан шығармашылық ізденістерді бүгінгі әлемдік театрлар сахнасындағы жаңа үрдістермен салыстыра отырып айқындайды. Жан-жақты қамтылған еңбекте Қазақстандағы орын тепкен бауырлас этностар театрларының тарихы: режиссура, сценография, актерлік шеберлікке баса назар аудару, олардың тарихи отаны және шетелмен өзара тәжірибе алмасудағы жетістіктері мен кемшін тұстары ғылыми зерттеудің әдістемелік жолдары бойынша қарастырылады.

Қазақстан халқының театрларының шығармашылық тынысы мен көркемдік келбетіне, жетістігі мен кемшін түсіп жатқан өзекті мәселелеріне арналған бұл ұжымдық монография өз оқырмандарына жол тартты. Кітап бүгінгі Тәуелсіз Қазақстанның сахна өнеріндегі көп тілді ұлттық театрлары мысалында еліміздің сахна өнеріндегі үдерістерді бағамдауға мүмкіндік береді. Кітап Қазақстан халқының сахналық өнеріне қызығушылық танытқан докторлық, магистрлік, курстік зерттеу жұмыстарына материал іздеген ізденушілерден бастап кәсіби театр мамандары және сахна өнеріне қызығушылық танытатын қатардағы барша көрермен қауымға арналған.

**Ғылыми жоба жетекшісі,
өнертану кандидаты, доцент
Аманкелді МҰҚАН**

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ РУССКИЙ
ТЕАТР ДРАМЫ им. М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Государственный академический русский театр им. М.Ю. Лермонтова занимает особое место в театральной жизни нашего города. Имеющий за плечами более чем восьмидесятилетнюю историю, театр имеет индивидуальное творческое лицо, свою определенную публику и свой особенный репертуар. «Лермонтовка» – так по-свойски, ласково называют алматинцы свой театр. Высокая художественная планка театром была задана еще при его становлении. Создателю и первому режиссеру театра Юрию Рутковскому удалось не только преодолеть трудности и хлопоты организационных моментов рождения театра, создать настоящий коллектив единомышленников, но и с самого начала выработать определенные критерии при формировании репертуара и самого художественного облика театра. Одним из основных критериев при выборе драматургического материала для режиссера и его коллектива было присутствие в теме высокого нравственного начала и возможность анализа жизненных явлений и характеров героев средствами театрального искусства.

Историю любого театра создают своей игрой талантливые артисты. До сих пор истинные театралы помнят блестящую игру и великолепные образы, созданные Е. Кручининой, З. Морской, С. Ассуировым, М. Брандом, В. Харламовой, Е. Диордиевым, М. Азовским, П. Дубовцевым и мн. др. На смену им пришло новое поколение актеров, написавших и пишущих, не менее впечатляющую и богатую историю, сегодняшнего Лермонтовского театра: недавно ушедший Ю. Померанцев и безвременно ушедший Л. Темкин, Л. Нэльская, Г. Бойченко, М. Толоконников, Г. Балаев, Н. Долматова, Н. Жмеренецкая, А. Зубов, М. Токарев, Т. Банченко, Ю. Капустин, В. Зинченко, В. Полишкис, А. Креженчуков, В. Гришко и целая плеяда как опытных

и зрелых, так и молодых талантливых актеров. Их традиции сегодня продолжает следующее, не менее талантливое поколение актеров в лице И. Лебсак, М. Ганцевой, Д. Скирты, Л. Тимошенко, С. Уфимцева, А. Темкиной, А. Багрянцева и мн. др.

В этом ряду имена режиссеров, в разное время возглавлявших этот коллектив и ставивших на его сцене, не менее значимо, так именно их заслугой является быстрое становление и превращение его в высокопрофессиональный академический театр, каким мы знаем его сегодня. Л. Варпаховский, М. Гольдблат, Я. Штейн, А. Соломарский, М. Сулимов, С. Казимировский, А. Мадиевский создали галерею ярких высокохудожественных спектаклей.

Театр, являясь островком русской культуры в Казахстане, вместе с тем всегда проявлял заинтересованный интерес и к освоению казахской национальной драматургии. В репертуаре театра в разные годы шли пьесы М. Ауэзова, Г. Мусрепова, К. Мухамеджанова. Для постановки и творческого сотрудничества на его сцену приглашались Х. Букеева, Ш. Айманов, Н. Жантурин, А. Мамбетов и др.

С 1983 года и по настоящее время художественным руководителем театра является Р. Андриасян, на протяжении трех десятилетий достойно и талантливо, вписывающий в культурную жизнь суверенного Казахстана традиции русского театрального искусства. Открытие театра, лучшие творческие работы, присвоение звания академического, первые большие гастроли в Москве – это важные вехи в истории театра, которые были всесторонне изучены и отражены в монографиях известного театроведа Л. Богатенковой. Ее книги «Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр им. М. Ю. Лермонтова)», «В поисках невымышленного времени» и «Услышать и понять человека» посвящены исследованию творческого пути коллектива, где исследованы этапные спектакли, осуществленные на его сцене за шестьдесят лет, то есть до 90-х годов прошлого века. Предлагаемый Вашему вниманию очерк, главным образом, посвящен исследованию развития театра в период обретения нашей страной суверенитета. Но, чтобы картина

творческого пути коллектива была более рельефно выпуклой, очерк предваряется кратким обзором основных этапов развития театра.

До октябрьской революции в Казахстане профессионально-го русского театра не было, если не считать редких гастролеров русских театральных трупп и разовые спектакли городского драматического общества, на которые собиралась разнообразная публика. В 1915 году в г. Верном открывается Народный театр при содействии просветительского общества «Здоровье и просвещение». На открытии была представлена пьеса М. Горького «Мещане» и в дальнейшем основным направлением их репертуарной политики становится приобщение зрителя к реалистической классической драматургии.

В середине 20-х годов во всех крупных городах организуются и начинают активную деятельность различные агитбригады и драматические кружки молодежи, при высших учебных заведениях формируется студенческая театральная самодеятельность. Широкую известность в то время получили такие коллективы, как агитбригада «Синяя блуза» и Театр рабочей молодежи (ТРАМ). Лишь в 1929 году с переводом столицы Казахстана в Алма-Ату стихийно начали открываться теперь уже профессиональные русские труппы, самой известной из них стала русская труппа при Казахском государственном театре под руководством М. Соколова, которая в тот период базировалась в кинотеатре «Орион». Постановок было очень много, за один сезон труппа умудрялась показывать зрителям более 20 премьер. Значимой постановкой труппы стал спектакль «Мятеж» Д. Фурманова (1930 г.), где впервые объединились творческие силы русской и казахской актерской трупп. Среди исполнителей этого спектакля были будущие прославленные мастера казахского театра – К. Байсеитов, К. Жандарбеков, А. Кашаубаев и мн. др.

Калейдоскопичность репертуара и отсутствие единой художественной направленности русской труппы, не могли не привлечь внимание властей на необходимость реформирования данного коллектива. В 1933 году общественный деятель и первый

казахский профессиональный режиссер Ж. Шанин, по заданию Наркомпроса, едет во Фрунзе на переговоры с Ю. Рутковским и приглашает его на работу в Алма-Ату. Тот принимает приглашение и в июне того же года приступает к формированию труппы русского драматического театра. Набирать актеров он едет в Москву, так как в республике на тот момент не было стабильных творческих коллективов и опытных профессиональных актеров, которые могли бы составить ядро будущего творческого коллектива. Чутье большого художника и глаз профессионала помогли Ю. Рутковскому не ошибиться в выборе актеров. Большинство из приглашенных, за единственным исключением, почти на всю жизнь связали свою творческую судьбу с этим театром. А. Каменская, Е. Кручинина, З. Морская, А. Ассуиров, Г. Подзолкин, П. Каранов и другие стали основным костяком и основоположниками театра.

Руководитель нового творческого коллектива режиссер Ю. Рутковский в свое время закончил частную театральную студию в Варшаве, участвовал в нескольких спектаклях Польского театра. Испытавший в своем творчестве разные театральные влияния, Ю. Рутковский к моменту работы в Казахстане, становится убежденным сторонником системы Станиславского. И впоследствии в своей работе он, не уставая прививал элементы данной системы в труппе нового театра. Вероятней всего, его целенаправленная и упорная работа глубоко укоренилась в актерском сознании нескольких поколений, что впоследствии различные эксперименты и творческие метания на этой сцене, достаточно часто были обречены на провал.

В связи с тем, что здание нового театра в Алма-Ате, еще не было готово, но труппе необходимо было начать работу, театр приступил к работе в г. Семипалатинске. И, таким образом, 31 октября 1933 года спектаклем «Любовь Яровая» К. Тренева театр официально открыл свои двери для зрителей. Пьеса выразительно в развитии показывала процесс пробуждения революционного сознания народа. «Режиссура Рутковского отличалась в этом первом спектакле нового театра бережным и внимательным следованием авторской стилистике. Постановщик

сумел ритмически удачно организовать многокартинную, непривычно рыхлую композиционно пьесу К. Тренева... Успешно был применен принцип контраста, когда после драматически напряженной сцены шел искрометно комедийный эпизод».¹ Интересное и яркое воплощение получили в спектакле образ главной героини Любови Яровой и ее мужа поручика Ярового, в исполнении Е. Кручининой и самого режиссера спектакля Ю. Рутковского.

К семипалатинскому периоду относится и постановка спектаклей «Без вины виноватые» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя, «Егор Булычов и другие» М. Горького, в дальнейшем перенесенные на основную сцену. Освоение русской классики театром началось в спектакле «Ревизор». «Реалистическая трактовка образов комедии не порывала со сложившейся сценической традицией. Но, показывая переполох в тихом омуте, каким предстает у Н. Гоголя русское провинциальное захолустье, пытаясь с наибольшей осязаемостью передать нравственное уродство героев спектакля, Ю. Рутковский прибегал к острому гротеску и сценической гиперболе. Это не было злоупотреблением уже готовыми театральными приемами, которые с небольшими изменениями кочевали в те годы из спектакля в спектакль и сводились к заимствованию блестящих находок В. Мейерхольда в работе над гоголевской комедией».²

За два месяца работы труппы в Семипалатинске театр обрел своего зрителя, имел успех. Но уже в декабре 1933 года была получена телеграмма о готовности в Алма-Ате театрального помещения. Театр сразу же начал паковать свои пока еще нехитрые сценические пожитки. В Алма-Ате театру было предоставлено помещение бывшего клуба НКВД имени Дзержинского. Сцена была плохо приспособлена для театральных представлений, поэтому днем монтировали площадку, а вечерами и до глубокой ночи репетировали. Официальное открытие первого

1 Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова). А-Ата: Наука, 1983, С. 12-13.

2 Там же, С. 13-14.

театрального сезона Театра русской драмы Алма-Атинского горсовета состоялось 26 января 1934 года спектаклем «Страх» А. Афиногенова.

Первый этап развития театра, а именно 1934-1941 г.г. театр занимался воспитанием и приобщением к своему творчеству как можно большего количества зрителей. В первые годы работы театра перед спектаклями обязательно читались небольшие лекции о творчестве драматургов, представленных в репертуаре театра, в фойе выставлялись макеты и эскизы декораций спектаклей, в антракте актеры и режиссеры беседовали со зрителями. Такая просветительская работа давала ощутимые результаты, при театре формировался свой заинтересованный круг зрителей. В репертуаре театра этих лет большое место отводилось современной драматургии, то есть советской историко-революционной пьесе. «Любовь Яровая», «Оптимистическая трагедия», «Ночные раскаты», «Беспокойная старость» стали лучшими спектаклями о революции, где судьба героев была неотвратимо связана с судьбой всего советского народа, этим они вселяли оптимизм и веру в победу торжества идей революции.

Этапной постановкой этого периода стал спектакль «Мятеж» Д. Фурманова и С. Поливанова в постановке Ю. Рутковского (1935 г.). В успехе спектакля немаловажное значение принадлежало выбору пьесы, в которой повествовалось об установлении Советской власти в родном для зрителя Казахстане. «Спектакль не сглаживал, не облегчал трудностей и сложностей создавшейся в городе обстановки. Мятежники были показаны как серьезная и опасная сила, что давало возможность зрителю с еще большей остротой почувствовать, какой поистине великий подвиг совершила горсточка коммунистов, сумевшая силой своих убеждений, твердой уверенностью в правоте своего дела повлиять на пятитысячную толпу. В решении массовых сцен режиссеру удалось добиться четкой индивидуализации всех участников. Мятежная масса не была однородна в своем составе. В ней подчеркивались резкие классовые различия:

сознательная злоба кулацких главарей и стихийный протест крестьян-красноармейцев».¹

Другим знаменательным событием в творческой жизни театра стала постановка в 1937 году одного из образцов казахской драматургии того периода, а именно 4 марта состоялась премьера спектакля «Ночные раскаты» М. Ауэзова («Түнгі сарын»). Спектакль ставился в тесном сотрудничестве с коллегами по цеху из Казахского театра драмы. Они помогали актерам освоить характерные черты героев, объясняли особенности национальных обычаев и традиции, помогали с подбором костюмов и реквизитов. О результатах этой работы театра сам драматург отозвался так: «Спектакль правильно передает образы и мысли моей пьесы. Из акта в акт идет нарастание социального столкновения...».² Постановщик спектакля Ю. Рутковский уже не первый раз обращался к данному драматургическому материалу, так как до этого в 1935 году он осуществил постановку этой пьесы для труппы Казахского театра драмы. Учитывая художественную природу и своеобразие актеров русского театра, он изменил композиционную и режиссерскую структуру нового спектакля. Чтобы создать напряженную наэлектризованную атмосферу, режиссер объединяет акты пьесы, в итоге спектакль становится более компактным и разоблачительным.

Следующим направлением работы театра стала постановка пьес о жизнедеятельности вождя революции Владимире Ленине, так называемая театральная лениниана. В 1940 году в постановке А. Соломарского был представлен спектакль «Ленин» по пьесе А. Каплера и Т. Златогоровой «Грозовой год» («Ленин в 1918 году»). Роль Ленина готовили С. Ассуиров и С. Знаменский, образ Крупской должна была воплотить ведущая актриса театра Е. Кручинина. Шла очень тщательная подготовительная работа, доказательством чему являются предпринятые актерами командировки в Москву, долгий поиск подходящего грима.

1 Иванович М. Работа над положительными образами советской драматургии. (К пятилетию театра русской драмы). // Литература и искусство Казахстана, 1939, № 11, С. 86.

2 Социалистическая Алма-Ата, 7 марта 1937 г.

Спектакль получил высокую оценку коллег и положительные отклики в прессе. В том же 1940 году был поставлен еще один спектакль о Ленине. Это был спектакль «Кремлевские куранты» Н. Погодина в постановке В. Гасюка. Линию театральной ленинианы в Казахстане театр продолжал развивать в последующие годы. Но в этих первых спектаклях театр достиг определенных результатов, где особо отмечались актерские достижения¹.

В этот период творческого становления театр активно включается в поиски для воплощения на сцене образа современника, о трудовых достижениях советской страны. В этом ряду находятся такие спектакли, как «Платон Кречет» А. Корнейчука, «Шестеро любимых» А. Арбузова, «Слава» В. Гусева, «После бала» Н. Погодина, «Павел Греков» Б. Войтехова и Л. Ленча и др. Освоение театром современной тематики шло не всегда удачно, но все же эти попытки говорили о готовности театра к выполнению определенных художественных задач, поставленных в тот период партией.

Наиболее разнообразным и удачным в развитии театра оставалась линия в освоении пьес русской и мировой классики. В репертуаре театра этих лет шли самые разные спектакли: «Разбойники» Ф. Шиллера, «Недоросль» Д. Фонвизина, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Тартюф» Ж-Б. Мольера, «Укрощение строптивой» У. Шекспира, «Последние» М. Горького и др. Большинство из этих спектаклей остались проходящими в творческой биографии театра, но сыграли свою роль в качестве очередного пробного камня жизнеспособности актерской труппы. Часто образам героев пьесы недоставало выразительности и жизненной силы, не все массовые сцены отшлифовывались с достаточным чувством стиля и духа эпохи. Но все же были и определенные творческие победы.

В 1937 году был представлен спектакль «Пушкинский вечер», поставленный по литературной композиции Л. Варпаховского и Ю. Рутковского. Небольшой спектакль смог

1 Орестов О. Ленин. //Казахстанская правда, 6 мая 1940 г., Орестов О. Кремлевские куранты. //Казахстанская правда, 22 ноября 1940 г.

раскрыть значение литературного гения поэта, вследствие проведенной авторами предварительной исследовательской работы: отбор произведений, поиски редких писем и воспоминаний. «Создатели спектакля, отказавшись от каких бы то ни было украшательств, ограничиваются серой «одеждой» сцены, креслом, мраморной колонной и белым бюстом Пушкина. Эта скромная декорация сохранялась на протяжении всего спектакля. Даже в его третьей части – «Гибель поэта», действие которой происходило в бездушном Петербурге, атмосфера этого полицейского города, его белые ночи, освещающие черные дела царского двора, передавались через настроение пушкинской поэзии и точно отобранных отрывков из писем и воспоминаний современников Пушкина».² Кульминацией спектакля предстал третий акт. Так очевидцы спектакля писали: «...В ней хорошо все – и камер-юнкерство, поданное в лаконичных и выразительных отрывках, и шипящее рождение сплетни в разделе «Придворная интрига», и «Дуэль», и «Смерть», и «Эпилог»».³

В апреле 1938 г. театр был передан в ведение Управления по делам искусств при Совнаркоме и переименован в Государственный Русский драматический театр Казахской ССР. После неожиданного ухода Ю. Рутковского с поста художественного руководителя, в театре наблюдалась почти ежегодная смена режиссеров. Так в период 1938-1941 гг. театр возглавляли И. Боров, Н. Тороцкий, А. Софронов, В. Гасюк, А. Соломарский. Такая текучесть режиссерских кадров не могла не сказываться на творческом развитии всего коллектива и текущем репертуаре. По-прежнему очень часто количество шло в ущерб качеству представляемых спектаклей. Так, в сезон 1934-1935 гг. театр выпустил 14 премьер, из них только один спектакль удержался в репертуаре («Разбойники»). Что четко и ясно сигнализировало

2 Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр драмы им. М.Ю. Лермонтова). А-Ата: Наука, 1983, С. 40.

3 Брагин А. Культурный спектакль. // Социалистическая Алма-Ата, 16 февраля 1937 г.

о необходимости крепкой режиссерской руки и выработки стратегии дальнейшего развития театра. Но, вероломное нападение фашистской Германии на Советский Союз изменило дальнейшие планы не только конкретно этого театра, но и всей страны.

В период ВОВ гостеприимный Казахстан распахнул свои объятия множеству творческих коллективов и известным мастерам советской сцены. Благодаря эвакуации деятели казахского искусства смогли воочию видеть и учиться у выдающихся мастеров своего дела: Г. Уланова, С. Эйзенштейн, Ю. Завадский, Н. Сац, С. Маршак, Черкасов, В. Марецкая и мн.др. В первые же дни войны театр принял в труппу большую группу эвакуированных артистов Киевского театра им. Леси Украинки, приехали известные театральные педагоги и режиссеры О. Пыжова, Б. Бибииков, Ю. Иоффе, З. Зорич и др. Художественным руководителем до 1944 года был А. Соломарский. Начиная с этого времени и почти до конца 1962 года театр делит свою сцену с Казахским театром драмы, имея общую дирекцию и хозяйственную часть.

Первым спектаклем военных лет стал «Фельдмаршал Кутузов» В. Соловьева (1941 г.). Добротный материал исторической хроники позволил на материале героического прошлого русского народа способствовать поднятию духа советских людей. Дальнейшее развитие патриотической темы театр продолжил на современном материале. Так как к тому времени еще не было написано хороших пьес о войне, театр обращается к пьесам и книгам писателей разных стран, посвященным острым проблемам борьбы с фашизмом. Так к примеру, театр обратился к пьесе «Мой сын» Т. Гергеля и О. Литовского, созданного по мотивам рассказа К. Чапека «Герой». В этот период театр искал и стремился воплотить на сцене образ героя, вставшего на защиту отечества. Такими спектаклями стали «Парень из нашего города», «Русские люди», «Так и будет» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Поединок» Л. Шейнина и др.

Профессионализация театра выразилась в работе в военные годы над классической драматургией. Спектакль «Собака на сене» Лопе де Вега, поставленный О. Пыжовой

и В. Бибиковым в 1942 году, стал творческой победой театра. «...Создатели тонко овладели стилистикой классической испанской комедии, раскрывающей раскованную силу человека Возрождения. Артист К. Высоцкий с замечательным мастерством играл Тристана, воплощая физическое и моральное здоровье испанского народа, бьющие ключом юмор и жизнерадостность, веру в свои силы... Темпераментно, искренне и живо играла Марселу Л. Кюн...».¹ Трудные военные годы театр завершил постановкой нового варианта пьесы «Последние» М. Горького. За хорошее обслуживание воинских частей и госпиталей Русскому театру драмы по итогам соревнований среди творческих коллективов было присвоено 1 место и вручено переходящее Красное знамя. За период военных действий театр дал в общей сложности более 1440 концертов.

В послевоенные годы театр переживал новые трудности, связанные с отъездом эвакуированных актеров и переездом в Киев художественного руководителя А. Соломарского вместе с группой актерского состава. Проблемы с потерей значительного актерского состава усугублялись большими трудностями со зданием ремонта и недостаточным снабжением всего необходимого – костюмы, реквизит, перебои с электроэнергией и т.д.

В ноябре 1944 года к работе приступил новый художественный руководитель Я. Штейн, опытный профессиональный режиссер, честный и принципиальный художник, один из талантливых учеников мастера режиссуры А. Дикого. Интерес к современной советской пьесе, рассказывающих о недавних военных событиях, проявился в постановке таких пьес, как «За тех, кто в море» Б. Лавренева, «Далеко от Сталинграда» А. Сурова, «Победители» Б. Чирскова. Я. Штейн уделял большое внимание историко-революционной драматургии, так в 1947 году он поставил спектакль «Хождение по мукам» А. Толстого (инсценировка трилогии О. Литовского) и в 1951 году «Любовь Яровую» К. Тренева. «Для режиссера, всегда очень конкретно и образно чувствующего действенное «зерно» литературного

1 Волошина С. Жизнерадостный спектакль. //Казахстанская правда, 12 февраля 1942 г.

первоисточника, главным в произведении А. Толстого стало «хождение по мукам» далеких от классовых схваток людей, захваченных великими, всенародными потрясениями и обретающих выстраданную правду на сложном пути к новой жизни».¹

Послевоенный период развития театра под руководством Я. Штейна отмечен плодотворным творческим сближением русского и казахского театров. Большая роль в этом принадлежит Ш. Айманову, человеку широкой души и яркого таланта. И, конечно же, режиссеру Я. Штейну. Между собой их связывала не только крепкая мужская дружба и взаимоуважение, но и плодотворная творческая работа. Ш. Айманов играл в его спектакле «Глубокие корни», они вместе работали над инсценировкой романа М. Ауэзова «Абай» и постановкой по нему спектакля, впоследствии в 1949 году удостоенного Государственной премии СССР. Позже Я. Штейн ставит в Казахском театре драмы спектакль «Кобланды», где главную роль исполнял Ш. Айманов. И, таким образом, творческое содружество двух мастеров дало новый импульс сближению и развитию двух творческих коллективов. Первым на этом пути стал в 1945 году спектакль «Иван Грозный» («Орел и орлица»), где роль Марьи Темрюковны сыграла казахская актриса Х. Букеева. Поставив «Кобланды» в Казахском театре, Штейн приступает к постановке этой пьесы на сцене своего театра. Здесь она идет под названием «Любовь и честь». Участники спектакля на русском языке изучали опыт своих казахских коллег, особенности трактовки характеров ауэзовской драматургии. Для режиссера важным было в трактовке образов исходить из актерской индивидуальности и их природы. Так, если образ Карлыги в исполнении Х. Букеевой рисовался суровыми крупными мазками, то Карлыга В. Харламовой была сыграна в более лирическом ключе, у нее на первый план выходила настоящая любовь женщины. Спектакль в русском и казахском театрах шел в оформлении одного и того же художника, в костюмах, выполненных

1 Богатенкова Л. И. Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова). А-Ата: Наука, 1983, С. 63.

по единым эскизам и сшитых из одинакового материала. Такая совместная работа двух театров практиковалась при постановке и других спектаклей. Так, над спектаклем «Победители» Б. Чирскова работал приглашенный на постановку Г. Товстоногов, который создал два сценических варианта (на казахском и русском языках) в одном и том же оформлении Э. Чарномского.

Вслед за Г. Товстоноговым на постановку спектакля «Варвары» М. Горького был приглашен известный режиссер А. Ридаль, ученик М. Рейнхардта, глубокий знаток горьковской драматургии. В «Варварах» (1946 г.) режиссер красной нитью провел через весь спектакль мысль о неспособности русского капитализма поднять Россию, сделать людей счастливыми, о бездушной жестокости и закондованности нового железного варварства, идущего на смену новому строю. Постановка спектакля открыла ряд новых имен талантливых актеров: В. Харламова, Б. Сабуров, П. Кайров, П. Каранов и др.

В 50-х годах активизировались поиски театра в постановке русской классики. Были поставлены «На дне» М. Горького, «Ревизор» Н. Гоголя, несколько пьес А. Островского, а именно «Бесприданница», «Поздняя любовь», «Таланты и поклонники» и «Доходное место». По-новому и многокрасочно раскрывались в этих спектаклях актерские индивидуальности Е. Диордиева, В. Харламовой, З. Морской, Е. Кручининой и др. Эти актеры уделяли большое внимание глубине социального анализа своих героев, русской традиции речевой культуры исполнения пьес А. Островского. Как пишет в своем исследовании театровед Л. Богатенкова: «Конец 40-х – начало 50-х годов, как известно, время хрестоматийного подхода к классике, характеризующееся не сложной символикой режиссерского языка и ассоциативностью современных актерских трактовок, а четким и добросовестным стремлением приблизиться к канонической интерпретации. Внешний вид этих спектаклей, поставленных в «формах самой жизни», с большей или меньшей долей точности

повторял уже готовые сценографические (как называем мы сегодня) решения».¹

Еще одним успешным направлением в поисках театра 50-х годов стали работы над произведениями классического комедийного репертуара. Чаще всего это были произведения испанских драматургов: «Изобретательная влюбленная» и «Девушка с кувшином» Лопе де Вега, «С любовью не шутят» и «Дама-невидимка» Кальдерона. Испанские комедии эпохи Возрождения развивали у актеров чувство импровизации, умение носить исторические костюмы, драться на шпагах и танцевать зажигательные народные танцы.

40-50-е годы, стали одним из плодотворных периодов в развитии театра, которая была прервана безвременной кончиной художественного руководителя, талантливого режиссера Я. Штейна, возглавлявшего коллектив более 11 лет. За это время ему удалось выработать свою определенную творческую программу в формировании репертуара, воспитании актерской труппы. Творческие достижения Я. Штейна получили свое реальное подтверждение на гастролях театра в Москве в 1958 году, на Декаде казахской литературы и искусства. Показанные столичным жителям и критикам работы нового главного режиссера театра М. Сулимова, – «Джордано Бруно» О. Окулевица, «Платонов» А. Чехова, «Битва в пути» инсценировка по роману Г. Николаевой, – продемонстрировали высокий профессиональный уровень мастерства всего коллектива, воспитанного Я. Штейном, а также высокую театральную культуру и мастерство режиссера М. Сулимова. В 1956 году театру было присвоено имя М. Ю. Лермонтова.

После декады в 1959 году в театр приходит новый главный режиссер – А. Лакшин. Годы его руководства были отмечены обращением театра к историко-революционным пьесам, а именно «Оптимистическая трагедия» В. Вишневского в постановке Е. Диордиева, «Третья патетическая» Н. Погодина и спектакль

1 Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр драмы им. М. Ю. Лермонтова). А-Ата: Наука, 1983, С. 84.

«Зарницы» («Ночные раскаты») М. Ауэзова. В эти же годы театр обращается к драматургии М. Горького. В 1962 году был показан спектакль «Зыковы» в постановке Г. Пушкарева.

В 1962 году с приходом нового главного режиссера С. Казимировского активизировалась работа над современной драматургией и была проведена работа по укреплению актерского состава молодыми кадрами, получившими профессиональное образование в Москве, Киеве и других городах Советского Союза. Спектакль «Ленинградский проспект» И. Штока в постановке С. Казимировского имел стабильный успех у зрительской аудитории. Наиболее активным и интересным обращением к современной проблематике был в этот период в режиссерских работах Е. Диордиева: «Палата» С. Алешина, «Совесть» по Д. Павловой (инсценировка Вл. Токарева) и «Чти отца своего» В. Лаврентьева. Постановки пафосно и убедительно рассказывали о борьбе советских людей за утверждение норм коммунистической морали, о нераздельности личных и государственных интересов.

Наиболее крупной творческой победой театра 60-х годов стала постановка спектакля «Шестое июля» М. Шатрова, в 1965 году удостоенного Государственной премии КазССР им. К. Байсеитовой. Спектакль, поставленный новым главным режиссером театра Л. Мадиевским, продолжил дальнейшее освоение театром советской ленинианы. Во второй половине 60-х годов на лермонтовской сцене идут произведения М. Шолохова, М. Ауэзова, Ч. Айтматова, К. Паустовского, Э. Радзинского, В. Розова, Л. Зорина, Ф. Дюрренматта и У. Сарояна. Что свидетельствует о постоянном внимании руководства театра к современной драматургии.

Классики было не так много, поэтому особое значение имело обращение коллектива к «Вишневному саду» А. Чехова в 1966 году. К сожалению, спектакль не имел успеха. Как, пишет исследователь этого театра Л. Богатенкова: «Отсутствие «общей идеи» в спектакле привело к тому, что его актерский ансамбль, представленный и на сей раз в собрании самых жизнеспособных сил труппы, не приобрел художественного единства. Отдельные удачи исполнителей и интересно решенные сцены

чередовались с досадным наигрышем, увлечением некоторых актеров характерными деталями».¹

К лучшим работам театра 60-х годов относится спектакль «Абай» М. Ауэзова и Л. Соболева в постановке А. Мадиевского, получившего положительные отзывы во время гастролей в Москву (1968 г.). Просветительская и подвижническая миссия Абая преломлялась в спектакле через действенное раскрытие трагического противоречия. Особо критика отмечала трактовку образа Абая актером Ю. Померанцевым. Актер, отказавшись от портретного грима, приблизился к раскрытию духовной жизни героя, актерская игра давала ответ на самый главный вопрос: за что ценили его современники и за что любят и чтут потомки.

В первой половине 70-х годов театр остается верен традициям 60-х годов, так как в 1969 году М. Сулимов возвращается на пост главного режиссера. И уже в 1970 году выпускает спектакль «Большевики» М. Шатрова, продолжающий театральную лениниану. В этом же году свет рампы увидела еще одна работа главного режиссера спектакль «Надежда горит впереди», отмеченный высоким уровнем режиссерской культуры и профессиональным мастерством актеров.

В широком ряду освоения театром современной драматургии большое место в репертуаре отводилось пьесам, посвященным проблемам воспитания молодежи, вопросам нравственности, морали и гармонического развития личности. К ним относятся такие спектакли, как «Сказки старого Арбата», «Свидание в предместье», «Так и будет», «Две зимы и три лета», «Мост» и др. Из них лишь спектакль «Две зимы и три лета» по инсценировке романа Ф. Абрамова, поставленный М. Сулимовым, получил высокую оценку столичных критиков на гастролях в Москве в 1974 году и более десяти лет продержался в репертуаре театра. Критик Н. Велехова отмечала: «М. В. Сулимов обладает определенной сложившейся индивидуальностью режиссера-реалиста, широко и объективно воспринимающего мир, он не

1 Богатенкова Л.И. Театр: поиски и надежды (Государственный академический русский театр драмы им. М.Ю. Лермонтова). А-Ата: Наука, 1983, С. 142.

подчиняет спектакль своему субъективному восприятию. Свои индивидуальные оценки он вносит очень мягко, проводя их через авторский стиль и актерскую индивидуальность».² По глубине постижения характера советского человека, по самобытности и масштабности режиссерского решения и актерской игры, спектакль «Две зимы и три лета» стал самым заметным явлением в развитии театра 70-х годов.

В эти годы театр не прошел мимо самых ярких достижений советской драматургии 60-70-х годов, а именно «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Прошлым летом в Чулимске» и «Утиная охота» А. Вампилова. Не побоявшись обратиться к драматургическому материалу, к которому обращались почти все театры Советского Союза, театр нашел свой, отличный от многих, подход к режиссерскому решению спектакля и трактовке образов главных героев.

Театр не прошел и мимо мюзикла, ставшего популярным жанром в эти годы. В 1974 году М. Сулимов поставил «Человек из Ламанчи» Д. Вассермана (стихи Д. Дэрриона, музыка Митча Ли), а в 1978 году режиссер А. Бируля обратился к «Вестсайдской истории» Л. Бернстайна (либретто Э. Лемана). Актеры театра смогли удивить зрителей темпераментом массовых сцен, объединенных танцевальными эпизодами, неплохой вокальной подготовкой.

В июле 1974 года театр поехал в Москву с творческим отчетом. Показанные спектакли получили высокую оценку театральных критиков на страницах центральной печати, вследствие чего в тот же год театру было присвоено звание «Академический». После гастролей свой пост покидает М. Сулимов и в театре начинают очень быстро меняться главные и очередные режиссеры: И. Южаков, В. Полицаев, В. Захаров, В. Ваняха. Театр начал быстро терять свои лучшие постановки, репертуар стал перекраиваться в сторону кассовых спектаклей, пошел отток молодых и перспективных актеров. В этот период одним из самых удачных постановок театра стал спектакль «Фантазии

2 Об итогах... Выступление Н. Велеховой. // Вестник КазГТО, 1974 г., № 4. С. 1-2.

Фарятыева» А. Соколовой в постановке режиссера А. Бирули. Спектакль запомнился многим композиционной целостностью, интересными режиссерскими находками и яркостью актерской игры. С 1976 года главным режиссером становится В. Захаров, при нем в репертуаре появились такие сложные произведения современной и классической драматургии, как «Чайка» А. Чехова (1977 г.), «Святая святых» И. Друцэ (1977 г.), «Жаворонок» Ж. Ануя (1978 г.). Творческая индивидуальность В. Захарова проявилась и в приглашении на разовые постановки интересных режиссеров.

В целом, 70-е годы в театре характеризуются снижением художественных критериев в подходе к драматургии русской классики, а именно А. Островского и М. Горького. Часто сменяющие главные режиссеры не учитывали предшествующего творческого пути театра, хотя творческий потенциал актерской труппы по-прежнему оставался высоким и, соответственно нуждался в обновлении и обогащении.

В 80-е годы театр продолжил творческие поиски в области прочтения классической драматургии, художественных новациях и выразительных средствах в постановках современных спектаклей, открытие Малой сцены театра позволило театру активизировать поиски в области экспериментальных постановок и спектаклей малых форм. Спектакли «Амадей» П. Шеффера, «Вкус меда» Ш. Дилени, «Факультет ненужных вещей» Ю. Домбровского и Ю. Егорова нашли своего заинтересованного зрителя.

В период перестройки театр, как и все общество, переживал сложный путь поисков и ошибок, обретения своего места в новых изменившихся условиях. Это время характеризуется открытием экспериментальных театров и различных студий, характерной чертой которых стал разрыв со старой драматургией, открытие для зрителей театра абсурда, модерн искусства и многое другое. Хотя большинство открывшихся студий достаточно быстро закрылись, не выдержав рыночных реалий нового времени. Но, вместе с тем, именно эти молодые экспериментальные студии послужили нравственными маяками для многих

в огромном море драматургической «чернухи и порнухи», наводнившей театральную сцену перестроечного времени. Лишь в конце 80-х годов, после нескольких лет экспериментов, в хаосе бросания из стороны в сторону, зрелые режиссеры и истинные театры осознали спасение и силу в сохранении классической драматургии.

Спектакль «Калигула» по пьесе А. Камю был поставлен Ю. Коненкиным в 1991 году. Драматургия была не проста для восприятия, требовала определенной работы ума и сердца. Ее глубокий потаенный смысл открывался не всем и не сразу, а лишь со второго или с третьего раза. Режиссер попытался открыть завесу разрушающего миропорядка мыслей Калигулы. В его понимании жестокий и несправедливый мир вместе с лживыми людьми подлежит уничтожению, а затем лишь на осколках этого разрушения, можно построить новый идеальный мир.

Сценография спектакля, выполненная художником Р. Акоповым, представляла собой освобожденную сценическую площадку, все пространство которого со всех сторон было задрапировано тканью под цвет черненого серебра. В глубине сцены слегка проглядывались силуэты задника римской сцены и лестничная площадка, которая вела к мерцающему кругу, который временами исчезал. Большую часть сценического времени именно на этом кругу с монологами выступали главные персонажи спектакля, освещенные холодным мерцающим светом, напоминающего лунное свечение.

Истинным толкователем авторских мыслей драматурга и режиссерского видения становится актер Е. Жуманов в роли Калигулы. Он реально на грани душевного надлома проживает трагическую жизнь безумного императора. Его Калигула с первых же минут появления на сцене притягивает к себе внимание зрителей, молодой подтянутый император с изящными манерами. Его внешний вид соответствовал его предпочтительной близости и любви к искусству и театру, чем к выработке будущей военной стратегии и воспитанию легионеров. Поэтому когда по ходу спектакля Калигула Е. Жуманова начинает разыгрывать

с неистовством первого актера «трагедию абсурда» он весьма органичен.

Кульминационный смысловой момент пьесы заключен в сцене Калигулы со Сципионом во II акте, когда режиссер используя эффект пьесы «спектакль в спектакле» и импровизацию, как обязательный атрибут римских поэтов, дает героям возможность разыграть следующую сцену. В ней Калигула со Сципионом меняются ролями, Сципион озвучивает императора, вживаясь в его абсурдную логику, а Калигула должен находить весомые аргументы для его отрицания. Дуэт ума и таланта разворачивается неторопливо, но весьма красочно и драматически напряженно. К его концу оба актера импровизационного театра окончательно прозревают, их эксперименты и желание переделать мир, может привести лишь к более кровавым событиям.

«Со сцены, повторяясь, звучат слова «Лак никуда не годится». И это открытие Калигулой бессмысленности своей затеи разрушить лживый и жестокий мир, делая непосильной для него ношу божественного владыки, которому по плечу «невозможное», – пронизывает в финале спектакля все его душевное и физическое существование. В игре Жуманова зримо прочитывается, почему Калигула провоцирует свое убийство и почему перед смертью сам убивает любящую его Цезонию, которую заставил стать преданной сообщницей своего кровавого предназначения».¹ Талантливая пьеса А. Камю с интересным режиссерским решением Ю. Коненкина и не менее яркими актерскими работами еще раз художественно убедительно напомнила зрителям о том, что этот мир возможно спасти, лишь при условии существования каждого человека по законам внутренней совести и всеобщей христианской любви.

С обретением независимости театр, как и вся культура Казахстана, пытался выжить в волнах рыночной экономики, приспособиться к новым условиям существования. Теперь в театре продавали мебель, часть помещения фойе сдавали галеристам под художественный салон. Актеры, кроме работы в театре, крутились каждый, кто как мог. Ходили на обслуживание

1 Там же. С. 123.

корпоративов, снимались в рекламе, некоторые начали параллельно заниматься бизнесом – открывали кафе, привозили из-за границы вещи на продажу. Кстати, именно в этот период некоторые актеры вышли из тени театральной известности и стали широко популярными в среде народных масс. А произошло это благодаря участию в съемках первого казахстанского сериала «Перекресток». К чести руководства театра, количество новых постановок не уменьшилось, каждый сезон продолжали ставить в среднем по 5 спектаклей. Идейным руководителем и главным режиссером оставался Рубен Андриасян.

В этот период из русской классики были поставлены «Три сестры» (1992) и «Дядя Ваня» (1996) А. Чехова, «Гроза» (1994) и «Таланты и поклонники» (1995) А. Островского, «Дядюшкин сон» (1999) Ф. Достоевского. Из западной классической драматургии на сцене театра зрители смогли увидеть такие спектакли, как «Скупой» (1994) Ж. Мольера, «Макбет» (1995) и «Гамлет» (1999) У. Шекспира, «Опера нищих» (1995) Б. Брехта, «Венецианские близнецы» (1996), «Забавный случай» (1998) К. Гольдони. Из казахской драматургии в 1990 году режиссер К. Жетписбаев поставил «Поэму о любви» Г. Мусрепова. Затем в канун юбилея великого просветителя и поэта Абая Кунанбаева режиссер Ю. Коненкин поставил спектакль «Лед и жар» (1995) по его драматургии.

Современная драматургия в репертуаре театра продолжала занимать самое большое место, как русская, так и западно-европейская. Эти спектакли пользовались неизменным зрительским успехом и не сходили с репертуара в течение очень долгого времени. Среди них есть настоящие спектакли-долгожители, которые в репертуаре театра сохранялись более десяти лет. Мы имеем в виду такие спектакли, как «Семейный портрет с посторонним» (1993) С. Лобозерова, «Звезды на утреннем небе» А. Галина, «Эти свободные бабочки» (1994) Л. Герша, «Пока она умирала...» (1997) Н. Птушкиной и др. Достаточно трудно обозначить, в чем выражается особая притягательность этих спектаклей. Ничем невыдающаяся драматургия, режиссура средней руки, обычная актерская игра, но... На наш взгляд, это можно

объяснить определенным сформировавшимся контингентом зрителей Лермонтовского театра. Достаточно прохладно относясь к классической драматургии, зритель этого театра очень любит спектакли о современной сегодняшней жизни, ее проблемах и особенностях. Для них интересны взаимоотношения мужчины и женщины, воззрения женщин нового толка, готовых себя продавать и философия мужчин, имеющих возможности покупать женщин и жиголо современного розлива. Зрителя больше привлекали образы и явления сегодняшнего дня, он хотел видеть себя и своих знакомых на театральной сцене. Голосование рублем шло в пользу именно таких спектаклей.

К середине 90-х годов театр вышел из житейского перестроенного шторма и начал налаживать свой репертуар. Оставив гонку за кассовыми, бьющими под дых спектаклями, театр принялся восстанавливать кропотливую работу в области классической драматургии. Вслед за «Макбетом» был представлен спектакль «Таланты и поклонники» и «Трехгрошовая опера» Б. Брехта.

Пьеса А. Островского «Таланты и поклонники» была поставлена на Малой сцене, в качестве режиссера выступил актер Ю. Померанцев. На первый взгляд казалось, Островский в камерном обрамлении, весьма ошибочное решение. Но после премьеры уже никто не сомневался в режиссерской правоте, размер и приближенность которой к зрителю позволили пережить всю глубину трагедии героев и раскрытию авторского замысла. Пьеса о сложной судьбе и нравственном выборе талантливой провинциальной актрисы Александры Негиной. В то же время эта пьеса о современных проблемах творческих людей: судьба истинного таланта в противостоянии богатых и бедных, когда люди с толстым кошельком считают что могут все купить и развлекаться, как им придется.

Квинтэссенцией спектакля, его совестью становится Мартын Прокофьич Нароков в исполнении самого режиссера. Он с достоинством называет себя «помощником режиссера», хотя на самом деле обычный бутафор. Он все делает с достоинством, любит театр самозабвенно и бескорыстно. Поэтому он больше всех переживает за то, что случилось с его любимой актрисой,

как с ней обошлись. Преображенский – как истинный мастер русской реалистической школы играет очень тонко, правдиво, его неудачник высоконравственен и готов к отпору и защите ради таланта.

И. Лебсак в роли Негиной проявила тонкую шлифовку образа. Ее героиня разная, чаще деликатная, но иногда резкая, растерянная, иногда трогательно трагичная. То есть актриса показывает ее живым человеком с достоинствами и недостатками, чувствами и злостью. В их совместной с режиссером трактовке ее артистическая карьера и талант, не столь существенны, как исследование душевного состояния женщины, постепенно загоняемой в угол, как она сопротивляется и, в конечном счете, сдает свои позиции.

Великатов – так сказать один из положительных героев этой пьесы. В воплощении этого образа актер должен зримо показать и донести до зрителя, почему именно ему вверила свою судьбу Негина. Но, к сожалению, в игре А. Сухоногого не читалось ничего такого, за что она могла его выбрать – ни всемогущей власти, ни харизмы победителя.

В образе Пети Мелузова драматург выводит на сцену разночинца, олицетворяющего собой стремление к социальной справедливости, нравственности и гуманности, он – самый настоящий романтик в пьесе. Вначале он относится совершенно равнодушно и не ценит сценическое искусство и лишь после бенефиса созревает к написанию Негиной следующих строк: «Да, милая Саша, искусство не вздор, я начинаю понимать это. Сегодня в игре твоей я нашел так много теплоты и искренности, что, просто тебе сказать пришел в удивление. Я очень рад за тебя. Это редкие и дорогие качества души». Именно страдающей и сомневающейся Негиной удалось зажечь огонь человечности в его душе, пробудить любовь к театру и привести к признанию таланта как даренного божественного огня. К сожалению, в воплощении данного персонажа актером О. Бирючевым он получился бесцветным, слишком прямолинейным и причесанным. Не удалось увидеть образ в развитии, был типаж, но не было героя Островского.

Достоинством спектакля является его режиссерское решение, соответствующее камерности зала. Мизансцены просты, упор делается на актерскую выразительность и пластичность. В действии спектакля чувствуется определенная динамика, сам режиссер ее назвал стремлением к «кинематографическому кадру». Определенный настрой и настроение придает поставленный для спектакля пролог и эпилог. В прологе льется проливной дождь, у афишной тумбы клеит анонсы Мартын Прокофьич о предстоящем бенефисе Негиной. В эпилоге – та же картина, только теперь он стоит у обрывков отслужившей афишы.

В спектакле решение Негиной принять предложение Великатова трактуется как приобретение права на творчество и достойную жизнь за счет душевных утрат. Для нее остаться верной сцене и своему призванию – гораздо важнее женской чести и достоинства. Прекрасная зрелая драматургия Островского, знатока нелегкой актерской жизни и их своеобразной психологии, заняла достойное место в репертуаре театра. Выразительная русская речь, отсутствие возможности у актеров спрятаться за внешней атрибутикой, постоянный крупный план ввиду близости зрителей – все эти факторы дали прекрасные возможности актерам для творческого роста и открытия новых граней своего таланта.

Спектакль «Эзоп» в новейшей истории театра занимает особое место, так как именно эта работа театра была удостоена Государственной премии РК, самой высокой награды независимого Казахстана. Спектакль поставлен по пьесе бразильского драматурга Г. Фигейредо «Лиса и виноград». Спектакль был поставлен в 2000 г. режиссером Р. Андриасяном, художники-постановщики – Владимир и Людмила Кужель, постановка осуществлена при финансовой поддержке компании «Еххон Mobil»

«Мы ставили спектакль о человеческом достоинстве, которое не может убить ни рабство, ни нищета, которое не продается и не покупается, потому что оно имеет цену, равную жизни. Это спектакль о главной человеческой, общественной ценности – свободе» - так сформулировал идею постановки художественный руководитель театра Р. Андриасян перед премьерой.

Пьеса, переносящая нас в Древнюю Грецию VI века до н.э., насыщена подлинно эзоповским красноречием, представляет собой превосходную комедию положений с признаками мелодрамы. Для режиссера притягательным становится попытка вытащить наружу, более потаенные философские вопросы данного произведения, сосредоточится на трагедии личности.

Фабула спектакля такова: богатый, слегка глуповатый философ Ксанф, умная и красивая жена Клея, а между ними раб с отталкивающей внешностью, у которого на ходу на каждое слово хозяина рождается басня с моралью. Больше всего в жизни он мечтает о свободе, ради которой готов отдать свои басни. В своем стремлении он отказывается даже от того, что ему предлагают взамен – любовь красивой женщины, безбедную жизнь в богатом доме и даже саму жизнь. Появление безобразного варвара с независимым умом и безграничной жаждой свободы становится лакмусовой бумагой, выявившей крепкие и запутанные сети рабской зависимости, связавшие свободных горожан городка Самос в Древней Греции.

Шесть основных действующих лиц разыгрывают комедию в поисках свободы. Именно Эзоп оказывается самым свободным из всех героев, так как он обладатель самой ценной и истинной свободы – внутренней свободы человека, над которой бьется веками человечество и светлые умы слагают целые трактаты и множество литературных текстов. Поэтому герой С. Погосьяна не поддается соблазнению влюбленной в него женщины, остроумно подшучивает над своим хозяином и в финале спектакля поднимается до коронной фразы: «Где здесь пропасть для свободных людей?»

Одним из несомненных достоинств и плюсов спектакля стало сценографическое оформление, выполненное В. Кужелем. В его оформлении сцена представляла собой зал в обрамлении вращающихся беломраморных эллинских колонн, созданных с помощью шелковой драпировки, бездна глубокого голубого цвета. Благодаря легкости конструкции, декорации менялись одним поворотом, очень быстро и бесшумно. Костюмы, разработанные Л. Кужель, не только строго соответствовали эпохе

спектакля, но вместе с тем помогли режиссеру в раскрытии характеров героев. Так, Эзоп в рубище, что соответствует его социальному статусу и взглядам на жизнь. Ксанф и его жена Клея одеты, соответственно в строгую тогу и изящную тунику.

Актерские работы этого спектакля, отмеченные высокой государственной наградой, действительно этого заслуживают. Они вместе с режиссером как истинные единомышленники разрабатывали спектакль до мельчайших деталей и нюансов и смогли эту режиссерскую мысль донести до своего зрителя. С. Погосян в роли Эзопа наиболее долго шел к раскрытию образа своего героя. Его Эзоп получился искренним, ранимым. Поэтому, несмотря на все его поступки и внешнюю невозмутимость, в сердцах зрителей он вызывает истинную любовь и сострадание. Пусть не сразу, но актер достиг психологической глубины образа, сумел показать мудрость Эзопа и его неистовое желание свободы, отличающее его от всех героев спектакля. Его раба отличает острый ум, наблюдательность и пристальный взор.

И. Лебсак в роли Клеи – настоящая избалованная красавица, раскрепощенная в мыслях и действиях. Ее героиня на протяжении спектакля меняется, меняется ее мировоззрение, ценностные ориентиры в жизни. И это развитие своей героини актрисе удалось продемонстрировать. Вначале – это женщина, неудовлетворенная своим положением и ролью в доме мужа, затем – влюбленная в своего раба, позже – оскорбленная отказом любимого мужчины, способная на месть, и в финале – женщина готовая пойти ради любви на самопожертвование.

Наиболее зрелая актерская работа этого спектакля – это, несомненно, Ю. Капустин в роли Ксанфа. Его герой – прежде всего собственник, личность очень противоречивая, он мелочен, но может проявить и великодушие, тщеславен, при этом проявляет умение оценивать соперников, трус, но добр. Талантливый актер Капустин, используя богатый сценический опыт, смог донести до зрителя эту противоречивость своего героя в весьма тонкой нюансировке. Он играет темпераментно и сочно, выбирая необходимые интонации и жесты, рисующие бездарного

и самовлюбленного философа. Актеру удается показать, что его герой вообще-то добрый человек, предоставляя Эзопу право выбора.

Басни Эзопа, основоположника этого жанра, поучительны и остроумны, не теряют своей актуальности уже много веков. Так как нравственные постулаты пьесы ничуть не устарели, режиссер по-новому расставляет этические и эмоциональные акценты в представленном спектакле. «Эзоп» из жизни Древней Греции смог стать определенной проекцией на самые болевые точки современной действительности. Спектакль будит в душах людей образ свободы, для которой, по словам главного героя, каждому человеку надо созреть. В этом смысле спектакль, поставленный в канун празднования 10-летней годовщины провозглашения независимости Казахстана, нельзя не признать своевременным.

Спектакль «Поминальная молитва» в постановке Р. Андриясына стал не только событием в культурной жизни тогдашней столицы, но и определенной вехой в творческих исканиях театра 90-х годов. Спектакль поставлен по мотивам повести Шолом-Алейхема «Тевье-молочник». В спектакле режиссер в соавторстве с драматургом обнажает многолетнюю боль еврейского народа, где совсем как в жизни, рядом идут смех и слезы, боль и предательство, гнев и жалость, фарс... Простая, но в то же время непростая судьба обычного молочника Тевье и его семьи, помогла подняться театру в своем искусстве на новую высоту, на которой и должен быть настоящий театр.

Пронзительную боль и жалость в спектакле вызывает не только сам Тевье в исполнении Л. Темкина, но даже урядник (А. Креженчуков), изгоняющий его из родной Анатовки. Мудрость жизни в поступках его дочери Годл, которая вслед за мужем едет в Сибирь. И другая дочь Хава, ради любви изменяющая своей вере, а впоследствии вместе со своим мужем Федором, уходящие в изгнание. Голда в исполнении Л. Нэльской, жена Тевье, не менее сложный и интересный образ. Она предстает то совсем приземленной, расчетливой женщиной, то вдохновенной натурой, способной на высокую романтику и безумную любовь.

В спектакле пластична не только драматургия, но и режиссура, в чем большую помощь оказала хореография в постановке известного казахстанского балетмейстера Б. Аюханова. Смысловая кульминация спектакля, на мой взгляд, когда Тевье собирает свой нехитрый скарб на телегу, чтобы уехать из Анатовки, в неизвестном направлении. В данном случае еврейский писатель Шолом-Алейхем на абстрактное маленькое селение проецирует самое широкое понятие родины. Для молочника Тевье Анатовка – место, где он родился, где жил, где похоронил своих родителей, построил дом и создал семью, где каждый сельчанин для него не просто сосед, а гораздо ближе и важнее. И вот из этой родной стороны его вместе с семьей гонит жестокий и бесчеловечный, дикий в своем значении крик: «Бей жидов – спасай Россию!»

Актуальность и обнаженная правда спектакля кроется в его громком предупредительном крике души. Поставленный в начале 90-х годов, когда по всему бывшему Союзу происходили различные столкновения на национальной почве, театр призывал людей к прощению и любви. Прошедшие конфликты в Закавказье, Фергане, Оше и др. и люди, их пережившие и вынужденные бежать отсюда – такие же герои спектакля.

В конце 90-е годов в репертуаре спектакля продолжала преобладать драматургия с криминальным и эпатажным налетом. На сцене театра основными персонажами стали бандиты, воры, убийцы, сутенеры и проститутки. Не стал исключением в этом ряду и спектакль «Уроки французского» А. Рейно-Фуртона, поставленный молодым телевизионным режиссером А. Кизиловым на Малой сцене под занавес закрытия 67-го театрального сезона (2000).

Сюжет спектакля закручивается в тугий узел комедий положений с самых первых минут. Бывший преподаватель французского языка, стареющий холостяк Амедей Руссо (М. Токарев), абсолютно ни о чем не замышляя, как-то поздно ночью подвозит на такси девушку. Кати (Л. Осипова) – обычная проститутка думает, что ее снял на ночь этот странный пожилой джентельмен. Она приводит его домой и с этого момента все закручивается.

Один труп, второй, третий, затем появляется брат Амедея, святой отец в исполнении В. Толоконникова. Подброшенный ему носовой платочек с наркотическим веществом, раскрывает суть человеческой плоти, слишком слабой и неспособной противостоять утехам и разгулу.

Спектакль в двух действиях раскручивается в стремительном ритме, несмотря на трупы, комедийный жанр, обозначенный драматургом, делает свое дело. Много смешных ситуаций, нелепых положений и часто гротесковых на грани фарса шуток, решаемых режиссером достаточно тонко и изящно. Но, где-то начиная со второго действия, комедия в режиссерской интерпретации приобретает новое звучание. В комедийном бедламе проститутки озвучивают свои простые женские мечты. Кики мечтает выйти замуж за врача, любящего ее и ничего не подозревающего о том, чем она занимается. Белоснежка же желает вернуться на родину и обрести душевный покой. А самая безбашенная и искренняя проститутка Кати в своем монологе раскрывает тонкую и чувствительную натуру, мечтающую о семейном тепле, уютном доме и чистой любви. Обнаженные чувства главных героинь помогают раскрытию основного смысла драматургического произведения. И в финале зритель забывает о надуманных и неестественных положениях предложенной комедии, а выносит из зрительного зала понимание и сочувствие к этим проституткам, надежду на то, что их мечты хотя бы наполовину исполнятся.

Наступление нового тысячелетия на главном очаге русской культуры в Алматы если и отразился, то только на формировании репертуарной афиши. Жанровое и эпохальное разнообразие, от классики до французских бульварных комедий, от инсценировки до музыкально-поэтических вечеров, которое всегда было присуще этому театральному коллективу, осталось одним из его творческих кредо. Выбор его спектаклей объединяет тема нравственности, конфликт между духовными ценностями и материальным обогащением.

Спектакль «Танго» Мрожека, поставленный молодым режиссером И. Пискуновым, знаменует собой философский взгляд

авторов на сегодняшнюю жизнь под маской эксцентрики и гротеска. В 70-х годах прошлого века, когда пьесы Мрожека только появились на театральной сцене, критики их причисляли к «театру абсурда». В изменившихся политических и социальных реалиях наступившего тысячелетия они стали восприниматься совершенно по-другому. Это жизнь часто абсурдна до смешного и люди проживают ее настолько нелепо, что только взгляд со стороны в виде демонстрации на театральной сцене и общественной трибуне, может заставить людей задуматься об этом.

Не менее безжалостно вскрывает внутреннее нутро своих героев режиссер Р. Андриасян в спектакле «Цена», поставленном по драматургии А. Миллера. В пьесе четыре действующих лица, по ходу спектакля происходит переоценка давних событий, произошедших в жизни героев, но которая сильно повлияла на развитие их жизни и сегодняшних взаимоотношений.

История двух талантливых братьев, когда-то избравших научную стезю, но волею судьбы из-за болезни отца младший брат Виктор вынужден бросить учебу и пойти работать в полицию. Ему казалось это временно, пока не изменится ситуация. Но проходит время и то, что казалось когда-то временным, стало постоянным. Спектакль начинается с момента знакомства с героями, когда с того времени прошло уже много времени и жизнь сама все расставила по местам. Старший брат Уолтер стал известным хирургом и теперь возглавляет клинику. Младший же, которому теперь уже за 50, полицейским уже работать не может, а идти в науку уже слишком поздно. Чисто жизненная ситуация, переходящая в категорию нравственную: кто виноват в том, что случилось; не слишком ли высокую цену заплатил Виктор за то, чтобы быть хорошим сыном и порядочным человеком?

В лице известного американского драматурга Андриасян получил интересный драматургический материал с увлекательной фабулой, динамичным действием, колоритными характерами и глубоким подтекстом. Тон этому спектаклю задали две актерские работы: Виктор в исполнении А. Зубова и оценщик мебели Грегори Соломон в исполнении Ю. Померанцева. Виктор решает образ в пластическом ключе. Он резок, громко разговаривает,

но в нем чувствуется внутренняя целостность личности, его уверенность в правильности своего жизненного выбора. Ю. Померанцев, приверженец психологического театра, раскрывает сущность своего образа через внутренние нюансы, богатство внешнего рисунка в полутонах. Как только он появляется на сцене, сразу же приковывает внимание зрителей.

«Он возникает в глубине сцены как оживший призрак, как живое ископаемое, вызывая переполох у присутствующих. И этот его безмолвный проход к креслу в центре сцены – своеобразный спектакль в спектакле. Он длится несколько минут, являя нам целый каскад блистательных находок. Сесть в кресло для него – событие. И мы, уже поверив в его крайнюю немощь, чуть позже с удивлением обнаруживаем в этом тщедушном теле вулкан энергии, которой могут позавидовать люди, вдвое моложе его. Да, все так – на встревоженный вопрос Эстер: «Вам воды?» - он переспрашивает с недоумением: «Воды?... Вот крови в меня подлить не помешало бы». При этом цепко ощупывает мебель – сначала взглядом, потом, как бы походя, оглаживая рукой: «Я у вас много времени не отниму... Я покупаю».¹

Далее устроившись в кресле, он завтракает, нюхает сигару и внимательно выслушивает исповедь Виктора. Его герой делает вроде обычные вещи, но как он преподносит зрителю каждый жест, каждое движение. Если бы в его движениях не было выразительной пластики, интересной мимики, зритель не смог бы с интересом так долго наблюдать за актером. Вместе с тем в игре актера нет лишних эффектных театральных приемов, перебора, нажима. Без этого образа, без актерской игры Ю. Преображенского, спектакль превратился бы в обычный частный случай, вызывающий обычное любопытство, но не такой интерес и сочувствие зрителей, какой ощущается во время представления. В образе старого скупщика режиссер вместе с актером, прежде всего, обыгрывают не физическую старость, а житейскую мудрость и горький опыт, приходящий к человеку вместе с прожитыми годами.

1 Арцишевский А. Цена компромисса и бескомпромиссности. //Наука Казахстана. 1-15 ноября, 1997.

Отсутствие качественной отечественной драматургии, способной осмысливать переживаемое сложное время, постоянно заставляет художественного руководителя театра искать интересные пьесы о жизни в зарубежной драматургии. И вторая тенденция, это попытки Р. Андриасяна повторно обращаться к одной и той же пьесе через определенные промежутки времени. Так, случилось и со спектаклем «Все в саду». Впервые, поставленная в 80-е годы, тогда эта пьеса стала проходящей в репертуаре театра, не вызвала особого интереса публики. Так как интересы и проблемы среднего класса Америки тогда нашим зрителям были не понятны, не вызывали какого-либо отклика.

Вернувшись опять к драматургии Э. Олби, режиссер переносит действие пьесы из шестидесятых в наши дни. Фабула пьесы достаточно банальна. Семейная пара, недовольная своим материальным положением, решает ее поправить. С этой целью она становится проституткой, а он убийцей. Главным становится не моральные аспекты их поведения, а стремление занять свое место среди элиты их района, соответствовать их понятиям об обеспеченной жизни. Это желание заставляет их пойти вначале на один нравственный проступок, затем на другой, и эта цепочка компромиссов с собственной совестью становится их постоянной привычкой, поведением, а затем и частью жизни, приведшей к трагедии. «Что, как не деньги, заставляет нас держать друг друга за глотку?» - так определяет философию их жизни главная героиня пьесы Джейн.

Режиссер убрал в спектакле явные признаки американизма, ее нет ни в музыке, ни в оформлении. Постановщик отказался от эффектных театральных приемов, пошлых шуток и дешевых слез, часто присущих современной зарубежной драматургии. Декорации, выполненные Е. Долгопол, изображают красивый сад, с прозрачными ветвями, легкий изысканный интерьер уютного дома Дженни. Спектакль поставлен очень традиционно, в неспешном размеренном темпе. Главным в режиссуре становится неспешный разговор, исследующий психологию героев, их душевное нутро и анализ их поступков.

Спектакль в отличие от первого раза теперь звучит очень актуально, он о нас, о тех, которым все время не хватает денег на крутую навороченную машину, новый коттедж, которые есть у соседа, коллеги, брата-свата и т.д. Постановка Андриасяна вызывает к размышлению о цинизме и практицизме сегодняшней жизни, которая разрушает душу и ведет людей к преступлению и гибели. Мы видим, когда разрушается любовная идиллия главных героев, добропорядочный Ричард в отличие от всех других не может простить своей жене ее грехов. В финале он сломан и уничтожен, как их любовь и жизнь.

М. Ганцева и С. Погосян составили в этом спектакле прекрасный гармоничный дуэт, они смогли прожить жизнь и трагедию супругов, показать их нравственное падение. Нет надрыва, нет открытых страстей, их актерский стиль больше привержен грусти с легкой иронией. Тем не менее, нравственный конфликт внутри героев читается отчетливо, игра актеров объемна, по академически выверена.

Творческой удачей театра нового тысячелетия стала и постановка пьесы из репертуара русской классики. «Нахлебник» (2001) И. Тургенева после множества легковесных французских комедий и буйства пьес с криминально-сексуальными подтекстами, стал настоящим праздником для истинных ценителей высокого театрального искусства. Премьера спектакля состоялась в канун Международного дня театра и надо полагать, художественный руководитель театра сделал этот подарок не только зрителям, но и лично себе, так как он любит и умеет ставить классическую драматургию и всегда остается верен заветам русского психологического театра. Пьеса написана сто пятьдесят лет назад и подарена в день бенефиса великому русскому актеру М. Щепкину. Это не первое обращение театра к Тургеневу, тем ценней и интересней творческие поиски театра на новом витке своего развития в прочтении тургеневской драматургии.

С самого начала режиссер завязывает действие пьесы в тугой узел, а затем уже не спеша раскручивает сюжетную канву. Все начинается с того, что в захолустное имение возвращается молодая хозяйка Ольга Петровна вместе со своим новоиспеченным

супругом Павлом Елецким. Она собирается показать ему свое имение, познакомить с людьми для последующей передачи ему управления всем этим хозяйством. Все волнуются и хлопочут в ожидании новых хозяев. Готовится их встретить и главный герой спектакля – обедневший, бездомный и безмолвный дворянин Василий Семенович Кузовкин в исполнении блистательного премьеры театра, народного артиста РК, лауреата Государственной премии РК Ю. Померанцева.

Кузовкин прожил непростую жизнь, полную лишений и унижения. Чтобы не оказаться на улице и не лишиться хоть какого-то куска хлеба, ему приходилось терпеть издевательства, избивать шута и даже плясать на потеху публики. По законам логики, после такого обращения с собой, человек должен бы напроць, лишиться самоуважения и достоинства, стать неспособным на противостояние унижениям и оскорблениям. Или же зачерстветь душой и сердцем, стать раздраженным и злым типом.

Но, Кузовкин в исполнении Померанцева не идет ни по тому, ни по другому пути. Он остается человеком добрым и доверчивым, в котором нет ни капли рабской психологии и лакейского угодничества. Он открыт людям, открыт для общения и новых отношений, поэтому он ни на минуту не сомневается в том, что молодая хозяйка, которую он знал еще с детства, обязательно к нему отнесется с пониманием, по-человечески. Но, Кузовкин становится объектом злого развлечения и, против своей воли, делает очень важное признание, после которого прежние отношения невозможны, невозможно и, возвращение к прошлой жизни. Нахлебник И. Тургенева в восприятии актера Померанцева – это тот самый «маленький человек» Гоголя в психологической манере Достоевского.

Поддержкой Кузовкина в ожидании господ и людском разочаровании, становится его друг, чуткий и порядочный человек Иван Кузьмич Иванов, образ которого тонко и выразительно воплотил Г. Бойченко. Роковую роль в судьбе Кузовкина сыграл Флегмонт Александрович Тропачев в исполнении С. Уфимцева. Его герой – мерзкий и задиристый помещик, который все свое время проводит в сплетнях с обедневшим дворянином

и прихлебателем Карпачевым (актер А. Креженчуков), живущего у него дома.

Два весьма колоритных персонажа бесцеремонны и развязаны, чем сразу же напоминают современных присасывающихся существ, где тепло и сытно. Острая гротесковая манера игры, в какой-то степени экзальтация, помогла С. Уфимцеву создать образ мелочного провинциала, который развлекается с помощью интриг, скверных розыгрышей и разных маленьких скандалчиков. Именно Тропачев напаивает Кузовкина и доводит его до отчаянного признания. В порыве этих чувств у него вырывается страшное признание: «Я не просто старый ненужный старикашка. Я – настоящий отец Ольги!»

Тихая тургеневская лирика с ее полутонами стала главным действующим лицом спектакля. В сценографии, выполненной художником-постановщиком Е. Довгопол, создана изысканная картинка с красивой гостиной, цветущим садом и шелестящей листвой. Все сценические краски прозрачны, напоминая легкую акварель и сразу же, способствуют вхождению зрителя в атмосферу тургеневских произведений. Красивой предметной обстановке соответствует и, не менее изысканные костюмы на персонажах, выполненные художником Л. Кужель. Добавляет выразительных красок в общий режиссерский рисунок усадьбы XIX века и музыкальное оформление спектакля с использованием нежной лирической музыки А. Оренбургского.

Не менее пестра и колоритна сценическая речь героев. В спектакле мы слышим салонный язык образованных людей XIX века, которые обязательно свою речь приправляли фразами и словечками на французском языке. Яркий и колоритный язык деревенской знати резко отличался от народного говора, на котором разговаривали простые крепостные люди.

Воплощением нежной и мечтательной тургеневской героини становится молодая барыня Ольга Петровна в исполнении М. Ганцевой. Она любит своего мужа Павла Николаевича Елецкого, проникновенно делится с ним своими теплыми воспоминаниями о родном доме. Хрупкая и красивая она восторженно разглядывает все вокруг, радуется каждой мелочи, хорошо

знакомой ей с детства. Когда она становится свидетельницей сцены признания Кузовкина в ее отцовстве, героиня погружается в глубокое смятение, из которого ее пытается вытащить Праксovia Ивановна (Е. Задериушко), олицетворение лести и угодничества в представленном спектакле.

Если в первом акте актриса М. Ганцева была очень хороша, во всем соответствовала образу тургеневских героинь, то во втором акте она выглядела не столь органично. Перед актрисой стояла весьма непростая профессиональная задача – показать переход героини от безмятежной радости от возвращения в отчий дом к достаточно сложному состоянию, когда она узнает правду о своем настоящем отце. Такое важное открытие в жизни любого человека должно было отразиться и в ее поведении, это необходимо было оправдать актерски, потому что в режиссерском решении этот момент решен весьма выразительно.

Ее «милый Поль», как она называет своего мужа, в спектакле олицетворяет образ «нового русского». Он сразу же по приезду по-хозяйски обходит имение, требует детального отчета от управляющего. Актер А. Бузиков рисует его важной петербургской штучкой, который знает себе цену и знает, как с кем себя вести. Его определенное благородство демонстрируется в эпизодах, где он выпроваживает Кузовкина из имения, но не с пустыми руками и не на улицу. Он делает это очень мягко, весьма деликатно, но в тоже время твердо и непреклонно, как рачительный хозяин и хороший супруг, так как он любит свою жену и считает, что известие о новом отце может бросить нехорошую тень на светлый и порядочный образ его жены.

Молодой барин возвращает Кузовкину его прежнее хозяйство, дает денег и выгоняет из имения. Несчастный бездомный старик, буквально недавно обретший в глазах окружающих дочь, мечтал бы жить с ней. Но, привыкший всю жизнь повиноваться и на этот раз он не сопротивляется и уходит из их жизни. Выразительная режиссерская мизансцена усилена талантливой игрой Померанцева. В финале его герой, повернувшись сторбленной спиной к зрителю, понурив тяжелую голову, медленными и усталыми шагами уходит в ночь и в саду садится

на скамейку. На этом спектакль заканчивается, там же заканчивается и горемычная жизнь нахлебника... Умение режиссера Андриасяна завершать спектакли пронзительным аккордом или одной высокой нотой, всегда придают классическим спектаклям в его постановке определенную тональность, некое обнажение чувств и непреходящую тоску по жизненной неустроенности героев, их беспомощности и непреходящей актуальности этих пьес.

Тема «маленького человека» всегда была в центре русской литературы. В этом спектакле она трактуется несколько иначе, чем в известных гоголевских произведениях. Нахлебник Тургенева – еще не совсем забытый жизнью человек, он способен на противостояние. Что ярко выражено в монологе героя во втором акте где, несмотря на то, что режиссер держит его на одном месте, почти без движения, актеру удается сконцентрировать на себе все внимание зрителей. В тургеневском «маленьком человеке» более емкой является тема одиночества. И здесь невозможно в который раз не думать об актуальности спектакля, его современной направленности.

О чем можно судить и по реакции зала на блистательную реплику Кузовкина, когда Тропачев, узнав о том, что заложенное имение возвращено его законному владельцу, начинает ерничать и напрашиваться в гости, на что Кузовкин ему гордо бросает: «Много чести!»... Эта фраза демонстрирует торжество добра над злом, и так будет всегда, если люди не будут забывать при любых условиях о защите не только души, но и защите чести и достоинства.

Театральный критик Э. Макарова так отозвалась об этом спектакле в газете «Страстной бульвар»: «Спектакль сегодня звучит очень современно, заставляет поразмышлять о цинизме и практицизме жизни, разрушающих душу и ведущих человека к гибели. В «Нахлебнике И. С. Тургенева (режиссер Р. Андриасян) создание Юрием Померанцевым образа Кузовкина, обедневшего дворянина, живущего на чужих хлебах, ставит его заслуженно в один ряд с великими артистами, сыгравшими эту роль – М. Щепкиным, В. Давыдовым, М. Яншиным.

Ю. Померанцев играет его с определенной мерой простоты и вместе с тем умно и проникновенно. Он умеет молчать и – что чрезвычайно редко – умеет замечательно слушать, очень точно проживая все ситуации. Пласт за пластом исследуется его душа – а в этой душе все: и незащищенность, и слабость, и скрытая сила. Кузовкин Померанцева способен на протест, защищая достоинство маленького униженного человека»¹.

Финал пьесы глубоко драматичный, а его идея жизненно достоверна. Кузовкину вернули имение, дали денег, но выгнали из дома. Любому человеку, кроме денег, нужны внимание и забота близких. В этот момент вспоминаются лица стариков в домах престарелых, которых дети бросили на произвол судьбы, да и государству – они не больно нужны. И слезы в глазах многих зрителей в конце спектакля, подтверждение того, что зритель проникся идеей авторов произведения, пережил судьбу Кузовкина и задача театра пробить дорогу к сердцам зрителей с успехом выполнена.

Один из самых кассовых спектаклей и при этом творческих удач театра тех лет является спектакль «Пигмалион». Поставленный в 2002 году, он до сих пор в репертуаре и пользуется большим зрительским успехом. Постановку спектакля осуществил молодой режиссер А. Кизилев, один из учеников Р. Андриасяна. Это его третья работа на сцене лермонтовского театра.

При написании пьесы Б. Шоу определил ее жанр как «драматическая поэма» и сделал к ней приписку «ни в коем случае не играть, что Хиггинс влюбился в Элизу». Но, с течением времени изменилась и трактовка, и отношение к этой пьесе. Режиссер поставил лирическую поэму, легкую и музыкальную и, конечно же, про любовь. В сценографии, выполненной художником В. Кужелем, чувствуется изысканный английский стиль. На фоне белых полотен черные изящные зонтики, на заднике – размытые силуэты Лондона со знаменитым Биг-Беном. И над всем этим раскинут золоченный роскошный купол. Для спектакля композитором А. Оренбургским написана хорошая музыка и зажигательные песни на стихи Бернса для главных героев.

1 Макарова Э. В ожидании новых встреч. // Страстной бульвар, 2003.

В гармонии со всем этим воспринимаются и костюмы, разработанные Л. Кужель. Где запоминаются стильные наряды Элизы и изысканные, чисто по-английски, одетые мужчины с белыми шарфами.

Сам режиссер трактует спектакль, как сказку для взрослых о золушке или гадком утенке, ставшем прекрасным лебедем, о чем он не раз говорил в многочисленных интервью. Если в мифе о Пигмалионе, он своей страстью вдыхает жизнь в статую, то в этом спектакле, сама героиня раскрывает глаза мужчине, заставив увидеть в ней свой идеал. Поэтому самая сложная задача стояла перед исполнительницей главной роли, которая должна была суметь показать физическое перерождение и духовный рост своей героини, показать контрасты образа и при этом хорошо петь и красиво двигаться.

На роль Элизы были подготовлены две актрисы – А. Темкина и Л. Осипова. Каждая из них по-своему подошла к образу, ни в чем друг друга не копируя и не повторяя. А. Темкина, несмотря на молодость, воплотила прекрасный образ открытой и непосредственной, трогательной в своей наивности цветочницы Элизы Дулитл. Напористая и голосистая в 1 акте, она смогла перевоплотиться в изысканную и воспитанную леди во 2 акте. Более убедительна и органична она была, конечно, в 1 акте. Единственное, в ее исполнении внутренний конфликт с Хиггинсом почти не читался, но она показала себя достойной соперницей профессора, остроумной и серьезной.

Элиза в исполнении Л. Осиповой была более интересна во 2 акте, она выглядела и вела себя как настоящая леди. В ее трактовке личность в образе Элизы просыпается гораздо быстрее, и она более решительна в своем сопротивлении в процессе ее воспитания профессором Хиггинсом. К сожалению, сам процесс превращения гадкого утенка в прекрасного лебедя увидеть не удалось.

Образ профессора Хиггинса драматургом решен прямолинейно и статично. Но актер С. Уфимцев смог наполнить образ разнообразными красками и душевностью. Его профессор – элегантен и очень обаятелен, но при этом демонстрирует

определенную жесткость и даже жестокость по отношению к своей воспитаннице. Он и сам не замечает, как в процессе эксперимента превращения Элизы из цветочницы в герцогиню, влюбляется. И он открыто злится на себя и досадует за эту привязанность и влюбленность. Благодаря его игре и более активной трактовке роли профессора, акцент в спектакле с чудесным превращением переместился в сторону сложных взаимоотношений между мужчиной и женщиной.

Очарователен в образе отца Элизы Элфрид Дулиттл – актер А. Зубов. Мусорщик улиц и при этом философ, эlegantен даже в простой майке с шарфом и заношенной шляпе.

«Пигмалион» в постановке А. Кизилова получился остроумный живой спектакль, где была возможность разгуляться и режиссеру, и зрительской фантазии, и самим актерам. Смех в зале соседствовал с раздумьями зрителей о любви и жизни. По темпоритму спектакль воспринимался не просто динамичным, а если можно так выразиться, слегка суетливым. Очень много беготни и движений, герои все время куда-то несутся и из-за этого даже тексты проговаривают скороговоркой. Данная тенденция видимо исходит из телевизионного опыта режиссера, где все направлено на динамику и быструю смену картинок.

Постановка спектакля «Король Лир» в очередной раз продемонстрировала верность театра классической драматургии и верность его художественного руководителя психологическому театру. Премьера спектакля состоялась 31 марта 2009 г., работа над спектаклем шла около трех лет, пока театр кочевал в ожидании ремонта в своем здании. В качестве постановщика выступил сам Андриасян, в качестве художника-постановщика был приглашен друг театра из Германии Э. Гейдебрехт.

Лаконичность оформления в последние годы становится одним из приемов художественного творчества театра. Но то, что на этот раз было предложено вниманию зрителей, можно охарактеризовать как «авангардный минимализм». Слегка непривычно, но смотрелось по-современному и соответствовало режиссерской концепции спектакля. Вся глубина сцена представляла собой черную бездну, им в тон поблескивал пол.

На сцене металлические бункеры во всю длину с зеркальными дверями и прожекторами. Когда началось действие, заиграла волынка, из зеркальных дверей вышли главные герои и вагоны отъехали в сторону. По ходу спектакля бункеры на колесиках постоянно перемещались, имитируя то коридоры дворца, то корабельные паруса, то замки дочерей, то хижину. По ходу спектакля применение шумовых и световых эффектов дополняло современную стилистику постановки.

Костюмы Л. Кужель были выдержаны в стилистике декорационного оформления. Это не чисто исторические костюмы, а лишь намек на эпоху в современном прочтении. Поэтому они напоминали то ли форму спецназа, то ли сегодняшних рокеров, где много-много черного и лишь два-три красных пятна.

Как постановщик Р. Андрияян предпринял сокращение шекспировского текста, отказавшись от второстепенных линий, чтобы сосредоточиться на основной мысли пьесы, выраженной устами Лира: «В наш век слепцам безумцы вожаки!». Этот лейтмотив обыгрывается режиссером выразительно, динамично, с четкой расстановкой определенных акцентов. Несмотря на сокращение, режиссер не отходит от магистральной драматургической линии авторского текста, сохранены все значимые диалоги и монологи.

Король Лир в исполнении Ю. Капустина выразителен, ему удалось передать трагедию человека, теряющего не только власть, но и естественные семейные узы. Подходящая фактура и возраст помогли актеру найти и другие интересные художественные краски для образа. Большая работа с гримом, хромота и старческий шамкающий рот придали его персонажу определенную человечность. На премьерных спектаклях нельзя было не заметить некоторую шероховатость в проговаривании актером текстов, что мешало более целостному восприятию этого многомерного шекспировского образа.

Шут, которому во все времена можно было говорить и делать намного больше других, в этом спектакле вызвал небольшое недоумение. Не было остроты, колкостей, лишь противоречие и какая-то растерянность. Вместе с тем актер И. Горшков

прекрасно освоил шекспировский стих, в его устах они воспринимались как прекрасная классическая музыка.

Гонерилья – А. Темкина и Регана – Л. Паукова воплотили образы настоящих современных стерв с признаками злобы и стяжательства. Образы получились достаточно цельные, страстные, но как-то слишком однотонные, без каких-либо нюансов и тоналностей. Корделия в исполнении О. Ландиной слегка угловатая, нежная девушка, искренне любящая своего отца, слишком чистая и правильная для того мира.

В режиссерском и сценографическом решении спектакля чувствовалось стремление постановщиков прочесть известное классическое произведение в разрезе наступившего XXI века, современных новаций в искусстве. И эти введенные современные театральные приемы задали спектаклю определенный темпоритм, динамику, проекцию на актуальные проблемы современности. Зато из спектакля ушли шекспировские страсти, метания, выбор и раздумья героев над истинными ценностями, а вместо этого много света и шума, театральных эффектов для показа битв и бури. Внешняя атрибутика каким-то образом вышла на первый план, оставив пронзительное шекспировское действо между строк пьесы.

К 20-летию Независимости страны театр посвятил постановку спектакля «Восхождение на Фудзияму» (2011), поставленную по драматургии Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова. Режиссером постановки выступил сам художественный руководитель театра, в качестве художников ему помогали Владимир и Людмила Кужель, в спектакле были заняты наиболее опытные артисты труппы, почти сплошь заслуженные и известные.

Пьеса «Восхождение на Фудзияму» была написана почти сорок лет назад. Ее премьера состоялась в 1973 году в Москве на сцене театра «Современник» в постановке режиссера Г. Волчек. Пьеса имела огромный успех, так как тема дружбы, верности и предательства в те годы были актуальны и интересны для всех зрителей тогдашнего Союза. Позже спектакль был поставлен во многих театрах Советского Союза, и даже за рубежом. Казахстанский зритель впервые увидел эту пьесу в 1975

году в постановке А. Мамбетова на сцене Казахского драмтеатра им. М. Ауэзова. Еще раз этот театр обратился к этой пьесе совсем недавно в 2008 году. Режиссер О. Кенебаев поставил совершенно новый спектакль «Көктебедегі кездесу», полностью его осовременив, где главные герои, бывшие афганцы, говорят по сотовому телефону, пользуются услугами приглашенных официантов.

Р. Андриасян в своей постановке пошел по другому пути. Во-первых, он значительно сократил саму пьесу, все вместив в одно действие, спектакль идет без антракта. Во-вторых, отказался от трагического финала, он предоставляет героям спектакля шанс на осознание вины и исправление ошибок. И в этом режиссерском решении есть что-то рациональное и логичное. Новому поколению зрителей, сегодня приходящих в театр, режиссер хотел показать, что при любых обстоятельствах оставаться Человеком, не отступать от законов нравственности и морали, главное в этой жизни для всех.

По сюжету герои спектакля бывшие одноклассники по интернату и их жены собираются на пикнике, который организовал агроном Досбергген. Встреча происходит на вершине горы, которую его жена Алмагуль назвала Фудзиямой, вместе с ними на встречу приходит и их старая учительница Айша апай. Ее ученики уже все взрослые люди, в разной степени состоявшиеся – директор Института, агроном, школьный учитель и писатель. Главная интрига закручивается вокруг отсутствующего их пятого друга Сабура, жизнь которого была сломана из-за предательства одного из них во время войны.

Спектакль решен режиссером в минималистическом скупом антураже. Герои все время находятся как бы на горе, в связи с этим нет никаких других мизансцен. Все внимание зрителя оказывается прикованным лишь к диалогам героев, в котором постепенно раскрывается внутренняя суть подлых поступков, вроде бы с виду весьма благополучных людей. Зеркальной совестью их поступков становится их учительница Айша апай (В. Полишкис), которая в процессе встречи испытывает страшное разочарование, крах своего педагогического труда. Она не кричит,

не ругается, но актрисе удалось передать ее психологическое состояние. И когда она уходит спиной к зрительному залу, самая первая с этой встречи, это как бы означало, что в ее сердце еще осталась надежда на торжество справедливости и добра.

Исполнителям драматургический материал показать в аспекте современного видения, к сожалению, не удалось. Ровные диалоги, малоинтересные мизансцены в их исполнении воспринимались достаточно скучно. Единственное, кого хотелось бы отметить это С. Попов в роли Мамбета. Более ли менее выписанный образ, самый активный герой, который хочет узнать правду, кто и зачем предал Сабура. Актёру удалось передать его горячность и равнодушие в поисках истины, его диалоги были весьма убедительны. Квинтэссенцией и кульминационной точкой спектакля стало финальное «Как человеку человеком быть?» в закадровом исполнении самого Андриасяна.

Пьеса 70-х годов, когда долгие разговоры на кухне и пронзительные исповеди на театральной сцене, были обычным делом, сегодня воспринимается совершенно по-другому. При всем стремлении режиссера сократить длинноты в тексте, убрать неактуальные рассуждения героев, никак не сказались на динамике спектакля. Слишком ровно, а соответственно и неинтересно. Спектакль, как и сама пьеса, осталась там, в 70-х годах прошлого века. При этом стремление режиссера донести мысль о совети и предательстве, которые не имеют срока давности, пришло в противоречие с идеологией тех времен, которые большинству зрителей младше 30 лет понять очень трудно.

На сегодня, это единственная казахская драматургия, идущая в репертуаре театра. Выбор данной пьесы и режиссерское прочтение вызывают некоторое сожаление и даже, досаду. Для пропаганды и приобщения своих зрителей к казахской национальной драматургии театр мог бы предпринять более активные шаги и усилия, а также более внимательно подходить к выбору драматургического материала.

Постановку пьесы «Вишневый сад» в 2010 году художественный руководитель театра посвятил 150-летию со дня рождения великого русского драматурга А. Чехова. За свою 80-летнюю

творческую жизнь на сцене театра были поставлены почти все пьесы этого драматурга. Сам Андриасян не раз возвращался к Чехову. В одном из своих многочисленных интервью он весьма точно определил, в чем сложность и глубина чеховской драматургии. «Понимаете, что такое соприкосновение с Чеховым? Это не только проверка на профессионализм, это – проверка духовности людей, которые работают над этим спектаклем, потому что человеку равнодушному, злему, человеку, не обладающему даром сопереживания, чувствовать чужую боль, нечего делать в канве чеховского произведения».

«Вишневый сад» – пьеса с непростой судьбой и сложной постановочной историей, но вместе с тем, как и подобает классике, актуальна на все времена. Эту пьесу сам автор определил как комедия, так как считал, что образ Раневской должен трактоваться как образ сексуально озабоченной старухи, что придаст пьесе комический характер. Но, ни при жизни Чехова, ни после, русские и советские режиссеры не отходили от классической трактовки, укоренившейся в МХАТе еще при К. Станиславском и В. Немировиче-Данченко. Не отошел от этой классической трактовки и режиссер-постановщик спектакля Р. Андриасян, прочитавший пьесу как драму людей, отказывающихся приспособляться к новым обстоятельствам, не замечающих, что жизнь изменилась. А они остались прежними.

Р. Андриасян, как всегда, слегка сократил текст пьесы, убрал длинноты и несущественные диалоги. Драматургическая ткань пьесы при этом не пострадала, зато приобрела определенную динамику, необходимую для современных зрителей. На мой взгляд, главным и самым трогательным и красивым персонажем спектакля стал сам вишневый сад. Талантливый художник-постановщик Э. Гейдебреخت, обладатель престижной премии «Золотой маски», был специально приглашен на эту постановку, так как давно уже живет в Германии. Хорошо знающий вкусы казахстанской театральной публики и тонко чувствующий природу драматической сцены, художник создал замечательную сценографию. Тонко, по-чеховски легко и в то же время весьма скупно с точки зрения реалистичного театра создан художником

сам вишневый сад. На легкую прозрачную ткань, нарезанную в виде полосок, нанесены рисунки цветущей вишни. Они как персонажи на сцене живут и страдают, окружая усадьбу Раневской. В финале – эти полоски ткани с легким, едва слышимым звуком, начинают падать на пол, умирает сад, а вместе с ним уходит в прошлое и целая эпоха.

Режиссеру удалось создать крепкий драматургический каркас, вокруг которого он мастерски разворачивал драму людей, которые удивляют зрителей своим неумением жить в новых условиях, быть счастливыми. Их жалко до глубины души, зритель им сочувствует и жалеет их. Раневская в исполнении Н. Долматовой – тонкая, чувствительная натура, созданная для любви и, в принципе, человек с сильным характером. Но ее трагедия в том, что она отказывается принимать новые правила игры. В своей героине актриса подчеркивает отсутствие в ней практицизма, она не желает ничего слышать о деньгах и, соответственно продаже имения, потому что он ей дорог и предложение о сдаче сада в аренду дачникам, ей кажется кошмарной. Вместе с тем, ее героиню не волнует судьба ее дочерей, она хочет быть рядом с любимым, несмотря не на что.

Пластически выразительно и сильно была сыграна Н. Долматовой сцена, где она узнает о продаже имения. Стоя спиной, она спрашивает Лопахина, кто купил имение и в тот момент, когда он спокойно говорит «я», зритель ощущает какая сильная пощечина и боль нанесены этой женщине. Ее спина будто застывает, а сама фигура съеживается от физически нанесенной раны.

Лопахин в исполнении В. Багрянцева – одна из ярких актерских удач спектакля. Его герой – центральный персонаж спектакля, олицетворяет собой человека новой формации, умеющего жить и распоряжаться деньгами. «Бизнес есть бизнес, ничего личного» - фраза из взаимоотношений современных бизнесменов, хотя герой Лопахина таких выражений не произносит, в трактовке его роли они были бы весьма органичны. В целом, герой В. Багрянцева – добрый человек, пусть даже невнимательный к чувствам людей, но он не злодей. Актер вместе с режиссером в этом образе на первый план выносят его жесткость как

бизнесмена, который осознает, что приумножение капитала не терпит проявления мягкости и чувствительности, его поведение выражает азарт от удачного коммерческого приобретения. К сожалению, приобретая одно, он теряет другое – отношения с Варей, более важное и ценное в жизни.

Аня с Трофимовым и любовный треугольник Епиходов-Дуняша-Яша вносят в спектакль своей игрой молодость, разнообразие и необъяснимую восторженность перед жизнью. Хотя, они также как старшее поколение героев этой пьесы живут неправильно, нелепы в своих поступках и упрямы в ошибках. Самый колоритный персонаж из них – Яша, наглый лакей, для которого вся Россия необразованная, народ безнравственный и все скука, только потому он уже побывал за границей.

На протяжении спектакля режиссер несколько раз применяет крупный план, как в кинематографе и это делает героев еще более близкими и беспомощно жалкими. В сцене, где Варя ждет от Лопихина предложения руки и сердца, режиссер обоих героев выводит на авансцену. Вот она машинально роется в сундуке, ее лицо выражает светлое ожидание и тихую радость. По мере разговора, ее движения замедляются, и вот она слышит слова: «Я в Харьков уезжаю». На лице жалкая улыбка и безмолвное горе, она вытягивается как струна и медленно отходит вглубь сцены, подальше от Лопихина, чтобы не разрыдаться. Молодой актрисе А. Темкиной удалось передать всю гамму чувств и переживаний своей героини, крупный план обнажил внутреннее существо образа.

Такой же прием режиссер использует в сцене, где Шарлотта – Т. Банченко у водоема ведет разговор сама с собой о своей бессмысленной жизни. Она не рыдает, не заламывает руки и даже не бьется в истерике, но ее исповедь прозвучала столь пронзительно, что от зала несло токами сочувствия и жалости. Но и здесь Андриасян как талантливый и опытный дирижер своей театральной труппы, вовремя берет люфтпаузу, доведя зрителей до кульминации этого момента и в то же время, не скатываясь в сентиментально-слезливый океан чувств. «У меня нет настоящего паспорта, я не знаю, сколько мне лет... откуда я и кто

я – не знаю. Ничего не знаю» – в этих словах несчастной гувернантки Шарлотты ощущалась такая беспомощность перед жизнью, неустроенность. И вдруг совсем неожиданно героиня прерывает свой пронзительный монолог, достав из кармана огурец, начинает им аппетитно похрустывать.

К подлинным высотам актерского мастерства, непревзойденной победе русской реалистической школы поднялся Ю. Померанцев в исполнении роли Фирса. Его слуга – уже старый сгорбленный старичок, но в то же время до сих пор в форме, прекрасно знающий, что и когда нужно приготовить и поднести его господам. С отеческой любовью и преклонением он опускается на колени, чтобы подложить подушку под ноги своей любимой хозяйке. В его движениях нет ничего рабского и унижающего, а только любовь и преклонение. Его сценическое поведение с первых минут приковывает к себе внимание зрителей.

Померанцеву удастся донести до зрителей душевное состояние своего героя. Привычка служить своим господам, облегчать им жизнь – для него жизненная необходимость и он не может представить свою жизнь без этого. Пластически роль решена весьма выразительно и реалистично. Сгорбленная спина, шаркающая походка и мимика умиротворенного человека. Фирс Померанцева – трагикомический персонаж, мудро относящийся к жизни и своему положению, в котором выражается житейская мудрость простого народа и концентрируется идея и смысл пьесы. Фраза Фирса: «Про меня забыли... Ничего... я тут посижу...», - ввергает зрителей в гробовое молчание, транс и театральный катарсис.

И в финале, когда он на полу сворачивается в калачик на совершенно пустой сцене, освещенный лучами прожекторов – спектакль достигает своей высшей кульминационной точки. Фирс ложится на пол со словами: «Я полежу...» и умирает прямо на глазах зрителей, а вместе с ним умирает и вишневый сад. И вместо звука лопнувшей струны, как это написано в самой пьесе А. Чехова, режиссер применяет более интересный сценический прием. Фирс умирает и со всех сторон сцены на пол начинают падать расписанные и нарезанные полосками бумага,

как срубленные вишневые деревья в саду, создается ощущение, что падают не только деревья, но и рушатся сами стены дома. В трактовке режиссера явно прочитывается мысль о крушении одной эпохи и скором наступлении совершенно новой эпохи. Последние фразы Фирса являются подтверждением этому, его слова обращены не за упокой, а за здоровье этого мира. Вместе с его кончиной в прошлое уходит и его эпоха.

Мастерство режиссера и сценографа спектакля позволили комедии А. Чехова, написанной на рубеже XIX-XX веков, прозвучать очень современно и пронзительно трогательно. Зритель искренне сочувствует чеховским персонажам, несмотря на их нелогичное поведение и абсурдные поступки. Потому что все образы в режиссерском прочтении добры и порядочны, они жаждут любви и понимания, за исключением одного персонажа – лакея Яшки. Чеховские герои идут наперекор своей судьбе, пусть не яростно и ожесточенно, но все же борются за свои идеалы.

В режиссерской трактовке Р. Андриясяна его герои плывут по течению жизни, надеются на авось, в этом и кроется основная причина их личностных потерь и жизненных бед. Умная образованная женщина Раневская, идущая на поводу своих порочных женских чувств и транжирства, убегает от проблем и принятия решений. Она и ее брат Гаев – обычные эгоисты, думающие только о себе. И в тоже время они хорошие люди, любящие свой родной дом и замечательный вишневый сад. Поэтому зрители злятся на героев за их неприспособленность к жизни и беспомощность и, жалея их, плачут.

«Вишневый сад» А. Чехова в постановке Р. Андриясяна стал одним из лучших спектаклей в репертуаре Лермонтовского театра, где есть над чем задуматься и на что посмотреть. Пастельность красок, чеховские полутона – в исполнении артистов театра прозвучали пронзительно и по-академически зрело. Актуальность пьесы вытащена режиссером на поверхность и легко считывается. Раневская и Гаев, при всех их положительных качествах, принципиально сопротивляются новому, не хотят думать о деньгах и будущем. Это люди, не готовые к переменам.

Они есть сегодня и среди нас, те, которые до сих пор печатают на машинке и письма отправляют в конвертах, хотя есть компьютеры и интернет. Чеховская мысль, что самый главный враг человека – он сам, режиссером донесена до зрителя ясно и доходчиво. А фраза Фирса «Жизнь прошла, словно и не жил» воспринимается как философский эпиграф уходящей эпохи и ушедшего поколения.

Этот спектакль театра является большой творческой удачей театра и его художественного руководителя. Спектакль получился простым и светлым, как сама природа чеховской драматургии. Мастерство и талант режиссера Андриасяна в соавторстве с интересной современной сценографией Гейдебрехта и трогательно-выразительной игрой актеров, поднял театр еще на одну ступень в его творческом восхождении в освоении русской классики. «Грустный романс о неслучившейся жизни» по меткому определению режиссера, прозвучал на сцене Лермонтовского театра чисто и пронзительно, как талантливая музыкальная симфония.

Под закат уходящего 2011 года был представлен спектакль «Как я без себя», поставленный по пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца», режиссером Б. Преображенским. Сюжет пьесы разворачивается вокруг персоны мещанина Семена Семеновича Подсекальниковича. Безработный, сидящий на шее у своей жены и тещи, от нечего делать в один прекрасный день он решает покончить с собой, чтобы всем и, в том числе, и себе доказать, что он чего-то стоит. И с этого момента главный герой становится заметной фигурой, к нему рвутся деятели культуры и религии, колхозники и простые граждане, которые пытаются его убедить в том, что умереть просто так – форменное мещанство, что самоубийство должно совершаться, только во имя каких-нибудь светлых идей.

На фоне приглушенного света и простеньких декораций, вводящих зрителя в атмосферу 20-х годов XX века, центральное место на сцене занимает кровать, которая по ходу спектакля превращается то в брачное ложе, то в трибуну, то становится смертным одром со свисающей над всем этим, красной звездой.

На сцене много красного цвета и постоянно вспыхивающие световые эффекты.

И. Личадеев в роли Подсекальникова убедительно показал преобразование своего героя. Как только все узнают о готовящемся самоубийстве, герой кардинально меняется, в нем появляется деловитость, напускное величие, ведь теперь он нужен обществу и даже странным дамам, жаждущим любви. Но его герой, согласившись умереть, напоследок в стельку напивается, а проснувшись, пугается того, что он задумал и передумывает. Так что в финале умирает не главный герой, а Федя Питунин – персонаж, который по ходу спектакля впервые появляется на сцене с ремаркой «замечательный тип, положительный тип». В его предсмертной записке есть фраза: «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит».

В спектакле мы наблюдаем трансформацию главного героя, как из маленького забитого человечка под влиянием проснувшегося интереса окружающих к его персоне, он превращается в свободного человека с чувством собственной значимости. В спектакле мастерство режиссера и актеров выразилось в том, что им удалось не скатиться в абсолютную карикатурность и суметь сохранить баланс между сатирой и комизмом. Как и ожидалось, Б. Преображенский не изменил своим художественным принципам и слегка похулиганил.

В спектакле много колоритных образов, актерам было где развернуться, но все же основным их настроением стала игра на грани гротескового и карикатурного фола. Их герои демонстрируют всепоглощающую похоть, во втором акте доходящую до своей точки кипения. Задача спектакля – продемонстрировать самые ужасные человеческие пороки, творческому коллективу во главе с постановщиком почти удалось. Зрители спектакля большую часть спектакля дико хохотали, несмотря на смешные ситуации другой временной эпохи. Что, в очередной раз подтвердило, что желание людей смеяться над своими пороками, сохраняется всегда.

Еще одна премьера этого сезона спектакль «Отель двух миров» Э.-Э. Шмита в постановке режиссера И. Гонопольского,

в качестве художника-постановщика выступил С. Мельцер, ассистент режиссера – Н. Долматова. Как принято в последние годы, сценография спектакля была лаконична до предела. В центре сцены – лифт с видимой шахтой, три белых кресла и столик на колесиках. Сюжет пьесы заключен в исследовании вопроса, когда человек находится в коме, что происходит с его душой? По мнению авторов спектакля, в такой период душа человека располагается в так называемом «отеле двух миров», где он ждет приговора – жизнь или окончательная смерть. А в процессе ожидания их основным занятием становятся беседы по душам и исповеди.

Сюжет спектакля закручивается с того момента, когда в отель прибывает молодой человек Жюльен Порталь. Баловень судьбы и любимчик женщин, стремительно прожигал свою жизнь на земле – пил, любил, рисковал... В нетрезвом состоянии он попадает в страшную аварию. Теперь он в коме, а его душа оказывается в этом отеле. Здесь ему встречаются и другие постояльцы – Маг, Президент и Мари. Все они ведут себя странным образом, мучаются сожалениями и пытаются понять, кто же решает их судьбу, кому жить, а кому умереть. Именно здесь, каждый из них получает возможность осознать свои ошибки и подумать о будущем.

Жюльен в исполнении А. Митнева впервые в жизни задумывается о своей жизни, по-настоящему влюбляется и, почувствовав вкус к жизни, страстно хочет остаться в живых. Лора – К. Ермакова, в которую он влюбляется, единственная, кто в этот отель попадает не первый раз. Она не боится смерти, наслаждаясь каждой минутой жизни, подаренной ей. Безусловно, их проснувшаяся любовь друг к другу, меняет их, меняет их жизненные ценности и приоритеты.

Романтические чувства, вспыхнувшие между ними, чье будущее абсолютно неопределенно, драматичны и очень искренни. Именно, глядя на них, зрители вспоминают о том, что любовь – очень часто это готовность принести себя в жертву, это не только брать, но и отдавать. Поэтому развязка пьесы весьма неожиданная. Маг, который совсем недавно очень хотел выйти

из комы и уехать на лифте вниз, чтобы продолжить жить, увидев эту любовь, решает отдать девушке свое сердце для пересадки. Но сможет ли Жульен вернуться к жизни после его безрассудных поступков, этот вопрос режиссер оставляет открытым для размышления зрителей.

Судебный исполнитель Доктор С – Т. Банченко, загадочная женщина, обладающая страшной тайной, но не в силах повлиять на чью-либо судьбу. Она лишь важно и таинственно рассказывает новоприбывшим, где они оказались и когда им отправиться в свое путешествие на лифте. Движение лифта становится точкой отсчета или финальной поездкой пассажира. Режиссер обыгрывает посадку каждого персонажа на лифт, концентрируя зрительское внимание: вверх – смерть, вниз – значит на землю, жить дальше.

Глубокий философский смысл пьесы раскрывается в очень скупых режиссерских решениях мизансцен, в спектакле почти отсутствует динамика развития. Но вместе с тем, тщательно подобранные реплики, диалоги и монологи героев помогают концентрации зрителей на развитии сюжета. Актеры играют достаточно однообразно, скупыми однотонными мазками, за исключением С. Уфимцева в роли Мага. Его игра более динамична и выразительна, а герой – добрый человек, по натуре оптимист.

В ряду премьер 2012 года особое место занял спектакль «Тартюф» Ж-Б. Мольера в постановке режиссера А. Кизилова. Данное творение французского комедиографа на лермонтовской сцене было представлено впервые. За основу взят перевод М. Донского, который считается наиболее ритмичным и удобным для декламации, который использован и в популярном музыкальном фильме Я. Фрида с блистательным М. Боярским в главной роли.

Актуальность пьесы не вызывает сомнений, тартюфы были и остались. Лицемерие и ханжество могут исчезнуть только вместе с людьми, по-прежнему попасться на удочку шарлатана и льстеца – может любой человек. Эта гениальная мысль драматурга Мольера легко считывается в процессе просмотра спектакля. Режиссер оставил весь остросоциальный пласт пьесы, еще

более подчеркнул характерную выразительность центральных персонажей. Но вместе с тем, им предпринята активная попытка подать материал в более современном виде. Для этой цели он широко использовал множество клоунских трюков, шутки, молодежный рэп и украшения современных эмов.

Сценография спектакля выполнена художником В. Кужелем. Он освободил пространство сцены от конкретной детализации эпохи, используя более современные подвижные конструкции для мебели и стен. Все пространство сцены обрамлено ажурными дверями, откуда появляются все герои спектакля, в то же время сами декорации мобильны, быстро превращаясь из одной комнаты в другую.

И одеяния героев – это не элегантные костюмы XVIII века, а гротесково-эклектичные прикиды, сочетающие в себе штампы современной молодежной субкультуры. Художник по костюмам Л. Кужель в соавторстве с режиссером нашла очень интересные детали для костюмов главных героев, которые смачно и выразительно обыгрывались в ходе спектакля. Раздевание героя до золоченных семейных трусов и обычной майки, закалывание современными заколками кудрявых челок Валера и Марианны, смешная шапочка Тартюфа с болтающимися рожками для прикрытия лысины и соблазнения Эльмиры, жены Оргона – все эти театральные приемы используются режиссером и художником для ассоциативного мышления и, таким образом, приближают мольеровских героев в сегодняшний XXI век, где их прообразы до сих пор процветают в современном обществе. Налицо попытка режиссера втиснуть классическую комедию в рамки современности. На что указано и в аннотации программки спектакля: «Мольер, пожалуй, не подозревал, насколько современной покажется пьеса в XXI веке». И современность эта больше прочитывалась в оформлении и костюмах, музыке и внешних режиссерских приемах, нежели в трактовке самой пьесы и актерской игре.

Этот спектакль был последней премьерой сезона, представление которого совпало с майскими праздниками. По этой или другой причине, актеры в премьерном спектакле, пока

полностью не вжились в образы, а больше будто проговаривали роли. Из пятиактной мольеровской комедии режиссер сделал спектакль в 2-х частях, который с самой первой минуты идет в быстром нарастающем темпе. Соответственно, и актеры все монологи и диалоги проговаривают очень быстро, почти все герои свои реплики сопровождают комическими ужимками, вроде щипанья друг друга, пинков под зад, вихляний и ползаний по сцене. Не во всех моментах такие клоунские приемы оправданны, не везде воспринимаются органично в художественной ткани спектакля. Но, такие приемы – стали характерной чертой некоторых современных театральных постановок, развлечь и рассмешить зрителя любыми приемами от пошлых шуток до буффонады – основная цель, которую чаще всего ставят перед собой современные театры, в данном случае, лермонтовский театр выполнил почти на отлично.

Из актерских работ нельзя не выделить Тартюфа в исполнении М. Токарева. В его игре речь персонажа занимала главное место. Он четко и вдумчиво подавал мольеровский текст, проговаривал каждую реплику. Этот человек любит себя, любит удовольствия и ни в чем себе не отказывает. В его исполнении Тартюф вызывал отвращение, как своими поступками и поведением, так и внешним видом. Поэтому его слова на прощанье, наполнены глубоким чувством и оправданы действиями: «Догоните меня? И что? Напрасный труд! Бессмертен я: Тартюфы не умрут!». Как известно, еще при своем первом представлении этот спектакль был воспринят не как обычное развлекательное зрелище, а как представление, обличающее лицемерие и ханжество, с одной стороны, а также глупость и наивность Органа, с другой стороны. Соответственно, Орган в спектакле – не менее значащая фигура, который своей игрой должен еще более подчеркнуть все ужасные пороки Тартюфа.

Д. Скирта в образе Органа – глупый благодушный папаша, ослепленный «тартюфизмом». Ему все в Тартюфе нравится, и он не устает об этом говорить всем и каждому. Ослепленный этой любовью, он забывает все свои обещания и перестает верить собственной жене. Игра Скирты более жизненно достоверна

в сравнении с другими персонажами, в нем нет и тени кривлянья и жеманства. Органична в роли горничной Дорины Л. Осипова, в ее уста и вкладывают авторы спектакля всю неприкрашенную правду об этом семействе и самом Тартюфе. Исполнение танца в стиле хип-хоп, сопровождаемое современным «е-е-е!» придает ее образу определенный колорит и многослойную выразительность.

Множество комедийных мизансцен и общепринятые театральные приемы и штучки весьма талантливо использованы и обыграны режиссером. В целом, они не нарушают общую комедийную ткань пьесы, выглядят и воспринимаются комично и смешно, как и должно быть в хорошей комедии. Но молодой талантливый режиссер А. Кизилев пошел намного дальше, используя некоторые приемы весьма оригинально. Так, его режиссерская находка с мухой, которую на протяжении всего спектакля гоняют по сцене герои, в финале превращается в ассоциативный символ главного героя. Тартюф сам называет себя мухой, которую если выгоняют в одно окно, она навязчиво возвращается через другое окно.

Остросатирический, актуальный драматургический материал в интерпретации режиссера, привнесшего в классическую комедию танцевальный хип-хоп, ультрасовременные прически и яркие прикольные штучки, заиграл по-новому, в котором от мольеровского спектакля остался бессмертный текст и великая идея. А, как известно, театр должен быть не только актуальным по форме, но и по содержанию. В этом смысле, премьера «Тартюфа» еще раз убедила в неизменной воспитательной миссии театра, которую он не забывает и продолжает выполнять.

Весь 2013 год прошел в театре под знаком восьмидесятилетия. К своему юбилею театр представил несколько новых премьерных спектаклей: «Двери хлопают» М. Фермо, «Полная гармония» Л.-М. Колла, А. Буржуа, Ф. Каруа, «Визит дамы» Ф. Дюрренматта, «Дом, где разбиваются сердца» Б. Шоу и др. Юбилей стал определенным поводом для подведения итогов, как самими театральными деятелями, так и их зрителями. К 80-летнему

юбилею театра были приурочены и гастролы театра на сцене легендарного МХАТа.

Краткий обзор развития Русского театра драмы им. Ю. Лермонтова в период независимости, позволил выявить наиболее актуальные тенденции в его развитии. Во-первых, театр по-прежнему остается одним из главных островков развития русской культуры в Казахстане. Театр имеет республиканский статус, в силу чего подчиняется и всемерно поддерживается Министерством культуры и спорта, находясь на государственной дотации. Большую поддержку театру оказывают и соотечественники из России и других стран. Так, например, у театра сложились хорошие связи с Союзом театральных деятелей России, где эффективно работает и хорошо финансируется программа по поддержке русских театров за рубежом. В рамках данной программы молодые режиссеры и актеры проходят стажировки в ведущих российских театрах, организуются гастролы театра, осуществляются приглашения коллектива на фестивали и театральные форумы.

Все, кто ценит русское поэтическое слово, русскую классическую драматургию и новации современной российской драматургии, всегда могут найти что-то свое в значительном репертуарном багаже театра. Благодаря художественному разнообразию в творческих поисках театра, а также неизменному стремлению к сохранению традиций, у театра есть свой заинтересованный зритель, который обязательно стремится попасть на премьеры театра, знает всех актеров в лицо, интересуется работами дебютантов, приходит на театральные капустники и другие интересные мероприятия коллектива.

Во вторых, близость к России, схожесть в воспитании и ментальности снимает для театра проблему с драматургией. Значительную часть репертуарного багажа театра занимают произведения российских драматургов, пьесы, широко идущие на сценических площадках театров России. К сожалению, пока своего круга драматургов у театра нет, не проявляет театр и интереса к молодым казахстанским драматургам. Как известно, данная

проблема характерна для всех театров Казахстана, как национальных, так и русских.

Несмотря на то, что художественный руководитель театра ведет постоянную работу над репертуарной афишей по сбалансированию в ней классической и современной драматургии, а также привлечению и заинтересованности зрительского контингента в серьезной добротной драматургии, но... К сожалению, пока театр здесь проигрывает, идя на поводу большинства зрительских вкусов.

Последние десятилетия в репертуаре театра преобладают спектакли с легкой бульварной драматургией, где основной темой становятся супружеские измены, бессмысленные убийства и денежные вопросы. Закон рынка, где зритель голосует кошельком, подчинил и наш лермонтовский театр. Безо всяких маркетинговых исследований можно констатировать, что зритель этого театра приходит на спектакль для развлечения и расслабления. Людям, уставшим от современной стрессовой жизни, не хочется в театре размышлять о чем-то серьезном и высоком, грузиться проблемами нравственности и морали, являющейся неперменным свойством хорошей театральной классики. Пока театр по-прежнему вынужден потакать вкусам своего зрителя, нуждающегося в зрелище.

Нерешенной проблемой театра является более планомерное активное знакомство русскоязычного зрителя с казахской классической драматургией и лучшими современными спектаклями. В репертуаре театра, они вроде и есть, но в то же время их и нет. Один и тот же спектакль идет несколько лет, причем не самого лучшего качества, как в выборе драматургии, так и режиссерском решении. Когда-то в театре существовала прекрасная традиция приглашения на постановки своих коллег из национального театра, таким образом, они делились своим сценическим опытом, помогали постижению особого стиля казахского театра и мироощущению своих героев. Сегодня эта традиция потихоньку забывается, что сказывается на качестве и выборе казахской драматургии на сцене ведущего русского театра страны.

И последнее, основополагающим принципом развития театра последних десятилетий является его приверженность к режиссерскому театру. Более трех десятилетий коллектив возглавляет один человек, чьи творческие воззрения, принципы и вкусы определенным образом отражаются на развитии самого театра, его актерской труппы и репертуарной политике. Рубен Андриасян представляет собой тип режиссера – автора спектакля, олицетворяющего собой в одном лице авторское прочтение и особое качество выстраивания целостности сценического произведения. За десятилетия руководства театром Андриасяну удалось сформировать и реализовать идею «театра-дома», то есть творческого коллектива, формирующегося вокруг режиссера-художественного руководителя. Творческий коллектив Русского театра им. Ю. Лермонтова объединен принципом единой художественной платформы на пути освоения системы выразительных средств, где сформировалась своя сценическая школа, художественные приоритеты и неординарные актерские откровения.

Актеры театра им. Ю. Лермонтова – это неделимая часть казахстанской актерской школы. В театре сформировалась целая плеяда блестящих актерских дарований и даже целых династий. Имена многих театральных актеров стали популярны благодаря сериалам, телепередачам и различным концертным мероприятиям. В истории театра есть множество ярких актерских имен и работ, оказавших влияние на формирование своей актерской школы. Работы Ю. Померанцева, Л. Нэльской, Г. Бойченко, Л. Темкина, М. Толоконникова, Г. Балаева, Н. Долматовой, Н. Жмеренецкой, А. Зубова, М. Токарева, Т. Банченко, Ю. Капустина, И. Лебсак, М. Ганцевой составляют яркие страницы истории этого театра. Их традиции продолжает молодое поколение актеров – Л. Паукова, О. Бойченко, А. Тарасов, А. Митнев, К. Ермакова, Д. Джамбакиев, А. Тарасов, И. Кельблер и др.

Как известно, история театра – это история его этапных спектаклей. К профессиональной чести театра и его художественного руководителя на каждом витке своего развития театру удавалось найти сокровенное произведение, подойти к нему

по своему, находя новые художественные краски и идеи. В пестром калейдоскопе легких незначительных постановок театра всегда можно было обнаружить высокоидейные и художественные постановки, оставляющие яркий след в зрительских сердцах, ценящих хорошую драматургию и интересную режиссуру. Театр находится в постоянном поиске и при этом сохраняет свой индивидуальный творческий дух.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ РУССКИЙ ТЕАТР ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА им. Н. САЦ

Государственный академический русский театр для детей и юношества им. Н. Сац в 2015 году будет отмечать свой семидесятилетний юбилей. История этого театра богата и интересна, полна значительных событий, ярких художественных открытий, именами талантливых актеров и режиссеров. Театр родился в тяжелые военные годы усилиями многих людей, среди которых было немало представителей творческих коллективов-Москвы, Ленинграда и других городов нашей некогда большой родины – Советский Союз.

С 1995 года театр носит имя Натальи Ильиничны Сац – своего главного вдохновителя и организатора. Как известно, еще в начале 20-х годов прошлого столетия Н. Сац встала у истоков движения детских театров в Советском Союзе. Ее усилиями и под ее руководством в 1918 году в Москве был открыт первый Детский театр Моссовета, который стал местом, где дети имели возможность встретиться со своими любимыми сказочными персонажами и современными героями, именно это театральное сообщество должно было способствовать формированию и воспитанию нового поколения истинных театральных зрителей. Начиная, с этого времени Н. Сац и ее Детский театр становятся путеводной звездой и примером для большинства открывшихся ТЮЗов во многих союзных столицах, их творческие принципы, педагогическое кредо и специальные методики легли в основу развития не одного детского театра. В этом отношении Казахстану повезло больше всех, волею судьбы заброшенная в далекую Алма-Ату, Наталья Ильинична лично встала у руля рождения детского театра в нашей стране.

В период 1918-1937 гг. Н. Сац руководила Детским театром в Москве, на оперные постановки ее приглашали известные мировые театры. В 1937 г. по ложному доносу ее мужа арестовывает НКВД, а ее как жену «врага народа» отправляют в ссылку в ГУЛАГ. После освобождения Н. Сац было запрещено жить в Москве и тогда в 1942 г. она выбирает местом

своего дальнейшего проживания столицу Казахстана – Алма-Ату. По прибытии она была отправлена работать в качестве режиссера в труппу Театра оперы и балета им. Абая, где она действительно первое время исправно служила. Как известно, в это время в Алма-Ату были эвакуированы работники Мосфильма и Ленфильма, театр Моссовета, а также такие известные личности, как С. Эйзенштейн, С. Прокофьев, Н. Черкасов, Вернадский, ставил спектакли Ю. Завадский, танцевала Г. Уланова и мн.др.

С первых же дней пребывания в Алма-Ате Н. Сац зажглась идеей создать здесь свой театр для детей, она стучалась во все двери, убеждала руководителей культуры республики, искала соратников. И, таким образом, 6 сентября 1944 года при содействии второго секретаря республики Ж. Шаяхметова выходит постановление Совнаркома ЦК КП(б) Казахстана «Об организации в городе Алма-Ате театра юного зрителя». Под театр выделяется здание Дома искусств, где до этого размещался кинотеатр «Алатау». Одновременно с постановлением Правительства было принято решение о реконструкции этого здания. Регулярные воскресники, на которых наряду со строителями неутомимо трудилась молодежь города, а также активный напор и энергия Н. Сац позволили в короткие сроки привести здание в порядок, превратив его под руководством архитекторов Простакова и Буровцева, в один из красивейших зданий города в самом центре Алма-Аты. Это место в восприятии нескольких поколений горожан, вплоть до дня пожара, воспринималось как культурное и историческое средоточие нашего города.

Одновременно с реконструкцией велась работа по набору актеров в новую труппу. Сразу же начались репетиции и постановочные работы над двумя спектаклями, то есть писались музыкальные композиции, шились костюмы, изготавливались декорации и т.п. Несмотря на тяжелое военное время, желающих выйти на сцену и помочь рождению нового театрального коллектива, было более чем достаточно. Сегодня объяснить и понять этот феномен достаточно трудно, однозначно одно – большинством людей двигало желание скорее освободиться от ужасов и тягот разрушительной войны и начать новую мирную

жизнь. Театр открылся 7 ноября 1945 года, в этот день вниманию зрителей были представлены два спектакля: утром – «Красная шапочка» Е. Шварца в постановке Н. Сац, а вечером – «Осада Лейдена» И. Штока в постановке В. Розова.

Премьерные спектакли имели большой зрительский успех, молва о новом театре молниеносно разнеслась по всему городу. Дети, забыв об играх, семечках и конфетах, свои считанные копейки тратили на театральные билеты. Это было периодом ярких открытий на фоне всеобщего активного движения и обучения, все учились и занимались в театре абсолютно всем. Известный советский драматург В. Розов, принимавший активное участие в становлении нового театра, так вспоминал эти годы. «Молодежь была изумительная. Она овладела мной, я овладел ею, мы были одно целое. Ни цинизма, ни скепсиса, ни расчета, только упоение делом. Мы с утра до ночи не выходили из театра. Учились и репетировали, больше нас не интересовало ничто. И учились, и репетировали без болтовни, которая сейчас буквально разъедает творческий процесс в театрах...»¹. Первыми актерами театра стали Е. Василькова, Ю. Померанцев, Ж. Волкомарова, О. Солодухина, Д. Хими́на, Р. Сац, Г. Завалов, В. Шугаев, Т. Кулагина, Л. Кузнецова, С. Аристархова, Н. Фаяюткин, А. Несоныч, О. Решетниченко, Н. Псурцева, В. Мельников и мн. др. В привлечении, воспитании и приглашении большинства этих актеров, а также строительстве и открытии театра, особая роль принадлежит Н. Сац. Это признавали абсолютно все, от рабочих сцены до партийных руководителей от культуры. Один из основоположников театра актер Ю. Померанцев в своих воспоминаниях о том времени, писал: «Н. И. Сац была не только блестящим режиссером, но и великолепным администратором. Достать что-нибудь в послевоенное время было почти невозможно. Каждый метр материи доставался нам с колоссальным трудом. Условий для репетиций не было никаких. Маленькие, холодные, с протекающей крышей комнатунки мешали отрабатывать мизансцены, не давали повернуться актерам. Не было, в сущности, ничего, кроме огромного энтузиазма

1 Розов В. С. Путешествие в разные стороны.

людей. И больше всего его было у Натальи Ильиничны. Только благодаря ее гигантской силе воли, любви к искусству был создан наш ТЮЗ».¹

Буквально через год, не без помощи Н. Сац, была сформирована казахская труппа ТЮЗа, которая свою деятельность начала с постановки спектакля «Алтын кілт» по драматургии А. Толстого. Н. Сац вернулась в Москву, проработав в Казахстане почти до 1958 года, после нее театр в свои руки взяли ее ученики и продолжатели традиций, не менее талантливые организаторы и режиссеры: И. Барон, А. Мадиевский, Жезмер, Е. Прасолов, Р. Андриасян, Б. Преображенский. В творческой жизни театра были взлеты и падения, находки и потери, успехи и провалы, но главное, была и высокая миссия и завоеванное трудом свое место на обширной театральной карте страны. Ставились как спектакли казахской, русской и мировой классики, так и экспериментальные постановки, рассчитанные на разную возрастную категорию детского театра: Многие постановки тех лет вошли в театральную летопись и золотой фонд ТЮЗа, завоевывали призы на различных театральных фестивалях и конкурсах. Спектакли «О тех, кто любит», «Страницы жизни», «Таня», «Два вечера в мае», «Святой и грешный», «Мятеж», «Белый крест» и мн. др. – признанное наследие театра, его классика. В 1985 году казахская и русская труппа разделившись, обрели статус самостоятельных театров, в 80-х годах когда здание театра сгорело, несколько лет опять сосуществовали под одной крышей. В 2000 году ТЮЗу им. Сац было выделено отдельное здание, бывший Дворец АХБК, где он и располагается в настоящее время.

К сожалению, до сегодняшнего дня творческая деятельность театра пока не стала объектом отдельного серьезного изучения казахстанских театроведов, отсутствует какой-либо фундаментальный исследовательский труд по истории театра, творчеству его основоположников, отдельных монографий с творческими портретами актеров и режиссеров. Думается, творчество этого театра обязательно найдет своего неравнодушного и компетентного исследователя, будет написана полная и правдивая история

1 Мананникова Л. Б. Я родом из ТЮЗа. – Алматы, 2010. С. 25.

этого коллектива. Пока же, летопись театра создает один из самых деятельных поклонников театра, журналист Л. Маннаникова, ее перу принадлежит книга «Я родом из ТЮЗа», где она рассказывает о театре посредством интервью и переписки с его основоположниками, талантливыми актерами разных поколений, делится с читателями собственными яркими театральными впечатлениями.

Вместе со всей страной, благополучно пережив тяжелые 90-е, переход к новым реалиям государственного устройства и рыночных отношений, не только в экономике, но и в культуре, ТЮЗ на пороге нового тысячелетия обрел новый дом, новое руководство и новый импульс в своем поступательном движении. Самое главное, театр в своем творчестве сохраняет и развивает традиции, заложенные его основоположницей Н. Сац. В последние годы директор театра Н. Горобец вместе со своей административной командой ведет большую работу по созданию и активизации работы театрального актива. В театре помимо репертуарного совета действует художественный совет из детей и общественности, работает педагогический совет под руководством опытного педагога. Основные задачи этих организаций заключаются в налаживании связей между школами и театром, приобщении юных зрителей к активному обсуждению спектаклей, воспитании будущих зрителей взрослых театров и формировании интересной репертуарной политики.

Значительная роль в воспитании нового поколения зрителей и поклонников театра принадлежит драматическому кружку «Ручей-ручеек», в котором дети разных возрастов занимаются вместе со студентами колледжей и вузов. Обучаясь начальным азам актерского искусства, ребята принимают участие в массовке некоторых спектаклей, организуют бенефисы заслуженных артистов. Таким образом, дети учатся правильно говорить, красиво двигаться, петь и танцевать. Вполне вероятно, лишь единицы из них в дальнейшем свяжут свою жизнь с профессиональной сценой, но однозначно, что в их лице театр на всю оставшуюся жизнь приобретает преданного и близкого себе по духу поклонника и зрителя. В качестве группы поддержки на спектакли

приходят их друзья и родственники. Они тоже заражаются духом театра и вводят в его круг свое окружение и, таким образом, образуется весьма крепкая и непрерывная цепь в воспитании театрального зрителя.

Оправдывает себя и четко налаженная работа театра со школами. Первые походы в театр обычно организуют классные руководители, родители. Затем преподаватели по литературе приводят свои классы на спектакли, поставленные по произведениям классической литературы из школьной программы. Такой вид знакомства с классикой, как показала практика, имеет только положительные стороны. Заинтересованные действием на сцене, ребята обязательно прочтывают литературное произведение, более глубоко проникаются истинными общечеловеческими ценностями классики, им гораздо легче писать сочинения по этой теме. Самые заинтересованные зрители осуществляют пробу пера на сайте театра в рубрике «Трибуна начинающего критика». Таким образом, театр вносит свою лепту в развитие культуры речи подростков, развитие хорошего театрального вкуса и подготовку взрослого зрителя.

В репертуарной политике большое значение коллектив придает конкретной адресации спектакля. Ведь именно в этот театр приходят зрители самых разных возрастных групп от малышей, едва научившихся ходить, школьников младших классов, подростков, старшеклассников и, заканчивая родителями малышей. Для каждой возрастной группы предназначается свой спектакль. Но, даже при этом, при прочтении любого произведения режиссер-постановщик старается более определенно раскрывать многослойность пьесы, ориентируясь на интересы различных поколений зрителей. В настоящее время в репертуаре театра около 40 спектаклей: детские сказки, русская и зарубежная классика, драматургия современных казахстанских и зарубежных драматургов, инсценировки по мотивам знаменитых советских кинофильмов и постановки к определенной исторической дате и значимым событиям. Большое разнообразие в творческие поиски коллектива вносит Камерная сцена театра.

Эта сцена была открыта с целью расширения репертуарных поисков для более взрослой молодежной аудитории, а главное, дать возможность актерам пробовать и играть в серьезной взрослой драматургии. Как известно, одной из специфических особенностей тюзовских актеров является некое однообразие играемых персонажей, очень часто длительная заикленность на каком-либо определенном амплуа, исходящем из их внешней фактуры и голосовых особенностей. Поэтому для актеров ТЮЗа крайне важно иметь стабильную возможность играть разнообразный репертуар, роли в серьезных взрослых пьесах.

К чести руководства театра, понимая данную специфику работы актеров своего коллектива, на собственные средства театр оборудовал маленькую Камерную сцену на 50 мест, где по выходным дает возможность своим актерам окунуться в мир серьезной и интересной драматургии. Работа на маленькой сцене, где зритель очень близко наблюдает за игрой актеров, а им в свою очередь, невозможно сфальшивить и спрятаться за пустым внешним рисунком роли, является для них своего рода проверкой на профессионализм. Все постановки, идущие на Камерной сцене, пользуются неизменным зрительским успехом. В настоящее время в активе Камерной сцены более 20 спектаклей. Среди них: «Браво, Лауренсия!» Н. Птушкиной, «Миллионерша» Б. Шоу, «Гарольд и Мод» К. Хиггинса и Ж.К. Каррьера, «Справочник Сингапура» Л. Лунари, «Слишком женатый таксист» Р. Куни, «Пять жен Ходжа Насреддина» И. Садыкова и др. Большинство постановок осуществляется самими актерами театра, желающими попробовать себя на режиссерском поприще, или же выпускниками Академии искусств им. Т. Жургенова, представляющих на этой сцене свои дипломные работы. Таким образом, театр возвращает свои собственные режиссерские кадры и будущий актив театра.

Большая работа, проводимая руководством театра, и реальная государственная поддержка ТЮЗа, приносит свои определенные результаты, которые можно наблюдать почти на каждом из спектаклей театра, его премьерях и гастрольных турах. Театр много ездит, занимает призовые места на престижных

театральных фестивалях, на спектаклях Основной сцены почти всегда полный зал, а чтобы попасть на спектакли Камерной сцены иногда приходится заранее записываться.

Данный очерк ставит своей целью рассмотреть деятельность ТЮЗа им. Н. Сац за последние 10 лет, очертить круг проблем, выявить творческие удачи, с обозначением основных тенденции в развитии в указанный период посредством анализа спектаклей текущего репертуара только лишь на Основной сцене. Так как только анализ спектакля может помочь увидеть достоинства и недостатки творческого процесса. Автор данного раздела ни в кой мере не претендует на объективность своих взглядов и суждений и всеохватность творческих работ театра, так как только за последние 10 лет репертуар коллектива пополнился более чем на несколько десятков различных постановок. Чтобы изложить подробную историю развития театра хотя бы в период Независимости Казахстана с развернутым театроведческим анализом значимых спектаклей и с творческими портретами отдельных актеров и режиссеров понадобится отдельная книга. Будем надеяться в ближайшем будущем такая книга появится, будет написана полная история нашего замечательного ТЮЗа им. Н. Сац. Данный же очерк ставит своей основной целью рассмотреть сегодняшнюю творческую деятельность ТЮЗа им. Н. Сац в системе развития сценического искусства народа Казахстана, как одного из ведущих театральных коллективов русских театров страны.

Значительное место в репертуаре театра занимают спектакли, предназначенные для самых маленьких зрителей. Этим постановкам руководство придает большое значение, репертуар каждый год активно обновляется.

Спектакль «Малыш и Карлосон», поставленный по мотивам произведения всемирно известной австрийской писательницы А. Линдгрэн, всегда пользуется большим успехом у зрительской аудитории, как дошколят, так и младшего школьного возраста. Для сегодняшних казахстанских детей, которые смотрят не только диснеевские, но и не менее интересные и качественные советские мультфильмы, персонажи этого спектакля

близки по знаменитому мультику с легендарным голосом Леонова, который невозможно забыть и трудно спутать с кем-либо. Детям младшего школьного возраста, знакомым с этим произведением по программе внеклассного чтения, не менее было интересно увидеть прочитанное произведение теперь уже на театральной сцене. Ведь не случайно многие высказывания Карлосона не один десяток лет используются в языковом багаже как взрослых, так и детей, растасканные на цитаты.

Режиссер-постановщик спектакля С. Усманов, исходя из ситуации драматургического материала хорошо знакомого большинству зрителей, не стал останавливаться на подробностях семьи Малыша, а сразу же в первые минуты спектакля знакомит мальчика с Карлосоном. Уже в завязке спектакля зритель узнает причину грусти и одиночества Малыша, узнает и о жизни Карлосона – странного мужчины в расцвете сил, который живет на крыше.

Режиссер более подробно обыгрывает такие интересные моменты для детской аудитории, как лечение болезни вареньем, печеньем, конфетами и халвой. Процесс воспитания Фрекен Бок по Карлосону решен интересно и динамично. Продуманная до мелочей сценография спектакля помогает режиссеру в доли секунды превращать городскую квартиру Малыша во владения Карлосона на крыше. Динамика и темп спектакля слегка замедляются в моменты затянувшихся монологов горе-воспитательницы. В эти минуты внимание совсем маленьких зрителей начинало немного рассеиваться.

Главной движущей пружиной спектакля становится Карлосон в исполнении артиста В. Анисова. Его Карлосон пластичен и подвижен, с живым выразительным лицом и хорошо поставленной сценической речью. Весьма обаятелен он в сценах, где Малышу расписывает свою жизнь и философию отношения к делам житейским. Хотя в его хорошо поставленной сценической речи иногда не хватало какой-то непринужденности, более разнообразных красок и искрящегося веселья. Особенно это ощущалось в моменты, когда Карлосон иногда в завершении своего несамокритичного монолога, просил детскую аудиторию

о поддержке в виде аплодисментов. То есть в некоторые моменты он действительно ассоциировался с мужчиной в расцвете сил и возраста.

Для воплощения образа Малыша была выбрана девочка Д. Ахрамович. Соответствие возраста и мировосприятия помогло весьма гармоничной игре юной актрисы и налаживанию тесного контакта со зрительской аудиторией. Лишь в некоторых моментах в ее игре иногда проскальзывали чисто девичьи жесты и нежность в пластических ракурсах.

На мой взгляд, спектаклю недоставало более качественного музыкального материала. Я имею в виду легкую запоминающуюся мелодию, интересные песенные куплеты. Большинство музыкальных фрагментов, исполненных героями спектакля, казались написанными на один и тот же мотив, в них не хватало разнообразия и выразительной запоминаемости. Декорационное оформление, как уже было сказано выше, было функциональным и мобильным, что содействовало быстрой смене места действия спектакля, но вместе с тем в самом оформлении и костюмах героев хотелось видеть больше яркости и красочных живописных пятен.

Сцены с двумя юными жуликами решены в духе фарсового диалога между одним слегка сообразительным и, другим совсем туповатым воришкой, сопровождаемые кривляньем, кувырканьем и плоскими шутками. Несмотря на некоторую прямолинейную демонстрацию, режиссеру удалось добиться желаемого. Их разговоры и сам вид вызывают у зрителей смех и жалость. Таким образом, для зрительской аудитории весьма четко и ясно доносится воспитательный постулат, что воровать плохо, а надо было хорошо учиться в школе.

Основной смысл и вывод спектакля, к которому приводят зрителей Фрекен Бок вместе с Малышом и Карлосоном выражается в следующем. Главное в воспитании детей не стояние в углу и даже не бесконечная зубрежка уроков, а более важные вещи, как услышать своих детей, понять чего они хотят, и направлять их по правильному жизненному пути. Родители должны делать все, чтобы их дети не ощущали свое одиночество и ненужность

в семье. Ведь такая тенденция сегодня характерна для всего современного мирового сообщества, как и для многих казахстанских семей в XXI веке. Даже дети, которые живут в полных семьях, чувствуют себя одинокими, несмотря на наличие родителей, братьев и сестер. Эта мысль красной нитью проходит через весь спектакль, раскрывается весьма глубоко и целенаправленно.

Несмотря на незначительные недостатки, спектакль воспринимается очень легко, все воспитательные моменты драматургического материала вытащены на поверхность. В своей игре актеры почти нигде не скатываются ни на сюсюканье, ни на повседневную прозу, поэтому маленькие зрители ни на миг не отрываются от сценического действия, активно участвуют в действенных диалогах с персонажами, отвечают на их вопросы и дают им подсказки. Особой оценкой увиденного спектакля и игры актеров можно считать шоколадки и жвачки, подаренные маленькими зрителями Карлосону во время финальных поклонов. В этом, наверное, и есть особая притягательность и непосредственность детской зрительской аудитории, которая пока верит в сказочные чудеса и житейские высказывания Карлосона, фантазера и оптимиста, живущего на крыше. Именно такие спектакли помогают юным зрителям, без нравочений и нотаций, увидеть и понять некоторые важные моменты их собственной жизни, уметь разбираться в людях, ценить хорошее и избегать плохого в жизни.

Спектакль «Кошкин дом» по мотивам знаменитой сказки С. Маршака также предназначен для самых маленьких зрителей театра. Постановку осуществил режиссер С. Усманов. Знаменитая сказка использовалась почти во всех видах и жанрах театрального и экранного искусства, начиная от мультфильма и заканчивая оперой и балетом. Но, больше всего попыток театрализации этой сказки, конечно же, можно наблюдать на драматической сцене. С одной стороны, достаточно трудно в давно широко известном сюжете находить новые смысловые подтексты и выразительные краски в поступках главных героев. С другой стороны, широкое тотальное знание сюжета

зрительской аудиторией предоставляет режиссеру большие возможности для прочтения и интерпретации знакомого сюжета. И такой возможностью режиссер вместе со своими единомышленниками-актерами не стал пренебрегать. Режиссер разыграл легкое музыкальное представление для различной зрительской аудитории, предоставив полную свободу актерам для импровизации.

Несомненным достоинством и украшением спектакля стала сценография в исполнении молодого талантливой художника Э. Дюсембаева. Восхитительный кукольный дом кошки изумил не только ее гостей, пришедших на новоселье, но и понравился большинству маленьких зрителей, оказавшихся в зале. Не менее интересными и красочными получились костюмы главных героев, в них читалась театральность, в хорошем смысле этого слова, элегантная простота, сценическая условность и удобство. В этом ряду нельзя не отметить костюм кошки, элегантный, с намеком на ее высокий социальный статус в среде своих соседей. Костюм петуха, как и подобает, выглядел ярким и пестрым, и в то же время художником были подчеркнуты некоторые детали в его дизайне, быющие в характер именно этого персонажа, его образное мышление и поведение. К каждому из домиков, где проживали другие герои сказки, художник нашел свои краски, неповторимые элементы и даже, соответствующий размер.

В данной постановке режиссер, в целом, почти не отступил от драматургической основы произведения Маршака, но ему удалось по-своему обыграть некоторые кульминационные моменты и протянуть осязаемые нити идеи бессмертной сказки в сегодняшнюю действительность. Спектакль начинается с хорового речитатива котят, благодаря которому зритель узнает об их бедственном положении, незавидной судьбе и злой тете-кошке, не пускающей их в свой дом. Таким образом, режиссер обыгрывает завязку спектакля и положение пусть и не главных персонажей спектакля, но впоследствии, сыгравших большую роль в перевоспитании тети кошки и пересмотре ею нравственных и семейных ценностей в жизни.

Режиссерски выстроенной увиделась сцена приема гостей у кошки. Сама кошка, в отличие от своих соседей, элегантная и изысканная, стремится на высоком уровне принять своих гостей и даже приобщить их к таким светским развлечениям, как пение под рояль, танцы, шарады и др. Для каждого приглашенного персонажа – козел и коза, петух и курица, а также свинья, режиссер выстраивает мини-мизансцену с их представлением, где сразу же выпукло раскрывается их характер и сущность. Пение и танцы в исполнении кошки удивляют гостей и не менее восторженно воспринимается юной зрительской аудиторией. Сами же гости в режиссерской и актерской трактовке больше напоминают по уровню своего развития современных новых казахов, больше озабоченных благосостоянием соседей, количеством дензнаков и марки машины, нежели уровнем культуры и образованности своих соседей.

По мере развития действия спектакля, меняется и поведение кошки, вначале превалирует раздражение, когда выясняется, что гости не умеют культурно пользоваться такими предметами, как стол, стулья и рояль и во время приема гостей со своим нытьем опять пожаловали бедные племянники. Затем паника когда загорается и полностью сгорает ее дом. Кстати, в оформлении это был единственный момент, который вызывал некоторые вопросы и недоумения. При сегодняшнем развитии театральной техники и спецэффектов, а также различных светозвуковых устройств, вполне возможно было бы пожар в доме сделать более зрелищным и устрашающим. Далее испуг и растерянность, когда она обнаруживает, что ее вчерашние гости и соседи, которые весело зазывали ее в гости, после обрушившего на ее голову несчастья в виде пожара, не захотели пустить ее даже на порог своего дома, чтобы обогреться и переночевать.

Кошка в исполнении актрисы О. Коржевой весьма выразительно проживала свое каждое эмоциональное состояние, ее героиня только казалась жестокой и неприступной. На самом же деле за этой внешней броней актриса рисовала образ воспитанного, образованного и добродетельного существа. В сценах, где она в сопровождении кота-сторожа обходила в поисках

пристанища своих бывших друзей, у нее окончательно раскрылись глаза. Происходила нравственная переоценка ценностей и моральное перерождение самой героини. В этих сценах режиссер вместе с актрисой нашли много интересных деталей во внешнем облике и поведении данного персонажа. У актрисы менялась походка и, даже тональность речи, в этот момент лишь только самый черствый зритель наверняка ей не сочувствовал.

Весьма органично и жизненно достоверно режиссер обставил сцену, когда бедной тетушке не остается ничего, как стучаться в разваливающуюся дырявую лачужку. И актеры, сыгравшие котят-племянников, исходя из задач мизансцены, были естественны и гармоничны. Выражение «сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок» в этом спектакле еще раз доказывает свою состоятельность и актуальность, вне всякого времени. Тетушка, кичившаяся своим добротным домом, не пускала на порог своих бедных племянников. Когда же дом сгорел и она осталась без крыши, ее племянники не стали в отместку таить на нее зло, а сразу же дали ей приют в своем доме. Даже на поверхности лежащая мораль заставляет задуматься, как взрослых зрителей, так и самых маленьких.

Ностальгирующее чувство вызывали у взрослой части зрителей, звучащие в спектакле знакомые с детства талантливые стихотворные строки Маршака, положенные на музыку и талантливо исполненные артистами театра. Живость, веселое настроение и темп придали всей сценической постановке различные танцы персонажей. Под руководством кошки гости пытались демонстрировать свое знание благородных бальных танцев, но их внутренняя природа и сущность все время вырывалась наружу. И в такие моменты они окунались в настоящую плясовую стихию, темпераментно и весело двигаясь, в это время их пластика как бы отражала внутреннюю сущность персонажа и характерные черты представителя конкретного животного или птичьего мира. Актерам вместе с режиссером удалось отметить наиболее яркие характерные нюансы в пластическом рисунке каждого персонажа, забавно и интересно их интерпретировать

и не менее талантливо обыграть уже в контексте самого сценического действия.

Хотя постановщик целенаправленно следовал за давно известной сюжетной канвой знаменитой сказки, в итоге получилась вроде и та старая сказка, но с новым современным наполнением, делающий спектакль более близким новому поколению зрителей. Несчастные котята, племянники кошки, свою жалобную песню построили на основе ритмов современного рэпа, а важные пожарники весело пели джазовые мелодии, а в доме кошки все гости самозабвенно плясали в духе рок-н-ролла. Эти и другие, вроде бы весьма мелкие нюансы придавали давно знакомой сказке свежее дыхание, современное звучание. Новое звучание старого сюжета считывалось очень легко даже не для самого внимательного зрителя. Современные социальные проблемы общества, неравенство слоев и, самое главное, равнодушие и черствость людей к бедным и обездоленным, даже если это их близкие, все эти аспекты можно было обнаружить в прочтении сказки «Кошкин дом» всей театральной труппой во главе с режиссером С. Усмановым.

Традицию открывать новый сезон премьерой театр сохраняет на протяжении уже нескольких лет. Премьера спектакля «Бременские музыканты» по пьесе В. Ливанова дала старт очередному театральному сезону. Постановку спектакля осуществил режиссер С. Усманов.

На просторах бывшего Союза эта сказка приобрела огромную популярность благодаря известному советскому актеру и драматургу, легендарному Шерлок Холмсу – В. Ливанову, который на основе сюжета сказки Г. Андерсена создал самостоятельное драматургическое произведение. Позже на его основе был снят мультипликационный фильм с музыкой и песнями известного талантливого композитора Г. Гладкова. Именно этот мультфильм и сделал популярным, узнаваемым и любимым сюжет «Бременских музыкантов» для миллионов телезрителей на необъятных просторах сегодняшнего СНГ. В свое время главных героев этого мультфильма озвучивали известные талантливые исполнители, самые настоящие звезды театральной

сцены и театра того времени. Вышедший на экраны мультипликационный фильм стал своего рода вызовом, ломавшим многие привычные устои того времени. Неординарная четверка музыкантов, стилизованная авторами под популярный «Битлз», суперсексуальные наряды принцессы долгое время не давали покоя ревностным охранникам советской идеологии.

Занимательный сюжет, логичное построение драматургического материала, яркие и интересные образы главных героев, прекрасный музыкальный материал с запоминающимися песенными куплетами сделали этот мультфильм одним из образцов профессионального наследия советской мультипликации, который по-прежнему интересен для детей разных возрастов и нового поколения телезрителей. Поэтому задача, вставшая перед режиссером-постановщиком данного спектакля С. Усмановым, была совсем непроста. Сказочная история, известная почти всем, и мультфильм любимый несколькими поколениями телезрителей, при переносе на драматическую сцену должен был не разочаровать пришедшего человека в театр. Поэтому режиссер при постановке отобрал и оставил наиболее известные и любимые песенки, приложил много усилий для динамичности театрального действия, разработки эффектного сценографического оформления и, даже для интереса ввел новых сказочных героев.

Именно этот новый персонаж сказочного представления и начинает спектакль. Шут в исполнении А. Посаженникова, представляет собой автора, который представляет героев спектакля, дает разъяснения по ходу действия и является советчиком персонажей сказочного представления. Его герой весьма умен и находчив. По ходу действия выступает защитником и помощником влюбленных героев, именно в его уста режиссер вкладывает различные крылатые афоризмы и яркие острооты. Как известно, еще в далекие времена большинство королей имели при своих дворах шутов, в обязанности которых входило не только развлекать короля, но именно ему представлялась редкая возможность говорить королю нелिцеприятную правду и всякие колкости. Исходя из таких устоявшихся дворцовых традиций, Шут в спектакле обладает определенной возможностью

направлять действия своего Короля в необходимую сторону и помогать главным героям.

По сюжету король не желает, чтобы его единственная любимая дочь и наследница встречалась с простым уличным Трубадуром. И Трубадuru вместе с его верными друзьями приходится преодолеть много препятствий и устраивать различные ситуаций, чтобы воссоединиться со своей избранницей. Завязка действия происходит в тот момент, когда Трубадур впервые видит Принцессу и сразу же с первого взгляда в нее влюбляется. Режиссер и художник эту сцену тщательно разработали и весьма эффектно представили. Увидев друг друга, в первый момент они застывают на месте, при первых звуках красивой романтической музыки они медленно воссоединяют руки и, как бы от прилива нахлынувших высоких чувств, чудесным образом оказываются на качели и взмывают вверх. Качели, украшенные цветами, особое световое оформление, красивая мелодия, танцующие девушки в белом и сами влюбленные молодые люди - все настраивало зрителей на романтическое настроение и они по-настоящему начинали верить в их чистое и сильное чувство. Поэтому дальнейшая борьба с препятствиями Трубадура с его командой была вполне оправданна и все зрители были на их стороне.

Король в этой сказке был смешным, слегка чудаковатым, иногда глуповатым, при этом добрым и обаятельным. Таким его и представлял на сцене актер И. Турманов. Его персонаж искренне любит свою дочь и желает ей добра. Все перипетии, заваренные приезжими музыкантами при его дворе, он воспринимает весьма легко и беззаботно. Это выражается и в его походке, манере речи и предпринятых действиях. Если Король и обижался, он легко отходил, чисто по-детски надувая губки, а когда сердился, то тряс руками и выпячивал грудь колесом. Все эти мелкие штрихи, найденные актером в процессе творческих поисков, помогли созданию интересного и обаятельного образа.

Более интересно и колоритно было представлено окружение Короля. Три фрейлины Принцессы представляли собой учительницу, врача и тренера по физкультуре. Опытные мастера сцены

Т. Тарская, В. Крымская и Л. Бойченко составили замечательное трио, украсившее спектакль. Художником по костюмам до мелочей был продуман их внешний вид, кое-какие вроде на первый взгляд, достаточно мелкие детали помогли созданию смешных и запоминающихся образов воспитательниц Принцессы. Длинные, почти до колен бусы учительницы, вечно торчащий не к месту шприц в руках врача, эти и некоторые другие атрибуты актрисы весьма разнообразно и эффектно обыгрывали. Для смешного и нелепого внешнего вида талантливые актрисы нашли яркие краски и в игре. Нелепые манеры и походки фрейлин, их особые интонации в голосе вызывали добрый смех у людей в зрительном зале, где видимо каждый вспоминал один из таких персонажей и в своей жизни.

Почти анекдотично выглядела королевская стража, которая не только его Величество, но и самих себя то, на вряд ли смогла бы защитить. Их погоня за беглецами на деревянных лошадках, смешные акробатические приемы и гротесковая игра почти не нарушали ансамбль и правила игра, заданные режиссером в спектакле. Это касается и лесных разбойниц, которые в страхе сбежали от привидений в виде укрывшихся простынями музыкантов. Образы разбойниц благодаря ярко исполненным песенным куплетам, тщательной режиссерской разработке и вниманию к мелким деталям игры, нравились и запоминались, сидящим в зале маленьким зрителям.

Друзья Трубадура и на сцене представляли собой слаженный ансамбль, поэтому трудно кого-либо отдельно выделить. Их действия на сцене и сама актерская игра были направлены на поддержку своего идейного лидера. Трубадур по сюжету смелый и находчивый молодой музыкант, образ не вызывающий сомнений в своей положительности и неординарности. В исполнении Е. Дубовика Трубадур зрителями воспринимался немного по-другому. Во-первых, чисто внешне он не очень-то соответствовал образу романтического влюбленного. Затем, нельзя было не заметить, что картонная гитара в руках, придавала его образу некую комичность. Во-вторых, Трубадур Е. Дубовика и по характеру был совсем простой, временами хитроватый. В самой

трактовке образа актером и режиссерском решении. Трубадуру как бы Принцесса была почти принесена на блюде с голубой каемкой. Персонажу в действиях не хватало решительности в осуществлении целей, определенной смелости и мужества. Он вроде все делал правильно, в конце женился на Принцессе, но лично мне не хватило в самом образе некоторого ореола рыцарства, яркости и темперамента в игре. Но при этом, нельзя было не заметить, Трубадур Е. Дубовика весьма нравился маленьким зрительницам, они ему сочувствовали и сопереживали.

Большинство режиссерских находок органично вошли в драматургическую ткань спектакля, нигде не нарушая его целостность и динамичность. Как бы пружиной в действии спектакля, по замыслу режиссера, стал Гениальный сыщик в исполнении Ю. Гнусарева. Его сыщик наблюдательный и хитрый человек, при этом весьма элегантный джентльмен. Мягкая пластичность в движениях и артистизм в исполнении давно знакомых песенных куплетов, придавали его образу некоторый аристократический флер, который явственно читался в его исполнении. Процесс фотографирования им трубадуrows, а затем переодевание в бабку, исполнение народной песни про свадьбу – все эти моменты несли определенную действенную нагрузку в сюжетной канве спектакля, поэтому и исполнялись актером весьма тщательно со строго отобранными эффектными жестами и театральными приемами.

Принцесса Т. Костюченко покорила зрителей легкой непринужденностью, пластичностью в движениях и хорошим исполнением вокальных куплетов. Хотя ее Принцесса по сюжету весьма капризна и взбалмошна, актриса отбирает достаточно скупые изобразительные краски для своей героини. Больше всего, она импровизирует и кривляется в сценах со своими фрейлинами. На мой взгляд, и художник спектакля подошел к данному персонажу, некоторым образом, скупно и однолинейно. Ее платье было скромным, как и весь внешний облик, никаких кружавчиков, атласных лент и нежных газовых накидок. Учитывая, что это сказочный персонаж в детском спектакле, вполне можно было, ее одеть более привлекательно и интересно.

Музыкальное оформление спектакля получилось интересным и разнообразным. Кроме давно известных и любимых куплетов в спектакль были включены и современные популярные музыкальные фрагменты, которые очень органично вошли в действие. Как, например, когда заграничные исполнители появляются при дворе, они исполняют очень популярную песню известной американской группы. А песенки Короля «Ах ты бедная моя, трубадурочка!» и «Такая-сякая» всегда вызывают настоящий фурор и аплодисменты у зрителей всех поколений. Ведь «Бременские музыканты» – это, прежде всего, музыкальная история. Звучащие музыкальные куплеты по ходу спектакля задают нужное настроение и ритм всему представлению. Такое же бодрое настроение придают спектаклю и участие в нем исполнителей из акробатик шоу-балета «MODES», демонстрируя зрителям головокружительные спортивные трюки и блестящие танцевальные па.

Художник-постановщик спектакля Э. Дюсембаев в контексте режиссерского видения создал на сцене интересное сценографическое решение давно знакомого мультика. В первую очередь, это мобильность и лаконичность декорационного оформления при весьма конкретных и четких обозначениях происходящего места действия. Все было продумано, таким образом, что дремучий лес в один момент превращался в дворцовые покои короля или стены дворца. По-детски волшебным и романтично художник украсил сцену первой встречи Трубадура и Принцессы.

«Бременские музыканты» – не теряют своей актуальности в силу того, что проблемы, заложенные в данном сказочном произведении, весьма злободневны и для сегодняшнего времени. Взаимоотношения отцов и детей, составляющие настоящей мужской дружбы, отношение власть держащих к людям искусства, методы воспитания детей, преклонение перед всем иностранным – эти и многие другие вопросы прямо и косвенно затронуты в данной театральной постановке. При внимательном прислушивании к речи героев можно было не только услышать, но и наблюдать весьма интересное словесное жонглирование героев с известными крылатыми фразами, типа: «Шут с Вами»,

«Дайте, что ли, карты в руки погадать на короля...», «Почетна и завидна наша роль, не может без охранников король...», «А, как известно, мы народ горячий и не выносим нежностей телячьих...» и др. Действенность поступков героев, крылатые фразы и темпераментные песенные куплеты придают спектаклю определенное сказочное очарование, легкость в восприятии, глубокий назидательный смысл и оптимистический взгляд автора произведения и персонажей в светлое будущее. Этот оптимизм и вера в торжество прекрасного и доброго заключена автором в фразу «Утро будет добрым!», которую в заключении спектакля, произносит Шут. Мост, перекинутый в XXI век, сохранил веру человека в сказку, ребенка в чудеса и для всех в торжество доброты в нашей жизни.

Следующий сезон театр традиционно открыл очередным премьерным показом нового спектакля, на этот раз это было представление «Сказка о потерянном времени». Постановку осуществил давний знакомый театра режиссер из Якутии Алексей Орлов, до этого поставивший для этой труппы такие спектакли, как «Золотой ключик», «Королевство кривых зеркал», «Команда Т». На этот раз для воплощения на сцене режиссер свой выбор остановил на хорошо известной пьесе советских времен Е. Шварца и не менее ставшим популярным в те годы детским фильмом режиссера А. Птушко, поставленным по мотивам данного произведения. Поэтому, для пришедших в театр с детьми родителей, это стало очередной встречей с добрым прошлым. А так как современные дети почти не интересуются советской фильмографией, для большинства зрителей представленный сюжет не имеет какого-либо флера прошлого, воспринимаясь как нечто совершенно новое.

С целью осовременить старую сказку, сделать ее более интересной для молодого поколения зрителей, режиссер внес существенные изменения в драматургическую ткань пьесы, наполнив ее новым современным звучанием и интересными театральными находками. Так, в режиссерском видении сегодняшние школьники теряют бесценное время на компьютерные стрелялки, бесконечные разговоры по сотовому телефону,

зависание в социальных сетях и т.д. Интересной режиссерской находкой стали зонтики, которыми злые волшебники укальывали, не ценящих время, детей-стариков и пролог спектакля, где не по-театральному, а используя кинематографические приемы, представляли героев из-за кулис, представляя голос за кадром.

Главными героями спектакля являются четверо школьников, которые бесцельно попусту тратят свое драгоценное время, за ними охотятся четыре злых волшебника. В момент, когда они застают детей за пустым времяпровождением, укол их острыми таинственными зонтиками означает акт украденного у детей времени. Благодаря украденному у детей времени злые волшебники молодели прямо на глазах, становились подвижными и веселыми, а дети же напротив, превращались в усталых и дряхлых стариков и старушек.

Главный герой спектакля Время – которое неумолимо бежит только вперед, ни на миг не останавливаясь, но, как и подобает в волшебных сказках, умеет исполнять желания. В режиссерском видении его олицетворяла благодарная кукушка – сценическое воплощение настоящего текущего времени, именно ей предстояло разгадать хитроумные задумки злых волшебников и прямо на глазах у ошарашенных и испуганных школьников вернуть стрелки часов назад. Таким образом, режиссер вместе с драматургом и актерами весьма зримо и конкретно продемонстрировали, что те, кто попусту тратит время, сами не замечают, как быстро стареют.

В спектакле много интересных мизансцен и режиссерских находок, где авторы весьма изобретательно и затейливо показывают борьбу между добром и злом, малодушием и смелостью, честностью и лицемерием. И борьба эта получилась весьма реальной и достоверной, благодаря игре опытных актеров, занятых в данном спектакле. А. Зайцев, Е. Ефремов, Л. Бойченко и В. Крымская талантливо прямо на глазах у зрителей превращались из школьников в забавных стариков и старушек. И дело было не только в их детской одежде, но им удалось по-настоящему перевоплотиться с помощью выразительной мимики, жестикуляции и самого пластического рисунка образа.

У них менялась походка, жесты, темп речи и даже сам разговорный сленг. Они весьма забавно, чисто по-стариковски, начинали шаркать ногами, кряхтеть и ворчать по пустякам.

Образы злых волшебников с зонтиками воплотили молодые актеры Тобжанов, Золочевская, Лунина и Куприянов. В их игре было больше схематизма и штампов, нежели в образах школьников, где актеры купались в импровизационной игре и некотором театральном кураже. Злые волшебницы с бесшабашными прическами и в аляпистых костюмах создали образ сумасшедших и взбалмошных девиц. На их фоне волшебники и выглядели более спокойно и сыграли немного скромнее.

По задумке художника Т. Болотовой костюмы героев спектакля имели некоторые детали советской атрибутики, типа жилеток, красных галстуков, белых фартуков и т.д. Вместе с тем костюм каждого персонажа отражал его характер, профессию и даже, социальный статус. Интересным показалось и видение художника-постановщика Э. Дюсембаева, повесившего на центральной стене сцены движущее огромное колесо, которое символически олицетворяло ход времени и осуществление очередного волшебства. Так как по ходу спектакля герои должны были быстро оказываться в разных местах, художник для этого применил обычную смену тканевого задника. Лишь одним обозначением на заднем фоне лес, магазин, улица – быстро сменяли друг друга. Также активно художник задействовал в сценографии движущий круг в середине сцены, который выкатывал в центр то пеньки, то скамейку, а то и уносил шумную уборщицу из гардеробной вглубь сцены. С целью создания акта волшебства в оформлении использованы ультрафиолетовые лампы, флуоресцентные цвета, особые звуковые шумы и спецэффекты. Эти и другие приемы в оформлении задали спектаклю особый ритм и динамичность.

Сам режиссер жанр и вид спектакля определил как «идеальный воскресный спектакль для всей семьи», так как, по его мнению, умение дорожить временем – вечная тема. Не только детям, но и взрослым, будет интересно следить за происходящим на сцене. Да и задуматься над проблемами,

которые он поднимает, не мешает и мамам и папам. Автор пьесы Е. Шварц внутри незатейливой сказки раскрывал глубокий философский вопрос всех времен и народов, такие важные аспекты жизни, как ценность времени, смысл жизни, проблема старости и т.д. На мой взгляд, режиссеру действительно удалось создать действительно универсальный семейный спектакль, то есть незатейливую сказочную историю для детей и не менее интересную историю для их родителей. Каждый из зрителей смог вынести из этой сказочной истории свою философию жизни и сформировать свой взгляд на смысл жизни и бесценного времени.

Спектакль «Королевство кривых зеркал» на сцене театра представил режиссер А. Орлов. В основе сюжета одноименная повесть В. Губарева, написанная еще в 50-х годах прошлого века, есть и одноименный известный фильм А. Роу, снятый по данному литературному произведению. Поэтому, как минимум половина зрительного зала в виде родителей и бабушек-дедушек детей была хорошо знакома с материалом новой театральной постановки.

По сюжету в сказочном королевстве зазеркалья происходят всякие загадочные и невероятные события. Основное занятие его жителей – это изготовление кривых зеркал, которые все показывают наоборот: красивое делают уродливым, молодых – старыми, большое – маленьким и т.п. Называются жители города, в основном, нарицательными именами, которые пишутся и читаются наоборот. Большинство горожан – злые, некрасивые и лживые – предпочитают верить зеркалам, в отражении которых у них все в порядке. А неискажающее действительность, единственно прямое зеркало хранится у Короля, который его от всех прячет. И лишь один мальчик по имени Гурд (Друг) находит в себе силы противостоять всем и отказывается делать эти кривые зеркала, в ожидании казни его заточают в башню смерти. И вот в это царство кривого зазеркалья случайно попадает девочка Оля. Отсюда начинается завязка представленного спектакля.

Режиссер, в целом, не отходит от сюжетной канвы известного литературного произведения. При этом, отобрав наиболее ключевые моменты произведения, на их основе строит развернутые мизансцены с диалогами и монологами, в которых объемно и ярко раскрывается характер главных персонажей спектакля. Как известно, события в сказке происходят в советское время, но в спектакле атрибуты того времени почти не заметны – ни во внешнем виде, ни в разговорах героев. Лишь в программке внимательный зритель мог бы заметить, что оказывается Оля является пионеркой, а не просто девочкой.

Динамичность и ритм сегодняшних дней спектаклю придали с помощью сценографии, музыки и некоторых деталей в одежде героев. Так, например, в исполнении актрисы Т. Тарской бабушка была весьма неординарной и креативной, чему помог ее наряд в джинсах и талантливая игра. Сценография спектакля в исполнении художника-постановщика В. Пономарева была выполнена в классическом стиле и достаточно сдержанных тонах. При этом ему удалось четко разграничить и лишь несколькими деталями и штрихами обозначить их различие. Само оформление весьма лаконично, большая часть пространства сцены была предоставлена актерам для игры и танцев, так как на сцене предметов интерьера было очень мало. Некоторые из них присутствовали в виде рисунка на полотне, такие правила игры в театре не редкость. К счастью, современные дети их понимают и принимают.

Постановку танцев для спектакля осуществил хореограф С. Тихонов, а исполнили их артисты Государственного академического театра танца под руководством Б. Аюханова. Творческое содружество этого хореографического коллектива с артистами ТЮЗа не первое, а становится хорошей традицией и примером для других театров. Возможность демонстрации детям хорошей хореографии в исполнении профессиональных артистов балета не может не вызывать одобрения и восхищения мудрыми шагами руководства театра и его творческого коллектива. Все поставленные танцы исходили из контекста действия

пьесы и отражали характеры героев пьесы. И исполнены были темпераментно и выразительно.

Для постановщика спектакля было важно показать юным зрителям их со стороны, когда некоторые из них не слушаются родителей и бабушек, ленятся выполнять порученное им дело и просто капризничают. Режиссеру это удалось, по реакции зрительного зала можно было понять, такое отражение в зеркале многим ребятам не понравилось. Образы Оли и ее отражения в зеркале Яло в исполнении актрис Т. Костюченко и Н. Луиной получились яркими и запоминающимися, зрители искренне сочувствовали героиням, верили в предлагаемые обстоятельства и в финале были несказанно рады благополучному возвращению Оли домой.

Отрицательные персонажи спектакля министр Нушрок (Коршун), министр Абаж (Жаба), прекрасная дама Анидаг (Гадина) и Король Зазеркалья составили весьма колоритную команду вредителей своего государства. В их игре было много гротеска, шутливой иронии и даже, если так можно выразиться кукольного кривлянья. В показе этой команды режиссер, с одной стороны, постарался показать их смешными и очень несимпатичными, с другой стороны, в их поведении он пытался четче обрисовать определенные негативные стороны в их поведении. Стремление режиссера перебросить мостик в мир и проблемы сегодняшнего дня помогали зрителю увидеть себя, своих друзей и соседей, наших чиновников, иногда нечистых на руку, подставляющие друг друга или пытающихся обмануть всех и всякого.

На фоне всех этих людей с искаженной видимостью и мировосприятием бесстрашным борцом за справедливость оказывается совсем юный мальчик по имени Друг. Он восстает не только против всех министров, но даже против самого короля и отказывается продолжать делать кривые зеркала. Этот образ тоже легко спроецировать на сегодняшних оппозиционеров-одиночек, не боящихся выступать против правящей власти.

Спектакль «Королевство кривых зеркал» стал очередной попыткой театра по-новому прочитать известный литературный и кинематографический материал, найти в нем актуальные

проблемы сегодняшнего дня. Таким образом, призвать юных зрителей отказаться видеть мир через призму кривых зеркал, уметь говорить правду и если надо бороться за нее. Проблемы нравственности, жизненных приоритетов и выбора, во все времена стояли перед любым человеком, актуальны они и для современных казахстанских школьников и молодежи.

Спектакль «Хоттабыч» в постановке режиссера С. Усманова представил собой авторскую интерпретацию из микса повести советских времен, волшебной пьесы-мюзикла и полнометражного телефильма. Как известно, первый вариант повести был написан в 1938 году, затем в 1955 году была опубликована измененная версия произведения, через год по нему снят фильм, и в 70-х годах автор повести Л. Лагин вместе с Ю. Энтиным и композитором Г. Гладковым создали совершенно иной вариант драматургического материала для нового мюзикла. Уже один этот факт объясняет и подтверждает большую популярность данного произведения на театральной сцене и киноэкране.

Новый век и требования театрального формата поставили режиссера перед выбором отобрать наиболее значительные события и моменты из удивительной истории встречи мальчика Вольки Костылькова с джином Гассаном Абдурахманом ибн Хоттабом. Режиссер, отказавшись от различных спецэффектов и многочисленной перемены места действия пьесы, сосредоточил внимание зрителя на жизненно нравственных аспектах авторского повествования. В отличие от книжной повести здесь вместо учительницы по географии, которую благодаря помощи Хоттабыча Волька чуть не довел до обморока свалившимися на него новыми познаниями, появляются супруги Хапугины, с помощью которых автор и режиссер весьма доходчиво и зримо раскрывают тему мещанского накопительства. Вместо друга Вольки Жени Богорада, закинутого Хоттабычем в гнев в далекую Индию, в пьесе появляется симпатичная и смышленная девочка Женька. Главным конфликтом и кульминацией спектакля в интерпретации режиссера С. Усманова становится нравственный выбор мальчика Вольки между сказочным богатством

и дружбой настоящих друзей, где мальчик выбирает настоящую жизнь с ее трудностями и радостями, отказываясь от придуманных и готовых вариантов жизни с помощью волшебного дара джина Хоттабыча.

С целью динамичного развития действия и приближения маленьких зрителей к самому настоящему действию спектакля, режиссер несколько мизансцен разворачивает прямо в зрительном зале. Неопикуемый восторг детей, почувствовавших и себя приближенными к волшебству джина, трудно описать и даже объяснить. В век компьютерных технологий, 3D форматов и массового пользования детьми различных мобильных устройств, всегда кажется, что современных детей трудно чем-либо удивить и вызвать неподдельный восторг. К счастью, настоящему театральному искусству и талантливым актерам пока еще это по плечу.

Хоттабыч в исполнении Т. Восилова выглядит по-настоящему колоритным и загадочным джином, восточная пластическая грация вкупе с выразительно характерным разговорным стилем и манерой речи придали персонажу особое обаяние и сказочный шарм. Дети с замиранием следили за игрой актера, очень искренне подсказывая и сопереживая герою.

Мальчик Волька в исполнении А. Иватова в начале спектакля слегка напрягает своим несоответствием своего внешнего вида сложившемуся в понимании многих, образу советского школьника. Но постепенно от сцены к сцене к его персонажу привыкаешь и начинаешь его воспринимать вполне адекватно, а главное – этому герою искренне веришь. Гармоничную игру Вольки поддержали и его друзья Женька в исполнении Т. Костюченко и Гоги в исполнении В. Дрыгалина. Актеры Ю. Гнусарев и М. Коваленко в образе супругов Гнусаревых в своей игре смогли раскрыть всю неприглядность жадности и рвачества, нигде не скатываясь на карикатуру и фарс. Совсем не страшный, а напротив добрый и веселый, получился милиционер в исполнении актера В. Анисова. Продуманный пластический рисунок образа и выразительная речь позволили маленькой эпизодической роли стать одной из запоминающихся в ходе спектакля.

Особенно проникновенными и захватывающими получились сцены, где Хоттабыч очень искренне предлагает Вольке сундуки с золотом и серебром, а его верную подружку Женьку превратить в рабыню с веером для исполнения всех его прихотей. Волька вместе с друзьями пытаются донести до Хоттабыча свое мальчишеское понимание слова «счастья» и верной дружбы. И когда в финале ребята сами принимают на себя ответственность за этого загадочного старика и поют песенку «За джинна мы в ответе – не быть ему рабом!» проникаешься уважением и доверием к молодому поколению, способного на поступки и оценку истинных ценностей в жизни. Появление на сцене по сюжету супругов с говорящей фамилией Хапугины четче и ярче высветили проблемы сегодняшнего дня, когда со всех сторон реклама воспекает в человеке потребительские чувства.

Все действие спектакля разворачивалось на фоне стандартных городских многоэтажек. Художник спектакля В. Пономарев постарался оформление сделать очень мобильным и лаконичным. Так как на сцене разворачивались весьма динамичные и интересные события, рисованной скромной сценографии оказалось вполне достаточно для данного театрального действия. Яркие пятна в действие спектакля добавили куплеты в исполнении актеров на музыку Г. Гладкова и стихи Ю. Энтина.

Динамичное действие с глубоким воспитательным и философским аспектом позволили детям окунуться в сказочный мир волшебства и современной действительности. «Когда я ставил спектакль, то думал о том, как бы я себя повел, если бы нашел сосуд с джинном. Хорошо, если бы и зрители задумались над этим вопросом, который только на первый взгляд кажется простеньким...» – сказал в интервью режиссер С. Усманов. Думаю, такой вопрос обязательно появится у многих зрителей, посмотревших спектакль «Старик Хоттабыч» в постановке этого режиссера.

Каждый год в преддверии наступающего нового года труппа театра приглашает своих зрителей на спектакль с каким-нибудь необычным новогодним сюжетом, когда кроме спектакля, детей ожидают встречи с Дедом Морозом и Снегурочкой, танцы

вокруг елки и множество сюрпризов. В декабре 2012 года театр представил своим зрителям сказку немецкого драматурга А. Гофмана «Щелкунчик», одну из самых прославленных и известных новогодних представлений мирового театра, не только драматического, но и хореографического. Так как благодаря стараниям и талантам известного композитора П. Чайковского и именитого хореографа М. Петипа балет «Щелкунчик» уже второе столетие является признанным шедевром мирового балетного театра.

Сюжет этой сказки затейлив и интересен, как и все волшебства, случающиеся в новогоднюю ночь. Главная героиня девочка Мари на рождество получает от своего крестного Дроссельмейера необычную куклу для раскалывания орехов – Щелкунчика. Вместе с куклой Дроссельмейер рассказывает Мари историю этой куклы, заколдованного мышью королевой Мышильдой. И с этого момента разворачиваются основные события спектакля.

Добрая и наивная Мари, бесстрашно бросающаяся спасать своего кукольного Щелкунчика, в конце спектакля превратится в благородного прекрасного принца, который предложит ей руку и сердце. На пути к этому счастью Мари и Щелкунчика ожидает множество испытаний и приключений. Где вместе с ними и на их стороне будут помогать их верные друзья вместе с главным советчиком и защитником загадочным Дроссельмейером. В образе этого таинственного персонажа выступили В. Крылов и А. Зайцев, каждому из них удалось создать своего особенного сказочника. Если Дроссельмейер В. Крылова был весьма добр и наивен, то в исполнении А. Зайцев он был не так простодушен, временами даже весьма странен и экстравагантен. Но, каждый из них нашел свою дорогу к сердцу маленьких зрителей и театрально искренней и открытой Мари.

Неожиданно интересный и абсолютно новый персонаж родился в видении режиссера С. Усманова и художника В. Пономарева в роли королевы Мышильды. Режиссер увидел ее в виде трехликого существа, напоминающего сказочных двуглавых драконов. Три разных лица воплощают три разных актера,

в премьерном спектакле это были Ю. Гнусарев, Н. Семенова и А. Карабаева. Каждый лик представлял собой определенное существо с конкретным характером и манерой поведения. Под стать мамочке получился и ее сын Мышульц – огромное, неуклюжее и, самое главное, отвратительное существо, не имеющее своей головы и, как следствие, своего мнения ни по какому поводу.

Как известно, в любой новогодней сказке большое значение имеет сценография и наличие волшебных чудес и превращений. Благодаря великолепному по-настоящему новогоднему и сказочному драматургическому материалу, режиссер вместе с художником постановки и художником по костюмам получили возможность максимально проявить свою творческую фантазию в воплощении театрального волшебного действия. Художники создали легкие воздушные декорации, большую нарядную елку, по ходу действия используя множество театральных спецэффектов, доступных и возможных на сцене данного театра. Это был и сказочный снегопад, эффектные бои Щелкунчика с мышшиной семьей, волшебное превращение Щелкунчика в Принца и в финале его живописно сказочная встреча с Мари.

Необыкновенно сказочными и красивыми выглядели и костюмы персонажей, выполненные с большой творческой фантазией и даже, можно сказать, определенной креативностью. Хорошо читаемые персонажи художник соединил с функциональностью и удобством костюмов при необходимой для некоторых образов волшебной красотой, для некоторых же, наоборот, наводящих страх и отталкивающее чувство.

Творческое единomyслие и содружество талантливых постановщиков и всей актерской труппы театра позволило создать яркий волшебный спектакль. Где, не только дети, но даже взрослые на время опять превращались в детей, верящих в новогодние чудеса. Огромную идейную и эстетическую роль таких спектаклей в воспитании зрителей трудно переоценить, так как именно такие чудесные встречи для многих зрителей остаются самыми лучшими воспоминаниями о встречах с Прекрасным миром театра.

Еще одна замечательная традиция театра ставить под Новый год представление со сказочным новогодним сюжетом. В 2012 году им стал спектакль «Снежная королева» – один из наиболее любимых и посещаемых зрителями детских театров. Опытная и профессиональная творческая группа создала по-настоящему сказочное и красивое театральное зрелище. Режиссер-постановщик С. Усманов, художник-постановщик Э. Дюсембаев, художник по костюмам Г. Омарова всю свою творческую фантазию направили на то, чтобы зрители увидели в известной классической сказке современные аспекты нашего времени, сделав более понятным и читаемым, второй план бессмертного произведения великого сказочника Х. Андерсена.

Большая заслуга в успехе спектакля принадлежит художникам, создавшим красивые костюмы и великолепное сценическое оформление. Как и положено сказке, где герой чего или кого-либо ищет, Герда на протяжении всего действия оказывалась в самых различных местах: то в цветущем саду, то в дремучем лесу, а то и в сказочном дворце. И задача художника-постановщика каждое конкретное место действия обставить таким образом, чтобы в сознании зрителя оно вызывало определенные ассоциации и оставляло яркое впечатление. И молодому талантливому художнику Э. Дюсембаеву это удалось. Прекрасному цветущему саду Феи цветов, украшенные цветами живые зонтики, придавали некую сказочность и романтичность. Дворец Снежной королевы за счет полупрозрачных геометрических колон и как бы уходящих в перспективу снежных вершин производил впечатление огромного и холодного помещения, тем самым усиливая впечатление зрителей от встречи с холодной и одинокой повелительницей вечных снегов.

Некоторую озадаченность вызвало лишь решение художника снежные бури изобразить с помощью прозрачного длинного тюля, поддерживаемого и раскачиваемого в нужные моменты с двух сторон, актерами на сцене. Такой способ в век развитой машинерии и различных цветовых эффектов в современном театре как бы отсылал зрителя в очень далекие театральные времена, когда не было возможности пользоваться достижениями

технического прогресса. И это при том, что современные дети даже при их испорченности различными 3D мультфильмами с их безумными спецэффектами, приходя в театр, принимают театральные правила игры с его представлением и воображением. Поэтому чуть-чуть фантазии и на сцене можно было закатить самую настоящую снежную бурю с шумовыми и световыми эффектами.

Костюмы всех без исключения героев спектакля, выполненные художником Г. Омаровой, были сказочно живописны, продуманы в деталях и удобны. Особенно впечатляющим получился костюм самой Снежной королевы, ослепительное белое красивое платье с королевским высоким воротником и пышными рукавами, украшенное множеством блестящих камней и пайеток в сочетании с великолепным головным убором не могли оставить равнодушным ни одно зрительское сердце. Хотя Снежная королева появлялась на сцене всего 3-4 раза на несколько минут, ее образ, благодаря костюму, необычной холодной интонации в голосе, скупым пластическим краскам, да и всему внешнему облику, оставлял неизгладимое впечатление.

Режиссер спектакля С. Усманов построил действие, таким образом, как будто сам автор произведения Х. Андерсен в образе сказочника Оле Лукойе, неспешно повествует, ведя свою любимую героиню Герду через множество испытаний и приключений к Каю. Добрый сказочник не просто повествует, но при необходимости и вмешивается в происходящее на сцене. Например, в сцене, когда Фея цветов гипнозом заставляет забыть девочку о цели своего путешествия и укачивает ее в садовом гамаке. Именно Оле Лукойе будит ее и отправляет в дальнейший путь. Для лучшего восприятия спектакля постановщик прибегнул к стихотворной форме повествования, большинство героев говорят стихами, что делает их речь более понятной и в тоже время по-настоящему сказочно-театральной. С другой стороны, постановка воспринимается как музыкальный спектакль. Большинство героев хорошо и к месту поют и танцуют, на протяжении всего действия звучат отрывки из хорошо известных классических произведений, типа Вальса А. Хачатуряна

из «Маскарада», Вальс А. Доги к фильму «Мой ласковый и нежный зверь», вариация Феи Драже из балета П. Чайковского «Щелкунчик». Что еще раз говорит о постоянной проводимой работе коллектива театра и самого режиссера в приобщении юного поколения к бессмертным творениям вечной классики.

В композиционном плане режиссером сохранена общепринятая структура, где Герда в поисках своего брата Кая попадает в разные места, встречаясь с разнообразными персонажами, что создает впечатление маленьких сказок в большом представленном спектакле «Снежная королева». Каждой из таких встреч режиссер придает особенный настрой и темпоритм, отталкиваясь от самого сюжета, характера персонажей и их взаимоотношений, в чем ему большую помощь оказала сценография и музыкальное оформление спектакля, выполненное М. Германцевым. Режиссерское видение С. Усманова, идя вслед за сюжетом и композицией сказки, создало многослойное сценическое произведение, где в повествовании можно обнаружить серьезные подтексты для родителей и картинки и ситуации, напрямую воспитывающие их детей.

Вначале Герда попадает в чудесный сад, где встречается с Феей цветов. Добрая одинокая старушка, мечтавшая о дочери, предлагает ей остаться у нее навсегда и забыть свою семью. Видя, что уговоры не помогают, добрый божий одуванчик в исполнении Т. Тарской, весьма ловко гипнотизирует и усыпляет девочку, чтобы она забыла обо всем на свете.

Далее судьба ее с помощью Ворона и Вороны забрасывает во дворец добрых и беззаботных Принца и Принцессы. В этой сцене много танцев, Ворон с Вороной в исполнении Н. Коньшина и А. Карабаевой демонстрируют разнообразные грациозные классические па, а В. Куприянов с Н. Луниной в образе Принца с Принцессой представляют церемониальный придворный мэнует. Отзывчивые и щедрые, они дарят Герде теплую шубку с замечательной муфтой и золотую карету, что впоследствии сделало ее лакомой приманкой для лесных разбойников.

В лесу же, Герда становится добычей грозной Атаманши и ее дочери Маленькой разбойницы. Их образы решены режиссером

весьма интересно, с помощью колоритных танцев и вокальных куплетов с актуальными денежными обозначениями сегодняшнего времени, типа баксы, тугрики, рублики и др. В образе Маленькой Разбойницы – М. Куприяновой режиссер рисует обманчивость внешности и не всегда соответствующие занятия персонажа, сообразно его внутреннему миру и человеческим качествам. Гадкая и злая девчонка, которая развлекается, стреляя по мишени на голове Герды, умудряясь ковырять ножиком в зубах и неприлично плевать, в итоге совершает самый добрый и благородный поступок по отношению к случайно встретившейся ей на пути девочке. Актрисе под руководством режиссера удастся показать и сценически оправдать столь стремительное перерождение Маленькой Разбойницы, проснувшееся в ней сострадание и доброту. Именно она жертвует своим любимым северным оленем, которого отправляет вместе с Гердой в царство Снежной королевы.

Так, приоткрывая слой за слоем, всдя шаг за шагом, режиссер вместе с автором произведения, приводят зрителей к пониманию и открытию таких банальных вещей, как необходимость проявления в жизни доброты и человечности. Вещи, которые были в далекие сказочные времена и не потеряли своей актуальности и в сегодняшнем техногенном обществе XXI века. Попытка режиссера проецировать события того времени на современные проблемы, чтобы вызвать зрителя на разговор и раздумья, в целом, удалась. Думаю, большинство родителей юных зрителей увидели на сцене если и не себя, то некоторых из своего окружения точно, персонажей тут и там встречающихся в современном обществе – черстных холодных женщин, злые матери, портящие своих детей и мн.др.

В этом сказочном произведении много интересных колоритных персонажей, не менее яркие образы, мы увидели и на сцене. М. Коваленко – Снежная королева в красивом эффектном костюме с прямой статью и металлическим голосом, вызывая восхищение и страх у детской аудитории, сеяла семена жалости у взрослых, которые хорошо понимали причины ее холодности и одиночества. Однозначно центральным персонажем

спектакля стала девочка Герда в исполнении актрисы Т. Костюченко. С первых минут появления на сцене и до финала актриса была очень естественна и органична в данном образе, хорошие вокальные данные и пластичность в танцах добавили образу обаятельности и выразительности. Ее Герда так искренне выражала любовь к брату и желание его вернуть, что не поверить ей было невозможно. При этом актриса ни разу не уходила в какую-либо детскую слащавость или использование внешне эффектных гиперболических театральных приемов. Ей сопереживали зрители и хотели помочь героини-партнерши по сцене, так как еще одним достоинством актрисы увиделось умение играть в ансамбле.

В этом спектакле дебютировало несколько выпускников Эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова, недавно пополнивших молодые актерские ряды театра: Г. Тобжанов, Р. Махатаев, Н. Коньшин, А. Карабаева, М. Кадирбердиева. К их чести и зрительскому удовольствию их дебютная игра внесла в спектакль определенную свежесть и детскую наивность, их молодой энтузиазм и задор явственно ощущались, как в игре, так и в зрительском восприятии. Так, Кай в исполнении Р. Махатаева в первые минуты на сцене был, на первый взгляд, слишком серьезен. Но, по ходу спектакля эта серьезность оправдывалась по сюжету его закаменевшим холодным сердцем. Танцы, в постановке балетмейстера В. Япринцева, порадовали стилистическим и жанровым разнообразием, были успешно освоены всеми актерами и исполнялись свободно и заразительно. Так же свободно актеры купались и, в найденной режиссером стихотворной форме спектакля, с включением в него современных оборотов молодежного сленга.

Творческое единomyслие всего коллектива во главе с режиссером-постановщиком С. Усмановым и молодыми дебютантами позволили театру сделать еще один смелый шаг в освоении давно знакомого драматургического материала, обнажить в старой сказке современные проблемы и вопросы. Как известно, спектакль «Снежная королева» впервые на сцене этого театра был поставлен еще в далеком 46 году прошлого века, где на сцену

в образе Снежной королевы выходила сама легендарная Наталья Сац. С тех прошло много десятилетий, но вечная жизненная истина, что добро всегда выше и сильнее зла, в очередной раз на сцене детского русского театра раскрывается новому поколению юных зрителей. И устами знаменитого сказочника Оле Лукойла постановщики в финале спектакля доказательно подытоживают, что в жизни любовь и дружба имеют непреходящее вневременное значение, и повезло тем людям, кто имеет в жизни таких же верных и преданных друзей, как бесстрашная и самоотверженная Герда.

Спектакль «Иван-Царевич и Серый волк» по мотивам русской народной сказки алматинские зрители смогли увидеть в постановке режиссера А. Орлова, который уже несколько раз успешно сотрудничал с этой труппой. Сюжет спектакля построен на основе слияния двух известных русских былин. Одна из них более популярная, повествует о жизни Ивана-Царевича, Сером волке и молодильных яблоках. Другая же, менее известная широкому кругу, это былина о русском богатыре Вольге Святославовиче. Который, по рассказам обладал удивительными свойствами к перевоплощению в разные образы, а также талантом понимать язык зверей и животных.

Сказку кто-то должен интересно рассказывать, так эта миссия в спектакле досталась Бабе Яге в лице актрисы Т. Костюченко. Она не только живописно повествует о днях давно минувших, но и сама по ходу действия активно участвует в игре, хотя этого персонажа нет ни в одной из двух былин. Так, она помогает Ивану достать живую и мертвую воду, активно помогает всем положительным героям. При этом, не смотря на свой преклонный возраст, Баба Яга задорно танцует, легко садится на шпагат и в детском восприятии совсем не страшная, а красивая. Что подтвердило большинство детей, сидящих в зале, громкими выкриками на вопрос Бабы Яги «Разве я не красивая?».

Былинный Вольга Святославович в спектакле становится Серым Волком в лице актера Ю. Гнусарева, которого характеризует патриотическая музыкальная тема песни из репертуара ансамбля Н. Емелина. Друг и помощник Ивана-Царевича

становится осью действия, вокруг которого разворачиваются основные события представленного спектакля. По замыслу режиссера, именно он, как былинный Вольга Святославович благодаря поддержке друзей собирает дружину и идет защищать русские земли от врагов и захватчиков. Кроме основных персонажей режиссер весьма продуманно включает в действие спектакля и другие популярные персонажи русских сказок. Как, например, Жар-птицу и Царя, отправляющего своих трех сыновей найти вора и вернуть, похищенные плоды домой. В финале, как и положено любой доброй сказке, все заканчивается традиционным хэппи-эндом. Иван-Царевич спасает от Змея Горыныча красавицу Елену и влюбляется в нее.

Интересным новшеством спектакля стало использование режиссером в некоторых моментах древнего старославянского языка, а также древнеславянских музыкальных мотивов и современной славянской музыки. Вторым интересным аспектом стало очень активное вовлечение зрительного зала в происходящее на сцене. По ходу действия герои общались с маленькими зрителями, спрашивали у них совета по тому или иному важному для них вопросу. Режиссер задает динамичный темп действию, используя разнообразную музыку и действенные ситуации.

Сценография и костюмы, выполненные художником В. Пономаревым, представляли собой весьма живописное зрелище. Сказочные дворцы царей Афона и Далмата с помощью лишь нескольких ярких деталей запоминались и производили восторженное впечатление на маленьких зрителей. Благодаря продуманности и мобильности конструкции художнику удавалось быстро и эффектно превращать логово Змея Горыныча в дремучий лес или царский дворец.

Спектакль по мотивам русских былин получился не только познавательным, но и весьма интересным. Актеры, с головой окунувшись, в предлагаемые обстоятельства, создали веселый и динамичный спектакль, где активным персонажем действия были и все зрители. На этом спектакле пришлось еще раз убедиться в том, что нашим детям по-прежнему интересны сказки, когда их рассказывают с фантазией и профессионально умеючи.

И театр для детей становится заразительно интересным и приятательным, когда они имеют возможность прикоснуться к героям спектакля, поговорить с ним и помочь разобраться в непростой сказочной истории.

Репертуарная политика театра построена таким образом, что большинство спектаклей для детей старшего школьного возраста поставлены по произведениям, входящим в учебную программу по литературе. Школьники вначале знакомятся с литературным произведением на уроке, а затем приходят увидеть его на сцене. И, оттого, насколько интересно и красиво представлен спектакль, очень часто зависит дальнейший интерес детей к тому или иному классическому произведению. Осознавая такой важный аспект в обучении и просвещении школьников, театр к постановке классических произведений старается подходить со всей ответственностью.

Для зрителей старшего школьного возраста театр адресует спектакль «Белое облако Чингисхана», поставленный по мотивам произведения известного писателя Ч. Айтматова. В свое время, по идеологическим соображениям, эта новелла чрезмерно осторожными чиновниками от власти была изъята из романа «И дольше века длится день». Позже публиковалась отдельно, вызвав огромный интерес со стороны читателей. Новелла построена на основе одной из легенд о жизни великого Чингисхана, «миф, мало соотносимый с исторической действительностью, но много говорящий о народной памяти...». Писатель попытался отойти от образа легендарного завоевателя, а увидеть в нем просто человека и мужчину. Жестокий и сильный снаружи, внутри Чингисхана прятался человек, раздражаемый противоречивыми чувствами и неприятными воспоминаниями прошлого.

Сюжет легенды «Сарыозекская казнь» относится к тому периоду, когда Чингисхан, начавший планировать поход на Европу, для усиления войска и наведения дисциплины среди своих воинов вводит запрет на создание семьи и деторождение. Считая, что беременные женщины и младенцы задерживают продвижение войска по стратегически намеченному

пути. Ослушавшихся его, ждала смертная казнь. Для предводителя подтверждением его причастности и защиты у бога Тенгри становится белое облачко, которое всегда его сопровождает. Чингисхану благоволит Небо, пока он не переходит границы дозволенного для всех смертных: решать кому жить, а кому нельзя даже родиться.

И вот на фоне этого запрета в семье сотника Эрдене и вышивальщицы знамен Дугуланг рождается дитя, ставшее причиной казни своих родителей и потери великим предводителем своего защитного облака. Младенца под свою опеку берет немолодая прислужница Алтун, которых в свою очередь, без покровительства и защиты не оставляет справедливый создатель, послав Алтун молоко для вскармливания младенца и вознесшее над ним белое облачко.

За последнее десятилетие деятели театральной сцены не раз обращались к данному своеобразному произведению. Каждый из постановщиков открывал новый пласт в трактовке образа великого завоевателя, его внутреннего мира и человеческих слабостей. На памяти обращение и известного казахстанского хореографа Б. Аюханова к этому сюжету. Им поставлен балет «Агония страсти Чингисхана» на музыку М. Иржановой, в котором сам хореограф мастерски воплотил внутреннюю противоречивость исторического персонажа. В драматургии балетного повествования пластически обрисованы отношения и связи Земли и Неба, Повелителя и появившегося против его воли младенца. Поэтому приглашение театром известного балетного маэстро и его творческого коллектива к сотрудничеству с самого начала было понятно и весьма приветствовалось многими.

Одним из слагаемых успеха спектакля однозначно можно считать его сценографическое решение, разработанное художником В. Пономаревым. Метафора литературного произведения – облако, у художника тоже становится подвижным, метафорическим и много значимым. Простое белое полотно, натянутое над сценой, перед зрителем предстает то в виде движущегося облака, то песчаного смерча, а то и в виде шатра для путников в степи. Не менее интересен и метафоричен отбор художником

художественных примет и знаков того жестокого времени. Вдоль авансцены, прямо на зрителя направлены металлические копья по ходу действия, превращающиеся в царский трон, чашу и различные другие сценические атрибуты. В целом, сценография лаконична, но при этом мобильна и подвижна, нигде не нарушая непрерывность сценического действия спектакля.

Следующим интересным компонентом спектакля стали танцы, поставленные балетмейстером Б. Аюхановым и исполненные артистами его Театра классического танца. Выразительность пластического языка, повествующего о внутренних противоречиях и чувствах великого полководца, без всяких объяснений была понятна и читаема для каждого зрителя. Массовые танцы воинов и девушек-прислужниц, исходя из контекста спектакля, помогали созданию определенного сценического настроения и раскрытию характеров главных героев. Профессиональные балерины и танцовщицы танцевали выразительно и красиво, в очередной раз демонстрируя свои высокие профессиональные качества и талант своего хореографа-руководителя. Профессиональная хореография была поддержана не менее интересным музыкальным оформлением спектакля. Запоминающиеся музыкальные мелодии, тревожная барабанная дробь в напряженные моменты спектакля – все было направлено на создание соответствующей атмосферы и определенного антуража глубокому литературному произведению Ч. Айтматова.

А великолепная творческая идея сделать инсценировку этой интересной повести Ч. Айтматова на драматической сцене с привлечением профессиональных хореографов принадлежала режиссеру С. Усманову, руководившего режиссурой всего спектакля. Сам жанр спектакля постановщик определил как «театральная легенда». По словам режиссера, «... когда я выбирал пьесу, Чингисхан интересовал меня не как полководец или политический деятель. Мне был интересен его внутренний мир, сомнения, переживания, все то, что при всем масштабе его свершений, тем не менее, делало Чингисхана обыкновенным человеком». Соединив в единое метафоричную мобильную сценографию и выразительный язык хореографии, режиссер создал

динамичное действо с глубоким философским подтекстом и хорошо читаемыми условными символами.

Спектакль получился в музыкальном плане весьма гармоничным, так как режиссер пропустил через себя партитуру музыки и хореографии. Художественный образ облака, дополненное световым решением и динамикой движений человеческого тела, не могли оставить равнодушными большинство, сидящих в зале зрителей, как молодого, так и старшего поколения. Многозначная сценография не менее креативно была поддержана и интересными режиссерскими находками. Так, детская колыбель, спустившаяся сверху, воспринимается и обыгрывается, как дар небес.

Как известно, спектакль по-настоящему высокохудожественным и явлением искусства делает игра актеров, так как никакие уловки и открытия сценографии и режиссуры не могут возместить отсутствие талантливой актерской игры. В спектакле «Белое облако Чингисхана» в главных ролях выступили достаточно известные и опытные артисты театра.

Образ жестокого полководца Чингисхана воплотил актер Е. Ефремов, исполнение которого получило неоднозначную оценку постановочной группы, коллег по цеху и зрителей. Неоднозначность заключается в том, что в трактовке Е. Ефремова большинству людей не хватило значимости исторической фигуры, многослойности в актерской партитуре. Его Чингисхан представлялся и воспринимался как просто несчастный человек, вынужденный жить с проклятьем собственной матери и женой, возвращенной с плена и ради нее принявший возможно чужого ребенка. Актерская игра такого неоднозначного персонажа не могла быть простой и одноцветной. В этом отношении, большинству зрителей, как и мне, в его игре не хватило более тонких нюансов в переживаниях и более выразительных красок в минуты гнева и жизненной трагедии. Более оправданным сценическое поведение персонажа видится в контексте высказывания Чингисхана «Неисполнение своего слова правителем является гнусностью». Герою Е. Ефремова в общем-то было глубоко наплевать на молодую супружескую пару, нарушившую

его запрет, да и глубоко в душе, как человек неглупый понимал, что никто не может распоряжаться такими механизмами жизни, как рождение и смерть. Но, поступиться своим словом и признать свою ошибку для великого непобедимого правителя – было слишком большим жизненным отступлением. Е. Ефремову, как актеру удалось передать эту двойственность натуры Чингисхана, раздирающие его душу терзания и противоречия. Зритель увидел на сцене слабого сомневающегося старого человека, в данной трактовке почти ничего не осталось от сильного жестокого завоевателя мира, каким его знает и представляет большинство людей.

Т. Костюченко в образе вышивальщицы Догуланг и В. Анисов в образе сотника Эрдене весьма искренни и правдивы были в 1 акте спектакля, когда молодая женщина, готова погибнуть ради спасения своего мужа, а он, в свою очередь, с гордо поднятой головой идет на казнь, сохраняя верность своей любви и мужскому долгу. Но в самый кульминационный момент жизни своих персонажей прожить по-настоящему молодым влюбленным не удалось. Слишком много пафоса и ненужной риторики на фоне почти неосязаемых зрителем эмоционального накала страстей. На мой взгляд, когда влюбленных ведут на казнь их поведение и внутренние переживания считать почти невозможно. И как следствие, несправедливая по своей сущности психологическая и физическая расправа, оставляет зрителей равнодушными.

Прислужнице Алтун, хотя по сюжету и доставалась самая благородная миссия – спасти и защитить ребенка, сам образ был почти не выписан и дан очень пунктирно. Поэтому в первый момент по данному персонажу вспоминался литературный фрагмент Ч. Айтматова, где он описывал, как ссутулившаяся замерзшая женщина бродит среди остывших очагов в поисках еды для ребенка, складывая в сумку какие-то обглоданные кости и прочие вещи, среди которых обнаруживает и овчинную шкуру для защиты ребенка от холода.

Сценическая Алтун Н. Бардиной нигде не отошла от авторского прочтения образа, зритель действительно видел

немолодую испуганную женщину, которая вынужденно была спасти маленькую жизнь. В ней не было показного геройства и пафоса, а только лишь человеческая гуманность и инстинкты, присущие женщине-матери. И когда всевышний, услышав ее молитвы, одаряет ее способностью самой вскормить младенца, у актрисы прямо на глазах меняется походка, появляется блеск в глазах, одним словом – она как бы сбрасывает груз печалей и забот с плеч и заметно молодеет. В этот момент в зрительском сознании на фоне уверенности в том, что эта женщина сможет стать хорошей матерью и обязательно поставит ребенка на ноги, опять возникает мысль о невозможности из-за приказов одного человека воспрепятствовать появлению и продолжению человеческих жизней. Актер И. Турманов смог весьма талантливо перевоплотиться в старика-отшельника, что вроде бы проходящая эпизодическая роль запоминалась и производила огромное впечатление.

Спектакль «Белое облако Чингисхана», созданный в содружестве талантливых мастеров театральной сцены, на не менее талантливое произведение выдающего писателя, стало еще одним значительным шагом в творческих исканиях театра. Интересная инсценировка была поддержана творческим союзом талантливой хореографии и сценографии, а также неплохой актерской игрой. Думается, эта постановка будет интересна не только школьникам, но и их родителям и сверстникам постарше.

Не останавливаясь на актуальности литературного произведения, можно с уверенностью отметить, что творческому коллективу театра удалось донести до зрителя глубокую философскую мысль древней легенды, передать дух той эпохи, ее жестокость и предопределенность. В тоже время внимательный молодой зритель на данном спектакле сможет обнаружить для себя реалии сегодняшней жизни, помощь в расстановке правильных акцентов и выборе жизненного пути. Сегодняшний век тоже часто ставит людей перед выбором между семейными ценностями и восхождением по карьерной лестнице. Постановка спектакля полностью ориентирована на приобщение молодого поколения к театру: актуальная тема, интересная хореография и музыка,

талантливая сценография и актерская игра. Надо надеяться, дальнейшая обкатка спектакля позволит отточиться некоторым шероховатостям, найти актерам более яркие детали в образе своих героев и не просто играть, а по-настоящему перевоплотиться в своих персонажей.

«Ромео и Джульетта» – еще один спектакль, один из немногих в репертуаре Основной сцены, предназначенный для школьников старших классов. Как известно, бессмертная трагедия У. Шекспира, на протяжении нескольких столетий является лидером по количеству постановок во всем мире. Сотни режиссеров пытаются найти различные вариации прочтения бессмертного произведения от банального классического до самого современного вызывающего. Труппа ТЮЗа им. Н. Сац вместе с режиссером С. Усмановым в 2010 году представила свое видение печальной повести о юных влюбленных Вероны.

Постановка решена в традиционном классическом стиле, без каких-либо новомодных наворотов и новаций. Но, для приближения драматургического источника эпохи Возрождения к сегодняшнему дню режиссером были предприняты определенные шаги. Взяв самое лучшее из переводов Пастернака и Щепкиной-Куперник, режиссер значительно сократил текст пьесы, что придало действию определенную динамичность, а в некоторых моментах даже некоторую торопливость. Особый колорит постановке придал выверенный музыкальный материал, составленный из музыкальных композиций греческого композитора Вангелиса. В контексте действия спектакля его эмоциональные запоминающиеся мелодии воспринимались как определенные лейттемы героев. Для зрелищности спектакля режиссер особо тщательно подошел к использованию хореографических фрагментов и сценического боя, которые были поставлены балетмейстером Б. Аюхановым и каскадером Б. Джалметовым.

Танцы были стилистически выдержаны в духе того времени, при этом не утяжеляли действие а, напротив, помогали вхождению героев спектакля и зрителей в нравы той эпохи. Массовые картины и сцены уличных боев со шпагами, украшенные элементами акробатики, были неплохо исполнены молодыми

артистами театра и балетной труппы Б. Аюханова. Прием с мелодекламацией помог режиссеру приблизиться к темпоритму шекспировской драматургии.

Сценография В. Пономарева как всегда лаконична и выразительна. Декорационное оформление решено в виде подвижных стенок-перевертышей, которые в мгновение ока превращают место действия с уличной панорамы площади Вероны, то в дом семьи и семейный склеп Капулетти, то в святилище храма. Так, например, для обозначения храма художник использовал, спущенный сверху большой крест, украшенный в виде витража. Лаконичная сценография лишь намекала на веронские дворцы и площади, которые художником подразумевались в перспективе, за счет этого на сцене был простор и воздух.

Спектакль «Турандот» позволил юным тюзовцам сделать первый шаг к знакомству с прекрасной итальянской классической комедией К. Гоцци. Постановку осуществил режиссер С. Усманов в содружестве с художником В. Пономаревым, музыкальным оформителем В. Вороновым и балетмейстером В. Япринцевым, в качестве актеров массовки дебютировали выпускники Эстрадно-циркового колледжа им. Ж. Елебекова. Эта пьеса имеет богатую театральную историю, многие профессионалы и любители театрального искусства досконально знают легендарный спектакль Вахтанговского театра и не менее известный кинофильм, снятый по мотивам данного драматургического произведения. Поэтому искушенным театралам было с чем сравнивать, молодые зрители же открыли для себя совершенно новый мир комедийного итальянского театра импровизации.

Пьеса итальянского драматурга К. Гоцци на сказочную восточную тему позволила труппе во главе с таджикским режиссером в полной мере продемонстрировать нравы пышного и бурлящего и вместе с тем диковинного и жестокого древнего Китая. Погружение в нравы и традиции того времени началось со сценографии и костюмов персонажей. В написанной Гоцци пьесе, наряду с вымышленными образами, есть и реально существовавшие исторические лица. Как, например, китайский император, татарская княжна, принц ногайских татар, астраханский принц

и др. Сюжет построен на том, как привредливая и не желающая выходить замуж принцесса Турандот выбирала себе мужа, загадывая им сложные загадки. Выигравшему предназначалась в жены принцесса вместе с тронем, а проигравшему – отрубали голову. Второй главный герой пьесы ногайский принц Калаф, вследствие разорения его хорезмийским султаном, убегает в Пекин, ко двору императора Альтоума. Именно здесь и началась его история сватовства к принцессе Турандот, которая гордилась не своими нарядами и богатством, а хорошим образованием и острым умом. В финале, принцесса встречает и сильно влюбляется в Калафа, который в свою очередь, полюбил ее так, что готов был отказаться от девушки, когда та, убеждала своего отца в том, что если он ее заставит выйти замуж, она себя убьет.

С. Усманов, как постановщик спектакля, постарался точно следовать драматургическому материалу К. Гоцци. В постановке ощущалась легкость восприятия, готовность актеров к некоторой импровизации и, конечно же, легкий ироничный юмор. Так как в некоторых моментах без этого было не обойтись. Как, например, когда герои спектакля легко и непринужденно разглядывая, обнимали или перевешивали, повешенные на частом коле головы несчастных принцев. В режиссерском видении эта история любви полна душевной нежности, любви, нравственных уроков жизни и искрящегося веселья.

В большинстве комедиях Гоцци популярные маски были одним из обязательных персонажей, продолжающих традиции народного импровизационного театра Италии. Именно в их уста драматург вкладывал вольнодумные мысли прогрессивных людей того времени и свои некоторые свободные мысли о тех или иных значительных событиях, творящихся на его родине. Маскам в рамках их персонифицированного образа дозволялось свободно говорить, по ходу действия импровизировать. В «Турандот» драматург ввел три маски – Панталоне, Тарталья и Бригелла, но их роль в пьесе незначительна, так как они участвуют в пьесе в качестве определенного театрального антуража представления, разыгрываемого по ходу самого действия пьесы.

По правилам игры в комедиях Гоцци роли масок подробно не выписываются, так как именно на основе этих образов режиссеры имеют возможность развернуть веселую импровизационную игру, тем самым внося изменения в трактовки образов главных героев и новые нюансы в игру актеров. В отличие от большинства режиссеров С. Усманов в данной постановке отказался от возможности разыграть театральную импровизацию посредством известных итальянских масок. Основное действие и игру на сцене разыгрывают сами персонажи пьесы, режиссер точно следует за драматургическим материалом. Жаль, что в представленной постановке, традиционные итальянские маски не были выделены ни своеобразными костюмами и гримом, ни какой-либо интересной репризой или шуточной импровизацией, присущие этим персонажам. С этой точки зрения, подрастающему поколению зрителей драматургическое мастерство и фантазия Гоцци открылась бы гораздо полнее и с разных сторон.

Если говорить об основных персонажах спектакля, то женские образы у драматурга получились гораздо интересней, ярче и жизненно полнокровней. Так, Турандот в исполнении актрисы О. Коржевой – это умная и красивая принцесса с самыми настоящими задатками правительницы. В глазах зрителей она затевает эту игру не потому, что не хочет замуж, а потому что не видит равного себе и достойного спутника жизни. Поэтому и решила, таким образом, немного развлечься и потянуть время. Турандот в начале спектакля воспринимается действительно жестокой и непреклонной девушкой и лишь к концу пьесы, когда она по-настоящему влюбляется, как и положено влюбленной и любимой девушке, становится гораздо мягче и покладистой. В целом, актрисе удалось оправдать жестокие поступки своей героини и в контексте всего действия спектакля, именно ее образ стал основным звеном и каркасом динамичного театрального действия.

Принц Калаф в исполнении В. Анисова показался слишком добрым и мягким, при взгляде на его игру не оставляла мысль о том, что ему как будущему правителю страны в дальнейшем

будет не легко противостоять натиску переговорщиков из других стран и даже заставлять строптивых подданных себе беспрекословно подчиняться. Вместе с тем, как известно, диапазон игровой природы актера гораздо шире и разнообразней. Видимо, ему еще необходимо поискать и покопаться в образе данного персонажа. Самое главное, интеллектуальное и эмоциональное начало в образе есть, хорошо считывающееся, еще при самом первом знакомстве с его героем.

Адельма – служанка Турандот в исполнении О. Бобрик продемонстрировала присущий ей темперамент, характер и настойчивость в достижении своих целей. Влюбленная в принца Калафа, она прилагает максимум усилий, чтобы увести его от Турандот. Но в тот момент, когда ей приходится сделать выбор между любимым мужчиной и свободой, она не задумываясь, выбирает второе. Ведь Адельма – бывшая принцесса Зельма, вынуждена стать рабыней у жестокой и стропливой Турандот в силу разорения царства своего отца. Но, именно это обстоятельство открывает наивной доброй Адельме всю жестокость и несправедливость окружающего ее мира. Ее поступками движет стремление к любви и свободе.

Отец Турандот император Китайский Альтоум в исполнении Е. Ефремова показал своего героя очень добрым, великодушным человеком с хорошим чувством юмора. Его герой искренне желает счастья своей дочери, все его поступки исходят именно из этой отцовской любви. В игре актера можно было легко считывать широкую и гуманную натуру его героя, который не хочет никого губить и наказывать. И только лишь в силу обстоятельств и своего положения, вынужден отдавать жестокие приказания. В своих действиях он видит и стратегические цели с политическим подтекстом. Император Альтоум устал воевать и каждый раз наживать себе новых врагов из за каприз и прихотей своей стропливой и гордой дочери. Поэтому он готов все отдать в придачу к своей дочери, лишь бы прекратить бороться со всем миром.

Режиссер постановки С. Усманов точно следует текстовому первоисточнику и всем указаниям драматурга в трактовке

поведения героев, их одеянии и всего сценографического решения спектакля. При просмотре и знакомстве с новой работой театра какие-либо сравнения с легендарным спектаклем Вахтанговского театра отступают на второй план в первые же минуты. Так как между той знаменитой постановкой и новой работой режиссера С. Усманова почти нет ничего общего, кроме автора драматургического материала в лице К. Гоцци. Спектакль Вахтангова предназначен для взрослых, хорошо знающих сюжет драматургического материала, так как для режиссера сказка Гоцци – лишь основа спектакля, большая же часть представления представляет собой фантазию постановщика и импровизации актеров. Спектакль же ТЮЗа им. Н. Сац предназначен, прежде всего, для по-настоящему юных зрителей, делающих первый шаг к знакомству с драматургией известного итальянского комедиографа, работавшего в стиле фьябы и комедии дель арте.

Так как действие «Принцессы Турандот» происходит в загадочном Пекине, в воплощении драматургического материала большое значение приобретает сценографическое решение спектакля. Поэтому к работе художника В. Пономарева предъявлялись самые высокие требования со стороны режиссера и ожидание воплощения театрального праздника со стороны зрителей. И талантливый художник вместе со своей командой не обманул ничьих ожиданий. Декорации представляли собой оформление в стиле шинуазри, на сцене были драконы, висели стилизованные фонарики в китайском стиле, цветовой колорит представлял собой россыпь ярких бурлящих красок, как и принято на Востоке. Также со вкусом и фантазией были выполнены костюмы персонажей спектакля, где можно было увидеть шелковые вышитые платья аристократов с затейливыми национальными прическами, прислугу с фарфоровыми масками на палочках и еще массу интересного и разнообразного в роскошном китайском стиле. На каждом из героев был продуман не только костюм до мельчайших деталей, но и прически и грим. В сценическом ощущении, поведении и манере персонажей на сцене именно эти детали помогали созданию полнокровного и интересного персонажа.

Яркая сценография была дополнена интересным музыкальным оформлением спектакля, выполненное В. Вороновым. Подобранный музыкальный материал соответствовал духу времени происходящих в пьесе событий, и вытекал из самого действия спектакля и характера его персонажей. Танцевальные фрагменты в постановке балетмейстера В. Япринцева нигде не нарушали логику действия и характеры персонажей, а напротив, в зрительском восприятии гораздо глубже и разносторонне раскрывали образы героев театрального представления.

Одной из активно развивающихся традиций сегодняшнего дня является тесное сотрудничество театра с Посольством и Консульством России. Это сотрудничество, кроме общепринятых форм в виде участия на совместных концертах, оказание спонсорской помощи, содействие в участии творческих мероприятий по линии СТД РФ, где активно работает Объединение по поддержке русских театров за рубежом и т.д., в последние годы приобретает и новые формы. Одной из них стало преподнесение подарка Консульству РФ в Алматы в виде постановки спектакля к определенной дате. В 2012 году это был спектакль «Скажи-ка, дядя», посвященный 200-летию войны 1812 года, который затем вошел в репертуар театра. В 2013 году в честь Дня народного единства, посвященного 400-летию окончания Смутного времени и восстановления российской государственности, театр представил спектакль-скоморошество «Государственные люди».

Спектакль посвящен становлению государственности, поэтому по замыслу режиссера В. Крылова его главными героями должны были стать известные личности, внесшие большой вклад в развитие России. Среди них Рюрик, Вещий Олег, Иван Сусанин, Михаил Ломоносов, Александр Пушкин, Вильгельм Кюхельбекер, Антон Дельвиг и др. Героев и сцены разных эпох связали скоморохи, в образе которых выступили актеры В. Анисов, К. Золочевская, Н. Коньшин, А. Новоселов и А. Посажеников. Они же воплотили образы всех государственных людей спектакля.

Композиционно спектакль построен в виде отдельных, не связанных между собой сцен-воспоминаний о разных людях, их эпохе, музыке и нравах того времени. Декорационное оформление на сцене почти отсутствует, по краям деревянная изгородь и на самой сцене два предмета. В экспозиции, когда открывается занавес, зритель видит посередине сцены старинный сундук, из которого девушка достает яркий расписной платок и с этого момента начинается плетение отдельных ярких узоров истории российской государственности. С целью объединения разрозненных сцен-воспоминаний, режиссер вместе с художником-постановщиком В. Пономаревым придумали весьма интересный ход. А именно, расписную телегу – единственный атрибут на сцене, который выполняет в спектакле функции «машины времени», легко и незаметно перенося зрителей из одной эпохи в другую.

При минимуме декораций и исполнителей в весьма сжатом по формату и времени спектакле режиссеру удалось создать некое подобие музыкально поэтического путешествия во времени, без нравоучений, батальных сцен и длинных монологов и диалогов. Особый плюс данного сценического представления – прекрасно подобранные отрывки из лучших поэтических произведений различных авторов и эпох. Актеры с удовольствием вдохновенно декламируют стихи, а зрители окунаются в поэтический мир определенной эпохи и соответствующего поэта.

Для полной гармонизации с представленной эпохой музыкальным оформителем спектакля В. Вороновым была проделана большая работа по подбору соответствующего музыкального материала. В ходе спектакля мы слышим гусельные перезвоны, романсы на стихи А. Пушкина, революционные песни, музыку военных лет. Для обозначения значимых исторических событий XX века, а именно от Великой Отечественной войны и до сегодняшнего времени, давались лишь несколько строк из известных песен. Как, например, «На пыльных тропинках далеких планет...» – означал полет Ю. Гагарина в космос, «До свиданья, наш ласковый Миша...» – прощальная песня закрытия Олимпиады-80 в Москве и т.д. И заканчивалось это большое

музыкальное путешествие, раздающимся из радиоприемника, ритмами сегодняшнего популярного рэпа. И, в этот момент, актеры, находящиеся на сцене весьма выразительно создавали настроение ностальгии по простой мелодичной музыке прошлых лет и веков. Кстати, большинство зрителей находящихся в зрительном зале, по аплодисментам были с ними на все 100% полностью согласны. И заканчивался спектакль чтением Поучений Владимира Мономаха, великого князя Киевского, то есть режиссер в финале зрителей возвращает к истокам, туда, откуда начинается сама история государственности России.

Интересная режиссерская находка, а именно путешествие по эпохам на «телеге времени», позволило всей постановочной группе создать неординарное поэтично-театрализованное произведение. На мой взгляд, такой способ окунуть зрителей в высокий мир поэтики талантливых и известных поэтов, писателей и государственных деятелей прошлого, достойны похвал, изучения и дальнейшего развития. Большинство из прозвучавших произведений и строк в рамках школьной литературы в прежние времена, а сейчас и подавно, изучаются достаточно поверхностно, так как относятся к разряду сложной литературы, не просто воспринимаемой большинством школьников. В совершенно новом аспекте и виде, в каком нам предложил их услышать режиссер В. Крылов, уверена для многих зрителей школьного и не школьного возраста, они стали неким открытием, путешествием пока до конца неизведанный мир, прекрасной русской литературы. Такой способ приобщения молодого поколения к хорошей литературе, однозначно на много эффективен, чем теоретическое натаскивание на уроках литературы или списка обязательного чтения на лето.

Ввиду того, что жанр спектакля определен режиссером как скоморошество, актеры на протяжении всего представления не только декламируют стихи, но и поют, танцуют и активно лицедействуют. В данном случае, это не столь современное слово само напрашивается на язык. Ведь актеры, воплощающие по несколько образов сразу, органично переходя из одного состояния в другое, проживают на сцене жизнь по законам театра

скоморохов, где актеры были исполнителями-универсалами, авторами шуток и реприз, при этом говорили в шутку, а играли всерьез.

Такое же двойственное значение видимо, заключено и в названии спектакля. По словам режиссера-постановщика и автора идеи В. Крылова «...главное в каждой стране, на мой взгляд, не собственно государство, не государственная машина и чиновники, которые ею управляют, а люди, которые живут в этом государстве. Среди них есть великие, гениальные, талантливые и просто честные и добросовестные... Конечно, нельзя объять необъятное, но о некоторых из тех людей, что внесли огромный вклад в становление России как государства, наш рассказ... И говорить мы будем не академически, а с помощью музыки, песен, танцев, шуток, смеха, словом, скоморошества». Режиссерский план и задача, почти удалась. Увиденное позволяет обозреть коротким взглядом долгую историю Российского государства, провести параллели, увидеть достижения и ошибки прошлого, осознать миссию каждого человека в истории развития своей страны.

Первая премьера прошлого сезона (2013 г.) – музыкальная история «Тряпичная кукла» У. Гибсона. Спектакль рассчитан на школьников младшего возраста. В нем много сказочной фантастики, волшебного превращения и чудес. В тоже время в нем много и параллелей с современной жизнью, в которых иногда совсем не иносказательно, а прямо и откровенно устами разных героев озвучиваются сегодняшние актуальные проблемы человечества. Хотя представленная история в спектакле и происходит в далеком Нью-Йорке, но она могла случиться в любом го-роде мира.

Основная тема спектакля – борьба за любовь и против любви. История Марселлы и ее папы, которых когда-то ради славы и свободы бросила мать и жена, развивается на фоне проснувшейся веры маленькой девочки в чудеса, в оживший мир кукол. Не случайно, в том другом мире она встречает, когда-то ею потерянных своих домашних друзей, умершего попугая Юм-юм и собаку Красного клыка теперь в образе Летучей мыши и волка.

Более подробно сюжет представленного спектакля можно изложить следующим образом. Папа Марселлы от тоски и одиночества иногда пьет, так как его бросила жена, чтобы заняться своей артистической карьерой. Без мамы плохо и Марселле, которая болеет загадочной болезнью, которую врачи не могут распознать и вылечить, так как это болезнь разбитого детского сердца. Ее отчаявшийся, но по-прежнему любящий отец, дарит ей тряпичную куклу Реггеди Энн с приколотым к груди свтящимся искусственным сердцем, которая ночью оживает, при этом она не одна, а вместе со своими друзьями, ставшими командой единомышленников. Все вместе они пытаются помочь Марселле найти ее маму и, таким образом, перед зрителем разворачивается панорама различных приключений главных героев спектакля, испытывающая их на человечность и настоящую дружбу. Таким же испытаниям подвергается и мама Марселлы.

Драматург вместе с режиссером на протяжении спектакля рисует нравственное прозрение героини, эволюцию изменений ее жизненных ценностей и ориентиров. При первой встрече со своей дочерью она представлялась как звезда, с присущим данному статусу недосыгаемостью, высокомерием и даже жесткостью по отношению к окружающим. То, во время второй встречи, она превратилась в злобную и одинокую ведьму, заброшенную и позабытую всеми. И кульминацией этой истории становится момент, когда она жертвует собственной жизнью ради спасения своей дочери от злодеев, так как понимает, что маленькая девочка ее уже давно простила. Все произошедшие с героями приключения происходят с Марселлой во сне, а когда она просыпается, отступила и ее болезнь, и любимый ее папа уже бросил пить.

Актуальная проблема современного мира, когда женщины сохранению семейного очага и воспитанию детей предпочитают карьеру и славу, в спектакле прозвучала весьма четко и прямолинейно. Но раскрытие этой темы посредством вовлечения главных героев в мир кукол помогает спектаклю не скатиться в чтение нотаций и декларирование правильных жизненных принципов взрослыми и детьми. По ходу действия персонажи

музыкальной истории не раз затрагивали и такие негативные стороны жизни, как употребление спиртного, намек на встречающихся врачей-шарлатанов и др. Все эти моменты делали спектакль близким жизненным и актуальным проблемам сегодняшнего времени. Для взрослого зрителя наиболее явственно в ходе спектакля читались переживания и комплексы, возникающие в жизни детей, брошенных родителями или сознательно отказавшимися от них.

Одним из колоритных персонажей спектакля стал генерал У в исполнении Тахира Восилова. Угловатые позы, резкие движения в сочетании с крадущей кошачьей пластикой помогали актеру создать образ весьма хитрого и хищного персонажа. Его внешний облик, определенные манеры в изобразительно-пластическом решении образа и неистребимое желание сеять ненависть между людьми и завоевать мир наводят на такие исторические параллели как Наполеон, Гитлер и др. Этот генерал, наверное, мог быть высоким и представительным, обаятельным и красивым человеком, но тогда он воспринимался бы совсем по-другому. Ощущалась и большая работа, проведенная артистом в поисках и выработке особых интонаций в голосе, запоминающегося вокала в исполнении песенных куплетов. Отличный ансамбль злобному генералу У составили Летучая мышь в исполнении К. Золочевской и актер Е. Дубовик в образе Волка. Их слаженность и актерская органика в исполнении дополняли друг друга, делали их единой командой злодеев, которые были не страшны, а в некоторой степени даже обаятельны.

Актриса Н. Лунина воплотила в образе девочки Марселлы хрупкую незащищенность, ее доброту и нежность по отношению к окружающим. Постепенно от сцены к сцене в характере своей героини актриса открывала новые черты, больная Марселла под влиянием своих друзей становилась тоже настоящим борцом за счастье и воссоединение своей семьи. Прекрасная сценическая речь, хорошо поставленный вокал, пластичность в движениях помогли актрисе в создании гармоничного образа, которому зрителям хотелось сочувствовать и сопереживать.

Реггеди Энн в исполнении Татьяны Костюченко стала не просто лидером команды в поисках кукольного доктора, но и как пример и мерило высоких человеческих качеств тряпичной куклы. Актриса в своей игре отказалась от наивно-кукольного образа, при этом ей удалось предоставить зрительскому вниманию ощущаемую разницу между нею и игрой настоящей девочки Марселлы. В первый момент ожившая тряпичная кукла просто автоматически повторяла слова и движения за своей хозяйкой, олицетворяя собой ожившую мечту своей маленькой хозяйки о верной подруге. Постепенно из ее поведения уходила кукольная беззаботность, и в какой-то момент приколотое искусственное светящееся сердце начинало по-настоящему биться и сопереживать, как у людей. И тогда, тряпичная кукла Реггеди Энн становится настоящей защитницей, другом и в какой-то степени даже матерью девочки Марселлы.

В игре всех оживших кукол было больше сценического темперамента, изобразительного гротеска, все было слегка громче, резче и колоритней, нежели в игре настоящей девочки Марселлы и ее папы. Это можно было увидеть и ощутить в игре команды друзей Реггеды Энн: доброго, но трусливого ее брата Энди (Н. Коньшин), философствующей грустной Панды (В. Анисов), совсем маленькой и смешной куколочки Бэби (М. Куприянова) и старого больного Верблюда (А. Посажеников). Актером удалось полностью погрузиться в воображаемый мир кукольных героев, при этом, нигде не выходя за рамки драматургического материала и установленных режиссером игровых правил. В их игре ощущалась легкость и непринужденность сценического поведения, готовность к импровизации и слаженный актерский ансамбль.

Нельзя не отметить образ мамы Марселлы, созданный актрисой О. Бобрик. Особенно вначале, когда она представляла успешную актрису на гребне успеха. В струящемся блестящем платье в окружении элегантных мужчин она была настоящей музыкальной звездой, эффектный танец в полной мере продемонстрировал прекрасное владение О. Бобрик языком пластики и хореографическими навыками. Актрисе удалось показать

контраст в поведении своей героини, когда она в следующих сценах предстает в образе злой ведьмы. И дело тут не только во внешнем виде, а в самой актерской трактовке образа. Теперь в этой женщине не остается и следа от прежней самоуверенности в своей неотразимости, в пластике актрисы появляется закрытая угловатость, настороженность и злобность к окружающему миру. В финальных же сценах, когда она узнает о прощении своей дочери, героиню искренне жаль, в ее голосе и пластике читается сожаление о потерянном времени и связи со своей семьей.

Сценография спектакля в исполнении Гульфиры Муллашевой, если и не удивляла какими-либо суперэффектами, представляла собой весьма живую красочную картинку. Художнику удалось сделать декорации подвижными и мобильными, буквально по волшебству на глазах зрителей убежище генерала У превращалось в корабль с воображаемыми волнами, мачтами и веслами. На мой взгляд, представленному декорационному оформлению слегка не хватало визуально резко различного живописного отличия между реальным миром Марселлы и кукольно-волшебным миром, куда она попадает и проводит большую часть действия спектакля. Также хотелось более ясно читаемого обозначения места обитания персонажей, то есть различия, когда герои находятся среди облаков в раю или на море.

Костюмы художника Гульшат Омаровой были выполнены в лаконичном, но вместе с тем ярком и выразительном стиле, понятном для детского восприятия. Из множество персонажей хотелось отметить костюмы генерала У и мамы ведьмы. Выполненные в чисто театральном стиле, с множеством блесков и различных находок, костюмы этих персонажей, выделяясь на фоне остальных, производили наиболее яркое впечатление на маленьких зрителей. С точки зрения изобразительно-игрового решения с выдумкой был решен образ куклы верблюда. Его большие колени производили такое впечатление, что детям его становилось по-настоящему жалко.

Режиссер-постановщик спектакля Султан Усманов, опытный мастер сценической площадки, и на этот раз не разочаровал

своих поклонников. История путешествия девочки Марселлы в кукольный мир была обыграна, присущей режиссеру, интересным сценическим решением, в нужных местах расставлены акценты и применены эффектные театральные приемы. Если в самом драматургическом произведении, мысли о том, что иногда людям не мешало бы учиться у кукол бороться за свою правду и идеалы, умению прощать и оптимистическому отношению к жизни, вполне возможно и не являются магистральными, то в режиссерском прочтении пьесы эти выводы напрашиваются сами собой. Во втором действии темпоритм спектакля слегка замедлился, что было ощутимо по потере внимания зрительской аудиторией. Затянувшиеся встречи и диалоги в сценах с ведьмой, оказавшейся мамой Марселлы, получились эмоционально-трогательными, чувствовалось, что режиссеру хотелось обставить эти моменты узнавания и материнского прозрения как можно чувствительней и эффектней. Но для восприятия детской аудитории это оказалось слегка затянутым. Кульминационный момент спектакля как бы размывался на фоне длиннот театральных монологов и диалогов.

В музыкальном оформлении спектакля Максимом Германцевым чувствовалась попытка каждому персонажу найти подходящую запоминающуюся музыку, подчеркивающую определенный характер образа, сделать действие легким по настроению и восприятию. И, это у него получилось, фрагментарно скомпонованный материал представлял собой достаточно цельный музыкальный материал. Выразительный голос и хороший вокал Красного клыка помогли этому образу стать ярко характерным и запоминающимся, несмотря на слабо выписанную драматургическую линию этого персонажа. Музыкальные куплеты, написанные для Марселлы, воспринимались на слух как, выдержанные в едином тональном и мелодическом решении. Назвать это лейттемой данного персонажа было бы, наверное, не правильно. Но попытка придать ее образу выразительную звуковую палитру, ярко выраженного минорного характера, прочитывалась очень ясно.

Как известно, мюзикл предполагает живое исполнение вокала актерами на сцене. В данном спектакле все шло под запись, по словам режиссера-постановщика, это связано с тем, что в настоящее время в театре нет технических возможностей это осуществить, а также пока не все актеры к этому готовы. Отсутствие живого звука ни в кое мере не испортило впечатления от увиденной постановки, так как музыкальный материал был не только разнообразным, но и в техническом отношении тщательно записан и представлен.

На мой взгляд, этот спектакль адресован не какой-то конкретной детской аудитории, а зрителям разных возрастов и поколений. Каждый ребенок обязательно найдет в этой сказке что-то интересное и познавательное для себя. Не менее интересным и поучительным будет спектакль и для взрослой аудитории, ведь «Тряпичная кукла» М. Гибсона – это можно сказать философская притча, отсылающая зрителей к раздумьям об огромной ответственности родителей за своих детей, их нравственным долгом перед ними, родительской любовью и жертвенностью. Творческий коллектив ТЮЗа им. Н. Сац не первый раз обращается к серьезной драматургии Гибсона, так как на Камерной сцене вот уже несколько сезонов с огромным успехом идет еще один спектакль этого автора «Двое на качелях», работа молодого режиссера М. Здор. Постановка о молодежи и для молодежи каждый раз приоткрывает новый слой в актуальном драматургическом материале, заставляя юных зрителей театра задумываться об очень важных жизненных вопросах и задачах.

Вот и на этот раз, выбранный режиссером С. Усмановым материал для постановки, заставляет задуматься каждого родителя о том, что для их детей гораздо важнее их внимание и любовь, чем даже самая блистательная карьерная лестница в жизни. Драматург зримо доносит свою мысль о жизненной необходимости для ребенка доброты и любви, наличии в жизни понимающих родителей и верных друзей. Ведь все комплексы и страхи Марселлы являются следствием отсутствия материнской любви, она одинока, поэтому не чувствует себя защищенной, ее подстерегают страхи даже в собственном доме, которые находятся

за дверью таинственного чулана. Трудная дорога в поисках кукольного доктора режиссером эффектно завершается однозначным торжеством добра над злом. Все явно прочитываемые драматургические замыслы и глубокие идейные подтексты пьесы не делают спектакль слишком заумным и идейным. Так как для интереса и увлекательности театрального зрелища С. Усманов по-режиссерски щедро украшает его эффектными танцами и вокальными куплетами, сказочными сценами превращения и таинств. В итоге получился весьма зрелищный, динамичный спектакль с глубоким философским смыслом и добрым посылом.

По словам самого режиссера, высказанных в ходе выступления на пресс-конференции перед премьерой, мы узнали о том, что на идею постановки этой пьесы оказали его впечатления еще во время учебы в Москве в ГИТИСе им. Луначарского. Тогда в далеком 1986 году на сцене детского музыкального театра выступила известная американская труппа с мюзиклом «Тряпичная кукла». Для тех времен для советских зрителей мюзикл – это был совершенно новый неизвестный жанр. Железный идеологический занавес того времени весьма дозированно позволял людям в СССР увидеть яркие открытия и достижения мирового театрального процесса. Поэтому для молодого студента С. Усмано-ва тот спектакль остался ярким театральным открытием и впечатлением на всю жизнь, когда совсем неосознанно и появилась мечта в будущем тоже попробовать себя в постановке спектакля в жанре мюзикла.

Однозначно, представленный спектакль – пока не мюзикл еще и потому, что кроме вышперечисленных проблем у этого театра нет в наличии и того музыкального материала, который был в свое время у американцев. Так как позже, когда этот спектакль стал широко ставиться на сценах многих российских театров, везде постановщики музыкальный материал собирали и компоновали самостоятельно. Что было проделано и режиссером С. Усмановым вместе со своим молодым дебютантом-ассистентом Т. Костюченко и автором музыкального оформления спектакля М. Германцевым. Как следствие, множество спектаклей на сценах театров СНГ почти не повторяют друг друга,

в каждом из них есть своя изюминка и широкие возможности для творческих поисков. Представленная премьера нынешнего сезона спектакль «Тряпичная кукла» обязательно займет свое место в творческих поисках театра и проводимой работе по воспитанию, как юных зрителей, так и их мам и пап. Высокая идея и многослойность драматургии, где языком театральной метафоры автор раскрывает вечные как мир взаимоотношения детей и родителей, превращая в символ проблематику «люди и куклы», очень профессионально и доходчиво донесена до зрителей всей творческой труппой театра.

В этом же сезоне театр представил еще одну премьеру спектакль «Инкогнито из Петербурга» О. Ернева, музыкальную фантазию на тему «Ревизор» Н. Гоголя. Основная сюжетная канва гоголевской комедии, в целом, сохранена. Незначительные изменения и сокращения касались, в основном, второстепенных персонажей и некоторых сцен. Автор представленного драматургического материала, благодаря новому авторскому тексту и введению расширенных песенных куплетов для главных персонажей, расставил новые акценты в поведении и трактовке дано известных героев. Ведь классические персонажи этого неуязвимого гоголевского шедевра в XXI веке обрели новую личину и способы отъема денег, как у простого народа, так и нечестных на руку различных дельцов.

Этот мюзикл идет на сцене многих российских музыкальных театров, где есть поющие актеры и балет, так как раскрытие драматургического материала заточено на обыгрывании характерных черт персонажей посредством исполнения вокальных куплетов и танцевальных сценок. Опираясь на драматургический материал О. Ернева, труппа ТЮЗа им. Н. Сац под руководством режиссера попыталась продемонстрировать свое видение данного материала. История о том, как заезжего пройдоху из Петербурга, начальствующие чины маленького провинциального городка приняли за важную птицу из проверяющих и на этом весьма позорно погорели, вот уже несколько десятилетий смешит весь мир. Режиссер, отказавшись от адаптированного музыкального материала, написанного для этого мюзикла

композитором В. Плешаком, вместе с исполнителями и автором музыкального оформления В. Вороновым попытались создать свое веселое представление, где музыкальные куплеты и танцы помогают раскрытию характеров главных персонажей.

Актеры театра непосредственно играли, пели, танцевали, с головой окунувшись в предлагаемые драматургом и режиссером обстоятельства. Заданный режиссером темпоритм в начале спектакля, не ослабевал почти на протяжении всего представления. Каждый из элементов и персонажей на сцене нес определенную смысловую нагрузку, режиссерская фантазия помогла зрителю увидеть пороки общества того времени в более выпуклом, в каком-то смысле карикатурном виде. Таким образом, обыгрывание ситуаций гоголевской пьесы при помощи определенного режиссерского видения С. Усманова, сделало возможным разглядеть даже самым юным зрителям некоторые пороки нашего общества и провести зримые параллели с сегодняшним днем. Появляющиеся большие крысы в экспозиции спектакля, в режиссерском прочтении воспринимались, с одной стороны, как фигуральные персонажи пьесы а, с другой стороны, вводили зрителя в мир предлагаемых обстоятельств и символов данного драматургического произведения.

Автор сценографии и костюмов В. Пономарев создал весьма лаконичное оформление для спектакля, соответствующее духу того времени. В каждом из предметов, находящихся на сцене, была определенная конкретика, мобильность и символика. Как, например, появляющийся в самом начале спектакля портрет человека без лица, изображенный только до пояса или же качающийся постамент на котором начинают разворачиваться основные события спектакля. На мой взгляд, он как бы символизировал зыбкость положения героев пьесы и в то же время недостаточную устойчивость и самого общества того времени. Чисто по театральному была обставлена и сцена, когда накрытые столы чудесным образом возникали из опустившихся интерьерных люстр. Красочными выглядели и костюмы героев спектакля, в которых большое значение придавалось их цветовому колориту. Так, Хлестаков в розово-желто-зеленых цветах

воспринимался как легкомысленный тип без каких-либо комплексов. Платья маменьки Анны Андреевны и ее дочери ассоциировались с винегретом, из-за большого количества несовмещающихся цветов, как их мысли и поведение.

Новые акценты в драматургическом материале и композиционное построение спектакля режиссером С. Усмановым, на мой взгляд, на первый план вывели линию флирта Хлестакова с женским полом и взаимоотношений матери с подрастающей дочерью, нежели демонстрация прогнившего общественного порядка маленького провинциального городка, ставшего зеркалом отражения общественного устройства России тех времен. Поэтому и сцены оболъщения Хлестакова получились наиболее интересными и колоритными, которые вызывали в зале самый громкий хохот и веселье.

Этому способствовала и большая работа режиссера с актерами. Уверена при ознакомлении со списком действующих лиц и исполнителей, возникли вопросы и сомнения, не у меня одной. В данном спектакле режиссер смело отошел от привычных и устоявшихся клише при подборе актеров на роли. Вместо обычно толстого и представительного городничего мы увидели на сцене весьма подтянутого и элегантного Ю. Гнусарева. Устоявшийся образ Хлестакова, такого весьма пронырливого типчика, при этом следящего за собой и модой, в премьерном спектакле воплотил Т. Восилов. Ведущий актер театра, опытный мастер, обладающий нестандартной характерной внешностью, смог добавить свои краски в характер известного персонажа, наделить его своеобразной манерой поведения, интересными жестами и гротесковыми пластическими штрихами. Если первые 15 минут герой Т. Восилова и наше зрительское видение еще сопротивлялись некоторому несовпадению, то к середине спектакля, казалось Хлестаков у Гоголя, именно таким и был. Благодаря строго отобранному сценическому приему и колоритному пластическому рисунку роли, актер создал весьма интересный и запоминающийся образ.

Нельзя не отметить и образы, созданные актрисами О. Бобрик и Т. Костюченко в роли жены городничего и его дочери.

Хороший вокал и танцы при точном попадании и раскрытии сути характера создаваемых персонажей позволили им вылепить великолепные женские образы, даже в некоторых моментах уступающие по колоритности мужским персонажам представления. Исходя из авторского и режиссерского замысла, мать Анна Андреевна на протяжении всего спектакля весьма доходчиво раскрывала мысль женщины об ушедшей молодости и неприглядном ее положении в соревновании со своей молодой дочерью. Из управленцев провинциального городка выделялся Земляника, попечитель богоугодных заведений в исполнении Е. Дубовика. Актер нашел колоритные краски и приемы в обрисовке своего персонажа, образ запомнился, при этом не нарушал общий актерский ансамбль на сцене.

Музыкальный материал спектакля, в целом, был неплох. Хотя ощущался недостаток каких-то более интересных и ярких моментов, ритмичных танцевальных фрагментов, учитывая, что театр все же представляет именно музыкальную фантазию, что обозначено в самой программке. Из запомнившихся музыкальных фрагментов можно отметить танец мамы и дочки под мелодию испанского тореадора, исполненные ими куплеты при встрече наедине с Хлестаковым, а также вокальные фрагменты Авдотьи.

На мой взгляд, спектаклю пока не хватило легкости и непосредственности на сцене, мало было театрального веселья и смеха, большинство персонажей нуждаются в доработке более интересного и колоритного образа, поисках тонких нюансов в игре. Ведь еще Гоголь в свое время писал, что главный герой этой пьесы – смех. Постоянные творческие поиски и направленность коллектива ТЮЗа им. Н. Сац к приобщению подрастающего поколения к театральному искусству посредством постановки классической драматургии на своей сцене, несомненно, заслуживают поддержки и одобрения. Ни для кого не секрет, что современные школьники и молодежь очень мало читают, не так часто, как хотелось бы ходят в театр. Поэтому задача всего театрального коллектива сделать такой спектакль, чтобы выйдя из театра, подрастающее поколение захотели прочитать

эту пьесу, а затем и другие, остается насущной творческой сверхзадачей театра на сегодня и ближайшую перспективу.

Динамика развития театра последних лет, а также анализ идущих сегодня в репертуаре спектаклей, позволяет сделать следующие выводы. К началу 2000-х годов и с приходом нового руководства, творческий коллектив ТЮЗа им. Н. Сац, с одной стороны, встал перед необходимостью подвести итоги прошедшему периоду своего развития, с другой, определяться, куда двигаться дальше. Надежда Горобец, вставшая у руля театра, взяла основной курс на сохранение лучших традиций театра и его актерского потенциала, одновременно с внедрением новых подходов в организации творческого процесса и современного театрального менеджмента. Первым делом, театр вернул к себе зрителей, начиная от самых маленьких и до школьников старших классов. Так как в период руководства театром режиссера Б. Преображенского, ТЮЗ стал изменять своему основному направлению и главной зрительской аудитории, сосредоточившись на спектаклях для более взрослой аудитории.

В театре нет художественного руководителя, есть только режиссер, поэтому основную стратегию развития театра определяет директор и репертуарный совет театра, куда входят ведущие мастера сцены. Постановка спектаклей осуществляется адресно, на определенную возрастную категорию. Большая работа по подготовке и воспитанию будущих театралов проводится в драматическом кружке «Ручей-ручеек», где занимаются дети самых разных возрастов. При театре функционирует малый художественный совет из детей и представителей общественности, принимающих участие в обсуждении спектаклей, проведении фестивалей и конкурсов. На всех спектаклях театра ощущается нацеленность коллектива на приобщение детей к театральному волшебству, начиная с билетеров, администрации, постановочной команды и, заканчивая актерами.

Сегодня в репертуарной копилке ТЮЗа около 40 спектаклей на основной и 15 на камерной сцене, из них не менее 70 % составляют произведения школьной программы. В репертуаре

есть пьесы казахских, кыргызских, еврейских драматургов. В театре работает квалифицированный педагог Н. Румянцева, помогая художникам сократить путь и достучаться до детских сердец. Театр юного зрителя – еще при становлении нацеливался на союз художника и педагога. И эту традицию наш ТЮЗ всемерно поддерживает и развивает.

Как известно, выбор пьесы, ее сценическое решение и авторская интерпретация, является прерогативой режиссера-постановщика. В последние годы на сцене театра постановки осуществляли разные режиссеры, иногда приглашенные, иногда свои. Вглядываясь в действительность и изменяющийся за окном мир, вначале режиссеры театра искали опору в современной драматургии. Однако, существенной творческой отдачи от драматургии на события, происходящие в жизни, не последовало. Тогда, театр и его режиссеры вынуждены были сосредоточиться на советской детской классике, литературной классической драматургии и, конечно же, сказках. Таким интересным режиссером, ищущим ответы в разных жанрах и стилях, для ТЮЗа стал Султан Усманов, приглашенный театром из Таджикистана. Им осуществлено большинство постановок театра последних лет.

Режиссер С. Усманов, хорошо освоив опыт режиссерской практики русского и национального театра, а также взяв у предшествующих мастеров все самое лучшее, что было свойственно природе детского театра, его актерской школе и режиссуре, начал прокладывать путь собственных поисков. Естественно, не всегда они были удачные и интересные, иногда получались совсем обыденные. В череде поставленных им спектаклей можно обнаружить и те, которые вобрали в себя ритм современного времени, многообразие стилей и форм современной театральной сцены. Они художественно полнокровны и интересны маленьким и подрастающим зрителям ТЮЗа.

Кроме приглашенных режиссеров, театр планомерно занимается возвращением своих режиссерских кадров. Театр предоставляет сцену молодым режиссерским кадрам, актеры театра пробуют свои силы в постановке небольших

спектаклей на Малой сцене, а затем и Основной большой сцене. В репертуаре театра идут постановки начинающих режиссеров Ж. Сергазиной, О. Бобрик, Д. Скирты. Разные режиссеры дают театру возможность постоянно расширять художественный спектр творческих поисков, овладевать разными постановочными манерами и режиссерскими приемами. Таким образом, в театре идет регулярное обновление репертуарной афиши, набираются опыта и творчески растут свои режиссерские кадры.

В генеральной линии развития театра, его вчерашних достижениях и сегодняшних победах, большая роль принадлежит актерам. Актеры ТЮЗа – это особенные актеры, которые должны не только уметь перевоплощаться в разные образы, иногда животного и фантастического характера, но и хорошо петь, танцевать, красиво двигаться и, главное, любить людей. Без этих качеств работать в детском театре почти невозможно. К счастью, в нашем русском ТЮЗе сложился прекрасный актерский ансамбль, где с огоньком в глазах трудятся, как корифеи сцены, так и талантливая молодежь: Т. Тарская, В. Крымская, Л. Бойченко, С. Печорин, Г. Богданов, Г. Ефимов, В. Крылов, Т. Восилов, Д. Скирта, Е. Дубовик, Т. Костюченко, О. Коржева, О. Бобрик, И. Арнаутова, Н. Лунина и мн. др. Творчество каждого из них являет собой яркое достижение и часть современной истории ТЮЗа, которую они ежедневно пишут вместе со своими совсем маленькими и взрослеющими зрителями.

Безусловно, у театра есть и определенные проблемы, исходящие из контекста общего развития национального театрального искусства. Это и проблемы с драматургией, отсутствие на современной сцене героя нашего времени, поиски нового театрального языка и режиссерских решений. Главная задача театра заключается и в необходимости активизации развития нового сценического языка и театральных форм для современных продвинутых детей, разрушении стереотипов структуры детских спектаклей и т.д. В пробах и ошибках, в постоянном познании новых неизведанных областей детский театр накапливает опыт

и мастерство, идет процесс кристаллизации актерских и режиссерских индивидуальностей. Разнообразие творческих манер, умение воплощать образы в широком жанровом диапазоне, яркий артистизм – все это, надо надеяться, со временем станет магистральной дорогой и русского ТЮЗа им. Н. Сац.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР им. М. ГОРЬКОГО

Астана – гордость Казахстана, символ объединения государства и воплощение национальной идеи. С каждым годом город активно развивается, улучшает свое экономическое состояние, проводит инновационные разработки в технологиях будущего. Молодая, меняющаяся на глазах столица Астана – символ созидания, творчества и прогресса. Создаваемые архитектурные ансамбли сочетают в себе современный западный дизайн и восточный колорит. Именно поэтому город неповторим, запоминаем и особенно притягателен для туристов. Сегодня Астана – это центр государственной, общественной и культурной жизни страны. Молодая столица удивляет своей историей, культурой и величием... Это чувствуется абсолютно во всем.

Искусство – зеркало культуры, самое дорогое богатство народа и его бесценное наследие. Как сказал Глава государства Нурсултан Назарбаев, «цивилизованная нация, в первую очередь познается своей историей, культурой и великими личностями, внесшими лепту в золотой фонд мировой культуры». Поэтому, будущее Астаны, ее процветание тесно связано и с развитием национального искусства.

Будущее Казахстана неразрывно связано с будущим Астаны, которая еще недавно воспринималась как «новая столица», а теперь является неотъемлемой частью нового образа Казахстана, страны, устремленной в 21 век.

Место театра в искусстве обособленно. Искусство театра – это не просто пара часов культурного удовольствия вечером. Театр всегда бы своеобразным зеркалом времени и общества. За многовековое существование театр не потерял своей актуальности, его не вытеснили из жизни другие, альтернативные виды искусства, он живет, а лицедейство по-прежнему является самым искренним и верным слугой Мельпомены.

И в прошлом, и в настоящем оставаясь частью столичного театрального пространства, Государственный русский драматический театр им. М. Горького, как носитель русской культуры,

занимает важное место в духовной жизни общества, сохранении культурных традиций. Лучшие спектакли создавались на разнообразном материале – классическом и современном, национальном, русском, западноевропейском, на материале трагедий и комедий. Все перепробовал театр, поиски никогда не прекращались.

Государственный русский драматический театр им. М. Горького – один из старейших театров в Казахстане.

В Акмолинске в конце XIX века насчитывалось пять любительских театральных кружков. Интерес к драматическому искусству у горожан был настолько велик, что в 1899 году «по заявлению любителей драматического искусства» городская Дума принимает решение приобрести здание для театра. Городской Управой были ассигнованы 100 рублей, купец-меценат Кубрин выделил еще столько же, и давняя любовь горожан к высокому искусству лицедейства, получила официальный статус и свой дом. Этот год и считается годом появления в Акмолинске профессионального театра. Новый театр открывается водевилем «Вспышка у домашнего очага» Федорова в одном действии. С 1912 года в театре под руководством Г. Аубакирова читает свою работу татарская труппа. В 1918 году Сакен Сейфуллин силами казахской молодежи ставит свою пьесу «На пути к счастью» – «Бақыт жолында». С 1943 года в театре читает свою деятельность и казахская труппа. В репертуаре появляются такие постановки, как «Козы Корпеш – Баян сулу» Г. Мусрепова, «Алдаркосе» Ш. Хусаинова и другие. Ведущие актеры казахской труппы К. Бабаков, М. Султанова, Х. Таджибеков играют в этих спектаклях.

В 1939 году театр получил здание, находящееся на улице Бигельдинова, в которой находятся и по сегодняшний день.

В середине 1950-х годов театр преобразовывается в Атбасарский межрайонный колхозно-совхозский театр, благодаря которому сохранилась труппа. В это время в театр приезжает режиссер Е. Е. Орел с актерами Л. С. Группом, Е. К. Марусиной, З. И. Кожевниковой. «Последние» М. Горького, «Кремлевские куранты» Н. Погодина, одноактные комедии А. П. Чехова

и другие произведения составляют репертуар театра. В 1957 году спектакль «Лучина» А. Н. Островского был отмечен на Всесоюзном смотре «Театральная весна».

В 1959 году театру присвоено имя М. Горького. А в 1961 году театр преобразован в Целинный краевой. Приток свежих творческих сил способствовал повышению исполнительского мастерства – в репертуаре преобладали русская и зарубежная классика. С 1964 по 1994 года режиссерами театра А. Смеляковым, И. И. Сермягиным, В. Трегубенко, Ю. Герасимовым, В. Пинчуком, Б. Белкиным, И. Рябовым были поставлены спектакли «Восемь любящих женщин» Р. Тома, «Третье поколение» Н. Мирошниченко, «Берагите белую птицу» и «Последние» М. Горького, «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта, «Святой и грешный» М. Ворфоломеева, «Развод по польски» Е. Ставинского, «Перед новолунием» С. Жунусова, «Я вернусь, мама» Б. Ежова и Г. Чухрая, «Банкрот» А. Н. Островского, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Мой бедный Марат» А. Арбузова, «Эшалон» М. Рощина, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. Леского, «Завтра была война» Б. Васильева, «Любовь – книга золотая» А. Толстого, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Евгений Онегин» А. С. Пушкина и другие.

«Целиноградский областной театр драмы им. М. Горького стремился быть последовательным в своем внимании к высокохудожественной драматургии. На его сцене шли «Жесткие игры» А. Арбузова, «На бойком месте» А. Островского, «Любовь моя, Электра» Ласло Дюрко. Этот репертуар, требующий от творческого коллектива гражданской и профессиональной зрелости, и определял его уверенный творческий рост» – писала театровед Л. И. Богатенкова о театре 1970-х годов [1, с.291].

После обретения независимости страны изменился и театр, он стал более открытым, патриотичным, а главное коммерчески успешным. Современные режиссеры Астаны, маститые и молодые ставят про то, что волнует сегодня каждого. Здесь каждый сможет найти то направление, которое ему интересно, а произведения классиков на подмостках астанинских сцен могут приобретать самые необычные формы и воплощения.

Патриотические спектакли на материале истории создавались в эти годы по всей республике. Эти спектакли выражали стремление к возвышенному искусству, к созданию монументальных героических образов. В центре их обычно стоял выдающийся человек, воплощающий чаяния народа. Идеей национального патриотизма были пронизаны драмы «Чингизхан» И. Оразбаева, «Хан Кене» М. Ауэзова, «Султан Бейбарс» Р. Отарбаева.

Исторические спектакли поставленные в эти годы на сценах театров Астаны волновали зрителей эмоциональностью игры. Верность родине, борьба с иноземными захватчиками, прославление военной доблести давних времен обретали современное звучание, героические эпизоды истории наполнялись новой жизнью. История и эпос казахского народа стали в эти годы источником художественных образов и выразительных средств для драматургов и актеров.

Одним из таких спектаклей стал «Чингизхан» Иранбека Оразбаева (Иран-Гайып) поставленный русским драматическим театром в 1992 году режиссером Кадыром Жетписбаевым. В спектакле использована современная музыка и хореография Булата Аюханова. Режиссер и автор пьесы изображая исторический образ Чингизхана находят параллели с современными «чингизханами», показывая к чему приводит властолюбие, жестокость, борьба за трон. А. Баянов играя Чингизхана, подчеркивал его государственный ум, волю и суровое мужество. Актер подчеркивал одиночество и озлобленность человека, который смог завоевать полмира, и который не может справиться с дворцовыми интригами.

Одно имя Чингизхана наводит трепет на окружающих. И только Жошы, сын Чингизхана обличает деспотизм отца, выходит против него. А. Лободин сумел раскрыть образ Жошы, его внутреннее переживания, но в то же время настойчивость и смелость юноши.

В спектакле запомнился образ Есуй-ханым в исполнении Н. Косенко. Актриса исполняла эту роль с присущим ее дарованиям высоким драматизмом и психологической глубиной.

Но главное, что определило успех спектакля, сделало его заметным явлением в театральной жизни, – глубокая и вдумчивая работа, стремление проследить судьбы героев, выявить индивидуальность каждого характера. Исполнители отходят от присущей им прежде статики сценических образов, в центре внимания оказываются изменения, происходящие в душах героев. Это рождает внутреннюю динамику, глубокий драматизм, помогает актерам воссоздать процесс изменения мировоззрения, психологии героя.

В 1990-е годы театр неоднократно обращается к произведениям великого казахского классика Мухтара Ауэзова. Известный писатель Т. Ахтанов в своем «Слове об Ауэзове» писал: «... он исследует почти все сферы жизни казахского общества, создает такое огромное количество колоритных, ярких национальных характеров, что по ним можно было бы составить солидную энциклопедию быта и нравов, характера и духовного облика казахского народа» [2, с.422]. Одни эти слова объясняют внимание русских театров республики к творчеству М. Ауэзова, на драматургии которого оттачивало профессиональное мастерство не одно поколение казахских актеров. В 1995 году народный артист СССР А. Мамбетов ставит спектакль «Рано прозрел в поисках истины» по роману М. Ауэзова «Путь Абая». Молодого Абая сыграл К. Переверзов, получивший диплом 1-ой степени на республиканском фестивале в городе Жезказгане. Режиссер был удостоен диплома за лучшую режиссерскую разработку национальной драматургии.

Пьеса М. Ауэзова «Хан Кене» была написана в 1928 году и только через шесть лет, то есть в 1934 году была поставлена на сцене Казахского академического театра драмы им. М. Ауэзова. Постановка тут же вызвала огромный интерес, разноречивые мнения и отклики, что правительство, решив пьесу контрреволюционной временно запретили показу на сцене. И это затянулось на долгих шестьдесят лет. В 1992 году Талдыкурганский областной драматический театр им. Б. Римовой впервые после стольких лет обращается к этой пьесе. Вторым театром в Казахстане, поставившим «Хан Кене» М. Ауэзова стал тогда

еще Акмолинский областной русский театр драмы им. М. Горького. Это был 1997 год.

«Историческая тема в трагедии раскрывается не в последовательном изображении событий прошлого, а путем создания исторически трактованных характеров. Трагедийные образы, выражающие основные тенденции эпохи прочно вписаны в действительность, детерминированы социальными экономическими, идеологическими условиями времени. В изображении драматурга для Кенесары характерна способность аналитически мыслить, заранее просчитывать свои действия. Знание человеческих слабостей позволяет ему восстановить крупных феодалов друг против друга и умело использовать подобные ситуации в свою пользу. Кене сдержан, немногословен, непреклонен в своих решениях, что объясняется сознанием своего превосходства, верой в собственное предназначение. Вера Кенесары в свое дело, убежденность служит ему до конца, энергичность в действиях выдает в нем сильную личность, делает его образ впечатляющим» – пишет о пьесе М. О. Ауэзова доктор филологических наук С. Б. Даутова [3, с.192].

Режиссер Кадыр Жетписбаев в спектакле «Хан Кене» красной нитью проводит, что течение исторических событий происходит не и за личностных прихотей, а из-за сложных социальных сил. Он смог не только удачно распределить роли, но и своим режиссерским видением помог актерам раскрыть характеры героев.

Актер Константин Переверзиев правдиво показал мужество, стойкость Кенесары, его преданность своему народу. Он воплотил мечты народа о храбром защитнике родной земли. Сдержанность, способность скрывать свои чувства отличают поведение хана Кене в драматических сценах спектакля. Переверзиев придал образ героя прошлого подлинно современное звучание. Он был лишен патетики, подчеркнутого пафоса.

Владимир Амбросов выразил в образе Наурызбай батыра светлого, мужественного, благородного героя, преданного своей отчизне. Актер сумел создать обобщенный характер человека из народа, выражая его свободолюбивые устремления.

Героическое раскрывается в этих спектаклях через внутренний мир действующих лиц, через глубинные психологические процессы, рождающие изменения в душах людей. Театр как бы говорит зрителям: оглянитесь в прошлое, вспомните, что наши завоевания и победы оплачены кровью. Мы в ответе за то, чтобы она пролилась не даром.

Эти спектакли показывают, что историческая драма периода Независимости утверждала образ сильного, мужественного героя. Участники этих спектаклей поэтично и страстно выражали тему защиты родины, борьбы с насилием, игра их отличалась повышенным драматизмом, стремлением приподнять героев над действительностью. Поэтическая, романтическая устремленность подкреплялось яркой эмоциональностью, сильным, глубоким темпераментом актеров, стремившихся придать историческим или легендарным персонажам живые черты.

Важнейшей историей в творческой жизни театров Астаны стали постановки мировой классической драматургии. Работа эта, начатая еще в начале становления независимости государства в последние годы принесла значительные результаты. Особенно постановки пьес М. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Трамвай «Желание» Т. Уильямса, «Гамлет» и «Ромео и Джульетта» Шекспира не могли не оказать воздействие на сценическое искусство Астаны.

«Гамлета надо ставить заново каждые десять лет», – постулирует Питер Брук.

В 2007 году был поставлен «Гамлет» Шекспира. С режиссером спектакля Александром Каневским труппа познакомилась в Москве, во время гастролей. По приглашению приехал в Астану, ставить «Гамлета». При чем надо обратить внимание, что «Гамлета» у Каневского до этого не было в списке его режиссерских работ. Александр Иссакович Каневский закончил режиссерский факультет ГИТИСа. Работал главным режиссером Краснодарского ТЮЗа. С 1987 по 2002 годы руководил мастерской мюзикла Гнесинского училища. Ставил спектакли на сценах театров Омска, Уфы, Томска, Твери, Челябинске, Московского театра в Царицино, театре кукол.

Гамлет Романа Чахонадского – искренний и простодушный, безоговорочно поверивший призраку отца. Трагедия Гамлета состоит и в том, что он так и не сумел выйти из-под власти собственного отца даже после его смерти. Слепая месть, навязанная Призраком, или страстная тоска по разбитой Клавдием семье руководит Гамлетом – вопрос спорный. К сожалению, актер так и не смог дать ответ зрителям.

Пожалуй, самое крупное актерское достижение спектакля – работа Сергея Матвеева в роли Клавдия. Он добивается в своей игре синтеза мысли и чувства, эмоции и анализа. В первых сценах Клавдий кажется человечным, в его душе живет любовь к Гертруде и постоянный страх перед заслуженным возмездием. Но постепенно раскрывается его истинное лицо – коварного убийцы, властного правителя. В повелительном голосе которого ощущается сила пробудившегося зла.

В «Гамлете» удивительно гармонически соединились усилия режиссера и художника Бердыгулы Амансахатова. Шум прибоя, крик птиц не прекращается на протяжении всего спектакля. Одежда артистов отличается по цветовой гамме. Самый насыщенный, темный у Гамлета, светлый и нежный – у Офелии. На накидках, плащах шипы, и прикасаясь друг к другу, герои невольно ранятся, царапаются. Из немногочисленных складных декораций персонажи сами создают пространство для игры: достаточно повернуть арку на 180 градусов и получался трон, стены условного дворца или крест. И эти железные немногочисленные конструкции визуально ограничивают пространство, кажется, что героям тесно. Не хватает пространства, воздуха и ... жизни.

Переходы от сцены к сцене очень плавные. Связывают сцены сами актеры, выходявшие на доли секунд заранее и вступавшие в игру без долгих пауз. Поэтому, никакой суеты, когда приглушался свет и когда, по идее, должны переставляться декорации, не было. Сцена похорон Офелии также интересна находками. На носилках несли какое-то одеяние, а Офелия с закрытым лицом шла рядом. Душа и тело. Традиционный череп «бедного Ерика», с которым должен разговаривать принц Датский,

заменен маской. Каждый из персонажей, как и каждый из нас, в жизни надевает маску. Подобные метафорические решения, игра с предметом делает постановку Каневского неожиданной и удивительной.

Вдумчивая режиссура А. Каневского, талантливая игра актеров, отличная работа художника Б. Амансахатова, осмысленное исполнение второстепенных ролей – все это собралось в единое целое, и пьеса прозвучала ясно, целенаправленно и современно.

В 2008 году театр обращается к знаменитой пьесе американского драматурга Тенниси Уильямса «Трамвай «Желание». Режиссер спектакля специально приглашенный из Бишкека Нурлан Асанбаев.

Пьеса «Трамвай «Желание» – психологический шлягер, поставленный в Нью-Йорке в конце 1947 года с Марлоном Брандо (Стэнли) и Джессикой Тэнди (Бланш), затем – в 1951-ом – превращенный в потрясающий фильм, в котором Стэнли играл все тот же Марлон Брандо, а Бланш – Вивьен Ли (режиссер Элия Казан). Это классика искусства 20-го века. К главной пьесе Тенниси Уильямса в нашей столице обратились впервые. А эталоном интерпретации до сих пор считается спектакль Андрея Гончарова (1970 год) в Театре Маяковского, в котором играли Светлана Немоляева и Армен Джигарханян.

«Трамвай «Желание» – это история двух женщин, двух сестер. Одна из них всю жизнь гонится за призрачной мечтой, вторая – ступает по земле. Но и та, и другая хотят любить и быть любимыми, и ради этого они готовы на любые жертвы. Улыбаясь сквозь слезы, и плача от смеха, Бланш и Стелла ищут покоя и счастья там, куда везет их Трамвай «Желание». Главная тема пьесы – столкновение хрупкости и грубой, животной силы, конфликт одиноких человеческих надежд и будничной правды жизни. Но внутри темы возможны разные вариации.

В исполнении Романа Чехонадского дикий поляк Стенли порабочему груб, физически силен, брутален, хамовит, напорист, но и нежен, когда любит свою жену Стеллу, с надеждой ждет своего первенца. Такой может и изнасиловать, и пожалеть, раскаяться. «Экспрессия и талант, которым природа наградила

Романа, проявились здесь как нельзя кстати. За столь короткий период репетиций он смог найти ту жилку в характере Стенли Ковальски, которая позволила ему показать этого «среднего американца» наглядно и зримо» [4]. Его наглость, хамство не знает предела. Он даже не брезгует рыться в чемодане Бланш, раскидывая ее вещи по комнате. Холодный, циничный Стенли – Чехонадского предстает перед зрителем как яростный человеконенавистник. Бланш вызывает у него только раздражение. И даже когда он ее насилует, то никакого сексуального влечения здесь нет и в помине, это его месть за вторжение в его личную жизнь, жизнь его дома, его семьи.

После очередного скандала Стенли с Стеллы перед ужином в честь дня рождения Бланш, и все садятся за стол, нависает пауза. Молчанье, без движения сидят женщины, и только Стенли ест руками, громко чавкая, с ненавистью и злостью втыкая вилку в стол так, как будто всаживал ее в сестер, демонстративно вытирая рот и руки скатертью. Но, когда он начинает выкидывать пластиковую посуду на пол, собирается опрокинуть стол, это выглядело нелепо и смешно. Т. Уильямс в пьесе подчеркивал военное прошлое, ордена за заслуги бывшего офицера Стенли. Поэтому выходка с посудой более соответствует капризной или истеричной женщине чем бывшему военному.

Мастерство замечательной актрисы Маргариты Мухаметдиевой расцветывает характер Бланш тонкими и яркими в то же время штрихами. В ее исполнении Бланш – то восторженная девочка, то измученная женщина в годах без кровинки в лице. Сначала счастливая сестра, радующаяся встрече, потом агрессивная истеричка, не чувствующая своей вины за продажу дома, важная чисто плотная дама, привыкшая жить со всем в других условиях, внимательная подруга, кокетка, любящая наряды и мужчин. Для Бланш – Мухаметдиевой нет принципов, есть женская сила и желание покорить всех мужчин грубым натиском или тонким кокетством, в зависимости от ситуации. Однако актриса с самого начала включила истерические нотки, взвинченное состояние, которая ее не покидала до самого конца. Мухаметдиева играет искренне, вкладывая в роль

себя целиком, и эту самоотдачу и увлеченность актрисы нельзя не оценить. Однако замысел есть замысел, сознателен он или больше продиктован внутренним складом художника. И у этого замысла есть, так сказать, границы воздействия. Бланш жаль, временами раздражает – иных, более сложных чувств она не вызывает. Она ни с кем не сражается, ничему не сопротивляется. А где нет борьбы, там и нет трагедии. И битва жизни, которая могла бы стать захватывающей, обернулась боями местного значения.

Стела, сестра Бланш, сердечная, терпеливая женщина, приспособившейся и к грубой реальности быта, и к жесткому характеру мужа. Оказавшись между двух любимых людей, она страдает, понимая, что для сестры она последняя надежда, но мужей тоже дорог. До последнего она не решается полностью встать на его сторону. Но, Стела в исполнении Ольги Морозовой получилась неотесанной, простой женщиной из народа. Она такая же, как и Стенли грубоватая и резкая. И разговаривает с мужем на его же языке. Смотря на актрису, не думаешь, что они с Бланш родные сестры, что она тоже когда-то была из аристократической семьи. И когда она в конце плачет, что отдала сестру в психиатрическую больницу, зритель ее слезам не верит.

Режиссер ввел в спектакль персонажа, которого нет в пьесе. Это – юноша в белом, которого сыграл актер Денис Юкало. Бланш в дом Стенли пригласила за собой не столько массивный гардероб платьев, сколько багаж утрат, среди которых главная – ее мальчик, ее юный муж, застрелившийся на вечеринке после того, как она увидела его в объятиях другого. Этот элегантный юноша ходит по пятам за героиней, которого она называет мальчиком: он и остался мальчиком, невидимым для окружающих. Так что не потеря родительского дома, не отсутствие денег и не репутация распутницы преследуют Бланш, а самоубийство мальчика. Именно от этого воспоминания и бежит Бланш – и хотя героиня М. Мухаметдиевой не выглядит жертвой мании преследования, мы понимаем, что она в своем страшном трамвае действительно доехала уже до последней станции. Чувство вины – страшное наказание для человека.

Через образ молодого человека режиссер показал мечущуюся душу Бланш между прошлым и настоящим. Молодой человек – Д. Юкало уходит, когда видит ее счастливой с Митчем, и обратно возвращается, когда она опять остается в одиночестве.

Через весь спектакль лейтмотивом проходит шум поезда. Перестук колес запускается в минуты особого напряжения, и связывает сцены между собой. Работа художника Юлдаша Нурманова отвечала задачам постановки. На сцену внес металлические двухэтажные леса с лестницами. Металлическая с завитушками кровать, вентилятор на потолке, беспорядочно висящие занавеси показывают американское «дно».

В целом спектаклю не хватает какой-то внутренней динамики, внутреннего напряжения, драматизма в этом очень уж несложном решении, которое иногда просто-напросто граничит с бедностью выразительных средств. К нашему огарчению, режиссер не ведет актеров в глубь роли, к раскрытию психологического и социального содержания характера, а довольствуется самыми поверхностными, внешними приемами и признаками.

В следующем спектакле на материале зарубежной драматургии – «Страх и нищета в Третьей Империи» Бертольда Брехта, театр более успешно продолжил освоение новых жанровых и стилистических решений. Впервые «Страх и нищета в Третьей империи» была показана на парижской сцене в 1938 году на немецком языке. С тех пор она не сходит с подмостков многих театров мира. Бертольд Брехт сейчас вновь актуален и востребован режиссерами, желающими высказаться о нашей действительности. К 65-летию юбилею Победы 2-мировой войны, Русский драматический театр им. М. Горького показал не воинов-победителей, героических тружеников тыла и их семьи. Нет, в этот раз зрители увидели «изнанку» Победы, точнее образ врага, становление фашизма в Германии. «Страх и нищету в Третьей империи» специально поставил известный австрийский режиссер Егише Геворкян. Режиссер из двадцати четырех сцен отобрал двенадцать. Они несвязанны между собой сюжетом или героями, но вместе создают единую картину: мы видим, как по капле входит в сознание людей рабская психология и постепенно все

вокруг заполняется вязким и липким воздухом страха, подозрительности, отчаяния.

Постановочное решение спектакля свидетельствовало о тонком и глубоком постижении сложной драматургической структуры пьесы Б. Брехта. Перед нами открывается ужасающая картина жизни Германии 30-х годов прошлого столетия, где в страхе и отчаянии вынуждены существовать «два миллиона шпионов и восемьдесят миллионов подвергаемых шпионской слежке... То, что отец говорит сыну, он говорит, чтобы не быть арестованным. Священник листает свою Библию, ища слова, которые он может произнести, не будучи арестованным. Поэт ломает голову над рифмой, за которую его нельзя было бы арестовать. И крестьянин решает не давать корма своей свинье, чтобы избежать ареста», – писал Брехт.

Изживается правосудие, поэтому расписавшись в собственном бессилии, затравленный судья (Сергей Матвеев) кричит: «Я решу так или этак, как прикажут, но я же должен знать, что мне приказано. Если этого не знаешь, так и правосудия больше нет!». Люди в городах и отдаленных селах растеряны, измотаны, запуганы. Из «государственных соображений» загреметь в концлагерь может и крестьянин, который ночью тайком кормит голодную скотину («Крестьяне кормят свинью»), и пастор, осторожно подбирающий слова утешения умирающему («Нагорная проповедь»).

Страшно говорить с другом, вернувшимся из концлагеря, нельзя плакать о погибшем в Испании брате («Работодатели»). Надзиратель жалуется заключенному, что работа не доставляет никакого удовольствия, и вообще его рука пороть устала, – и тут же бьет «собеседника» в живот («Служение народу»). А между тем система набирает силу и требует уже не просто покорности, а воодушевленного проявления преданности («Зимняя помощь»).

В «Народном единстве» два штурмовика отмечают судьбоносное событие – Гитлер становится канцлером Германии. Пьяные бредут по каким-то улицам, падают, справляют физиологическую нужду и при этом горячо рассуждают сможет ли

обожаемый фюрер реализовать то, что они считают «народным единством».

В спектакле занята почти вся труппа: мастера сцены и молодые артисты отлично отыгрывают и ведущие роли, и совсем маленькие эпизоды. Особо хочется выделить работы Сергея Матвеева и Светланы Фортуны.

Сначала их дуэт появляется в новелле «Жена-еврейка». Женщина пакует чемодан, чтобы успеть уйти (якобы ненадолго уехать в Амстердам) раньше, чем муж сам откажется от нее. Тянуть нельзя: друзья уже не приходят в их дом, у супруга начались проблемы на службе. Это еще вчера респектабельная «буржуазная дама» стала человеком второго сорта. Вдруг она вспоминает, как несколько лет назад она промолчала, услышав от мужа-врача, что «существуют очень ценные люди и менее ценные. Что одним дают инсулин при диабете, а другим не дают». Теперь в разряд «неполноценных» попала она сама. Муж не удерживает женщину и, говоря, что «путешествие» продлится всего несколько дней галантно подает ей шубу.

В сцене «Шпион» героини С. Фортуны и С. Матвеева тоже супруги. Только немцы. Но даже в собственном доме они не чувствуют себя хозяевами. Причина беспокойства – их сын, активист «Гитлерюгенда», услышавший критику отца в адрес официальной прессы. Сын – доносчик?! Конечно, вздор, убеждают друг-друга родители. Но – страшно.

Эти персонажи обрели в спектакле свой характер, свою линию жизни, свою судьбу. Сценическое поведение каждого героя было внутренне подчинено динамике переживания остальных участников спектакля, что создавало единый творческий ансамбль.

Классическая пьеса приобрела такое желанное для режиссеров и так часто ускользающее живое звучание. «Иногда происходящее на сцене теряло временную и географическую «привязку». Тревожными «Звоночками» звучали фразы «Каждый в наше время должен думать о себе», «Как люди неосторожны», «Каждый в чем-нибудь да замешан», «Нас это не касается»,

«Стойкость – это вопрос времени» и рассуждения о «национальном аффекте», «осквернении расы»...

Хотя и указана на афише – «Хроникальные драматические сцены», не только о Германии 30-х годов писал Брехт. Какие-то понятия, маскируясь, меняют названия и пробираются в XXI век. Герои Брехта не смогли ответить на вопрос: «Что с нами случилось?». «А не случиться ли такое вновь?» – задумывается зритель в зале» – пишет Н. Курпякова [5].

Режиссер Е. Геворкян ввел в спектакль символического героя, который появляется во всех эпизодах, подслушивает, подсматривает. Это – символический образ системы. Так как системе недостаточно, чтобы человек просто производил необходимые телодвижения и произносил правильные слова. Система требует искренней любви к себе, даже легкого намека на фальшь достаточно, чтобы «проклятый изменщик» потерял доверие, место в жизни, а иногда и жизнь. Режиссер в программке обозначил его как Ангела. Но, к сожалению, задумка автора была многими не понята. «Возможно, он символизировал самого Брехта, а может быть, и дух Пушкина, дело хозяйское.. Но вот зачем он немюзыкально насвистывал что-то подозрительно похожее на «День Победы», совершенно не понятно. Неуместно. Неправильно. Но на всех не угодишь, наверное, в Австрии некоторые вещи воспринимаются иначе, чем в Астане...» – недоумевает журналист Р. Кужко [6].

Из года в год совершенствуется художественный опыт театра им. М. Горького над классической русской драматургией. В репертуаре театра заняли свое прочное место «Иванов» А.П. Чехова, «Здесь все свои...» по пьесе «Ревизор» Н.В. Гоголя, «Милости просим, господа неверующие!» по комедии «Плоды просвещения» Л. Толстого, «Утиная охота» А. Вампилова. А также основное свое внимание коллектив театра уделил и современным российским авторам: «Облом-OFF» М. Угарова, «Браво, Лауренсия» Н. Птушкиной, «Панночка» Н. Садур, «America for Russia подарила пароход» Н. Коляды, «Валентинов день» И. Выропаева, которые показывают современную действительность, поднимают актуальные проблемы.

Этапным спектаклем театра стал «Иванов» А. П. Чехова, премьера которой состоялась 19 января 2008 года. На вопрос почему «Иванов», режиссер Александр Каневский ответил: «Пьеса Чехова «Иванов» очень часто называлась в театральной критике «русским Гамлетом». Поэтому обращение сначала к шекспировскому Гамлету, а потом к чеховскому для меня не случайно. Здесь один контекст. Любая переломная эпоха требует появления переломного героя. В этом смысле пьеса «Иванов» абсолютно точна во времени и общем социально-культурном пространстве, в котором мы все живем. Нужен герой, который, так или иначе, отражает ситуацию переходного времени. А мы сейчас все в такой ситуации. Прошло 16 лет, с тех пор как рухнула страна, в которой мы жили, – это секунда в историческом времени. Ясно, что промежуточный период будет длиться довольно долго. И долго будут культурные учреждения, деятели культуры искать возможность выразить каким-то образом состояние души в этот период, состояние умов, какие-то надежды на будущее, разочарование или несостоявшиеся надежды этого времени. Общество очень структурировано. Нет однородного общества. Чехов рассматривает ситуацию абсолютно искусственную, когда интеллигентный человек, на которого возлагались большие надежды, разочаровывается в надеждах и собственных силах. У него нет сил взвалить на себя ношу, которая ему была определена. Он талантлив, он обязан, как ответственный и интеллигентный человек, развивать общество, но у него не хватает на это сил. В пошлом обществе, где злорадно сплетничают, отчаивается и погибает порядочный человек» [7].

Ранняя пьеса Чехова, в которой он выразил свое понимание неоднозначной природы человека и драматического искусства, и сегодня остается притягательной для сценического воплощения. Замысел спектакля А. Каневского включает исследование этой неоднозначности, сложные вопросы жизни и сохранение тонкой чеховской поэтики.

Перед нами трагедия целого поколения людей надломленных, живущих без веры и смысла. Иванов переживает внутреннюю драму непонимания собственных поступков. Действие

спектакля разворачивается в двух планах: при нагнетании внешней виновности Иванова освещение героя изнутри становится драматичным и подвергает сомнению эту виновность. Иванов совершает ряд неблагоприятных поступков, дающих повод видеть в его поведении низкие расчеты и по отношению к жене, и по отношению к Саше, которой он увлекся. Это приводит его антагониста, доктора Львова, к решающему приговору. А самого героя – к трагическому исходу.

Однако постановщик спектакля приглашает нас не спешить с приговором, а поразмышлять над классическим русским вопросом: кто виноват?

Чехов написал пьесу в 27 лет, всего за десять дней. Сначала жанр был обозначен как комедия, но потом Чехов это слово зачеркнул и написал «драма». Это – первая пьеса Чехова, увидевшая сцену. Молодой писатель уже в этом своем первом драматургическом произведении делает попытку ниспровергнуть каноны традиционной драматургии.

Режиссер Каневский бережно отнесся к материалу, старался сохранить и донести идею пьесы до зрителя.

Жизнь чеховских людей порой до нелепости смешна, а порой до боли трагична. Ведь многие из них переживают некий внутренний слом, так же как и Иванов Сергея Матвеева, существующий в разладе с собой и окружающей реальностью. От природы энергичный и волевой человек становится взвинченным и истеричным. Накопившиеся усталость и растерянность перед жизнью, в которой все неудержимо меняется и рушится, против его воли перерастают в несправедливую, неоправданную жестокость по отношению к больной, измученной жене, к одержимо борющейся за него девушке и к нескладному простодушному другу. Но его импульсивность и резкость, внешнее жестокосердие и ернический надрыв – это отражение внутренней боли и непроходящей тоски, безотчетного страха перед настоящим и отчаянной неуверенности в будущем. Ведь этот Иванов – герой неопределенного, смутного времени, которому не видно конца.

Исполнитель главной роли С. Матвеев постарался уже с первого акта придать облику Иванова окраску обреченности, ощущения трагического конца. От этого Иванов получился чуть бесцветным и бестемпераментным.

Светлана Фортуна очень искренна в роли этой очень искренней девушки Шуручки, но в решающей сцене признания актрисы не передает в полной мере весь драматизм положения своей юной героини.

Сарра Натальи Матвеевой – живая, любящая, страдающая женщина. Зябко кутаясь в клетчатый плед, незаметно покашливая актриса показала болезненное состояние своей героини. Но, несмотря на свое слабое здоровье, под гнетом череды несчастья Сарра – Н. Матвеева хотелось предстать перед Ивановым жизнерадостной, оправдывала его перед доктором, и в первую очередь перед собой.

Воплощению режиссерского замысла хорошо помогает и сценография. На сцене нет привычной для чеховских постановок уюта, тепла, интимности. Не было и привычного бытового интерьера, сада, аллеи, о которых не раз упоминалось в диалогах персонажей. На черной сцене холодные мраморные маленькие колонны, железная скамейка. В доме Лебедевых тоже только столы и стулья. Художник создал холодное пространство, где нельзя жить, но можно умереть.

11 ноября 2011 года прошла премьера мистического спектакля российского драматурга Нины Садур «Панночка» по «Вию» Н.В. Гоголя, поставленная российским режиссером Леонидом Чагиным.

В повести Н.В. Гоголя «Вий» Хома должен был читать молитвы над умершей панночкой, которая слыла в округе ведьмой. Каждую ночь на него обрушивалась разная нечисть, и он держался только благодаря молитвам и очерченному святому кругу. И все-таки он не смог победить страх и в последнюю ночь умирает.

«Я придумал свою историю любви. Мне понравилось обречение Хомой мира. Встретившись с женщиной, не знающей страха

смерти, он начинает видеть мир по-другому, обретает другое измерение» – говорит режиссер Л. Чигин [8].

Действие, по версии Н. Садур, происходит в 70-х годах XX века в рядовой районной пивнушке, символично превращающейся по мере надобности в храм. Время-то было атеистическое. Пивные кружки, вобла, газетка вместо скатерти. Беседа за столиком казаки поднимают проблемы – местные («Все бабы ведьмы») и глобальные («В мире исчезло чудо, и нет чудес, хоть до Киева иди»).

Д. Хомко показал противоречивость натуры Хома – волю, смелость, энергию и в то же время повышенное самолюбие, сознание своей исключительности, легкомыслие, неуравновешанность и трусость. Актер раскрыл психологию своего героя и нашел сдержанное, но яркое сценическое выражение его характера. Хома (Данила Хомко), пройдя через горнило неведомого, мистического, нереального, столкнувшись лицом к лицу со смертью, последовательно переходит из легкомысленного казачка, который не прочь выпить и поиграть в любовь, в мужчину, готового брать на себя ответственность за жизнь свою и своей возлюбленной.

Симпатию зрителей вызывает Хвеська Марии Цыганковой. Ее задор с вечно пьяными козаками, житейская мудрость по отношению к обидной реплике с их стороны – «баба-дура», мужество, с которой она противостоит злой силе, помогает возлюбленному с первого взгляда Хоме говорить об ее уме, силе характера и одновременно доброте и человечности.

По сравнению с гоголевской трактовкой «Вия», главная линия действия «Панночки» неожиданная. На первый план выходит тема любви, любви мистической, колдовской и вполне земной. Хома разрывается между земной женщиной Хвеськой и ведьмой Панночкой, которую он боится, но в то же время она его притягивает. И Хвоська не смогла одолеть колдовские чары.

В последние годы в репертуаре театра им. М. Горького все чаще стали появляться произведения казахских авторов. Событием стала постановка исторической драмы Рахымжана

Отарбаева «Султан Бейбарс» в постановке Андрея Кизилова. Премьера спектакля состоялась 22 марта 2009 года.

Особенность произведений Р. Отарбаева заключается в изображении национальной психологии своего народа, его судьбы. Спектакль о султанах Египта кыпчакского происхождения, который, будучи рабом, сумел достичь вершин власти. Театр с новых позиций осмысливает жизнь правителя великого государства, и образ Бейбарса являясь на сегодняшний день воплощением патриотического духа молодого поколения казахстанцев, формирует уважение к культуре и историческим традициям нации.

Режиссер А. Кизилов и художник-сценограф К. Максутов сумели раскрыть исторический колорит путем использования современных технических средств (кинопроектор, видеосюжеты, пластичный танцевальный рисунок и пр.), создающих удивительную атмосферу взаимопроникновения сценического действия и зрительского восприятия, а так же позволяют по-новому взглянуть на историю.

В спектакле свыше двадцати действующих лиц, и, все без исключения, исполнители проявили незаурядное мастерство, воссоздавая на сцене драматические события далекой поры. Но, конечно, центральным является образ султана Бейбарса, талантливо и психологически убедительно воплощенный молодым актером Денисом Анниковым, который, кстати, до этого играл в спектаклях только второстепенных персонажей и никогда не выступал в главной роли. В его трактовке монументальная фигура выдающегося полководца и мудрого правителя органично наделена сильными страстями, глубокими чувствами, эмоциональными душевными переживаниями. Султан Бейбарс в исполнении Дениса Анникова не только решительный, целеустремленный, волевой, неустрашимый, дальновидный политик, но и заботливый, трепетно любящий отец, он может быть и суровым, и мягким, добрым, душевным, то есть это живой человек со всеми присущими ему достоинствами и слабостями, нравственными постулатами и непредсказуемыми поступками.

Среди других исполнителей следует особо выделить старейшего актера труппы Владимира Иваненко, который вот уже

свыше шести десятилетий преданно и самозабвенно служит сцене, неизменно демонстрируя высочайшее мастерство, неувядаемый талант, подлинный профессионализм и завидную молодость души. В созданном им образе визиря Хуана в полной мере раскрыты все тонкости внутриполитических интриг и жестокой борьбы за власть.

Пожалуй, как ни в одном другом спектакле, в «Султане Бейбарсе» по-новому раскрывались дарования многих актеров. В этом немалая заслуга и постановщика. Режиссер старательно избегает упрощенных «лобовых» решений, стремясь к психологической достоверности, к своеобразию каждого характера.

Разумеется, успеху спектакля «Султан Бейбарс» во многом способствовала и филигранная работа художника по костюмам Куралай Кагеновой, балетмейстера Розы Бельгибаевой.

Русский театр драмы спектаклем «Султан Бейбарс» не просто с новых позиций осмысливает судьбу и свершения легендарного правителя крупного государства Средневековья, формирует уважение к культуре и историческим традициям нации, но и, самое главное, исподволь, ненавязчиво внушает молодому поколению казахстанцев чувство любви и бережного отношения к отечественной истории, воздействует на патриотический дух, вселяет гордость за великие деяния предков, учит добру, гуманизму, благородству во имя мира, дружбы и взаимного доверия между народами.

В 2013 году 21 июня прошла премьера спектакля «Последнее причастие» по повести «Атау-кере» знаменитого казахстанского писателя, лауреата Государственной премии РК, премии им. Абая, Всесоюзной литературной премии им. Н. Островского Оралхана Бокея. Произведения писателя переведены на немецкий, словацкий, болгарский, английский, венгерский, арабский, китайский, японский, а также на языки народов стран СНГ. Автором инсценировки повести и перевода на русский язык выступил ученый, профессор, писатель Мухамедия Ахмет-Торе.

Для постановки «Атау-кере» был приглашен режиссер Нурканат Жакыпбай, заслуженный деятель искусств РК. Художник-постановщик Канат Максұтов.

Спектакль о непростых человеческих взаимоотношениях, о столкновении «сильных» и «потерянных» характеров, о Родине, связи предков и поколений, но, главным образом о борьбе, любви и надежде. Драматичная история, развернувшаяся на фоне полноводных рек, заснеженных хребтов, бескрайних лесов, оленьих троп и широких пастбищ, вслед за легендами предков, спасая и даря надежду, ведет героев в «их неперменный рай» величественный и недостижимый Музтау. И что есть путь истинный – решать самому.

Перевод прозы на язык сцены всегда сложен. Чтобы прозаическое произведение прозвучало на сцене, в нем должна быть выявлена и многократно усилена средствами театра драматическая активность персонажей.

В постановке сохранена лирическая, поэтическая тональность произведения О. Бокея, истоки которой – в народной поэтической традиции. «Все сюжеты моих повестей, рассказов навеяны воспоминаниями о родных местах, действительными событиями юношеских лет, – писал О. Бокей. – Мои земляки казахи – люди цельных характеров, честных и открытых сердец. Словно замороженные живут они в облюбованном предками пространстве. Преданные родным местам, мои земляки – гордые, трудолюбивые, доблестные и честные люди».

Режиссер Н. Жакыпбай не только мастерски прочел сюжетную линию повести, но и сумел точно передать ее драматизм. Каждый образ, созданный в спектакле, воспринимался как самостоятельное художественное достижение. Характер любого персонажа логичен, ясен, освобожден от случайностей. Актерские краски – колоритны, свободны, стремительны, и в то же время четки по рисунку.

Главный герой Таган – Иван Анопченко бывший преподаватель вуза, а ныне алкоголик работает чернорабочим у своего одноклассника Ерика, который живет обособленно в горах. Таган ухаживает за скотом, косит сено, убирает вокруг дома за бутылку водки, еду и уголок. Актер И. Анопченко с натурализмом показывает неприглядный вид и поведение своего героя. Через судьбу Тагана он прослеживает все этапы морально-физического

разложения человека: потери духовной ценности, семьи, служебной карьеры.

Тонко, психологически точно, поэтично сыграла Нурке Людмила Крючкова. Актриса хорошо раскрыла поэтическую душу своей героини, полифоническую сложность ее характера. Переходы внутренних состояний, точно переданные актрисой, стали пружиной действия спектакля. Прикованная к постели Нурке оказывается позитивным, энергетическим двигателем постановки. Нурке – русская женщина. Она вышла замуж за казаха, родила сына Ерика и всю жизнь прожила в ауле среди казахов, изменила вероисповедание. Смыслом ее жизни стала преданность семье, традициям народа. Нурке не только усвоила казахские традиции и обычаи, она их придерживала всю жизнь и обучала других. И поэтому финальная сцена была очень интересной и неожиданной для многих зрителей. Идут последние минуты ее жизни. Она отпивает несколько глотков воды. Последняя чаша воды – «Атау-кере», которую люди просят перед смертью, чувствуя близкий конец. Ее последнее причастие. Читает молитвы из Корана, перебирает четки. И тут, неожиданно, совершенно не меняя интонации, она произносит: «Во имя Отца, сына и святого духа!» и до конца читает молитву христиан, крестится, тихо ложится и умирает. Для нее Бог един, это человек к нему обращается с молитвами на своем языке. Нурке в последнюю минуту обратилась к нему не только как мусульманка, а как и Нюра – христианка, как человек веры, в которой жили ее родители.

Удачно были воплощены и другие образы. В частности, Ерика крупными мазками сыграл актер Роман Чахонадский, играл он свободно, точно и выразительно. Главная цель Ерика – обогащение. Пчелы, которые принесли ему долгожданное богатство, являются его большой любовью. С жаром, говоря о них, он живописно имитирует их движение. В этот момент он как бы сам превращается в пчелу. Режиссер подчеркивает, когда человек отрекается от нравственных ценностей, он становится похожим на животное.

Как известно, в современном спектакле очень важны декорации и музыка. В оформлении художника К. МаксUTOва выразительной образной деталью стали горы – Музтау. Почти в каждой картине на заднем плане возвышаются белые вершины горы. Это помогает создать атмосферу простора и поэтической приподнятости. Звучащие в спектакле звук пчелиного роя стали важным фоном, подчеркивающим остроту действия и борьбу чувств в душе каждого персонажа.

Инсценировка этого сложного и талантливого произведения, раскрывающего в эпическом повествовании пробуждения самосознания людей, показывала драматические судьбы разных персонажей, переживавших нравственное возрождение или крушение. Для русского театра им. М. Горького этот спектакль стал, бесспорно, большим достижением, ибо позволили выявить творческие резервы коллектива и, кроме того, обогатил его драгоценным опытом работы над произведениями Оралхана Бокея.

За эти годы расширилась и укрепилась связь деятелей искусств Астаны с зарубежной культурой.

В 2007 году столичный театр им. М. Горького вступил в ассоциацию русских театров, созданную по инициативе Центра поддержки русских театров за рубежом при Союзе театральных деятелей Российской Федерации города Москвы. Впервые премию Московского правительства «Соотечественник» за пропаганду русской культуры и искусства на территории Казахстана вручили Народному артисту Кыргызстана С. Матвееву, заслуженной артистке Казахстана Н. Косенко, Л. Абасовой.

Русский драматический театр им. М. Горького также успешно выступает и гастролирует на сценах зарубежных театров, участвует на международных театральных фестивалях самого различного масштаба. Из них особо можно отметить Международный фестиваль русских драматических театров России и стран ближнего зарубежья в Саранске (Мордовия, 2006). Также театр участвовал в IX, XII и XIV Международном фестивале русских театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» в Санкт-Петербурге (2007, 2010 и 2012), выступили на Международном театральном фестивале, проходившем в рамках Всемирного

конгресса, посвященного году русского языка в Гранаде (Испания, 2007). В 2008 году театр участвовал на III Международном театральном сезоне, посвященный творчеству У. Шекспира в Пекине (Китай). В 2011 году театр участвовал в III Международном фестивале драматических театров стран Северного Кавказа и государств Черноморско-Каспийского регионов в Махачкале (Республика Дагестан). «По стремительному темпу участия театра имени Горького в фестивалях, широкой географии поездок, выбору репертуара, – несложно судить и о самом темпе жизни современной столицы, обязывающем держать высокую планку ответственности перед столь взыскательной аудиторией гостей и жителей города. Благодаря талантливому художественно-руководящему составу и творческому коллективу, соответствовать высокому уровню столичного театра, как культурного центра республики, горьковцам блестяще удается» [9].

Встречи актеров с крупнейшими деятелями казахских, российских и других театров во многом определила развитие творческого коллектива театра им. М. Горького. Спектакли поставленные К. Жетписбаевым, Н. Жакыпбаем, Г. Миргалиевой, А. Каневским, Н. Асанбаевым, Е. Геворкяном, и другими выдающимися режиссерами современности, подготовили новый этап в развитии сценической культуры Астаны. Работа с режиссерами, умеющими разжигать творческую фантазию, четко определять сценические задачи, направлять темперамент и воображение исполнителей по пути раскрытия основной идеи пьесы и роли, повысила творческую активность актеров, развила в них способность точно оценивать сценические события и чутко на них реагировать.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- 1 Богатенкова Л.И. Услышать и понять человека. – Алма-Ата: Онер, 1987. – 304 с.
- 2 Ахтанов Т. Избранное. – Алма-Ата, 1978. – т.2.
- 3 Даутова С.

- 4 Пройдаков А. Любовь и боль Бланш Дюбуа // Утро столицы. – 2008. – апрель – 23.
- 5 Курпякова Н. Не забыть минувших дней уроки // Казахстанская правда. – 2010. – июнь – 4.
- 6 Кужко Р. Страх и нищета... рейха // Вечерняя Астана. – 2010. – май – 18.
- 7 У каждого свое молчание // интервью О. Антоновой. – 18.01.2008.
- 8 Баронова Г. «Я придумал свою историю любви...» // Караван. – 2011 – ноябрь – 16.
- 9 Блинова М. Он прекрасен и вечен... // Театр. Кз. – 2010. – №1. – С.123.

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ УЙГУРСКИЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ им. КУДДУСА КУЖАМЬЯРОВА

Начало XXI века явилось порой поисками новых возможностей и блестящих перспектив для развития всех народов многонационального Казахстана на принципиально новой идеологической основе.

Современные художественные искания народных традиций, культурного наследия, выявление новых тенденций в области искусства, в частности театроведения, является необходимой доминантой в решении острейших проблем современности.

На новом этапе исторического развития усиливается идеологическая функция театрального искусства, осуществляющего миссию аккумуляции и транслирования высших гуманистических ценностей. При этом творческая деятельность национальных театров, в том числе Уйгурского театра¹, обеспечивает как сохранение и пропаганду традиционного культурного наследия, так и духовно-нравственное и эстетическое воспитание индивида на основе достижений современного мирового искусства.

На сегодняшний день Государственный Республиканский Уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова – это первый национальный профессиональный театр во всем мире, который был открыт в сентябре 1934 году в городе Алма-Ате. Базой для создания Уйгурского театра стали драматические кружки художественной самодеятельности, существовавшие во всех местах компактного проживания уйгуров. «Кроме Верного, уйгурские драматические кружки появились в Джаркенте, Чилике, Кураме, Каратуруке, Каражуте и других населенных пунктах

1 Применение такого сокращенного наименования представляется целесообразным потому, что за время существования название и статус театра неоднократно менялись. Открывшись в 1934 году как Уйгурский музыкально-драматический театр, в годы войны он стал межрайонным передвижным театром с базой в с. Чилик Алма-Атинской области, а последние несколько лет именуется Государственным Республиканским Уйгурским театром музыкальной комедии им. К. Кужамьярова.

республики» [1, с.14]. На подмостках клубов ставились «остросатирические и агитационные» инсценировки, исполнялись уйгурские мелодии, песни, а также традиционные танцы.

У истоков самодеятельных кружков стояла молодежь, и некоторые из них, перешагнув рамки самодеятельности, стали драматургами, режиссерами, ведущими актерами. Среди них особый вклад в становление театра внесли А. Розыбакиев, Б. Касимов, Н. Абдусаматов, М. Имашев, Д. Ганиев – первые уйгурские драматурги, общественные и политические деятели (1919–1925 гг.); Х. Исраилов, Я. Рахметжанов, А. Зайнуллин, Х. Илиев – постановщики первых спектаклей.

Абдулхай Садиров и Джалал Асимов, артисты джаркентского любительского театра – впоследствии стали ведущими драматургами и руководителями Уйгурского театра.

«В мае 1930 года было вынесено решение о создании при КазГостеатре уйгурской драматической труппы. ...Директором труппы был назначен Ахмет Аюпов, а первым художественным руководителем и режиссером стал Джалал Асимов» (ЦГА КазССР, ф. 81, оп. 3, д. 10, л.1.) [1, с.20].

На основе легенд и музыкальных драм, с большим подъемом и вдохновением, начинающие драматурги создавали сценические произведения для молодого театра. Сохраняя лучшие национальные традиции, драматурги Абдулхай Садиров и Джалал Асимов, на основе реальных событий, происходивших в XVIII-XIX веках на территории Восточного Туркестана, создали музыкальную драму «Анархан»². «Анархан» – неизменно находится в репертуаре Уйгурского театра со дня его образования и является визитной карточкой театра.

Забегая вперед, отметим, что за время существования театра (1934–2014 гг.) пьеса перерабатывалась несколько раз, но при каждом новом прочтении тема любви, оставалась

2 Цитата из кн. А. Кадырова. Уйгурский советский театр, с. 25. «Драма повествует о красавице Анархан, насильно отданной замуж за старого Султанбая и разлученной со своим возлюбленным Хамрой. Защищая свою любовь и свободу, влюбленные принимают смерть, бросив этим вызов феодальным обычаям прошлого».

неизменной. В музыкальную ткань спектакля органично вписывались как сочиненные Б. Юлдашевым музыкальные номера, так и подлинные обрядовые и танцевальные народные мелодии.

Для постановки спектакля «Анархан» был приглашен режиссер, балетмейстер из Узбекистана Али Фейзулла Ходжаевич Ибрагимов, работавший под псевдонимом «Али Ардобус», заслуженный артист Узбекской ССР и Каракалпакской АССР. В спектакле «Анархан», Али Ардобус выступил в двух ипостасях: как режиссер-постановщик и балетмейстер. В свою постановку он включил танцевальные сцены народного праздника «Рамзан» и свадебного обряда «Санам», бережно сохранив форму и танцевальные движения фольклорной хореографии. Впервые уйгурский народный танец получил сценическую интерпретацию и вызвал самую восторженную реакцию зрителей и специалистов.

Газета «Казахстанская правда» так откликнулась на премьеру спектакля «Анархан»: «В каждом слове актеров чувствуется наследие великих культур Востока, и хватило небольшой режиссерской шлифовки, чтобы двадцать способных человек... заиграли красками настоящих артистов..., особенно радуют глаз прекрасные уйгурские танцы, в которых руки человеческие расцветают, как лилии» [2].

Много было актерских удач, но особенно были отмечены Хеличам Илиева в самодеятельности, составлявшие костяк группы в 30–50-е годы прошлого роли Анархан и Джалал Асимов –Хамра. Заметим, что первыми исполнителями спектакля были бывшие участники художественной столетия. Это были актеры синтетического плана. Они являлись и актерами, и музыкантами, и танцорами.

Уйгурский театр вырос на основе самодеятельного кружка «Синеблузников», став одним из национальных театров, самым бытовым по форме.

Уйгурский театр, как и все театры бывших республик СССР, прошел аресты и ссылки актеров, драматургов, руководителей. Тяжелым испытанием явилась и Вторая мировая война: «Ушли на фронт драматурги и писатели А. Садыров, И. Саттаров, композитор Г. Зайнаутдинов, артисты М. Бакиев, А. Шамиев,

М. Низамов, М. Зайнаутдинов, Т. Тохтанов, Т. Назаров, Г. Мамадуллаев, Х. Курбанов, Х. Изимов, Т. Бахтыбаев и другие» [1, с.51]. Послевоенные годы Театр работал в единой системе «социалистического реализма».

Сегодня Уйгурский театр – театр синтетический. В нем функционируют драматическая труппа, фольклорный ансамбль «Нава», танцевальный ансамбль «Рухсара», а также эстрадно-молодежные ансамбли «Яшлык» и «Сада». За период своего существования, с 1934 по 2014 годы, Уйгурский Театр имел несколько поколений, любящих и преданных своему искусству, прекрасных актеров. Это народные артисты Казахстана: М. Семятова, А. Шамиев, С. Саттарова, М. Бакиев, Р. Илахунова, З. Акбарова, Н. Маметова, К. Абдурасулов, Г. Разиева, М. Ахмадиев, Народный артист Узбекистана А. Ахмадиев; г. Кокшетау

Заслуженные артисты Республики Казахстан: Дж.Асимов, Г. Жалилов, Т. Иминова (заслуженная артистка УкрССР), А. Акбаров, Х. Илиева, М. Зайнавдинов, Р. Тохтанова, А. Супиев, Т. Бахтыбаев, К. Закиров, С. Исраилов, Дипломант международного театрального фестиваля Р. Махпирова, Р. Саттарова, Г. Кадираджиев, кандидат искусствоведения, профессор Г. Саитова, А. Акбарова, М. Маметбакиев.

Заслуженные деятели искусств Республики Казахстан: П. Ибрагимов, кандидат искусствоведения, профессор А. Кадыров. Заслуженные деятели Республики Казахстан: Кавалер ордена «Знак почета» Я. Шамиев, А. Айсаев, К. Имино. Академик Международной академии информатизации при ООН, Кавалер Ордена «Знак Почета» – Азатим Бурханов.

За это время Театр сумел сформировать свою национальную драматургию, работая в тесном контакте с драматургами, поэтами Х. Абдулиным, К. Хасановым, Ш. Шаваевым, З. Самади, М. Абдрахмановым, А. Ашировым, М. Зулпикаровым, С. Маметкуловым, А. Гулиевым, Д. Ясин, А. Нурдаулетовым, Х. Хамраевым и многими другими.

Уйгурский театр гордится своими известными композиторами, среди которых народный артист КазССР, Лауреат Государственных премий СССР и КазССР, профессор К. Кужамьяров,

заслуженный деятель искусств КазССР, И. Масимов, композиторы И. Исаев, Н. Кибиров, С. Кибирова, Х. Сетеков, Ш. Шаймарданова. Также стоявшими у истоков создания театра актрисами, музыкантами, танцовщицами не получившие звание, но признанные народом: Р. Маруповой, И. Нурметовой, Ч. Салимовой, С. Розакуловой, М. Салимовым, С. Кадыровым, Ю. Саитовым, Г. Каримовым, З. Курбановой, Х. Джалиловой, Т. Машуровой, Р. Разиевой.

В 60–70-е годы театр пополнился артистами из Восточного Туркестана. Среди них были талантливые актеры А. Мансуров, С. Исраилов, музыканты-мукаmisty Кадыр-Рази Мухаммедов, Г. Кадыраджиев, С. Разамов, А. Бакиев, М. Азиз; певцы А. Ахмадиев, С. Тулегенов; танцовщицы А. Юсупова, А. Азизова, М. Дугаметова, Р. Ашимова и С. Исраилов. Они внесли огромный вклад в развитие песенно-танцевального и инструментального творчества ансамбля «Нава».

Со дня основания до настоящего времени большое место в творческой жизни театра занимает концертная деятельность, в котором большую роль сыграли балетмейстеры, внесшие огромный вклад в развитие уйгурской хореографии. Процесс развития уйгурского хореографического искусства на театральной сцене проходил в двух параллелях: одна в национальных музыкальных спектаклях «Анархан», «Герип и Санам», «Назугум», «Ипархан», «Аманисахан», «Идикут» и т.д.; другая – концертных программах театрального репертуара.

На протяжении 80-и лет театральное искусство и профессиональное мастерство артистов Уйгурского театра в различные годы формировалось и развивалось благодаря тесному содружеству казахских, узбекских, русских, татарских, армянских, корейских режиссеров. Отечественные и приглашенные режиссеры из республик постсоветского пространства своими постановками не только знакомили уйгурского зрителя с лучшими произведениями отечественной и мировой классики, но параллельно являлись проводниками взаимовлияния искусств различных народов. Ярko запечатлелись работы режиссеров А. Ибрагимова, В. Азимова, В. Дьякова, А. Марджанова, М. Тулебаева,

народного артиста СССР А. Мамбетова, заслуженного артиста КазССР Б. Омарова, заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан К. Жетписбаева, А. Исмаилова, заслуженного деятеля искусств Республики Казахстан, профессора А. Рахимова, заслуженного деятеля искусств Казахстана С. Башояна, заслуженной артистки РК, профессора Р. Машуровой, заслуженного деятеля искусств Казахстана Мен Дон Ук. Профессиональные режиссеры, обогащая творческую палитру Театра, с каждым разом поднимали искусство актеров на новую ступень.

В театре дебютировали первые профессиональные уйгурские режиссеры И. Джалилов, Д. Садырова, Г. Хамидуллаев, Ш. Шаваев, Я. Шамиев, А. Ахметов, М. Изимов, А. Искандеров.

От режиссеров-постановщиков зависела не только репертуарная политика театра, но благодаря их инициативе приглашались ведущие балетмейстеры Казахстана и республик постсоветского пространства. У истоков создания и развития уйгурского сценического танца стояли балетмейстеры Узбекистана - А. Ибрагимов, Тамара Ханум; Москвы - А. Александров, А. Бабурин, Б. Завьялов; из Казахстана - Г. Аксенов, Н. Сидоров, народные артисты РК Д. Абиров, Б. Аюханов, заслуженный деятель искусств РК М. Тлеубаев, заслуженный артист РК Э. Мальбеков, а также переехавшие из Восточного Туркестана (СУАР КНР) М. Азиз, А. Азизова, А. Юсупова.

Балетмейстеры стремились сделать танец равнозначным слову и музыке компонентом музыкально-драматического спектакля. В начале 70-х годов, на протяжении десяти лет главным балетмейстером театра была С. Акбарова. С 90-х годов главным балетмейстером театра является Г. Саитова.¹

1 В Уйгурском театре, автор статьи проработала более 43 лет, причем в течение 25 лет является главным балетмейстером театра. Как солистка балета исполняла главные партии и сольные номера, как балетмейстер осуществляла постановку концертных программ и танцевальных сцен в музыкально-драматических спектаклях. В связи с тем, что постановочная и исполнительская деятельность Г. Саитовой неразрывно связана с процессом развития уйгурского сценического танца, вывести ее за рамки статьи не представляется возможным.

Сегодня, Театр располагает большим творческим потенциалом – нынешнее поколение, получившее высокое признание в театральном искусстве Республики, с достоинством несет лучшие традиции мастеров Уйгурской сцены: Кавалер Ордена «Достык» М. Дараев, обладатель «Почетной грамоты» и медали «Ерен енбегі үшін» Н. Варисов, «Маданиет кайрат кери» Р. Бахтыбаева, «Ерен енбегі үшін» Г. Ахмадиева, «Маданиет кайрат кери» С. Соңуров, «Ерен енбегі үшін» Т. Аблизова, «Ерен енбегі үшін» и «Маданиет кайрат кери» Ф. Даутов, «Почетная грамота» Р. Алиева, медаль в честь «20-летия Независимости Республики Казахстан» С. Машрапова, медаль в честь «20-летия Независимости Республики Казахстан» Г. Садыкова, «Ерен енбегі үшін» Т. Айсарова, «Маданиет кайрат кери» и медаль в честь «20-летия Независимости Республики Казахстан» Н. Турсунов. Лауреат театральных фестивалей «Гасыр» за «Лучшую мужскую роль» А. Искандеров (1994, 1999 гг.), Лауреат Республиканского театрального фестиваля за «Лучшую женскую роль» А. Усенова (2009 г.). Дипломант Союза Театральных деятелей Казахстана» Д. Аманбаев (2011 г.).

В последние годы, сохраняя традиции преемственности, молодые актеры театра как Г. Тохтыбакиев, С. Шарипова, Т. Изимов, Р. Мамутов, У. Касимов, Л. Розахунова, Г. Амутова, А. Ибдиминова, развивая театральное искусство в Республике, пропагандируют свою национальную культуру не только в регионах Казахстана, но и за рубежом.

Актеры театра Т. Аблизова, Р. Бахтыбаева, Р. Хамраева, Д. Аметова участвовавшие на Международном фестивале визуального искусства «Медиавейв-98», стали Дипломантами фестиваля; участник Международного конкурса-фестиваля «Мир мугамов» Ф. Заиров (г. Баку, 2009 г.), награжден «Дипломам» фестиваля. За участие на Международном симпозиуме мукамитов в Иране, музыкант ансамбля «Нава» М. Норузов, был отмечен «Благодарственным письмом» (2012 г.). Обладатель Гран-При VII Международного фестиваля-конкурса «VIVA, L'ITALIA!» (г. Римини, Италия, июль 2013 г.), Обладатель 2-го места

Международного конкурса «Сольного танца им. Махмуда Эсимбаева» (г. Грозный, ноябрь, 2013 г.) Х. Махмутова.

Фольклорный ансамбль «Нава» – Лауреат международного фестиваля в Португалии (1991 г.), Дипломант Международного фестиваля «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Казахстан – Алматы, 2009 г.).

Танцевальный ансамбль «Рухсара» Дипломант Международного фестиваля «Традиционные музыкальные культуры народов Центральной Азии» (Казахстан – Алматы, 2009 г.), Дипломант Международных фестивалей народного танца (Турция, города Амасия, Налихан – 2012 г.), а также Лауреат Республиканского конкурса народного танца (Казахстан, г. Алматы – 2011 г.).

Вокально-инструментальные ансамбль «Яшлик», Лауреат премии Ленинского комсомола КазССР (1980 г.), эстрадно-молодежный ансамбль «Сада» – Лауреат Международного фестиваля-конкурса «Урал муны» (2008 г.).

Право на поиск направлений: актер, режиссер М. Изимов.
О Театре, о событиях, театральных премьерах писали журналисты, театроведы и даже зрители. Писали по-разному. Театрально-критическая публикация помогала в творческом росте коллектива, в работе режиссеров, балетмейстеров, сценографов. Среди авторов статей, безусловно, хотелось бы отметить театрального критика А. Н. Кадырова. Монографии А. Н. Кадырова «Годы становления», «Уйгурский советский театр», «Театр и время», «После третьего звонка» являются «летописью нашей театральной жизни, содержат анализ и оценку явлений и тенденций в сценическом искусстве, состояние уйгурского театра и его драматургии» [3, с.5]. Автор «в своих статьях стремится предопределить будущее театра», поддержать режиссерские эксперименты. Порой же, он «бескомпромиссен в своих суждениях».

«Сегодня Уйгурский театр, – отмечает А. Н. Кадыров, – стремится и дальше нести свою историческую миссию – быть борником и праведником идей добра и мира, выразителем дум и чаяний своего народа» [4, с. 262].

Не придерживаясь исторической хронологии развития театрального репертуара, изучая историю театра 90-х годов, необходимо обратить внимание на тот факт, что в 1994 году для Уйгурского театра наступили тяжелые времена: здание, в котором он размещался, было признано аварийным. Молодой суверенный Казахстан переживал серьезные финансово-экономические трудности, и более семи лет театру пришлось обходиться без собственной сцены. В этих условиях репертуар базировался в основном на концертных программах «Табассум». Несмотря на определенные трудности, под руководством главного режиссера театра Я. Шамиева, а также очередного режиссера М. Изимова были поставлены ряд оригинальных спектаклей.

2002 год – особый год в жизни Уйгурского театра. После реконструкции – состоялось открытие театра. На торжественной презентации присутствовал Президент Республики Казахстан Н. А. Назарбаев. В своем приветствии Нурсултан Абишевич Назарбаев произнес знаменательные слова: «Уйгуры Казахстана вносят свой достойный вклад в развитие экономики и культуры, науки и образования, в укрепление дружбы и взаимопонимания между этносами нашей страны». Говоря о сохранении и развитии национальной культуры, роли Уйгурского театра, Н. А. Назарбаев подчеркнул: «У нас созданы все условия для сохранения и развития культуры, являющейся неотъемлемой частью многообразной культуры Казахстана. Большая роль в этом принадлежит Республиканскому Уйгурскому театру музыкальной комедии, где многие годы трудится замечательная плеяда мастеров сцены. Желаю коллективу театра, деятелям науки и культуры, всем соотечественникам благополучия, процветания и новых успехов!»

Коллектив театра, выполняя высокую миссию сохранения и развития уйгурского национального искусства в Казахстане, привлекая молодых специалистов, предпринимают новые решения.

Молодые режиссеры в творческом содружестве с драматургами, композиторами, балетмейстерами, актерами жаждут новых открытий. В своих новых постановках, для раскрытия идеи

спектакля, применяя большие условности, все чаще стали вводить пластические сцены. Стремление режиссеров было выражено в синтезе музыки, хореографии, сценографии и, конечно, актерской игры. Труппа жила в постоянной творческой озабоченности новыми заданиями, необычными встречами, новыми темами, новой музыкой.

Так, режиссер, в то время актер М. Изимов, с драматургом Иран-Гаип Оразбаевым, авторам пьесы «Мукаддас гуна», попытался показать 30-е годы – годы репрессии в Казахстане. Прежде, чем провести анализ спектакля, хотелось бы обратить внимание на творчество М. Изимова – актера.

Творчество Мухита Изимова известно не только зрителям Казахстана, но и за ее пределами. После окончания Ташкентского театрального института им. А. Н. Островского он выступал на сценах театров Узбекистана: Государственный театр музыкальной комедии им. Мукими, Джизакский областной театр драмы с 1973 года, проработав в них более 4-х лет.

В родном Уйгурском театре работает на протяжении 38-и лет. Изимов, воспитанный корифеями театра – остро чувствует импульс времени, умело извлекает из страниц истории народа созвучные современной жизни мотивы. Его монологи в спектаклях, будь они драматические, трагические, комедийные, порой исполняющиеся в концертных программах – носят глубокий философский смысл, наполненные личными переживаниями.

Поклонники таланта Мухита Изимова знают и любят созданные им образы, ждут и неизменно тепло встречают каждую новую работу артиста. К каждой роли М. Изимов подходит с чувством восприятия характера персонажа, находит точные краски образа. Его герои несут со сцены энергию и правду жизни, они реальны, узнаваемы. Работая рядом с народными артистами А. Шамиевым, К. Абдрасуловым, заслуженными артистами Т. Бахтыбаевым, К. Закировым и многими другими ведущими актерами, стоявшими у истоков создания театра, он усовершенствовал свое актерское мастерство.

Актерское мастерство – это и от природы, и наработка актера-Изимова, обладающего удивительным качеством

перевоплощения. Например, образ Мамира в спектакле «Бунт невест» (С. Ахмеда, режиссер К. Джетписбаев) раскрыт через призму комизма с серьезным подходом в трактовке образа. О многогранности таланта актера Изимова, свидетельствуют созданные образы в различных жанрах. Игра актера в спектаклях как: «Король Лир» (У. Шекспир, режиссер Я. Шамиев) в роли короля Лира; «Гнев Одиссея» (А. Вальехо, режиссер К. Джетписбаев) – Анфики; «Двое на качелях» (Гибсена, режиссер Н. Сабирова) – Джори; «Анархан» (Дж. Асимов, А. Садиров, режиссер А. Мамбетов) – в роли Хамры, а затем Саида (режиссер Я. Шамиев); «Мещанин во дворянстве» (Мольер, режиссер К. Джетписбаев) – Кавель; «Кыз Жибек» (Г. Мусрепов, режиссер К. Джетписбаев) – Тулеген и многие другие еще раз убеждают зрителя, как не похожи друг на друга созданные им образы. О мастерстве актера дает точную оценку театральным критик А. Кадыров. После премьеры спектакля «Чэтэллик» турецкого драматурга Исмета Хюрмюзлю, он пишет: «Актер М. Изимов шлифует образ (Исмет-бей – С. Г.) на глазах у зрителя. Мы становимся свидетелями его внутренних переживаний, которые дают актеру благодаря его высокому мастерству» [4, с.224]. О блестящем актере, удачной трактовке короля Лира пишет Республиканская газета «Санъат»: «Его Лир с тонкой, скульптурной лепкой лица стариковски сухощав, но молодежато пластичен в свои 80 лет. Точеный аристократ! И очень искренни его интонации. Он словно следует «рецепту» своего героя-короля: «Природа достойна большего почтения, чем искусственность» [5]. В статье «Легенда о любви» Кадыров описывает о передаче эмоционально-психологического состояния и определенных нюансах найденных М. Изимовым в трактовке образа Тулегена («Кыз Жибек») [4, с.186].

Театр нашел в Изимове своего героя и обрел не только прекрасного актера, но и талантливого режиссера. Первая работа режиссера М. Изимова, это пьеса С. Балгабаева «Когда девушке 20 лет». Затем последовали спектакли разного жанра: трагедии «Белое платье матери» Ш. Хусаинова, «Прости меня мама» Р. Батулла; комедии «Мирас мончак» А. Гулиева; исторические

музыкальные драмы «Аманисахан» М. Абдрахманова, «Ипархан» К. Абдрусолова, И. Джалилова. О мастерстве молодого режиссера заговорила пресса. Его лучшие работы отмечены на Республиканских и Международных театральных фестивалях – это «Омар Мухамади» К. Мансурова, «Ханума» А. Цагарелли.

В процессе творческого поиска, режиссер Изимов дополняет драматургические концепции современными наблюдениями и идеями. Ярким примером служат такие спектакли как «Лутпулла» инсценировка Г. Насыровой, «Омар Мухамади» К. Мансурова. В процессе работы над инсценировкой, а затем над спектаклем он пытается найти максимальное соответствие авторского образа, от которого отступил. После каждого спектакля проводит анализ, при повторной постановке добавляет новые нюансы и на свое усмотрение вновь отшлифовывает неудавшиеся сцены.

В своих трактовках, Изимов, обычно старается подчеркнуть или затушевать, те или иные особенности поведения персонажей. В процессе творческого поиска он не упрощает, а укрупняет образы этих персонажей. При распределении ролей учитывает индивидуальность актера, придавая большое значение ансамблю актерского состава. Поручая роль актеру, усматривает в нем свойства, благодаря которым исполнитель становится его соавтором. Во время репетиций М. Изимов начинает подбирать ключ к личности актера, чтобы ему помочь в трактовки раскрытия образа. Это один из граней режиссерского стиля, который можно назвать режиссерским акцентом.

Порой, во время репетиций М. Изимов неизбежно встречает сопротивление актера, то есть идет несовместимость актера и режиссера. Несмотря на это, режиссер не требует от актера поклонения своему постановочному замыслу. Достигая свою цель или задачу, Изимов предугадывает пути ее сценического воплощения. У него возникают яркие образные видения некоторых ключевых эпизодов, которые, впрочем, потом подчас меняются. В этот момент актер или соглашается с трактовкой режиссера, или бывает в исключительном случае, когда актер выносит

образ в своем видение, но четко по направленной линии режиссера.

Большой находкой в режиссерском стиле Изимова является исполнение логических пауз. Ярким примером, является последняя постановка драмы «И дальше тишина» Дельмар. Режиссер в этой сцене остро ставит проблему отцов и детей, их взаимоотношение. Сверхзадача режиссера равнодушие детей к родителям. Стоит вопрос: «Кто виноват? Родители или дети»? Прекрасный дуэт Айсаева в роли мистера Купера и Аблизовой его супруги Люси, в сценической паузе в напряженной тишине, заставляет зрителя сопереживать событиям.

«Театральное искусство, как это было всегда, опережало время, отражало проблемы, которые выдвигала жизнь», – сказано Мэтром казахстанского балетного искусства Б.Г. Аюхановым, народным артистом РК, профессором искусствоведения [6, с.107].

Мухит Юлдашевич Изимов один из тех творческих личностей, который всегда спешит и хочет опередить свое время, при этом кредо его творчества: «Надо все испытать, даже с риском ошибиться. Любой опыт благотворителен, плохой он или хороший» [7, с. 167].

Его опыт был построен на синтезе слова, музыки и пластики. Работая вместе с балетмейстерами Г. Ибрагимовой (Касымовой), Г. Саитовой, Т. Баратовым, З. Каримовой, Г. Бахаровой, он находил в них истинных единомышленников. Творческий поиск режиссера М. Изимова, балетмейстеров и исполнителей дал импульс развитию сценической пластике, который обогащался новой, более сложной техникой исполнения. Это были яркие по наполненности глубокие смыслом мизансцены в спектаклях «Ханума» А. Цагарелли, «Мукаддас гуна» И. Оразбаева, «Келинлар козгилири» С. Ахмеда, «Цыган серенадасы» И. Сапарбай, «Мирас мончак» А. Гулиева, «Гульдаста» Т. Юнус, Г. Насировой, «Ана мираси» Д. Машуровой и многие другие.

Известно, что пластическая культура является важным компонентом и надежным показателем уровня профессионального мастерства артиста. При достижении высокой пластической

культуры невозможно без овладения искусством танца. Великий режиссер К. С. Станиславский утверждал: «Танцы не только направляют тело, но раскрывают движения, расширяют их, дают им определенность и законченность, что очень важно, так как укороченный жест не сценичен» [8, с.35].

Уже первые профессиональные балетмейстеры театра – А. Ибрагимов и А. Александров – серьезно работали над совершенствованием пластики актеров с учетом специфики Уйгурского театра. В «эпоху» главного режиссера С. Р. Башояна занятия по сценическому движению для труппы театра проводили балетмейстеры Г. Аксенов, Н. И. Сидоров. Обогащение репертуара за счет произведений инонациональной драматургии потребовала выработки новой пластики, расширения диапазона средств сценической выразительности. Данную политику проводили режиссеры и балетмейстеры последующих поколений, среди которых – режиссер М. Изимов и выше перечисленные балетмейстеры.

Одной из первых совместных работ была драма «Мукаддас гуна». Повторимся, пьеса, посвященная осмыслению некоторых событий периода репрессий тридцатых годов. Богатая музыкальная основа была создана молодым композитором Х. Сетковым.

М. Изимов, при постановке спектакля, являлся актером. Он вел параллельно работу и режиссера, и актера. Во время репетиций, режиссер-Изимов и актер-Изимов был, натянут как струна. Вообще, репетиции Изимова – это безостановочно напряженный поиск, порой мучительный, изнуряющий, настойчивый, а порой воодушевленный, веселый. Его творческая энергия проявляется в нескончаемых проходах и пробежках по сцене, из зрительного зала на сцену, по зрительному залу. Он может незадолго до сдачи резко поменять требования к хореографу, вносить серьезные коррективы в почти готовое оформление. Если в спектакле работает с композитором, то заказывает не предусмотренный музыкальный номер. Музыкализация спектакля – главная линия, которой придерживается режиссер. Чувствуя музыку сердцем, ее силу в раскрытие сюжетных и смысловых

конфликтов, М. Изимов все чаще обращается к классическим произведениям мировых композиторов. Драматический режиссер, в союзе с хореографом соединяет музыку, движение и слово. В поисках новых форм, опираясь на опыт современных режиссеров, пытается национальные спектакли оформить современными методами, это ярко выражено в спектакле «Ана мираси» Д. Машуровой, хореография Г. Бахаровой. Режиссерский стиль Изимова – это и принцип раскрытия актерского дарования, и главное место музыки, которая соответствует образному строю спектакля, и сценическое оформление и особое световое отражение. Жизнь, Любовь, Смерть, существующие проблемы добра и зла – тематика его спектаклей.

Столкновение борьба Добра и Зла нашли яркое отражение в музыкальной партитуре пролога и эпилога в драме «Мукаддас гуна». Персонажи этих хореографических интермедий – Девушка и Существо – не были действующими лицами, участниками сюжетных перипетий спектакля. Они представляли собой символические образы и средствами пластики раскрывали философскую идею произведения. Музыкальная характеристика Существа строилась на зловеще-тревожных ритмах барабанов и литавр. В такт с контрастными ритмическими переключениями, при помощи «паукообразных» движений оно превращалось в огромного паука-тарантула, готового в любой момент ужалить, уничтожить всё живое, а порой преображалось в Сатану, принявшего человеческое обличье. Эти сложные перевоплощения требовали от исполнителя большого актерского мастерства. Однако это в полной мере удалось солисту балета Т. Баратову, который сумел создать картину напряженного внутреннего накала, выражающую безграничную силу Зла. Высокий профессионализм танцора проявлялся также и в том, что он легко справлялся с техническими трудностями и при этом проявлял заботу о партнерше, особенно в поддержках, содержащих элементы акробатики. Со зловещим образом Существа контрастировал возвышенно-символический, светлый образ Добра, олицетворенный в облике Девушки. Певучие звуки струнных инструментов рисовали его как воплощение Веры, Надежды и Любви.

Исполнитель-хореограф Г. Саитова попыталась в таинственном белокрылом видении передать хрупкость, ранимость души человека и, в то же время, силу его духовной стойкости. В соответствии с логикой музыкальной партитуры пластическое решение представлялось сначала достаточно сдержанным, затем образ как бы «очеловечивался»: посредством элементов классического танца и свободной пластики передавалась сущность вечной женственности как олицетворения Жизни. Совершенно иной выглядела танцовщица в диалоге-поединке: резкие, стремительные движения выражали энергию борьбы в бескомпромиссном конфликте, от разрешения которого зависела жизнь или смерть. Такое столкновение «белого» начала с «черным», который В. Гаевский назвал «великим изобретением Мариуса Петипа, открывшим пути в современность» [9, с.10], и сама эта танцевальная сцена, построенная по принципам драматургического развития, говорят о многом. И в первую очередь они красноречиво свидетельствуют о том, что танцу на сцене Уйгурского театра стали тесны те стандартные рамки, в которые помещает его драматический спектакль. И театр не только готов к принципиальному изменению роли и повышению значимости танца в системе своих средств художественного выражения, но и сделал первый шаг на пути перевода его в новое качество.

Следующая встреча режиссера состоялась с балетмейстером Г. Ибрагимовой в спектакле «Ханума», наследие Золотого фонда советской музыкальной культуры прошлого столетия. Слияние ритма музыки и танцевальных движений в национальном характере передавали яркий темперамент грузинского народа. Задачи, поставленные режиссером М. Изимовым, была полностью выполнена хореографом Г. Ибрагимовой. Актер А. Искандеров, владеющий великолепной пластикой был неотразим на протяжении всего спектакля. Создавая комический образ Князя Кабото, он виртуозно импровизировал, сочетая движения грузинского танца с драматической пантомимой. Его темпераментность, живая непосредственность и особая эмоциональность производили впечатление не только на зрителей, но и на партнеров. А удача актера – это, прежде всего удача режиссера.

И не случайно, спектакль получил дипломом на театральном фестивале «Ғасыр», проходивший в Алматы 1999 году. Актер А. Искандеров, стал Лауреатом фестиваля в номинации «За Лучшую мужскую роль».

В 2006 году Мухит Изимов прибегает к очередному эксперименту. Он ставит пьесу «Бовак» И. Зайниева, молодого татарского драматурга. Сюжет на злободневную, созвучную времени тему – тема жестокости, бессердечности молодых матерей, бросающих своих младенцев на произвол судьбы. У драматурга эта тема раскрыта в отношениях домашних животных – кошек и собак. Чтобы усилить образы персонажей, режиссер совместно с балетмейстером Г. Саитовой определяют характер пластики каждого из них. Главным достоинством спектакля явилось то, что все персонажи были охарактеризованы пластическими мотивами. Доведенная до автоматизации пластика оказывалась внутренне драматичной. С одной стороны, она характеризовала персонажи, с другой – как способ исполнительского мастерства.

Спектакль с его непрерывной музыкальной партитурой (композитор А. Джанбакиев) потребовал от актера пластической точности в характеристике персонажей. В спектакле есть впечатляющее режиссерское решение, есть ряд актерских удач. Например, образ попугая Алеко – великолепно сыграл ведущий актер театра Д. Аманбаев. Стройная осанка, размеренный шаг, акцентированные движения головы, а также яркий наряд костюма и необычный грим дополняли образ. Природная пластика, прекрасный голос, сценическое обаяние, искренность Д. Аманбаева, подкрепленная глубоким проникновением в мир своего персонажа, помогли актеру до конца выразить мысли и идеи режиссера. Выразительны в своих пластических движениях были и другие актеры. Так, актриса Р. Бахтыбаева, в трактовки персонажа собаки Кара коз – энергичная и горячая, порой жестокая. Но главное чувство – чувство материнства было завуалировано до сцены, где она украдкой кормит грудью дитя. Здесь ее движения полны чувств огромной любви матери к ребенку.

Интересна была выстроена режиссером лирическая сцена влюбленных кошки Наира и кота Учкун, в исполнении

Ш. Сабитовой и Т. Изимова. Пластический мотив влюбленных – это чувства страсти, нежности, изнеможение, восторг. Пластический рисунок ролей помог актерам до конца выразить сокровенные чувства своих персонажей, световое же решение режиссера подчеркнул эту гармонию. Большой эффект на зрителя произвели и костюмы, созданные, художником Р. Мусаевым, и гримером М. Тирановой.

Итак, режиссер М. Изимов в данном спектакле попытался выстроить действие и убедительно раскрыть жизненные характеры персонажей в течение спектакля, подчинить их единой образности, проявляя во внешнем действии средствами хореографического искусства -- пластикой, соединяя слово, пение, интим и целомудрие. Тут срабатывает чувство меры и гармонии. Изимов заставляет своего зрителя думать, размышлять и сопереживать.

Очередной спектакль Изимова – лирическая драма И. Сапарбая «Цыган серенадасы». Тема любви казахского композитора Шамши Калдаякова и красавицы цыганки Изольды. «В реальной жизни была ли у Ш. Калдаякова встреча с цыганкой, подарившая ему большую любовь, мы не знаем. Однако, автор пьесы рассказал нам, какая поистине магическая сила заключается в его песнях, способная заставить восторгнуться не одно девичье сердце», – отмечает Р. Исмаилов в своей статье «Танцовщица меняет ампулу» [10]. Режиссер Мухит Изимов, доверив солистке балета З. Каримовой главную роль цыганки Изольды, сумел найти в ней актерское дарование, которое фактически было подготовлено в ее эмоционально-психологических танцах хореографических миниатюр.

Автор статьи является свидетелем режиссерских работ, в котором Изимов раскрывает актерские дарования и других артистов балета. В данном спектакле роль скрипача-цыгана играет солист балета Т. Баратов. В спектакле «Ана мираси», образ сына Таира была доверена артисту балета Т. Тохтыбакиеву; в «Анархане» в сцене «Пота оюн» – Э. Сайдуллаевой и другие.

Творческое содружество с актерами, М. Изимов продолжается на сценах областных театров. Так, им в Восточно-Казахстанском

областном театре им. Д. Джабаева поставлена пьеса «Мукадас гуна», в Кокчетавском музыкальном театре музыкальной драмы им. А. Хусаинова – «Анамнын ак койниги» («Белое платье матери»).

В 2014 году, Изимов вновь обращается к национальной музыкальной драме. Это пьеса «Гунчам» Зунун Кадири, являющегося одним из первых драматургов Восточного Туркестана. Пьеса «Гунчам» – классика Восточного Туркестана, переключается с классическим произведением «Анархан» – Уйгурского театра Казахстана. Две пьесы созданы на основе народных легенд, и рассказывает о женской доле Гунчам и Анархан в эпоху феодализма. Разница лишь в песнях, которые были популярны и собраны для двух героинь.

Режиссер М. Изимов, вновь обращается к синтезу вокала и пластики. Учитывая, что в пьесе социальный конфликт отсутствует, он усиливает музыкальное оформление, для подчеркивания драматизма событий, для передачи состояний и эмоций героев. Так, например, уйгурская народная песня «Ак алма», в финале спектакля – символ вечной любви молодых. Это память о прекрасной девушке Гунчам. Её песня «Ак алма» спустя века живет в сердцах народа, живущего уже в XXI веке.

Музыка, является лейтмотивом в раскрытии и передаче внутреннего состояния Гунчам. Гунчам-Розахунова, владеющая прекрасными вокальными данными, в дуэте с Нурум-Мамутовым – влюбленная, счастливая; в песне «Омак орылсан» – грустная, в ожидание любимого; «Ман олирман» – передает порыв души перед смертью, прощание с любимым, со своим народом, который раскрывается средствами хореографии. Пластика составлена из трепетно-пульсирующих движений, переходящих в плавные, мягкие па, что придает танцу нечто полетное. Балетмейстер спектакля Г. Ю. Саитова.

Режиссеры театра, понимая, что «именно пластика, жесты, то есть – хореографическое изложение дает наибольшую свободу в выражении чувств и мыслей» [11, с.19], понимая, что эта – одна из наилучших форм в решении поставленных задач

спектакля, они стали все чаще обращаться к средствам пластической выразительности.

Традиции и новаторства в творчестве Я. Шамиева.

Совсем необычным был показ спектакля «Тавут» («Гроб»), написанный и поставленный, главным режиссером Я. Шамиевым в 1997 году.

Более 40 лет работает в Уйгурском театре Ялкун Ахметович Шамиев. Он родился в семье основоположников театра, народного артиста КазССР Ахмета Шамиева и заслуженной артистки КазССР Ризвангуль Тохтановой. Будучи пятилетним мальчиком, он снялся в художественном фильме «Мы из Семиречья» С. Хождикова. Спустя годы, после окончания школы, Я. Шамиев поступает в Алма-Атинский Институт искусств в мастерскую народного артиста КазССР Идриса Ногайбаева и заслуженного деятеля искусств КазССР, профессора Рабиги Канабаевой. Сразу по окончании Института им были сыграны ряд ролей, в различных жанрах: Пантусов в «Билал Назым» Ш. Шаваева; Виноградов – «Шавкун» («Буря») Х. Абдуллина; Везир – «Марган балида» К. Жетписбаева; Сеит – «Сенин кара козлирин» Ш. Шаваева.

Вторая страсть актера Я. Шамиева – музыка. Он играл на гитаре, и долгое время проводил время за пением. Создание вокально-инструментального ансамбля «Яшлик», в творческом союзе с будущим директором театра М. Ахмадиевым, молодыми артистами театра М. Тохтахуновой, М. Дараевым, музыкантами А. Разамовым, К. Иминовым и артистками балета Г. Сайтовой,

Б. Маметбакиевой было продиктовано временем. Это было время, когда на эстраду вышли первые вокально-инструментальные ансамбли из Узбекистана «Ялла», Казахстана «Дос-Мукасан», Белоруссии «Песняры» и многие другие.

Но актера Я. Шамиева больше волнует и интересует драматические постановки. Очень скоро Я. Шамиев поступает в Алма-Атинский театрально-художественный институт на факультет «Режиссура», и учится у Мэтра казахстанского театрального искусства народного артиста СССР, профессора Азербайджана Мадиевича Мамбетова.

Дебют Я. Шамиева, состоялся в май месяце 1982 году, во время защиты дипломной работы. Пьеса Бориса Васильева «А зори здесь тихие» был поставлен «в паре с более опытным коллегой, режиссером, народным артистом Республики Казахстан Кадыром Рахимбаевичем Джетписбаевым, который работал тогда в уйгурском театре» [12, с. 16].

В последующие годы им были поставлены: «Наказание» Ж. Рузиева (1983), «Операция Гугуш» Г. Тер-Григоряна (1984), «Дехканин» А. Аширова (1985), «Фархад и Ширин» С. Хуршида (1985), «Герип и Санам» И. Саттарова, В. Дьякова (1987), «Анархан» Ж. Асимова, А. Садирова (1989), «Железная женщина» Ш. Башпекова (1990), «Белый дождь» Т. Тохтамова (1991), «Колыбельная» Т. Мануллина (1993), «Паутина» А. Ахметова (1995), «Врата судьбы» Ш. Башпекова (1998), «Валентианская вдова» Лопе де Вега и другие. Рассмотрим некоторые из них.

Одноактная пьеса Я. Шамиева «Тавут» была для театра совершенно необычной в жанровом отношении. Размышления о необходимости сохранения гуманистического начала даже в самых апокалиптических ситуациях, о борьбе высокого и низменного в глубинах нашей души, об истинной сущности человека автор облек в форму философской притчи. Ситуации, происходящие на сцене, носят вневременной характер, действующие лица лишены не только собственных имен, но и бытовых черт: они персонифицируются на уровне высокой степени обобщения и символики.

Фабула пьесы такова. После глобальной катастрофы на изолированном клочке земли существуют люди-мутанты, к которым лишь порой возвращается память о прошлом, о светлых моментах их ставшей уже нереальной жизни. Условно, персонажи позиционированы как силы Добра (Верующий, Невеста, Музыкант, Старик, Старуха) и силы Зла (Диктатор, Солдат-Робот). Но есть и третья категория – так сказать, бывшие люди (Человек-Собака, Женщина-Змея, Человек-Трус), потерявшие себя, склонившиеся перед Злом, признавшие его власть над собой. Однако трагическая гибель Невесты заставляет их восстать, пережить катарсис и возродиться в своей человеческой сущности.

В качестве постановщика спектакля выступил сам автор, главный режиссер театра Я. Шамиев, режиссер по пластике – Г. Саитова.

Безусловно, драматургический материал требовал новых средств художественного выражения, коренным образом отличающихся от выразительных средств, используемых для трактовки персонажей традиционных музыкальных спектаклей. Поиск новых форм был необходим еще и потому, что все персонажи, за исключением Верующего, не имели словесного текста. Хореографическое решение спектакля было найдено в синтезе элементов драматической пантомимы, свободной пластики, спортивной акробатики, а в финале спектакля – элементы движений уйгурского танца.

Верующий (артист А. Айсаев) является не просто рупором авторских идей. В его призывах к правде, любви, состраданию, слышен голос всего Человечества, голос истинного гуманизма. Образ этого героя раскрывается через высокий пафос и искренность речевых монологов. При этом и на ментальном, и на эмоциональном уровне он неразрывно связан и корреспондирует с образом Невесты, созданным чисто пластическими средствами, который в исполнении актрисы Г. Ахмадиевой воспринимается как олицетворение Гармонии и Красоты.

Очень музыкальная, обладающая даром тончайшей пластики, Г. Ахмадиева посредством мягкой жестикуляции, плавных, как бы «вытянутых», гармоничных движений сумела передать спокойствие и значимость человека, освещенного внутренним светом добра. А в эпизоде, когда девушка узнает на фотографии своего жениха, ее радость и волнение передают порывистые движения летящего вальса, в котором Невеста-Ахмадиева воспринимается как ликующее утверждение жизни.

Тема высокого гуманизма звучит и в образе Музыканта, который позволил раскрыть разностороннее дарование артиста М. Дараева. Своим мастерским исполнением мелодии народной песни «Ажап болдум» на инструменте «най» он как бы перекидывал мостик между прошлым и настоящим, историей и современностью. Поразительное пластическое дарование актера дало

балетмейстеру возможность наделить образ Музыканта яркими и сложными по технике исполнения движениями, включающими и элементы драматической пантомимы.

В контексте спектакля образ Солдата-Робота, являющегося воплощением тёмной разрушительной силы, поднимает глобальные темы мира и войны, жизни и смерти всего человечества. Пластически он трактовался как «заводная металлическая кукла», для которой характерны резкие, прерывистые, «механические» движения. В конфликтах внешнего действия образ укрупнялся за счет размеренного широкого шага, при этом из пластики рук были исключены резкие взмахи, широкие жесты. Незаурядное драматическое дарование актера А. Искандерова позволило ему создать вокруг своего Солдата атмосферу властной силы, особенно ярко проявлявшуюся в сценах, когда персонажи превращаются в безвольную и послушную толпу.

Психологическая трактовка сценических образов легко прочитывалась в конкретных пластических характеристиках. Так, женственная, обаятельная Х. Зайнаутдинова в роли Женщины-Змеи рисовала образ падшей женщины средствами свободной пластики. Маршевый шаг, жест руки с акцентирующим указательным пальцем характеризовали Диктатора в исполнении К. Абдрусолова. Полусогнутые колени и локти создавали пластический образ Человека-Собаки (артист С. Сонуров).

Следует отметить, что яркая внешняя обрисовка образов средствами ритмопластики отнюдь не отменила их глубокой психологической проработки. В процессе кропотливой репетиционной работы режиссер сумел добиться от исполнителей раскрепощенного актерского «проживания» ролей, выявить в каждом образе душевный конфликт, который, сливаясь с конфликтом внешнего действия, заставлял зрителя быть соучастником духовного пробуждения персонажей спектакля.

Спектакль «Тавут» был представлен на IX международном театральном фестивале экспериментальных театров в Каире. Арабская газета «Эксперементаль» от 10 сентября 1997 года, писала: «Вот и закончилось представление уйгурской театральной труппы – представителей многонационального

Казахстана – спектакль «Таут», затрагивающий проблемы мирового масштаба, когда на разных точках земного шара вспыхивают последствия ядерного вооружения и испытания. Что будет с человечеством вообще? Когда переосмысляться духовные ценности».

Театровед А. Н. Кадыров, участвовавший на этом фестивале, в своем докладе отметил, что «режиссер Ялкун Шамиев своим спектаклем, точно угадал лейтмотив фестиваля» [4, с.232].

«Тавут» – Дипломант Международного фестиваля визуального искусства «Медиавейв-98» (г. Дьер, Венгрия) и Международного театрального фестиваля в Дуйсберге (Германия)

Конструкция шамиевских спектаклей, с их ритмической организацией в пластике, сценографии, музыкальном подборе сумела собрать разнообразный материал.

Хотелось бы отметить, что режиссерская работа Я. А. Шамиева в театре, на протяжении многих лет, в полной мере соответствует характеристике, которую дал творческим поискам режиссеров Казахского академического театра драмы им. М. Ауэзова, известный театровед Б. Кундакбайулы: «Современная режиссура, пришедшая на смену прежней, стала искать новые средства сценической выразительности, несколько вытесняя со сцены бытовую подробность, историческую достоверность, этнографическую точность. Театр теперь часто прибегает к обобщениям, сценической условности, больше углубляясь в идейно-художественное содержание драматургического произведения» [13, с. 247].

Главным событием в этом направлении Уйгурского театра стал спектакль «Идикут» (авторы пьесы А. Аширов, К. Абдрусолов), поставленный режиссером Я. Шамиевым, на основе одноименного исторического романа А. Аширова.

В романе отражены события, когда великий Чингисхан готовился в поход на Запад. Он должен был пройти через Идикутское государство уйгуров. Чтобы сохранить страну, свой народ – Баурчук Арт Текин, молодой правитель Идикута, заключает договор с Чингисханом, берет в жены его дочь Алтун-бике.

Итак, главный герой пьесы, выдающийся полководец Чингисхана Баурчук Арт Текин, в исполнении ведущего актера театра Д. Аманбаева раскрыт как мудрый государственный политик, спасший государство от монголо-татарского завоевания. В спектакле раскрываются проблемы человеческого бытия – отношение человека и власти, общества и власти.

Важную роль в спектакле играют танцевально-пластические сцены, связанные символом поклонения Тотему – Кок боря (голубой волк). Здесь Кок боря, со своей стаей, выступает как божество-спаситель (показан в прологе спектакля) и «чувство единения природы и человека» (в финале) [14].

Для постановок пластических сцен из Москвы был приглашен хореограф А. Хасанов, Дипломант XI Международного конкурса хореографов. Выбор хореографа был не случайным, так как «Алишер с помощью танца может сказать все. Он не просто хореограф, а талантливейший балетмейстер, обладающим подлинным драматическим дарованием, которое позволяет ему в танце проживать каждый образ вместе с актером» [15].

Танцевально-хореографические эпизоды героя и спектакль в целом потребовал от актеров и артистов балета хореографической точности, которая фактически была достигнута, благодаря режиссеру по пластике А. Хасанову.

Рисунок актерской пластике оставался ритмически строго выверенным спектакля. Подчинены расчлененному ритуалу сцены: «Коронация Баурчука» в Идикутском государстве; «Праздник воды» в ставке Чингисхана. Ритм хода жизни становилась отчетливей благодаря свободной – по контрасту – пластике стаи волков. «Идея с волками действительно интересна», - отмечает после просмотра спектакля О. Бондаренко [12]. В статье «Ожившая история», автор пишет, что «Они (волки) появляются в самые ответственные моменты жизни героя, и очень уместно. Это придает красочный, философско-мистический смысл всему действию».

Недобрая энергия рифмовалась с образом героев в сцене совета Баурчука с учителем Атай Сали (А. Айсаев) советником Тора Кая (Т. Изимов) и военным начальником Таркан Билгя

Бука (С. Сонуров). Конфликт между Таркан Билгя Бука и советником Тора Кая показан через бойню волков, которые разделились на две группы: одна группа, во главе которого стоял, Кок боря (Н. Палтахунов) со своей самкой (З. Каримова) – олицетворял Добро; и другая группа – молодой волк (Э. Абдуллаев) с самкой (М. Шаваева) – Зло. Эта сцена сопровождалась «чистым танцем» волков, где был четко отработан механизм массовой бойни. Мастерски и изобретательно решены и дуэтная сцена Баурчука с его супругой Айкумуш (А. Ибдиминова), где с ними в «унисон» проявляются природные чувства волка и волчиц. Речевой диалог Баурчука и Айкумуш сопровождается полифоническим построением действия волков.

Надо сказать, что огромное значение в раскрытие идейно-художественного замысла спектакля внесла сценография, осуществленная главным художником Г. Маметдиновой. «Необыкновенно изящны декорации, сделанные со вкусом и выдумкой. Вместо колонн – полосы ткани, но такой, что в ней отражается свет и создается эффект старого камня, иногда он кажется драгоценным. Великолепны костюмы, яркие, очень красочные, запоминающиеся оригинальные фасоны, не только женские, но и мужские, изящные оригинальные украшения» [15].

В 2010 году спектакль был показан на VI Среднеазиатском международном театральном фестивале, который проходил в Казахстане городе Алматы. Результатом фестиваля является тот факт, что спектакль занял второе место и стал Лауреатом фестиваля.

Я. Шамиев один из ярких представителей своего поколения. Диапазон художественных интересов режиссера широк и разнообразен, как по жанрам, так и по содержанию. Выделить какой-то жанр и сказать, что это занимает значительное место в его творчестве не возможно, так как Я. Шамиева привлекают все жанры. Говоря о своей творческой деятельности, он подчеркивает, что для него важна тема гуманистического плана, затрагивающие общечеловеческие ценности, мироощущения веры, памяти, доброты.

Режиссерский стиль, безусловно, индивидуален. В его творчестве самобытно притворены традиции европейского и национального театрального искусства. «Нынешний театральный сезон, – отмечает Константин Кешин в газете «Казахстанская правда», – примечателен несколькими, почти одновременно прошедшими в алматинских театрах шекспировскими премьерными. С пониманием огромной востребованности шекспировских прозрений работали режиссеры Джеффри Черч (Немецкий театр, «Макбет»), Ялкун Шамиев (Уйгурский театр, «Король Лир»), Юрий Ханинга-Бекназар (КазДрам театр им. М. Ауэзова «Гамлет»). К. Кешин пишет, что «Республиканский уйгурский театр музыкальной комедии показал впечатляющую премьеру «Короля Лира». В новой постановке (режиссер Я. Шамиев) прежде всего, бросается в глаза слаженность ансамбля» [15].

Лир у актера М. Изимова – «человек, облеченный высшей властью, от ума, воли, здравого смысла которого зависит судьба государства». Актер Изимов, в «обвинительных и философских монологах» не замыкается в образе, а стремится соприкоснуться со зрителем, создавая, атмосферу трагедии не зависимо от времени, эпохи.

В игре актрис Т. Аблизовой (Гонерилья) и Р. Бахтыбаевой (Регина) «жесткие характеры почти одинаковы ... жесты темпераменты, отчетливы, как на хорошей гравюре, и естественно сочетаются с текстом». В ряд, созданных ярких образов, были включены образы Эдмунда (Ф. Даутов), графа Кента (А. Айсаев), Освальда (С. Сонуров), Шута (А. Искандеров).

Прочитируем. «Ф. Даутов играет обаятельнейшего (недаром в него одновременно влюбляются и Гонорелья, и Регана) негодяя, обладателя харизматического шарма... Граф Кент – образец подлинного благородства... Иное дело – по-холуйски раболепный Освальд в гротескно-шаржированном исполнении С. Сонурова...» [15].

К. Кешин справедливо усматривает постановку режиссера и «слаженность актеров». Автор пишет, что «спектакль Уйгурского театра говорит, во-первых, о страшной цене генеральной ошибки, роковой, душевной слепоты непозволительной для

монарха. Я. Шамиев, мастер острой сценической детали, ввел в действие два символических королевских жеста: Лир разрывает карту государства на части (Гонерилье и Регане) и разламывает корону... А младшая ... «награждена» лишением отцовской любви и статусом бесприданницы. Второй пласт трагедии – прозрение Лира. ... Реалистическая манера, не замутненная поверхностными новациями модерна, свежа, оснащена тонкими подробностями, достойными хорошей эпической прозы...» [15]. Хотелось бы отметить, что в спектакле сценография (художник П. Ибрагимов, заслуженный деятель искусств РК), как бы являлась участницей драматического действия. Композиция состояла из ассиметрично подвешенных железных обломков. Она дополняла и демонстрировала порванные железные стены королевства Лира. Вносила в сценический мир холод, драматизировала участь каждого персонажа.

Завершая свою рецензию, К. Кешин отмечает: «Этот хороший режиссерски и актерски добротный и эстетически грамотный, обладающий многими достоинствами – от музыки до сценографии – серьезный спектакль, бесспорно, войдет, в историю театра, только-только отметившего свое семидесятилетие» [15].

Яркими работами последних лет Я. Шамиева являются национальные классические произведения, вошедшие в Золотой фонд театрального искусства Азербайджана, Узбекистана: «Аршин мал алан» У. Гаджибекова (2010), «Майсаринин иши» («Проделки Майсары») С. Абдуллы и М. Мухамедова, созданная на основе произведения Хамзы Хаким Заде Ниязи (2011).

Отметим, что спектакли «Аршин мал алан» и «Проделки Майсары» неоднократно ставились на сцене театра. Так, в ноябре 1935 году состоялась премьера «Аршин мал алан» в постановке В. Азимова, декабре 1937 года режиссером постановщиком был А. Исмаилов, в конце 60-х годов – С. Бошаян. Премьера спектакля «Проделки Майсары» состоялась в апреле 1951 году, постановщиком был художественный руководитель, режиссер А. Тулебаев.

В монографии, посвященный 50-летию Уйгурского театра, театровед А. Кадыров пишет: «Спектакль «Проделки Майсары»

многие годы шел на сцене Уйгурского музыкально-драматического театра, подкупая зрителей красочностью оформления (художник Ф. Клепиков), обилием музыки, ярким актерским ансамблем. Высокий идейно-художественный уровень комедии, отличная музыка (композитор С. Юдаков), изобиловавшая народными песнями и мелодиями, и в последующие годы привлекали внимание театра, всякий раз в работе над ней выявлялись творческие возможности многих актеров. Так в постановке 1965 года (Режиссер С. Башоян) в роли Майсары с успехом выступала актриса Нурбуви Маметова» [1, с.60]. Определенный вклад в раскрытие образа Майсары, внесли первые исполнительницы: Мариям Семятова «создала образ веселой, лукавой женщины, обладающей незаурядным умом»; Ризвангуль Тохтанова – «ее героиня была более сдержана и даже расчетлива в своих действиях и в проявлениях чувств».

«Изобиловавшая народными песнями и мелодиями» комедия «Майсара», по-видимому, не оставила равнодушным и режиссера Я. Шамиева. По словам режиссера, главной задачей был очередной эксперимент, отход от традиционных рамок.

Эмоциональное восприятие зрителя начинается с Пролога. Эффектными выглядят ростовые куклы в узбекских национальных костюмах, изображающие музыкантов-танцоров (доиристов, карноистов). Радостным, задорным танцем «на площадь» выходят актеры, танцоры. Публика становится соучастником всенародного веселья, праздника музыки и танца.

Образ Майсары в исполнении Гульбахар Ахмадиевой – веселая, необыкновенная женщина, одаренная незаурядным умом. Благодаря природной смекалке, она сумела одурачить и опутать козни Хайватулла Кази (Ф. Даутов), Хидаятхана (Б. Авдунов), Хажи Дорга (Ш. Маметов). Активные участники проделок Майсары, ее племянники Айхон (Л. Розахунова) и Чобанали (М. Варисов), и возлюбленный Молла Дост (Т. Илиев).

Обладая прекрасным голосом, Л. Розахунова создала образ веселой, озорной, девушки, влюбленной в Чобанали. Она вместе с Майсарой и Чобанали увлечена одурачиванием Хайватулла Кази, Хидаятхана, Хажи Дорга, желавшие взять ее в жены.

Своеобразно решен образ Хидаятхана. Молодой актер Б. Авдунов, владея прекрасной пластикой, с блеском доводит образ до гротеска.

Особо хочется отметить, что спектакль был дипломной работой выпускников Казахской национальной Академии им. Т. Жургенова. Эта уже четвертая группа уйгурской молодежи, которая, при поддержке Министерства Культуры и Министерства науки и образования Республики Казахстан, смогла получить высшее образование. Таким путем на протяжении многих лет решается проблема подготовки высококвалифицированных актеров для Уйгурского театра. Первая группа обучалась в мастерской народной артистки СССР, профессора Хадиши Букеевой, второй педагог заслуженная артистка Республики Казахстан Р.А. Машурова (1975-1978 гг). Последующие годы подготовку ведут руководитель групп Я.А. Шамиев, ассистент Г. Ахмадиева, сценическую речь припадает Р. Саттарова.

Говоря о направлении в театре, осознавая значимость режиссера и драматурга, хотелось бы напомнить слова Д. Арынгазиевой, кандидата искусствоведения, члена Союза театральных деятелей России, участницы семинара «Art-mix». Д. Арынгазиева отмечает, что «Драматург – это личность, и режиссер, который ставит, это личность, творческая личность.... если мы говорим о возникновении направления, если мы говорим вообще о том, куда дальше пойдет театр, он пойдет туда, где родится этот режиссер и где возникнет этот драматург ... многое зависит от режиссуры и режиссера, который будет направлять» [16, с. 33].

Куда направляет Уйгурский театр третий режиссер? Каковы его задачи, каков его стиль?

Творческий путь Азизжана Изимовича Искандерова, очередного режиссера Уйгурского театра (с 2009 года, по настоящее время), перекликается с творческой стезей предыдущих режиссеров Я.А. Шамиева, М.Ю. Изимова.

В 1978 году, Министерством культуры Казахстана, для решения проблемы подготовки кадров для Уйгурского театра, была

направлена группа молодых юношей и девушек, в Ташкентский Театрально-художественный институт им. А.Н. Островского (ныне им. М. Уйгури). Среди них был и А. Искандеров. Будучи студентом, он проявил себя как характерный и комедийный актер. Его сокурсники Ф. Даутов, С. Сонуров, З. Насирдинова, Г. Насырова, С. Машрапова, Г. Тохтыбакиев, вспоминая студенческие годы, рассказывают, что А. Искандеров был выдумщиком гротесковых и юмористических сценок, он пересказывал и придумывал свои анекдоты, про народных героев как Ходжа Насреддин, Саяй Чакан. Это – импровизатор, который на ходу умел схватывать и передавать черты характера, натуры, окружающих его людей. Он находил в них свои персонажи.

Дебют А. Искандерова в Уйгурском театре состоялся в комедии «Парасатсиз тахсир» («Мещанин во дворянстве») Ж-Б. Мольера (режиссер К. Джетписбаев). Молодой актер, срочно заменил уволившегося в то время из театра Р. Гаитова, исполнявшего роль учителя танцев в названном спектакле. Замена оказалась удачной.

После премьеры спектакля, анализируя постановочную работу коллектива, А. Кадыров писал: «Удачны неожиданные и «острые» мизансцены, найденные режиссером для Журдена-Мамудаева»; «много элементов буффонады, клоунады и фарса, которые дают большой простор актерской фантазии, свободу в выборе сценических средств». «Интересный образ создал в спектакле молодой актер Р. Гаитов, играя роль учителя танцев». Здесь надо заметить, что после ввода А. Искандерова вместо Р. Гаитова, «несмотря на отдельные недостатки, спектакль «Мещанин во дворянстве» отличался единством режиссерской, актерской, композиторской, сценографической мысли (художник П. Ибрагимов). Четкие мизансцены, изящество общего рисунка спектакля, ясность позиции режиссера-постановщика К. Джетписбаева делали спектакль... заметным явлением в творческой биографии Уйгурского театра» [1, с.123, 124-125].

Вскоре А. Искандеров создает яркие образы в спектаклях «Ким кимга ашик» – Буба; «Фархад-Ширин» – Фархад (во втором составе); «Герип-Санам» – Хасан Визирь; «Анархан» – Хамра;

позднее «Анархан» – Султан бай; Бибирли – «Апа мян олинман» и много других характерных, трагических и комических ролей.

А. Искандеров, под руководством режиссеров А. Ахметова, Я. Шамиева, М. Изимова стал участвовать в бесчисленной развлекательной программе «Табассум». Большую роль в творческом росте, шлифовке актерского мастерства, сыграли основоположники данной программы, его партнеры, Заслуженные артистки Республики Казахстан Рукиям Саттарова, Рейхан Махпирова, Кавалер ордена «Дружбы» Махмуд Дараев. В игре А. Искандерова, они, в первую очередь отмечали его умение сочетать актерскую игру, вокал и танец.

Работая в спектаклях, он тщательно стремился найти индивидуальный характер каждого персонажа, открывая в нем общечеловеческий, всегда современный смысл. Так, в историко-драматической драме «Омар Мухамади» К. Мансурова, он трактует педагога, смелого, революционера-поэта, раскрывая не только ораторские черты характера, но прежде всего, человечность, душевность Омара. В своих стихах и рассказах Омар-Искандеров, защитник интересов уйгурского народа. Противостоит этому образу – образ князя в «Хануме». В его исполнении чувствовалась эмоциональность, экспрессия, мастерство выразительного жеста.

Повторимся. Закономерным является тот факт, что А. Искандеров, за эти роли был отмечен и наименован членами театрального жюри «Гасыр» званием Лауреата «За исполнение лучшей мужской роли»: Омар Мухамади – 1994 г., Князь – 1999 г.

Роль китайского Императора Чан Лун (Цянь Лун) в исторической драме «Ипархан» М. Кибирова, И. Джалилова, К. Абдурасулова стал этапным в творчестве актера А. Искандерова.

Пьеса об уйгурской легендарной героине Ипархан, до Уйгурского театра зазвучала на сцене Кыргызстана.

На основе истории о «благоухающей наложнице» Сянь-Фэй, кыргызским драматургом и режиссером Жанышем Кулмамбетовым была написана пьеса «Ипархан – Сянь-Фэй» и поставлена на сцене Кыргызского драмтеатра (2008 г.) [17].

Немного истории. Ипархан, внучка кашгарского муфтий Аппак-Ходжа, супруга известного кашгарского ходжи из ветви белогорцев – Хан-Ходжи участвовала в некоторых сражениях против цинских войск, а после смерти мужа, около 1760 года была пленена и отправлена в Пекин, к императору Цянь Луну, в его гарем. Плененный ее красотой, чтобы добиться взаимной любви, император воссоздаёт перед ее окнами в миниатюре облик родного селения, включая мечеть [19].

В статье «Благоухающая наложница в золотом заточении», автор пьесы Жаныш Осмонович раскрывает причины обращения к истории любви китайского императора и гордой непокорной дочери уйгурского народа Ипархан. Ж.О. Кулмамбетов говорит, что «трагическая и в то же время красивая романтическая история любви стала основой множества устных преданий и легенд, фольклорно-поэтических творений уйгурского народа. В своей пьесе, я, прежде всего, показал любовь. Хун Ли влюбился в Ипархан, словно Ромео, и ждал ее благосклонности, боясь причинить малейшее зло. ...» [17]

В тот же, 2008 год, пьеса «Ипархан» ставят в Уйгурском театре.

Премьера музыкальной драмы «Ипархан», вызвала живой интерес в среде уйгурской интеллигенции и у зрителей. Интерес обусловлен тем, что режиссер театра М. Изимов вместе с художником П. Ибрагимовым и балетмейстером Г. Саитовой сумели вынести этот спектакль с высоких гражданских позиций, и попытались воссоздать одну из страниц истории уйгурского народа в борьбе с маньчжуро-китайскими захватчиками. Безусловно, центральное место занимает образ Ипархан, созданной молодой актрисой театра С. Шариповой. Ипархан-Шарипова, в сцене воспоминания о родных краях, от гордой и смелой девушки-воина, преобразуется в безропотную героиню. Обладая прекрасным голосом С. Шарипова, с лиризмом и романтическим воодушевлением, передает боль и страдание, любовь и мечту о счастье своего народа.

Чан Лун-Искандеров, на первый взгляд, для зрителя становился деспотичным, жестоким китайским Императором,

но порой это был – бессильный, послушный сынок властной матери-императрицы (Р. Бахтыбаева). В сценах с Ипархан – сосуществовал и другой император – «благосклонный», любящий Чан Лун, с трагичностью столкновения чистого чувства к Ипархан, ярко выраженных в сценах конфликтов со своей матерью.

Роль Султанбека в музыкальной комедии «Аршин мал алан», стала одной из лучших ролей за последние годы в творческой деятельности актера. Актер еще раз показал, как он превосходно владеет комическими красками. Особый успех у зрителей имеет сцена встречи Султанбека – А. Искандерова и Жахан в исполнении Р. Махпировой. Яркая, комическая сцена знакомства исполняется непринужденно, диалог переходит в темпераментный танец. Великолепный дуэт, исполняется на одном дыхании.

В дальнейшем Азиз Искандеров продолжал много играть в спектаклях Я. Шамиева, М. Изимова, А. Ахметова. Однако его стала занимать работа режиссера.

А. Искандеров получает второе образование – образование режиссера драмы. Осенью 2000 года А. Искандеров поступил в Казахскую национальную академию искусств им. Т. Жургенова на кафедру «Режиссура» (мастерская народного артиста, профессора М.Б. Байсеркенова). В 2004 году после окончания академии, А. Искандеров продолжает деятельность актера, в то же время, параллельно ставит спектакли. Только спустя пять лет, он официально назначается очередным режиссером. Перечень спектаклей, поставленных А. Искандеров не так велик. Хотя за 10 лет (2004-20014 гг.) режиссерской деятельности им поставлено 11 наименований: «Илтимас, еризни сетин...» М. Задорнова, «Сирлик китап» А. Гулиева, «Кариз» И. Зоир; драмы «Дозак», «Бир туп алма» А. Оразбекова, «Мажнун жигитляр» («Сергелден болган серенер») Б. Мукай.

Так как актер Искандеров, в основном был комедийного плана, то естественно, он начал с легких комедий, в которых заблистали актеры, работающие в труппе театра.

Полнота контакта с актерами – главный принцип Искандерова. В процессе постановочной работы он знает, что именно актеру в данном образе может быть наиболее близким. В процессе

игры, режиссер считает необходимо избегать театральности, игра должна быть естественной.

Органическое сочетание комических и драматических мотивов – отличают постановки начинающего режиссера. Большой творческой удачей режиссера А. Искандерова является постановка спектакля «Бир туп алма» казахского драматурга А. Оразбекова («Одинокая яблоня» перевод Г. Насыровой).

Драма Алимбека Оразбекова – современная актуальная пьеса о проблемах детей и матери. О том, как в суете мирских дел, дети теряют любовь к матери, друг другу, становятся черствыми. Для них потерян смысл слов – доброта, человечность.

Мать Диларам (Р. Махпирова) живет в селе. Муж-фронтовик погибает, и она одна воспитывает четверых детей. Трое детей уезжают в город, мать остается с младшим сыном-инвалидом Махсатом. Махсат, соскучившись по родным, в канун юбилея матери, отправляет всем телеграммы, с приглашением на торжество. И вот, приезжают дети, казалось бы, родные люди. Но тут начинается конфликт между детьми, которые живя, в одном городе не общаются друг с другом: у каждого свои проблемы и им не до матери.

Стремясь воздействовать на зрителя, режиссер и актеры-единомышленники, Г. Тохтыбакиев, З. Насирдинова, С. Шарипова, Р. Мамутов, У. Касимов, Ф. Даутов попытались через драматические и лирические сцены, усилить конфликт между детьми (Аркен, Алия, Ляйли, Турсун, Закиржан) и матерью Диларам. Казалось бы, одна из этих сцен должна быть кульминацией спектакля. Но кульминацией спектакля становится сцена молчания и монолога матери. Диларам выгоняет своих детей из дома. Сын Махсат, увидев жестокость своих братьев и сестер, их безразличие, кончает жизнь самоубийством.

Режиссер и участники спектакля искали пути, методы, показать процессы современной жизни, сделать ее близкой зрителю.

Актриса Рейхан Махпирова, обладая огромным, удивительным талантом, показала судьбу сильной женщины. Ее актерскую игру можно оценить словами К.С. Станиславского: «Она не играла, а жила на сцене». Пауза, перед монологом – эта боль,

обида за своих детей. «Поймут ли дети свои ошибки, как будут развиваться отношения между собой и матерью?» – задает вопрос зрителю драматург.

В 2011 году спектакль участвовал на театральном фестивале национальных театров Казахстана, посвященный 20-летию Независимости Республики, организованный оргкомитетом «Ассамблеи Народов Казахстана». Р. Махпирова за роль матери Диларам была награждена Дипломом и Премией «За лучшую женскую роль». Коллектив театра был удостоен «Диплома Зрительских симпатий».

Вдохновлённым успехом режиссер работает над очередным спектаклем. Это историко-философская драма «Баянчур» А. Самсакова. В творческом содружестве с драматургом, режиссером по пластике А. Жалымбеком, сценографом О. Жанбаршиевым, молодым композитором Г. Искандеровым, художником по костюмам Г. Габдрахмановой, под руководством профессора А. Кадырова, Искандеров с большим увлечением работает над «большим полотном». «В спектакле воссоздана атмосфера далекой эпохи VIII века, сложные внутренние и внешние процессы жизни Уйгурского каганата во главе с восемнадцатилетним правителем Баянчуром (714-749 г.г.)» [20]

Баянчур-Илиев, энергичный непогодам мудрый правитель. Несмотря на свой дебют, молодой актер Турсунжан Илиев, «внешне лаконично, скупое, но внутренне ярко передал метания души Баянчура».

Новое музыкальное направление дал импульс творческой фантазии режиссеру по пластике А. Жалымбекову, который сумел включить новые средства выразительности в сценах битвы и торжества, выстроенные на основе синтеза классических элементов и свободной пластики. «Колыбельная песня» – лейтмотив, органично вписывается в действие спектакля и раскрывает внутренний мир героев. Здесь чувствуется тонкий вкус композитора, и его глубокие знания уйгурского музыкального наследия.

В трактовке пьесы главным для А. Искандерова стало понимание истории, Родины как всеобщего дома. Сложнейшая

композиция построена на идеи органической и нерасторжимой связи Баянчура, его подданных и народа с ходом истории. Этой цели подчинен весь строй спектакля. Главной задачей режиссера – сопоставление прошлого и настоящего: «седая» старина и век космоса, компьютерной техники. Что изменилось в людях в отношении человеческих чувств как: любовь, доброта, честность, искренность, предательство, борьба за власть? Насколько режиссер сумел приблизить спектакль к современному зрителю, сделать его актуальным, покажет время. Ну, а мы, процитируем Аманжолу Курганбаева, написавшего рецензию после просмотра спектакля: «Коллективное авторское решение постановки «Баянчур» ново, свежо, оригинально» [20]. Далее автор отмечает, что «спектакль, несомненно, получит общественный резонанс, ибо творческий поиск режиссера – Азиза Искандерова дал ту невосполнимую радость актерам, без которой никакая удача в их деле невозможна. Ибо постановка с удивительной точностью отразила философское раздумье о родной земле, о будущности народа» [20].

Известно, в театральном искусстве часто встречаются режиссеры, балетмейстеры, композиторы, которых можно назвать творческими личностями для всех возрастов, то есть их произведения предназначены как для взрослых, так и для детей. Азиз Искандеров, один из них. Много усилий приложил он в выпуске детских спектаклей-сказок «Алтун ачкуч» («Золотой ключик» 2005 г.) А. Толстого, «Алтун кяша» («Золотые ичиги» по мотивам уйгурских народных сказок, 2007 г.).

К сожалению, за 80 лет существования театра, было поставлено всего 4 детских спектакля: «Март ва намарт» («Три пилюли» 1974 г.) А. Иловайский, режиссер Б. Омаров, «Яти гном» («Белоснежка и семь гномов» 1975) О. Табаков, Л. Устинов, режиссер Р. Андриасян, «Алтун кяша» (1977 г.) М. Кибиров, режиссер Ш. Шаваев, «Зульпикар» (1992 г.) автор и режиссер постановщик Ю. Сайтов. Безусловно, Уйгурский театр – это не театр юного зрителя. Но учитывая, что это самобытный национальный театр, и одной из важнейших задач, является воспитание и приобщение детей к богатствам национальной культуры не только

своего народа, но других народов, то необходимо в репертуаре иметь спектакли для юного зрителя. Мы разделяем мнение автора монографии «Страницы казахского балета» Г.Т. Жумасеитовой, которая пишет: «Искусство говорить с детьми о проблемах современности без заигрывания и сюсюканья остается одной из задач деятелей казахского театра», в том числе и уйгурского театра [21, с. 134].

Не маловажной проблемой, является, проблема исполнительского мастерства, которое отшлифовывается не только от спектакля к спектаклю, но, как известно, талант актера раскрывается, прежде всего, на классических произведениях, и зависит от профессионализма режиссера-постановщика. Поэтому, в театральной жизни большую роль играют взаимообмены и взаимообогащение культур разных народов. «Нам кажется, – отмечает А. Кадыров, – тяготение к другой национальной культуре у того или иного национального театра возникает тогда, когда методы и средства выражения данного национального театра испытывают необходимость дополнительного обогащения, требуют новых форм выражения, которые изобилуют в других национальных театрах» [4, с. 179].

Уйгурский театр, не был исключением. Он, со дня основания обогащался за счет переводных пьес других народов и всегда приглашал ведущих режиссеров отечественных и зарубежных театров. На сцене театра работали и ставили высокоидейные произведения, отечественные режиссеры А. Мамбетов, А. Исмаилов, А. Тлеубаев, В. Дьяков, С. Башоян, Б. Омаров, К. Джетписбаев и многие другие. В 90-х годах, театр, продолжая лучшие традиции в области взаимообогащения и сотрудничества с режиссерами других театров, приглашает С. Асылханова, А. Рахимова, Р. Мащурову.

В 2003 году, коллектив театра совместно с ведущим казахским драматургом Акимом Тарази и режиссером Саулебеком Асылхановым, ставят фантасмагорическую драму «Махамбет», посвященный 200-летию великому поэту Махамбету Утемисову.

Режиссер-постановщик С. Асылханов, впервые для актеров, создал непривычный спектакль, который трактовался в новом

жанре (фантасмагория) на казахском языке. Он пытался наполнить эпизоды спектакля философским содержанием, глубиной психологических характеристик героев спектакля. Творческая дерзость драматурга А. Тарази, призывала режиссера С. Асылханова, балетмейстера Саитову, художника П. Ибрагимова к созданию не традиционного спектакля. Под руководством режиссера, хореограф использует «пластику движений, танцы, музыку, яркие по наполненности глубоким смыслом немые мизансцены... На фоне выразительных декораций, передающих тревожное состояние времени, со свисающими на заднике латами и мечами, то смещающимися в тревоге серыми тучами, то переходящими в степные барханы облака, контрастно смотрятся на фоне танцев воинов, лебедей и танцовщиц во дворце хана Джаргинхана. Все это создает атмосферу времени, способствует глубокому раскрытию внутреннего мира действующих лиц» [4, с. 253].

Задачи, поставленные перед актером П. Даутовым, исполнявшего роль Махамбета, были сложными по передачи внутреннего состояния души героя и в исполнение сложных песни-терме. Актер отлично справился задачами авторов, в трактовку образа внес духовно-нравственный облик героя, мастерски отразил мироощущение великого поэта Махамбета. Театральная общественность отмечала: «Роль Махамбета в исполнении П. Даутова в Уйгурском театре была одна из лучших на театральном фестивале в г. Уральске» [4, с. 252].

Спектакль был показан на театральном фестивале в городе Уральске. Остросюжетный, новый жанр, «необычный поворот композиционного строя пьесы» [4, с. 252], вызвал у членов жюри дискуссию: одни посчитали, что – это театральное Шоу; другие – восприняли как пьесу, в ходе которого, режиссер-постановщик придерживался канонов жанра фантасмагории. Тем не менее, члены жюри единогласно отметили игру молодой актрисы А. Усеновой, присвоив ей звание Лауреата «За лучшую женскую роль».

Материалам для создания следующего спектакля, послужили подлинные исторические события, связанные с огромным

риском путешествие в Восточный Туркестан великого казахского ученого Чокана Валиханова. Рассматривая данную тематику, мы хотим напомнить, что в 1973 году по пьесе С. Муканова «Дочь Кашгарии» (перевод З. Самади), режиссером Б. Омаровым была осуществлена постановка спектакля, в котором «образ уйгурской девушки Чинаргуль (М. Рахманова), ее судьба, ее драма, ее трагедия олицетворяет судьбу народа» [4, с. 34]. Образ Чокана Валиханова представлен в исполнении двух актеров: один образ – «выступающий от автора» (К. Закиров); другой – «непосредственный участник событий» (С. Исраилов).

В начале 2000-х годов, театр вновь возвращается к тематике путешествия Чокана Валиханова в Кашгарию. Известно, что в путь Чокан тронулся с караваном семипалатинского купца Мусабая Тохтубаева. Он путешествовал под вымышленным именем Алимбая, переодетый в восточную одежду и с обритой, по местному обычаю, головой. Сегодня на сцене театра, пьеса Иран-Гаипа Оразбаева «Кашгария» (перевод Ш. Шаваева) в постановке режиссера Аубакира Рахимова. Режиссер-постановщик сумел создать спектакль, в котором были затронуты исторические, политические проблемы уйгурского народа, проживающего в Восточном Туркестане.

Благодаря возлюбленной Гульчинар, Алимбай вывозит из Восточного Туркестана документы и книги «Сутук Бутрахан», «Тарихи Рациди», представляющие историческую ценность. Ценные документы, содержащие сведения о населении, кишлаках и дорогах «страны шести городов» – Алтышахар (Кашгария), Чоканом были переданы в Императорское Географическое общество.

В роли Чокана Валиханова ведущий актер театра Турган Изимов. Хотелось бы подчеркнуть, что в творчестве актера Т. Изимова, первые шаги в создании образа Чокана было связано в спектакле «Махамбет» А. Тарази. «Молодой актер Т. Изимов – пишет театровед А. Кадыров, – сумел найти точную характеристику образа. Его герой молод, красив, строен, интеллигентен, хорошо носит свой офицерский мундир» [4, с. 255].

В «Кашгарии» совершенно иным предстает Чокан-Изимов. Перед нами купец Алимбай. Несмотря на одетую восточную одежду, в трактовке чувствовалась тонкая психологическая черта образа Чокана, что подчеркивало индивидуализацию актера. Алимбай-Чокан, был раскрыт китайскими властями. Он должен срочно покинуть Кашгарию, к сожалению, увезти собой Чинаргуль не может. На наш взгляд, удачной была сцена прощания. Мастерски переданы чувства смятения Чокана-Изимова и Чинаргуль – Л. Розахуновой. Они прощались навсегда, но в сердце каждого остается большая любовь. Зритель сопереживал вместе с героями спектакля. Эта сцена была удачной находкой создателей пьесы автора И. Оразбаева и режиссера А. Рахимова.

В 2012 году для очередного выпуска спектакля была приглашена заслуженная артистка РК, профессор Рахилия Абдурахмановна Машурова.

Интерес к драматургии татарского драматурга Хабибуллы Ибрагимова не случаен. Комедия «Башмагым» («Башмачки» либретто Т. Гизатта, композитор Ж. Файзи) по тематике, музыкальному жанру близка и режиссеру, и коллективу театра. Непосредственный контакт с татарской драматургией, музыкой во время гастролей режиссера, позволило ознакомить молодых актеров Уйгурского театра с культурой татарского народа.

Имея за плечами огромный опыт актрисы, владея вокальным искусством и прекрасной пластикой, режиссер-постановщик Р. Машурова требовала от актеров правдивых эмоций, манерность, передачи характерных черт, лежащих в основе каждого персонажа. Она добивалась, чтобы актеры в своих музыкальных номерах жили событиями, о которых поют, и чтобы поставленные пластические движения, в это время были естественными.

За короткий период выпуска спектакля, Р. Машурова сумела раскрыть талант молодых актеров. Это, прежде всего, относится к исполнителям главных ролей Л. Розахуновой (Сарвар) и М. Варисову (Галымжан). Молодая артистка Л. Розахунова, можно сказать, артистка из народа, самородок. Ее прекрасный голос, простота и естественность в актерской игре подкупает зрителя. В «Башмачках», актриса еще раз продемонстрировала

музыкальность, подлинное обаяние. «Красивая, с великолепным голосом, она (Л. Розахунова) блестяще справилась с ролью» [22].

Интересны и своеобразны образы Жихан, Зия Гафура. Актеры Г. Ахмадиева (Жихан), М. Дараев (Зия Гафур) с большим наслаждением передают образы своих персонажей. Жихан-Ахмадиева, а также во втором составе Жихан-Аблизова, каждая по своему хитра, и благодаря их уловкам Галым женится на Сарвар. Массовые сцены, хоры, танцы наиболее выразительны, действенны и оставляют неизгладимое впечатление. Тонкий лиризм, нежный, с точки зрения житейской мудрости, доброта комедии «Башмагым» вошел в репертуар театра.

С поисками новых форм расширилась география содружества. Для постановок новых спектаклей были приглашены режиссеры из дальнего и ближнего зарубежья.

Одним из таких событий, конца 90-х годов, стало приглашение из Турции ведущего режиссера, автора пьесы «Чат аллик» («Иностранец») Исмета Хюрмюзлю. Основа пьесы – «острая и волнующая проблема, некоторых малых тюркских народов, не имеющих своей государственности ... очутившихся там (за рубежом) в силу ряда объективных и субъективных причин» [4, с. 223]. Автор пьесы, он же режиссер-постановщик, за короткий срок (20 дней) не только сумел выпустить спектакль, но главное, ознакомил драматическую труппу новыми формами работы. И. Хюрмюзлю, для того, чтобы зритель активно воспринял проблему произведения, позволяет переводчикам А. Ахметову и С. Азнабакиевой, «максимально приблизить события пьесы к уйгурской действительности».

Постановка пьесы современного драматурга, режиссера И. Хюрмюзлю, стал не только мостиком между турецким и уйгурским театрами, но является одним из факторов культурного содружества Турции и Казахстана.

Очередное творческое содружество состоялось во время встречи с режиссером Барзу Абдуразаковым, заслуженным артистом Республики Таджикистан. На основе поэмы Тимура Зульф리카рова, великого таджикского поэта, писателя, драматурга,

Б. Абдуразаков осуществил постановку драмы «Любовь, мудрость и смерть дервиша». В спектакле, режиссер поднимал философские проблемы добра и зла, жизни и смерти, действия и бездействия, личности и общества, любви и ненависти.

Во время встречи Б. Абдуразакова с журналисткой Н. Валуйской, режиссер-постановщик рассказал о процессе работы в Уйгурском театре. Он отметил: «Когда уйгурский театр пригласил меня поставить спектакль, я решил: сделаю то, что близко моей душе, моей персидской культуре. Думаю, что не совершил ошибку, хотя непросто далось артистам постижение психологии суфиев. И много времени ушло именно на приближение к этой культуре, поиск точек соприкосновения. Но, как мне кажется, в итоге удалось» [23].

Б. Абдуразак сумел создать в спектакле великолепный актерский ансамбль: Дильшат Аманбаев, Саида Зайтова, Махмуд Дараев, Рахиям Алиева, Мырзахмят Ушуров, Гайрат Тохтибакиев. Актеры, передавая особенности рисунка актерской пластики, тонкую «психологию суфиев», сумели вызвать зрительский интерес у разных поколений. Трагую образ Дервиша, актер Аманбаев, приоткрывая завесу «психологию суфиев» за рамки уготовленных задач режиссера, мастерски передает глубину психологических сцен монологов, диалогов. Отметим, амплуа Аманбаева (лирический герой), из года в год не только не повторяется, но в каждом новом жанре удивляет, подтверждая, о безграничном творческом диапазоне актера.

Результатом творческой работы над выпуском спектакля стала поездка на фестиваль «BIN NEFES BIR SES» в Конию (Турция, 2011). Это один из мистических фестивалей, на котором ежегодно проводится зрелищное музыкальное представление памяти Мевлана – поэта, мыслителя, одного из основателей суфизма и святого Джалаледдина Руми. Под впечатлением, увиденного на фестивале, коллектив театра вернулся вдохновленный новыми идеями.

В ходе изучения собранных материалов, отметим, что театр находится в напряженном поиске нового репертуара, новых жанров, новых форм и способов сценической выразительности.

Порой нам приходилось подробно останавливаться на драматургии и игре актеров с целью, показать особенности развития уйгурского театра в рассматриваемый период: 90-х годов прошлого столетия по настоящее время.

Одной из граней режиссерского поиска является попытка выражения идейного замысла спектакля средствами хореографии. Отказ от заикленности на узко понимаемой национальной специфике позволило обогатить палитру выразительных средств спектаклей посредством освоения сценической пластики, приемов акробатики, элементов современной хореографии. В работах режиссеров прослеживается стремление сделать танец равнозначным слову и музыке компонентом музыкально-драматического спектакля. Повышения статуса танцевальной составляющей в используемых спектаклях, в полной мере согласуется: во-первых, со спецификой уйгурского менталитета, признающую за танцем доминирующую роль; во-вторых, один из распространенных способов выразительных средств нового времени.

Анализ показывает, что новаторство театра на всем протяжении его истории соизмерялось со способностью зрителя воспринять предлагаемые новшества. Театр всегда стремился быть понятным своей аудиторией. Впитывая животворные соки сначала близкородственных, а затем и более отдаленных национальных культур, ассимилируя достижения советского музыкального театра, преодолевая все новые и новые рубежи, он, с определенной долей осторожности, но все же достаточно настойчиво и последовательно ведет своего зрителя к постижению сложного языка современного мирового театрального искусства.

Несмотря на несомненные успехи театра на протяжении 24 лет, приходится согласиться с тем, что проблема нехватки в репертуаре театра высоко-художественных произведений уйгурской драматургии остается главным. Еще в 1985 году, в статье «Уйгурская драматургия и ее проблемы», А. Кадыров писал: «Говоря об определенных успехах нашей драматургии, мы должны констатировать тот факт, что она не всегда остро современна, остро характерна, остросюжетна, глубока по мысли

и масштабности». Далее автор размышляя, задает вопрос театральным деятелям: «Может быть, театру надо заказывать пьесы тем или иным авторам, направлять их усилия в определенное русло» [4, сс. 156, 162]. Прошло почти 30 лет, но проблема национальной драматургии и по сей день остается актуальным. Пожелаем начинающим драматургам, режиссерам, идти не проторенными путями, а привносить больше новых идей, экспериментов.

Уникальность Уйгурского театра заключается в том, что помимо драматической труппы, при нем функционируют различные ансамбли. В данную статью входит краткое обзорное представление о деятельности ансамблей.

Фольклорный ансамбль «Нава» На первых страницах создания театра, было сказано, что театр открылся, на базе кружка «Синие блузы». Итак, театр развивается в двух направлениях: как драматический театр и параллельно как ансамбль, который сохраняет и пропагандирует уйгурскую музыкальную, танцевальную культуру. Концертная деятельность «Синеблузников» с каждым годом становилась профессиональнее. Концертная программа, составленная из народных песен, отрывков из мукамов (дастаны, маргулы), говорила о необходимости функционирования самостоятельного фольклорного ансамбля.

В получении ансамблем официального статуса в 1962 году была немалая заслуга музыканта-доириста Ю. Саитова, стоявшего у истоков театра. В работе с ансамблем предельно полно и многогранно раскрылась его личность как художника. Он стал как бы духовным камертоном коллектива, вкладывая в сценическую интерпретацию фольклора свое мировоззрение, идейно-творческую позицию. Ансамбль под руководством Ю. Саитова с 60-х годов ежегодно проводил концерты в республиках Средней Азии и в Казахстане.

Новые жанры в уйгурской профессиональной музыке, основателем, которого является народный артист СССР, Лауреат Государственных премий СССР и КазССР, профессор Куддус

Кужамьяров стали важнейшей вехой в творчестве ансамбля. Под воздействием симфонизма новой музыки в программах ансамбля «Нава» появились песни, сюиты, сочиненные К. Кужамьяровым. В качестве автора музыки К. Кужамьяров явился полноправным соавтором музыкальных спектаклей Уйгурского театра «Садыр Палван» А. Махпирова (1958г.), «Назугум» С. Башо-яна и К. Хасанова (1969 г.), «Дочь Кашгарии» («Кашгар кызы») С. Муканова (1973 г.).

Отправной точкой, импульсом в творческом поиске балетмейстеров театра являются музыкальные произведения К. Кужамьярова, в которых претворяются принципы симфонического развития и приемы отражения уйгурских мукамов в синтезе с европейской, русской и советской классикой. Показательным в этом плане является четвертая симфония «Такли-Макан». Неоспоримое профессиональное мастерство композитора, органичное сочетание в его музыкальных партитурах национального колорита, и достижений современной европейской музыкальной культуры открыли, для Государственного Республиканского Уйгурского театра музыкальной комедии дополнительные возможности в раскрытии глубины драматизма этих произведений.

В 80-х годах под руководством З. Сетекова, композитора-мелодиста, репертуар «Нава» продолжает обогащаться народными песнями и народными классическими произведениями.

В период с 1990 года по годы 2002 год художественным руководителем ансамбля «Нава» являлся Азат Бурханов – не только талантливый музыкант, композитор, но и большой энтузиаст, умелый организатор и пропагандист уйгурского музыкального искусства. В 1991 году под руководством А. Бурханова артисты Уйгурского театра, а именно ансамбль «Нава» участвовал на Международном фестивале в Португалии, где был удостоен звания Лауреата фестиваля. Так впервые профессиональный ансамбль стал Лауреатом международного фестиваля.

В течение двадцати лет А. Бурханов по крупицам собирал и записывал народные песни и мелодии, перенося их на ноты. Этим, он не только сумел сохранить шедевры уйгурской

музыкальной культуры, но издал сборники «Уйгур халик нахшилири» («Уйгурские народные песни»), «Мукамы», «Уйгур халик музыка дурданилири» («Жемчужина уйгурской народной музыки») оставил богатейшее наследие последующим поколениям. Его труды были оценены не только в пределах нашей республики, но и за рубежом. Азат Бурханов – действительный член Международной академии информации при ООН, Лауреат Международного конкурса информатиологов элиты мира (2003 г.), Лауреат премии «Ильхам» Общественного уйгурского клуба меценатов.

Эстафету от Бурханова принял музыкант-гиджигист ансамбля Нияз Турсунов, окончивший Ташкентский государственный институт культуры факультет «Оркестровое дирижирование». С 2002 года по 2009 год он становится руководителем ансамбля. За этот период, Н. Турсунов продолжил традиции поиска народных мелодий и песен, классических мукамов, включая их в концертные программы «Нава». Благодаря ведущим солистам-вокалистам как Н. Варисов, С. Машрапова, М. Маметбакиев заслуженный артист РК, на сцене театра были созданы их сольные концертные программы.

С 2009 по 2012 годы руководитель «Нава» Таиржан Худайбердиев. Имея за плечами большой опыт музыканта-солиста рубабиста, Т. Худайбердиев также вносит свой вклад в развитие уйгурского искусства.

С 2013 года, руководителем «Нава», назначают солиста-вокалиста Н. Варисова. Ежедневные репетиции, сохранение и обогащение музыкального наследия были и остаются главными задачами всех руководителей ансамбля.

Танцевальный ансамбль «Рухсара» Танцевальный ансамбль «Рухсара» был создан при Республиканском Государственном Уйгурском театре музыкальной комедии им. Куддуса Кужамьярова в декабре 1991 году. Инициатива создания танцевального ансамбля принадлежала директору театра, народному артисту РК М. А. Ахмадиеву. Автором сценария, режиссером-постановщиком первой программы «Иппяк йол» был Ю. Саитов. Сценограф, заслуженный деятель Республики Казахстана

Ф. Ибрагимов. Художник по костюмам Ф. Виноградова. Балет-мейстер – Г. Ю. Саитова. Ведущий Т. Изимов.

У истоков создания ансамбля стояли 11 артистов балета: Б. Маметбакиева (1950-1993 гг.), Т. Баратов, З. Каримова, С. Яхъярова, Р. Худайбердиева, Г. Касимова-Ибрагимова, З. Таирова, Р. Вахитов, Р. Кифиншаев, М. Кибиров, Г. Саитова.

Художественный руководитель до 2013 года Саитова Гульнара Юсуповна Педагогами-репетиторами являлись М.М. Тиранова, Т.И. Баратов.

В настоящее время труппа пополнилась молодыми талантливыми исполнителями. Руководитель балетной труппы Г.Т. Садыкова, педагог-репетитор Р. Худайбердиева.

В течение 23 лет коллектив находится в расцвете творческих сил и постоянном поиске новых хореографических замыслов. Авторами и ведущими новых театрализованных концертных программ являются Г. Насырова, Т. Аблизова. Сценографом и художником по костюмам Г. Маметдинова.

За годы творческой деятельности ансамблем выпущены театрализованные концертные программы: 1) «Иппяк йол» («Шелковый путь»); 2) «Шарик-Гярип усул рабати» («Транзит Восток-Запад») Сольный концерт Гульбахар Касымовой-Ибрагимовой обладатель звания «Королева танца» международного конкурса «Жемчужина Средиземноморья»; 3) «Ойгын «Мын уй» («Пробуждение «1000 пещер») – сольный концерт Зухры Каримовой Лауреата премии «Ильхам», Государственной награды «Ерен еңбегі үшін»; 4) «Сехирлик усул дуня» («Волшебный мир танца») и 5) «Дружба» махалисида («Однажды в Дружбе») – сольный концерт Мастера сцены Тахира Баратова; 6) «Сурнай чашмилири» («Россыпи сурная»); 7) вечер мукама «Чапбаят»; 8) «Усул дурданилар» («Жемчужины танца»); 9) «Жут написи» («Ветерок родного края») – сольный концерт Эльмиры Сайдуллаевой; 10) «Усул садапири» Назыгум Курбановой; юбилейные концерты 11) «Усул – һаят мазмуни» («Жизнь в танце») – Рехангуль Худайбердиевой и 12) «Санъат сулалиси» («Творческое династии») – Дильбар Пахирдиновой. 13) «Ильхам сахапири»

творческие вечера Гульнары Саитовой (40-летие творческой деятельности и 60-летие).

Артисты танцевального ансамбля «Рухсара» участвуют во всех музыкальных спектаклях театра: «Анархан», «Герип-Санам», «Ипархан», «Аманнисахан», «Махамбет», «Идикут», «Цыган серенадасы», «Башмагым», «Тамагяр аял», «Аршин мал алан», «Мрас мончак», «Гульдаста», «Майсаринин иши», «Ана мираси», «Сирлик китап», «Кош юлтуз», «Баянчур» и мн. др., а также в концертных программах фольклорного ансамбля «Нава», ВИА «Яшлик», эстрадно-молодежного ансамбля «Сада», развлекательных программах «Табассум», «Баранликка мархамат!», «Хошара артист».

Принимает активное участие во всех социально-значимых концертных мероприятиях Республики Казахстан (Правительственные концерты, концерты, посвященные очередным сессиям «Ассамблеи Народов Казахстана» и др.)

Работающие в настоящее время в Уйгурском театре балетмейстеры являются единомышленниками, представляющими уже сложившуюся в Казахстане школу современного балетмейстерского искусства. Все они получили специальность «режиссёр хореографии» в Казахском государственном институте театра и кино им. Т. Жургенова (ныне Казахская национальная академия искусств им. Т. Жургенова). Огромное влияние на формирование их творческого мировоззрения оказали педагоги – народный артист Республики Казахстан, лауреат премии «Тарлан», Лауреат международной премии Сократа профессор Б.Г. Аюханов, заслуженный деятель искусств Казахской ССР профессор М.Ж. Тлеубаев, народная артистка Республики Казахстан, лауреат Международных конкурсов артистов балета Г.У. Туткибаева. Эти признанные мастера балетного искусства Казахстана не только способствовали формированию мировоззрения и становлению творческих личностей действующего поколения уйгурских балетмейстеров, но и воспитали в них стремление к поискам новых решений. Сегодня ученики и последователи Б.Г. Аюханова (Г.Ю. Саитова – заслуженная артистка РК, кандидат искусствоведения, профессор КазНАИ

им. Т. Жургунова); М. Ж. Тлеубаева (А. А. Акбарова - заслуженная артистка РК, педагог АХУ им. А. Селезнева; Г. И. Бахарова - доцент КазНАИ им. Т. Жургунова, Т. И. Баратов); Г. У. Туткибаевой (М. А. Абубакриева – режиссер-постановщик Государственного театра танца «ASTANA-BALLET», Р. Кадыров – солист ГАТОБ им. Абая) продолжают поиск нового художественного мышления, гармоничного синтеза традиционного национального и современного пластического языка, новых для уйгурского сценического танца форм и жанров.

Свой творческий потенциал танцевальная труппа танца сосредоточила главным образом на постановке разнообразных концертных, в том числе авторских, программ. В них используется все многообразие хореографических форм – от танцевальной миниатюры до многочастной сюиты или сложной, сюжетно связанной многосоставной хореографической композиции, в которой сюжетная линия раскрывается через целую череду танцев.

Эстрадно-молодежные ансамбли «Яшлик», «Сада» В начале 70-х годов, по инициативе молодых артистов театра, был создан эстрадный ансамбль «Яшлик». Руководителем ансамбля стал М. Ахмадиев, окончивший отделение хорового дирижирования Алма-Атинской консерватории имени Курмангазы. Прекрасный организатор, молодой композитор, солист-вокалист, художественный руководитель, Мурат Ахмадиев включает в репертуар ансамбля уйгурские, казахские, узбекские, народные песни в эстрадной обработке. Популяризация произведений современных композиторов, является еще одной задачей ансамбля.

Листая страницы истории ансамбля, хотелось бы отметить заслуги многих музыкантов, аранжировщиков, танцовщиц, стоявших у истоков формирования и развития ансамбля в разные годы. Среди них композиторы С. Байтереков, А. Джамбакиев, Р. Тохтаунов; аранжировщики В. Дробышев, А. Саитов, Д. Разамов, А. Тукаев; композиторы-мелодисты К. Гиняков, А. Исламов, К. Иминов, Я. Шамиев; вокалисты М. Тохтаунова, Н. Курбанбакиева, М. Маметбакиев, Р. Бахтыбаева, Г. Ахмадиева; музыканты братья Ширипжан и Мирхилил Халметовы, А. Разамов,

М. Дараев, И. Батыршин, О. Панамарев, И. Сахро, Г. Садвакасова, А. Масимов; танцовщицы Г. Саитова, Б. Маметбакиева, Р. Ибрагимова, А. Акбарова, Ч. Азизова. На протяжении многих лет ведущей концертных программ была Р. Ашимова.

Под руководством М. Ахмадиева, «Яшлик» стал Лауреатом всесоюзных конкурсов артистов эстрады в Ленинграде и Ялте. В настоящее время, основной костяк – Я. Шамиев, Г. Ахмадиева, М. Маметбакиев, К. Иминов, продолжают лучшие традиции 70-х годов, выступая в концертных мероприятиях, организованных театром, Республикой.

В 1995 году, продолжая традицию «Династию артистов театра», Дильшат Ахмадиев, Ядыкар Шамиев, Бахтир Хасанов (сыновья М. Ахмадиева, Я. Шамиева, Г. Саитовой) – ансамбль “Яшлык”, трансформируют в вокально-инструментальный ансамбль. В новом составе вокалистом был Д. Ахмадиев, Ядыкар Шамиев – композитором-аранжировщиком, Бахтияр Хасанов – бас-гитаристом. Молодые участники группы «Яшлик» полностью изменили стиль музыки. Первый сольный концерт был дан во Дворце Республики. В программу вошли песни первого альбома «Нигара». Второй альбом «До свидания», записанный А. Жамбакиевым, вышел в 2000-ом году. Популярность молодых исполнителей возрастала. В 2004 году, в зените славы, ансамбль распался.

Чтобы продолжить пропаганду и современную интерпретацию уйгурского музыкального наследия, необходимо было создать новый эстрадно-молодежный ансамбль. Основываясь на фольклорных музыкальных традициях, учитывая, характер и мелос народной музыки, композитор-мелодист К. Иминов сочиняет вокальные и музыкальные произведения для нового ансамбля «Сада». Он же становится художественным руководителем, знающего, что только благодаря, объединению многих творческих специальностей – композиторов, сценаристов, балетмейстеров, аранжировщиков, артистов можно создать новые концертные программы, которые вынесут ансамбль на новый качественный уровень, что отразится на общем уровне развития и поиска Уйгурского театра в области эстрады.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

- 1 Кадыров А.Н. Уйгурский советский театр. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 160 с.
- 2 Платонов Ю. Забытые названия. // «Казахстанская правда», 14 декабря 1936 г.
- 3 Ахмадиев М. Вместо предисловия. Кн. А. Н. Кадырова. После третьего звонка... Сб. статей. – Алматы: Мир, 2007. – 548 с.
- 4 Кадыров А. Н. После третьего звонка... Сб. статей. – Алматы: Мир, 2007. – 548 с.
- 5 Газета «Санъат» Республиканского Государственного Уйгурского театра им. К. Кужамьярова № 2 (29) март 2007.
- 6 Аюханов Б.Г. Биография чувств. – Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002
- 7 Ариан Дольфюс. Непокоренный Нуреев. Пер. с франц. Т.П. Григорьевой. – М.: РИПОЛ классик, 2010
- 8 Станиславский К.С. Статьи. Речи. Беседы, Письма. – М.: Искусство, 1953
- 9 Гаевский В.М. Дивертисмент. Судьбы классического балета. – М.: Искусство, 1981
- 10 Исмаилов Р. Танцовщица меняет амплуа. // Газета «Уйгур авази», 19 декабря 2008
- 11 Пластика, Жест
- 12 Дьячков Е. Идущий осилит дорогу. // Журнал «Ахбарат» № 1 (63), 2014
- 13 Кундакбаев Б. Путь театра (Казахскому академическому театру драмы им. М. Ауэзова – 50 лет). – А-А: Жалын, 1976 – 264 с.
- 14 Бондаренко О. Газета «Вечерняя Алматы» 30.04.2009
- 15 Еременко В.Д. Театральный дневник. – М, № 1-2, 2002
- 16 Кешин К. Явление Шекспира. // Газета «Казахстанская правда», 6 января 2005
- 17 Б. Ойшиев. Театр, как отражение нашей жизни («Art-mix». Актуальное интервью с Арынгазиевой Д.). // Журнал «Театр» № 6 (27), май 2012

- 17 <http://www.for.kg/ru/news/29232/ru.wikipedia.org/wiki/Ипархан>; <http://www.msn.kg/ru/news/22606/> (Адрес материала)
- 19 Wikimedia Foundation, Inc.
- 20 Курганбаев А. Баянчур. // Журнал Театр.KZ № 11, 2013
- 21 Жумасеитова Г.Т. Страницы казахского балета. –Астана: Елорда, 2001 – 144с.
- 22 Бондаренко О. Веселые башмачки. // Журнал «Театр.kz» № 3 (24), март 2012
- 23 Валуйская Н. Полеты дервиша во сне и наяву // газета «Казахстанская правда», 18 февраля 2011

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ КОРЕЙСКИЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ

(г. Алматы)

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Семена корейского театрального искусства зрели веками в народном творчестве, песнях, танцах, обрядах и празднествах самобытной национальной культуры. Глубокие корни сценического искусства, уходящие в вековое прошлое, питают и поныне Государственный республиканский корейский театр музыкальной комедии, обычно именуемый просто и коротко – Корейский театр.¹ Он – один из старейших национальных театров Казахстана и первый национальный корейский театр в мире. Долгие годы Корейский театр служил центром притяжения всей культурной жизни советских корейцев. Ныне он стал важным очагом корейской культуры корейцев Казахстана, однако его по-прежнему любят и ждут везде, где живут его зрители. Национальный театр занимает особое место, поскольку его искусство объединяет в себе элементы литературы, музыки, хореографии живописи и т.д. В нем или вокруг него сконцентрированы лучшие мастера пера, властители нотных станов и кисти. Корейский театр, вопреки всем трудностям и испытаниям тотального и насильственного выселения из обжитого им Дальнего Востока в неизвестную Среднюю Азию и Казахстан, сохранил и преумножил национальную культуру советских корейцев. Он восстал из обломков Советского Союза, вынес все пережитое «лихих» 90-х, сохранив при этом свои лучшие традиции. Театр чутко реагировал на все перемены в стране и в вопросах поисков новых художественных форм, перемен в репертуаре и кадровом составе, обращения к дополнительным и альтернативным источникам финансирования, развития сотрудничества с ведомствами культуры и искусства в Южной Корее. Корейский театр, связанный одной судьбой со своими зрителями – советским корейцами, именовавшими себя собственным

1 Название, используемое мной в статье

этнонимом «коре сарам», прошел долгий путь от любительских театральных кружков и студий во Владивостоке, объединявших пару десятков энтузиастов до одного из ведущих национальных театров Казахстана. Основные этапы этого пути явились предметом исторических и искусствоведческих исследований.

Историография. Исследование истории национального театрального искусства было и есть одной из актуальной научной задачей отечественной историографии. О корейском театре регулярно публиковались газетно-журнальные статьи: рецензии и отзывы на постановки и концертные программы, зарисовки портретов лучших актеров, драматургов, музыкантов. Деятельность корейского театра хорошо освещалась на страницах межреспубликанской газеты «Ленин кичи» на корейском языке, а также в Кызыл-Ординской, Алматинской областных газетах. Отмечу, что в период с 1959 по 1969 гг., т.е. во время пребывания театра в Кызыл-Орде, изучением развития советского корейского сценического искусства занимались Е. Хан и В. Угай, статьи и очерки которых систематически печатались в областной периодической печати. Позднее эту эстафету подхватили журналисты газеты «Коре ильбо».

Сведения о Корейском театре вошли во все энциклопедии, в том числе и БСЭ¹ и Национальную энциклопедию Казахстана², справочные издания³. Руководители, главные специалисты и лучшие представители корейского национального искусства представлены во всех справочниках из “Who is Who” в корейской среде, вышедших в свет в Казахстане, России и Узбекистане.

-
- 1 Большая советская энциклопедия: В 30 т. – М.: «Советская энциклопедия», 1969-1978.
 - 2 Национальная энциклопедия (каз. «Қазақстан»: Ұлттық энциклопедия) – универсальное энциклопедическое издание на казахском языке. Энциклопедия состоит из 10 основных томов, а также 5 томов русской-язычной версии и справочника на английском языке
 - 3 Казахская ССР: краткая энциклопедия. Алма-Ата: Гл. ред. Казахской советской энциклопедии, 1991. - Т. 4: Язык. Литература. Фольклор. Искусство. Архитектура. - С. 128-129; Алма-Ата. Энциклопедия. - Алма-Ата: Гл. ред. Казахской советской энциклопедии, 1983. - С. 313.

Специальных и обобщающих исследований Корейского театра крайне мало. Поэтому книга И.Ф. Кима⁴ остается до сих пор самой значимой и приоритетной. В ней рассматривается творческая практика корейского театра, анализируется его репертуар, исследуются важные этапные постановки, характеризуется концертно-эстрадная деятельность актерского коллектива. Труд И.Ф. Кима носит искусствоведческий характер, но он содержит также краткий исторический очерк, дающий общее представление об истории становления и развития театра. Автор снабдил книгу иллюстративным материалом и приложением, в котором имеются основные сведения по всем постановкам театра с 1932 по 1981 год.

Некоторые сведения о корейском театре можно почерпнуть в монографиях Г.Н. Кима и Д.В. Мена «История и культура корейцев Казахстана» (Алматы: «Гылым», 1995, 346 с.), а также Г.В. Кана «История корейцев Казахстана» (Алматы: «Гылым», 1995, – 205 с.)

Три книги, посвященные юбилейным датам корейцев Казахстана и театра, относятся скорее к фотоальбомам, чем исследованиями, но они все же содержат сведения об основных этапах развития Корейского театра, жанрах и формах деятельности, репертуаре и «звездных» личностях.

Иллюстрированная история корейцев Казахстана включает раздел «Корейский театр».⁵ Через год после ее выхода в Сеуле был издан весьма «черно-белый» фотоальбом под названием «흐르는 강물 처럼» («Хырынын кангмуль чхером», пер. на русский «Подобно текущей речной воде») с подзаголовком – «66 лет корейскому театру». Его предваряет краткая вступительная справка о корейском театре за подписью Геннадия Кима.⁶ К 75-летию юбилею театра вышла в свет другая богато иллю-

4 Ким И. Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата, 1982.- 202 с.

5 «Корейцы Казахстана: Иллюстрированная история.» Авторы-составители: Г.В. Кан, В.С. Ан, Г.Н. Ким и Д.В. Мен. Seoul: STC, 1997. – 275 с.

6 «Хырынын кангмуль чхером» (“Подобно текущей речной воде» с подзаголовком на русском языке «66 лет корейскому театру». Seoul: “P&W”, 1998, - 137 с.

стрированная книга на русском, казахском и корейском языках, которая рассказывала об истории становления корейского театра, его развитии, о людях, чьим талантом и самоотверженным трудом он сумел выжить в трудные годы и достичь высот творчества. Значительная часть книги содержит биографические сведения и фотографии кумиров корейских зрителей.¹

Дальневосточный период истории корейского театра, чрезвычайно важный как период становления национального искусства советских корейцев, до последнего времени оставался малоисследованным. Этот пробел восполнился во многом статьями, разделами в коллективных трудах и научными докладами российского исследователя, кандидата исторических наук В. А. Королевой, издавшей в конечном итоге, благодаря финансовой поддержке Корейского научного фонда «Korea Foundation» фундаментальную монографию.²

Интерес к теме, в основном косвенный, стали проявлять южнокорейские исследователи корейской диаспоры в России и Центральной Азии. Особо следует отметить статьи кандидата социологических наук, научного сотрудника Института корейской культуры Женского университета «Ихва», в которых она, используя российские и корейские источники, исследует танцевальное и театральное искусство дальневосточных корейцев в 1920-30 годах.³ Музыкальное творчество советских корейцев в контексте деятельности Корейского театра стало объектом внимания южнокорейских исследователей Ким Бо Хви и Чо

1 История корейского театра. Авторы: Л. А. Ни, Г. В. Кан, Цой Ен Гын. Алматы: Раритет, 2007.- 288 с.

2 Королева В. А. Музыка и театр корейцев на Дальнем Востоке России (1860-1937). Диалог истории и искусства. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2008. – 328 с.,

3 양민아(2008). 「코리안 디아스포라 문화 속의 한국 전통 춤의 사회적 역할-러시아 상트페테르부르크 지역을 중심으로」. 한국무용기록학회지, 15집. 국무용기록학회: 1-31쪽; 양민아. 1920년대 러시아한인예술단체 내한공연의 무용사적 의미:디아스포라 문화연구의 관점으로

Гю Ика. ⁴ Профессор университета Васеда Ли Эриа, защитившая докторскую диссертацию в университете Киото и издавшая на ее основе монографию на японском языке о корейцах Казахстана, опубликовала статью о Корейском театре обобщающего плана.⁵

Источниковая база. Основными источниками при написании разделов моей кандидатской диссертации, монографий и настоящей обобщающей статьи о Корейском театре послужили, прежде всего, материалы и документы Центрального государственного архива Республики Казахстана, ЦГА РФ Дальний Восток в г. Томске, в котором мне довелось трижды работать в поисках документов по истории корейцев в конце 1980 и начале 1990, ЦГА Хабаровского края, государственных архивов Кызыл-Ординской, Алама-Атинской и Талды-Курганских областей. Чрезвычайно важным является отдельный фонд Корейского театра за номером 2046, хранящейся в Центральном государственном архиве Казахстана. Он наиболее информативен со всех точек зрения для исследования периода проживания корейцев с момента тотального, насильственного и форсированного переселения в 1937 году до конца 1980 годов.

В статье широко использованы материалы периодической печати, в первую очередь газеты «Ленин кичи» и ее правопреемницы – «Коре ильбо». О нынешнем положении Корейского театра, новостях о премьерах, гастрольных турах, творческих связях с исторической родиной и многом другом имеется информация на официальном сайте Корейского театра, а также других корейских диаспорных веб-ресурсах.

Много полезной информации о различных аспектах истории и деятельности Корейского театра содержалось в беседах

4 김보희. 2009. 「소비에트시대 고려인 소인예술단의 음악활동」, 한울아카데미: 김보희. 2009. 「소비에트시기 고려극장의 역사와 음악 활동: 원동시기를 중심으로」, 한국음악연구, vol.16: 5-30; 조규익. 2013. 「CIS 지역 고려인 사회 소인예술단과 전문예술단의 한글문학」, 태학사; 조규익. 2013. 「고려인 소인예술단의 국문노래에 나타난 전통노래 수용 양상」, 『한국문학논총』, 63: 393-424.

5 이에리아. 2002. 「중앙아시아 고려인의 고려극장」, 『민족무용』, №2: 226~233.

и встречах с директорами, режиссерами, драматургами, актерами, композиторами, хореографами Корейского театра, с которыми почти полвека меня связывают тесные узы. Подводя черту, можно сказать, что использование всей палитры разнохарактерных источников (архивных документов, материалов периодической печати, мемуаров и интервью, а также предшествовавших исследований), помогло полнее раскрыть картину исторического прошлого и нынешнего состояния Корейского театра.

Целью статьи является рассмотрение в историческом плане наиболее значимых проблем развития Корейского национального театра с момента его создания до настоящих дней. Определены следующие ее главные задачи:

- уточнение основных этапов истории театра в контексте общественно-политической и социо-культурной жизни в СССР и суверенной Республики Казахстан

- увязать характеристику деятельности и особенностей творческого пути Корейского театра со спецификой исторической судьбы советских корейцев и корейской диаспоры Казахстана;

- анализ наиболее актуальных проблем существования и перспектив развития корейского национального театрального искусства.

ЗАРОЖДЕНИЕ И ФОРМИРОВАНИЕ КОРЕЙСКОГО ТЕАТРА

Начало корейской иммиграции на русский Дальний Восток относится к полуторавековой истории и такая хронологическая привязка связана, по крайней мере, с двумя важными историческими событиями: во-первых, с включением в состав российских владений в начале второй половины XIX в. Приамурья (по Айгунскому договору 1858 г.) и Приморья (по Пекинскому трактату 1860 г.), во-вторых, с официально зафиксированным оседанием первой группы корейских переселенцев в русских пределах. Переселение корейцев на российский Дальний Восток в течение дореволюционного периода прошло в своей истории три этапа, которые отличались численностью и интенсивностью

волн иммиграции, политикой проводимой русскими, корейскими, китайскими и японскими властями, международной и внутренней социально-экономической ситуацией в Корее и России.¹

Накануне Октябрьской революции в России насчитывалось около 100 тысяч корейцев. Корейские трудящиеся, проживавшие на Дальнем Востоке, в Сибири, считали, что советская власть защищает и отстаивает права и независимость всех угнетённых народов, поэтому с началом гражданской войны и интервенции иностранных держав патриоты и революционно настроенные представители корейского населения выступили с оружием в руках в ее защиту. Они боролись с верой, что победой над японскими интервентами на Дальнем Востоке внесут свой вклад в восстановлении национальной независимости Кореи.² Корейские партизанские отряды и подразделения в частях Красной армии участвовали в боевых операциях против белогвардейцев и интервентов вплоть до полного освобождения Дальнего Востока.³

К середине 30-х годов дальневосточные корейцы, численность которых приближалась к 180-тысячной отметке прошли школу советизации, испытали на себе форсированную «сплошную коллективизацию». Значительные успехи были достигнуты в ликвидации неграмотности, образовании, развитии национальной культуры, искусства. На советском дальнем Востоке было заложено начало формированию кадров корейской

-
- 1 Ким Г.Н. История иммиграции корейцев. Книга первая. Вторая половина XIX в. – 1945. Алматы: Дайк-пресс, 1999, с. 149-151.
 - 2 Ли В.Ф. Корейская эмиграция в России и революционном движении 20-х годов. – Актуальные проблемы российского востоковедения. М., 1994, с. 231-283.
 - 3 См.: Ким М.Т. Корейские интернационалисты в борьбе за власть Советов на Дальнем Востоке (1918-1922). М., 1979; Цыпкин С.А. Участие корейских трудящихся в борьбе против интервентов на Дальнем Востоке. – Вопросы истории, 1957, №11, с. 70; Пак Б.Д. Корейцы в Советской России (1917-конец 30-х годов). Москва-Иркутск, 1995, с. 83-93

национальной интеллигенции в области просвещения, искусства, литературы и науки.¹

В 1923 г. при Никольск-Уссурийском педагогическом техникуме было открыто корейское отделение, которое послужил базой для образования в 1925 г. Корейского педагогического техникума с семилетним сроком обучения.² В 1931 году во Владивостоке был создан корейский педагогический институт в составе исторического, литературного, физико-математического и биологического факультетов с общим контингентом 780 студентов. В 1933-1934 учебном году институт уже выпустил 217 квалифицированных учителей, обучалось 234 студента на различных факультетах.³ Помимо подготовки специалистов в корейском педтехникуме и пединституте, сотни корейцев были отправлены на учебу в Институт Красной профессуры в Москве, Коммунистический университет им. Я. М. Свердлова, Коммунистический университет трудящихся Востока, Интернациональную военную школу комсостава, в педагогические и медицинские институты, на рабфаки местных, московских и ленинградских высших учебных заведений.⁴

Группа корейской интеллигенции появилась в сфере литературной, переводческой и журналисткой деятельности. В ДВК издавалось 6 журналов и 7 газет на корейском языке: «Сонбон» («Авангард»), «Мунхва» («Культура»), «Сэ сеге» («Новый мир»), «Нодончжя» («Рабочий»), «Нодон синбо» («Крестьянская газета»), «Донъя консан синмун» («Газета восточной коммуны») и др. С марта 1923 г. во Владивостоке стала издаваться газета «Сэнбон», печатный орган корейской секции губернского комитета РКП(б). С 1929 г. редакция газеты переводится в Хабаровск и она становится органом Далькрайкома ВКП(б)

1 Ким Г.Н., Сим Енг Соб. История просвещения корейцев России и Казахстана. Вторая половина XIX в. – 2000. Алматы: Казак университети, 2000, с. 122-136.

2 РГИА ДВ, ф. Р-87. оп.1. д. 162, лл. 61-67 об.

3 ГАХК, ф. П-2, оп.1, д. 94, л. 282-285.

4 Ким Сын Хва. Очерки по истории советских корейцев. Алма-Ата, 1965, с. 210.

и Далькрайсовпрофа. В 1930 г. «Сэнбон» становится ежедневной и самой массовой газетой на корейском языке тиражом в 10 тысяч экземпляров. В период коллективизации политотделы при Сучанском и Посъетском МТС издавали свои многотиражки на корейском языке.⁵

В начале 1930 г. во Владивостоке было создано Дальневосточное отделение ОГИЗа, а при нем сформировали корейский сектор, которым через год на корейском языке было выпущено 71 названия книг общим тиражом в 332 тыс. экземпляров. Корейские читатели получили на родном языке произведения русских классиков: А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, А. П. Чехова и других русских классических писателей, а также новых пролетарских – М. Горького, В. Маяковского и других.⁶

Вокруг редакции газеты «Авангард» сложилась группа корейских авторов, переводчиков и журналистов, насчитывавшая около 40 человек, из которых половина была сотрудниками газеты, а остальные – преподаватели, редакторы и сотрудники других корейских газет и журналов, переводчики партийных и советских учреждений.⁷

В конце 1920-начале 1930-х годов на Дальнем Востоке действовали несколько кружков художественной самодеятельности, такие как кружок при табачной фабрике г. Владивостока, при клубе «Синханчхон»⁸, при средней школе № 8, при школе

5 Связанные одной судьбой. К 90-летию газеты «Коре ильбо», Алматы, 2013, с. 15-16.

6 ГАХК, ф. П-2, оп.1, д. 94, лл.286-287.

7 ГАХК, ф. П-2, оп.1, д. 94, лл. 288-289.

8 Владивосток (Хясами) с самого начала корейской иммиграции стал центром передовой, освободительной мысли, образования и культуры. В начале 1890-х гг. корейское население Владивостока насчитывало 2816 человек (том числе женщин 86 и 50 человек детей). Домохозяев корейцев в городе было 29. Было образовано городское корейское общество. В 1893 году последовало переселение части китайцев и корейцев из города во вновь отведенный для них квартал – Корейская слободка (по-корейски – Синханчхон – Новокорейская слободка). Именно в Синханчхоне обосновалась вся передовая корейская эмиграция.

крестьянской молодежи села Пуциловка, при педагогическом техникуме в Никольск-Уссурийском. Многие активные участники указанных коллективов художественной самодеятельности, среди которых следует назвать Ен Сен Нен, Ким Дин, Ким Хя Ун, Ли Ги Ена, Ли Хам Дек, Ли Гир Су, Тхай Дян Чун, Цой Гир Чун сыграли видную роль в становлении и развитии театрального искусства советских корейцев.¹

В 1930 г. во Владивостоке был создан корейский театр рабочей молодежи (ТРАМ). Режиссером театра был Ен Сен Нен, директором – Ем Са Ир, а творческий состав ТРАМа включал 30 человек, бывших активистов театральных кружков, таких как: Ен Сен Нен, Ким Дин, Ким Хя Ун, Ли Ги Ен, Ли Хам Дек, Ли Гир Су, Тхай Дян Чун, Цой Гир Чун. Агитационно-пропагандистский репертуар ТРАМа был нацелен на преобразования в традиционном корейском обществе. И потому первая пьеса «Целина» (режиссёр Ен Сен Нен), поставленная в период коллективизации и ломки векового образа жизни, несла в себе мощный заряд идеологической и классовой борьбы. «Распахивалась не только таежная целина, – рассказывал Ен Сен Нен, – но и целина в душах людей, откуда выкорчевывался бурьян предрассудков, суеверий, пережитков прошлого и куда сеялось доброе семя социалистических отношений».²

Вскоре из-за финансовых и материальных трудностей ТРАМ был реорганизован в 1931 г. в корейскую агитбригаду при ЦК профсоюза «Рыбник», который взял на себя расходы по ее содержанию. Его передвижная деятельность была направлена на выступления в местах проживания и работы корейских колхозников, рыбаков, горняков.

9 сентября 1932 года во Владивостоке был создан Дальневосточный краевой корейский театр, в котором стали работать бывшие трамбовцы и лучшие представители любительских

В последующие годы роль Владивостока как общественно-политического и культурно-образовательного центра корейских переселенцев возрастала.

1 См.: Ким И. Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата, 1982.- с. 6-8

2 Ким И. Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата, 1982, с. 9.

коллективов. В течение пяти лет деятельности театра во Владивостоке формировалась актерская труппа, зарождалась национальная драматургия, определялось творческое направление театра.

Становление Корейского краевого передвижного театра проходило сложно и перипетии раннего этапа истории описываются В. Королевой следующим образом: «Просуществовав с сентября 1932 г. до апреля 1933 г., театр был расформирован по вполне банальным причинам: неумелого руководства первого директора театра Ким Тха, не представившего отчет о его работе и растратившего финансовые средства, и как следствие – прекращения финансирования молодого коллектива Управлением театрално-зрелищными предприятиями.

Вскоре директор был снят с работы, а затем арестован. Проверка деятельности Корейского театра Обкомом ВКП(б) выявила весьма неприглядную картину: артисты оставались без всякой материальной поддержки и терпели во всем жестокую нужду. Театр не имел соответствующего помещения, репертуара и кадров. Казалось бы, сложилась совершенно безысходная ситуация. Однако невероятная работоспособность актеров театра, их убежденность в правильности жизненного и творческого выбора в конечном счете переломили ход событий.³

Реорганизация театра состоялась в июле 1933 г. В состав корейской труппы вошло 18 человек – 15 актеров и 3 актрисы. Ситуация стала постепенно улучшаться с назначением нового директора Виктора Тена и приглашением в 1934 г. талантливого режиссёра Цай Ена, окончившего обучение во ВГИКе (Всесоюзный Государственный институт кинематографии). Вскоре театр получил полное название Дальневосточный краевой музыкально-драматический корейский театр. В. Тен и Цай Ен, обладавшие организаторскими качествами и владевшие литературным корейским языком сумели взять управление театром в свои руки. Вскоре ситуация стала меняться к лучшему: театр стал получать дотации, пополнился его репертуар, оттачивалось

3 См.: Королева В. А. Китайский и корейский театры на Дальнем Востоке России. – Россия и современный мир. 2002. № 2, с. 176-182.

актерское исполнительское мастерство, появились интересные режиссерские находки.

Репертуар Корейского театра этапа его становления в 1932-1937 гг. включал несколько основных направлений, к которым прибавились новые тематики в пост-депортационный сталинский период, брежневский период «развитого социализма», а затем уже современной истории суверенного Казахстана. В своей книге Иосиф Ким впервые попытался сгруппировать всю драматургию Корейского театра на основные направления:

- Историко-тематическая тема в постановках.
- На сцене – Великий октябрь.
- Национальное классическое наследие: Социально-бытовые, народно-героические, сатирические пьесы.
- Спектакли по пьесам русских и советских драматургов.
- Зарубежная классика.
- Драматургия народов СССР.
- Казахская классика.

Исходя из специфики общественно-политической жизни в Советском Союзе 1920-20 годов, а также международной ситуации этого периода, определились две актуальные темы в творчестве Дальневосточного корейского театра. Первая – национально-освободительная борьба корейского народа за освобождение родины от японского колониального режима. Вторая – участие корейских трудящихся в гражданской войне и борьбе против иностранной интервенции за установление советской власти на Дальнем Востоке. Это совершенно очевидно по списку спектаклей, поставленных на сцене Корейского театра.¹

Теме народной борьбы за освобождение родины – Кореи, посвящались спектакли «Факел Тяньфендона» (драматург и режиссёр-постановщик Ен Сен Нен, 1933 г.), «Красный обоз» (драматург и режиссёр-постановщик Ен Сен Нен, 1933 г.), «Восточный партизан» (драматург Ким Ги Чер, режиссёр-постановщик Ен Сен Нен, 1934 г.), «Олимпик» (драматург и режиссёр-постановщик Ен Сен Нен, 1936 г.), «Рабы» (драматург Тхай Дян Чун, режиссёр-постановщик Цой Гир Чун, 1937 г.).

1 См. Ким И. Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата, 1982, с. 196-202.

Спектакль «Факел Тянфендона» – лучший образец театрального воплощения темы антиколониальной борьбы, вызвавший наибольший резонанс среди корейских зрителей. В нем четко обозначены две противоборствующие силы: помещики и деревенские ростовщики, предавшие родину, и крестьяне, вставшие на ее защиту. Факел Тянфендона – это факел стихийного крестьянского восстания. Судьба народа и судьба родины в спектакле неразрывно связаны. «Трагедия народа – трагедия родины. Борьба за счастье народа немыслима без борьбы за свободную, счастливую Корею – вот основная идея спектакля», – говорил Ен Сен Нен в одной из бесед по поводу этой постановки.²

К 1937 году театром было поставлено несколько национальных пьес, отражавших социалистическую новь в жизни советских корейцев. Героика человека-труженика в самоотверженном коллективном производстве, образ простого корейского крестьянина-колхозника, рыбака, шахтёра, рабочего получили сценическое отражение в спектаклях «Межа» (драматург Тхай Дян Чун, режиссёр-постановщик Цай Ен, 1934 г.), «Шкипер Сансеб» (драматург Дин У, режиссёр-постановщик Ен Сен Нен, 1935 г.), «Переходящее Красное знамя» (драматурги Тхай Дян Чун, Ли Гир Су, Цой Гир Чун, режиссёр-постановщик Цой Гир Чун, 1936 г.).

Особое место в репертуаре Корейского театра занимали спектакли, созданные по сюжетам народных произведений и средневековой классической литературы. Национальное сценическое искусство немыслимо без творческого освоения классического наследия. Национальная драматургия советских корейцев основывалась на средневековых повестях, имевших истоки в народных сказаниях. Пьесы, созданные на материале классики, условно делятся на три тематические категории: социально-бытовые – «Сказание о девушке Чунхян» Ли Ден Нима (1935), «Сказание о девушке Симчен» (1936 г.) и «Ариран» (1959 г.) Цай Ена, «Чангок и Хон Нан» Ен Сенена (1961 г.); народно-героические – «Рабы» Тхай Дян Чуна (1937 г.), «Хон Гильдон» Ким Ги Чера (1943 г.), «Нон Гэ» Ким Ду Чира (1963 г.),

2 Там же, с. 30.

«Сказание об Ондале» Тен Дон Хека (1972 г.), «Живой Будда» Хан Дина (1979 г.); сатирические комедии – «Сказание о Хынбу» Тхай Дян Чуна (1946 г.), «Сказание о зайце» Ни Николая В. (1959 г.), «Эран» Мен Дон Ука (1963 г.), «Сказание о янбане» (1973 г.) и «Феникс Ким Сендар» Хан Дина (1975 г.) и другие.

6 сентября 1935 года во Владивостоке, в помещении клуба «Синханчхон» (Новокорейская слободка) состоялась премьера спектакля «Сказание о девушке Чунхян», предпринятая по сценарию Ли Ден Нима режиссёром Ен Сен Неном в жанре национальной оперы «чхангык». Эта пьеса стала этапной для театра. В анонсе по поводу спектакля, опубликованном в корейской газете «Сэнбон» «Сказание о девушке Чунхян» названо первой постановкой, несмотря на то, что театр просуществовал уже три года и в нем поставлено более десяти пьес. В этом была своя логика, ибо на сцене театра появился подлинно национальный спектакль.¹

Забегая вперед, отмечу, что у нее оказалось рекордное количество премьерных постановок в разные годы деятельности Корейского театра. Эту пьесу просмотрело самое большое число зрителей. Каждая новая премьера становилась своеобразным тестом режиссерской зрелости и актерского мастерства труппы. Все премьерные постановки имели неизменный успех, и пьеса особо пришлась по душе корейским зрителям, и каждое представление спектакля имело полный аншлаг. На сегодняшний день уже четыре поколения актрис Корейского театра, начиная с народной артистки Ли Хам Дек сыграли роль главной героини.

Средневековую повесть «Чунхянчжон» (Сказание о девушке Чунхян) называют корейской историей Ромео и Джульетты, рассказывающую о легендарной любви юноши и девушки из разных слоёв общества. Выходец из богатой аристократической семьи Ли Мон Нён однажды встречает юную дочь кисэн (куртизанки) и янбана (аристократа), прекрасную Чунхян. Несмотря на низкое социальное положение Чунхян умна и образована.

1 Там же, с. 65.

Они влюбляются друг в друга, поклялись пожениться и всегда быть вместе.²

Вскоре Мон Нён должен ехать в столицу, чтобы сдать кваго – экзамен для поступления на службу. Они разлучаются, а Чунхян вынуждена бороться против вновь назначенного жестокого и алчного местного правителя – сато, который решил овладеть ею. Но даже в застенках и под пытками верная Чунхян отказывается притязаниям и невзирая на страдания и угрозы, ждёт своего возлюбленного. Мон Нён, будучи в должности ревизора возвращается в родные края, переодевшись в нищего, чтобы уличать и наказывать погрязших в коррупции и праздной жизни местных чиновников. Правитель разоблачен и наказан, а влюбленная пара воссоединяется вновь.³

Особое место в репертуаре театра заняли произведения русской советской драматургии с актуальной проблематикой современной жизни советской страны: «Жизнь зовёт» Б. Белоцерковского (режиссёр-постановщик Ён Сёнён, 1936 г.), «Шестеро любимых» А. Арбузова (режиссёр-постановщик Цой Гирчун, 1936 г.), «Любовь Яровая» К. Тренёва (режиссёр-постановщик Е. Баталин, 1937 г.).⁴

В дальневосточный период уже проявилась специфика национального Корейского театра, который должен был выезжать из Владивостока в разные населенные пункты, где проживали корейцы. На гастроли коллектив театра вез не только спектакли, но и концертные программы, поэтому наряду с народными песнями, привезенными из Кореи, появляются новые ранее неизвестные песенные жанры. В начале 1930-х годов

2 Коре ильбо, 2 ноября, №47, «Самый запоминающийся образ». Интервью с актрисой Корейского театра Т. Цой.

3 См. Троцевич А.Ф. Корейская средневековая повесть. М.: «Наука» ГРВЛ, 1975. - 264 с.

4 Королева В.А. Художественная культура Дальнего Востока России в 1880–1929 гг. Региональные особенности. (На материале музыкальной среды) // Науки о культуре – шаг в XXI век. Сб. материалов ежегодной конференции – семинара молодых ученых. Москва, (Россия), Министерство культуры РФ, Российский институт культурологии. 2001. С. 194-203.

под влиянием русской песенной культуры появляются на корейском языке, переводные тексты массовых советских песен и новых советских песен на корейском языке поэтов композиторов-песенников Ен Сен Нена, Тхай Ин Су, Пак Ен Джина др. Тему песенного искусства советских корейцев в течение продолжительного времени исследовал композитор Тэн Чу, который опубликовал ряд статей и защитил кандидатскую диссертацию».¹

Таким образом, в дальневосточный период с 1932 по 1937 гг. произошло зарождение корейской национальной драматургии, Корейский театр постепенно стал приобретать свое оригинальную специализацию, крепнуть организационно, однако поступательный процесс в культурном и просветительском развитии советских корейцев был прерван насильственным, форсированным и тотальным выселением всего корейского населения из Дальневосточного края.

ДЕПОРТАЦИЯ И НОВЫЙ ЭТАП (1937-1967)

Дальневосточные корейцы были одним из первых народов Советского Союза, испытавшими на себе тотальную депортацию, затем последовали десятки других: немцы, курды, крымские татары, поляки, чеченцы и т.д.

Идея о депортации корейцев имела свою предысторию, когда в конце 20-х – начале 30-х годов советское руководство строило планы по отселению корейцев из пограничных районов Приморья в отдаленные территории Хабаровского края. Постановление № 1428-326 сс Совета Народных Комиссаров Союза ССР и Центрального Комитета ВКП(б) от 21 августа 1937 года «О выселении корейского населения из пограничных районов

1 Тен Чу. Корейские песни в записи А. В. Затаевича.. //Музыказнание, Алма - Ата, 1971, вып. 5, с.88-105; Тен Чу. Новые песенные жанры советских корейцев. // Музыказнание, Алма-Ата, 1975, вып. 7, с. 39-48; Тен Чу. Тен Чу. Песенная культура советских корейцев. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Алма-Ата - Ленинград, 1978.

Дальневосточного края”, подписанное В. Молотовым и И. Сталиным, являло собой закономерное разрешение «корейского вопроса».

Депортация корейцев была спланированной, организованной и тщательно проконтролированной широкомасштабной акцией тоталитарного режима. В целях беспрепятственного осуществления депортации корейцев, тоталитарный режим лишил их признанных лидеров и руководителей. В недрах НКВД был сфабрикован краевой корейский повстанческий центр, который якобы готовил вооруженное восстание с целью отторжения ДВК от СССР. Именно это утверждает выписка из приговора к расстрелу по делу первого секретаря Посьетского райкома ВКП(б) Афанасия Кима от 25 мая 1938 года. В целях оправдания незаконной акции депортации корейцев в ДВК незадолго до ее начала на полную мощь заработала пропагандистская машина, нагнетавшая атмосферу шпиономании.

Рассекреченные архивные документы свидетельствуют о том, что высшее руководство Каз.ССР было поставлено в известность о решении депортировать корейцев без предварительного обсуждения с ним. 23 августа секретарь ЦК КПК(б) Л. Мирзоян ознакомил членов бюро с содержанием постановления и была создана специальная комиссия по приему корейских переселенцев во главе с председателем республиканского Совнаркома У. Исаевым. Однако фактическое руководство было возложено на сотрудника НКВД Соломона Гильмана.²

После депортации корейцев 1937 года коллектив театра оказался разделенным, основная часть которого оказалась в Кызыл-Орде, а меньшая – в Ташкенте. По решению правительства КазССР от 18 января 1942 г. корейский музыкально-драматический театр переехал в г. Уштобе Каратальского района

2 См. : Kim German N. The Deportation of 1937 as a Logical Continuation of Tsarist and Soviet Nationality Policy in the Russian Far East. – German Nikolaevich Kim and Ross King (Eds.) The Koryo Saram: Koreans in the Former USSR. Korean and Korean American Studies Bulletin. Vol. 2&3, 2001, pp.19-45.

Талды-Курганской области. В 1950 г. Талды-Курганский и Ташкентский театры были объединены.

За прошедшие четыре десятилетия советской эпохи произошли большие изменения в составе и численности творческого коллектива Корейского театра в Казахстане, если в 1932 г. актерская труппа насчитывала 16 человек, то к началу 1950 г. – 50, а в 1964 – 69. Качественные изменения означали повышение профессионального и актерского уровня коллектива, в котором к 1968 г. 18 человек имели высшее театральное образование и средне-специальное – 11 человек.

Творческое ядро театральной труппы в 1940-первой половине 1960-х гг. составляли актеры - основатели корейского театра, вышедшие из среды талантливых представителей театральной художественной самодеятельности на Дальнем Востоке. К ним относятся Ким Дин, Ли Гир Су, Ли Хан Дек, Ли Ген Хи, Цой Бондо, Пак Чун Сеп, Ли Н. П. , Ким Хо Нам, Сон Бен Хо.

Первое пополнение театра составляли выпускники корейской группы актерского факультета, которые в 1960 г. окончили Ташкентский театрально-художественный факультет им. А.Н. Островского. На 1962-1965 гг. на режиссерском факультете Ташкентского театрального художественного института были выделены для Министерства культуры КазССР 19 мест, часть из которых предназначалась для подготовки режиссеров корейского театра.

К середине 1960 гг. в театре работали 2 народных артиста КазССР: Ким Дин, Ли Хам Дек; 3 заслуженных деятеля искусств КазССР: Тхай Дян Чун, Цай Ен, Ен Сен Ен, заслуженные артисты республики: Ли Гир Су, Цой Бан До. Ли Ен Су, Пак Чун Сек, Ким Хонам, В. Е. Ким.¹

В послевоенные годы репертуар корейского театра был обширным как по жанрам театральных постановок: трагедии, драмы, комедии, так и по их тематике. С момента зарождения театра творческий коллектив обращался к истории

1 См.: Ким Г.Н. и Мен Д.В. История и культура корейцев Казахстана. Алматы: Гылым, 1995, с. 220-229.

национально-освободительного движения в Корее против Японии, колониальной политики.

Наибольший зрительский интерес вызвала пьеса Тхай Дян Чуна «Хон Бомдо», посвященная революционеру-интернационалисту Хон Бомдо, который руководил партизанским отрядом в антияпонской борьбе с 1907 по 1922 год. Своеобразна история написания пьесы, осуществление ее премьеры и дальнейших постановок. По замыслу Тхай Дян Чуна пьеса «Хон Бомдо» была первой частью задуманной трилогии. В первой части автор показывает стихийную, неосознанную борьбу Хон Бомдо – крестьянского вожака, который во второй части трилогии под влиянием большевиков должен стать командиром красных партизан, а в третьей – после встречи с В. И. Лениным – идейно убежденным революционером-интернационалистом.

Борьба корейского народа против засилья проамериканского режима Ли Сын Мана. а также Корейская война 1951-1953 гг. притягивали пристальное внимание всех советских людей, оказавших братскую помощь и всяческую поддержку национально-освободительному движению Кореи. Этой теме посвящены пьесы Тхай Ден Чуна «На освобожденной земле» (1948 г.). «Южнее 38-ой параллели» (1950 г.). французского драматурга Вайяна Роже «Полковник Фостер признает себя виновным» (1953). Ен Сен Мена «Корея в огне» (1951 г.), Тен Дон Хека «Моранбон» (1962 г.) и другие.²

Значительными вехами в творчестве корейского театра стали спектакли, посвященные теме Великой Октябрьской Социалистической революции и установления Советской власти на Дальнем Востоке. Под руководством большевиков корейские патриоты и интернационалисты сражались в рядах Красной армии и партизанских отрядах против белогвардейцев и иностранных интервентов. Пьесы Тхай Ден Чуна и Цай Ена «Партизаны» (1957 г.). Цай Ена «Рассвет» (1962 г.), Цай Ена и Ем Са Ира «Незабываемые дни» (1963 г.), Мен Дон Ука «Дорога на Север» (1966 г.) и другие раскрывают картину революционизирующего

2 Ким Г. Н. Социально-культурное развитие корейцев Казахстана. Алмата: Наука, 1989, с. 54-55.

влияния победы Октября на пробуждение национально-освободительного движения ранее угнетенных народов России.

Национальное искусство постоянно обращается к культурному наследию, отделенному пространством и временем. Корейский театр, призванный развивать национальное сценическое искусство, в течение всего периода своей истории, осуществлял постановки на материалах классики. Классическая корейская литература включает в себя шедевры исторических хроник, средневековых повестей, сказаний, а также прозу и поэзию прогрессивных литераторов Кореи XVIII-XIX веков.

Поэтическая средневековая повесть о девушке Чхун Хян пользовалась широкой популярностью корейского народа. «Сказание о девушке Син Чен» на протяжении многих лет не сходило с репертуара корейского театра. В основу героической трагедии «Нон Гэ» Ким Ду Чира (1962 г.) были положены материалы «Имчжинской хроники», повествующей о войне корейского народа против японских захватчиков (1592-1598 гг.).

Содружество корейских и казахских театральных деятелей нашло свое продолжение в работе над современными казахскими пьесами-комедиями: «Ох, уж эти девушки!» К. Шангитбаева и К. Байсеитова, «Волчонок под шапкой» К. Мухамеджанова. В афишах последней пьесы значилось: режиссер – Тен А., художник – Кан Г.М., композитор – М. Тлендиев. В 1970 гг. театр осуществил постановки пьес О. Бодыкова «Каракумская трагедия» и Г. Мухтарова «Я женюсь на бабушке».¹

В театральных сезонах 1946-66 г. значительное место в репертуаре корейского театра занимали произведения зарубежной драматургии, что в определенной мере способствовало совершенствованию актерского мастерства, приобщению зрителей к достижениям как западной, так и восточной театральной классики, вошедшей в мировой фонд общегуманитарной духовной культуры. «Глубокие корни» Д. Гоу и А. д'Юссо (1947), «Отелло» В. Шекспира (1953 г.), «Легенда о любви» Н. Хикмета (1953 г.), «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1954 г.), «Цюй Юань» Го Можо (1958 г.), «Лекарь поневоле» Ж.Б. Мольера.

1 Ленин кичи, 23 декабря, 1970

(1964 г.) – таков неполный перечень зарубежных пьес, вошедших в творческую биографию тетра. Этапной постановкой, имевшей наибольший зрительский успех, была трагедия В. Шекспира «Отелло», постановку которой осуществил главный режиссер Казахского театра оперы и балета им. Абая, заслуженный деятель искусств Каз.ССР Ю. Л. Рутковский, приглашенный из Алма-Аты.²

Таким образом, культуру Корейского театра, как и любого советского театра вообще всегда питали лучшие произведения мировой классики, драматургия разных народов. Начав свой творческий путь с постановки чисто национальных пьес, но утвердившись на знакомом родном материале, театр расширил свои «географические» рамки и никогда не старался замкнуться в «себе», ибо помнил об объединяющей, общечеловеческой роли искусства.

Отмечая достижения корейского театра, многообразие жанров и тем постановок, совершенствование исполнительского мастерства актерской труппы следует подчеркнуть, что его творчество не было лишено ряда острых вопросов и проблем. Одной из самых актуальных являлась проблема репертуара на современные темы. Главный режиссер корейского театра в статье, посвященной 30-летию театра, подчеркнул: «Среди рабочих, колхозников имеются сотни героев труда. Это самоотверженные труженики, показывающие пример вдохновенного труда, такие как Ким Пен Хва, Хван Ман Гым, Пак Чен Ир, Ли Любовь и другие. Однако корейские драматурги до сих пор не смогли в полной мере показать настоящих героев сегодняшнего дня, живущих рядом с нами».³

К специфике корейского театра относилась гастрольная деятельность по районам, сельским и городским населенным пунктам не только Казахстана, но и среднеазиатских республик, и прежде всего, Узбекской ССР. Годовые отчеты театра указывают на то, что один спектакль или концерт из десяти давались на сцене театра, а остальные девять на гастролях и выездах.

2 Ленин кичи, 16 ноября, 1953

3 Ленин кичи, 19 декабря, 1952

География гастрольных поездок театра постоянно расширялась: если в первые послевоенные годы театр обслуживал корейское население Талды-Курганской, Кзыл-Ординской областей республики, то во второй половине 1950-х годов его гастроли вышли далеко за пределы среднеазиатского региона. С национальным корейским театром познакомились зрители столицы Казахстана впервые осенью 1955 г., в декабре 1958 г. в декаде литературы и искусства Казахстана в г. Москве участвовали 20 актеров и музыкантов корейского театра. Летом 1956 г. состоялись поездки по Украине, РСФСР и Закавказью: почти полным составом коллектива театра – 55 человек.¹

Специфической особенностью, присущей всем авторам-корейцам, за исключением двух-трех, ныне пишущих свои труды на русском языке, является то, что они не имеют специального литературного образования. Писатели-корейцы старшего поколения, заканчивали в 1920-1930 гг. либо педагогический институт или техникум на корейском языке, либо корейское отделение в Дальневосточном государственном университете. В жизни этих авторов, как и в их произведениях, разграничивается два периода: первый, связанный с Дальним Востоком до 1937 г., второй, с Казахстаном и республиками Средней Азии. На 1950-60 гг. выпадает наибольшая творческая продуктивность советских поэтов и писателей-корейцев в силу достижения ими зрелого возраста, приобретения и совершенствования литературных приемов, а также сознания общественной значимости своего творчества.

Авторов-корейцев довольно трудно разграничить по жанровой специализации, так как многие из них писали одновременно стихи, поэмы, театральные пьесы, рассказы и повести. Поэзию советских корейцев следует рассматривать как литературную традицию корейской классики. Многие стихи посвящены описаниям природы Кореи, Дальнего Востока, Казахстана и Средней Азии. Новой темой для стихотворчества стали дружба народов нашей многонациональной страны, совместная борьба

1 История корейского театра. Авторы: Л. А. Ни, Г. В. Кан, Цой Ен Гын. Алматы: Раритет, 2007. - с.37-38.

за освобождение Родины и победу над врагом в Великой Отечественной войне, мирный созидательный труд.

Среди известных корейских авторов-казахстанцев следует назвать Ен Сен Нена, Тхая Дян Чуна, Хан Дина, Ким Дюна, Ким Кван Хена, Мен Дон Ука. Пак Ира П. А. , Цай Ена, Кан Тай Су, Лим Ха, Хан Сан Ука и других. Ем Сен Нен, автор нескольких десятков стихов и поэм, а также пьес, поставленных на сцене республиканского корейского театра в 1946-1966 гг.: «Корея в огне» (1951 г.), «Денай» (1960), Чангок и Хом Нан» (1961 г.), «Красная майка» (1963), «Ян Сан Бяк» (1969 г.) и т.д. Широкой популярностью и любовью среди всех корейцев Казахстана и Средней Азии в 40-60-х годах пользовались песни Ен Сен Нена (текст и мелодия), также как «Сырыль хваль хваль пурора» (Посевная), «Ня саранг!» (О, моя любовь!), и «Чонненкхо чокхуна!» (Как хорошо!). В начале 1980 г. вышли в свет избранные произведения Ей Сен Нена на корейском языке.

Писатель Ким Дюн, член Союза писателей СССР, является наиболее известным корейским автором, произведения которого печатались как на корейском, так и на русском языках. В «Ленин кичи» были опубликованы десятки лирических стихов, а также поэма «Махын едоल्प сарам» (Сорок восемь человек), описавшая борьбу корейцев-интернационалистов в отряде Хван Ун Дена за установление Советской власти на Дальнем Востоке. Ким Дюн известен также в области художественного перевода. Он перевел на корейский язык «Разгром» А. Фадеева, «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, а также драматургические произведения советских писателей. Художественный перевод можно в равной степени отнести к творческой литературной деятельности.

Ким Кван Хен (литературный псевдоним Мусан), автор многочисленных стихов, поэм и коротких рассказов, опубликованных в газете «Ленин кичи», один из трех авторов корейцев, удостоившихся издания своих избранных произведений отдельным сборником. Переведенные им пьесы инсценировались в Корейском театре, такие как «Синий платочек» В. Катаева,

«Именем революции» М. Шатрова, «Ох уж эти девушки» К. Байсеитова и К. Шангитбаева и другие.

Литературно-художественная деятельность Тхай Дян Чуна самым тесным образом связана с республиканским корейским театром, где он долгие годы работал режиссером-постановщиком и заведующим литературной частью. Тхай Дян Чун – автор 12 пьес. Наибольший успех принесла Тхай Дян Чуну его пьеса «Южнее 38-ой параллели» (1949 г.), написанная накануне корейской войны и описывающая национально-освободительное движение в Южной Корее против проамериканского режима Ли Сын Мана и усиление американской военно-экономической экспансии в стране. В русском переводе драматурга И. Штока и его сценической редакции пьеса была поставлена многими театрами нашей страны, в Польше, Чехословакии и вызвала широкий резонанс в период войны на Корейском полуострове 1951-1953 гг. Текст пьесы на русском языке вышел отдельным изданием.¹

Цай Ен также как, и Тхай Дян Чун работал режиссером-постановщиком в Корейском театре и его перу принадлежит наибольшее количество пьес – более 20, среди них в период 1946-1966 гг. получили сценическое воплощение, такие как «Радостная жизнь», «На освобожденной земле», «Секрет природы», «Ариран», «Строгий отец», «Рассвет» и «Радуга», «Восемь фей алмазной горы». Он перевел наибольшее количество театральных произведений русской, советской и зарубежной классики, например: «Ревизор» М. Гоголя, «Гроза» А. Островского, «Враги» М. Горького, «Отелло» У. Шекспира и другие.

Советскими корейскими драматургами написано 70 оригинальных пьес и переведена на корейский язык 71 пьеса. В фонде Министерства культуры ЦГА Каз.ССР за 1946-1966 гг. хранятся рукописи 32 пьес на корейском языке которые, к сожалению,

1 Ким Г.Н. Корейский театр как литературный центр корейских драматургов, писателей и поэтов Советского Союза. Материалы Международного научного семинара «История и современность в произведениях писателей-корейцев Узбекистана, Казахстана и России». 22 июня 2014, Ташкент, ТашГУ им. Низами, с. 16-17.

не публиковались. Первый сборник, состоящий из 10 пьес Хан Дина, был издан в 1988 г. Первая пьеса автора «Мачеха» была написана в 1964 г. и инсценирована на следующий год в корейском театре. Хан Дин относится к группе корейских поэтов и прозаиков второго поколения, выросших и получивших образование в КНДР или на Сахалине, к которым относятся также Мен Дон Ук, Нам Хай Ен (Нам Чер), Ян Вон Сик (Вуенир), Ли Ден Хи и другие.²

Весной 1959 года правительство решило вернуть театр из Уштобе в Кызыл-Орду. В начале 1960-х годов пошли разговоры о переезде Корейского театра в Ташкент, где компактно проживала самая многочисленная корейская община. Однако руководство Казахстана в лице Д.А. Кунаева приняло решение сохранить Корейский театр в Казахстане. Согласно постановлению правительства Каз.ССР с 1-ого января 1954 года Корейский музыкально-драматический театр сменил свой статус областного учреждения на республиканский уровень. Судьбоносным в истории театра стал 1968 год. Он был ознаменован переездом из Кызыл-Орды в Алма-Ату – столицу Казахстана, где театр сменил свое прежнее название, став Республиканским корейским театром музыкальной комедии.³

В ДРУЖНОЙ СЕМЬЕ НАРОДОВ СССР (1970-80)

На новом месте в театральном сезоне 1969/70 года состоялась премьера новой постановки спектакля, сыгравшего рубежную роль в творческой истории Корейского театра. Речь идет о «Кремлевских курантах» Н. Погодина в постановке режиссеров Цай Ена и М. Новожикина. Готовясь к юбилейному году – 100 летию со дня рождения В. Ленина, коллектив театра приложил все усилия, чтобы показать на сцене свои творческое мастерство. Как вспоминает И. Ким, режиссер Цай Ен и ведущие актеры изучили опыт всех ведущих театров в постановке образа вождя. Состоялась творческая командировка режиссеров

2 Там же, с. 17.

3 Ленин кичи, 10 января, 1968

и актеров театра в Москву с целью ознакомления с музейными и архивными материалами. Исполнитель роли Ленина актер Николай Ли, дебютировавший в премьерной постановке спектакля в 1957 году, сумел поднять планку своего искусства перевоплощения. Спектакль заслужил хорошие отзывы в прессе¹, а театр получил в 1970 году Почетную грамоту Всесоюзного фестиваля драматических коллективов.² В 1978 году название театра было изменено на Корейский театр музыкальной комедии.³

В театральном репертуаре прочно занимал свое место спектакль «Сказание о девушке Симчен», поставленный по мотивам популярной классической повести.⁴ Если в «Сказании о девушке Чхунхян» речь идет о верности влюбленных, то в сказании речь идет о любви почтительной дочери, пожертвовавшей собой ради исцеления слепого отца.

Десятилетия жизни в дружной семье народов Советского Казахстана отразились на репертуаре Корейского театра, который ставил на своей сцене произведения казахской классической драматургии. Народные артисты СССР К. Куанышпаев, А. Мамбетов, Х. Букеева, народные артисты КазССР С. Кожамкулов, К. Кармысов, К. Бадыров, А. Токпанов и другие оказали неоценимую творческую помощь, щедро делясь творческим опытом, помогая глубже понять самобытную культуру казахского народа.

Особое место в творческой жизни корейского театра занимает драматургия М. Ауэзова, пьесы которого, такие как «Енлик-Кебек» (1961), «Карагоз» (1970), «Кобланды» (1979) имели большой успех у корейских зрителей.

Но наряду с успехами театр столкнулся с проблемой, связанной с отсутствием прилива новых творческих сил, и в первую очередь, актеров. Новое обновление состава произошло

1 Вечерняя Алма-Ата, 5 ноября, 1969

2 Ленин кичи, 8 декабря, 1970

3 Там же.

4 Спектакль «Сказание о девушке Симчен» был впервые поставлен на сцене театра в 1936 году. Постановка «Сказания о девушке Симчен» возобновлялась в 1938, 1947, 1968, 1973 и др. годах.

в 1975 году за счет выпускников Алма-Атинского института искусств. При театре открывается эстрадный ансамбль «Ариран» и национальная танцевальная труппа. В постановке национальной классики преобладают элементы вокально-хореографического жанра, выдержанные в традициях национального театра. Коллектив гастролирует по республике: Джамбулской, Кзыл-Ординской, Талды-Курганской, Чимкентской и другим областям. Активно выезжала и в турне по Советскому Союзу, побывав с выступлениями в Узбекистане, Кыргызстане, Каракалпакстане и Сахалинской области.

Свой полувековой юбилей в 1982 году театр отметил творческим отчетом в Москве. В этот же год за заслуги в развитии советского театрального искусства и в связи с пятидесятилетием со дня основания Республиканский корейский театр музыкальной комедии был награжден орденом «Знак Почета».⁵

В следующий 1983 год драматическая труппа и ансамбль «Ариран» гастролировали по Белоруссии, России, Таджикистану, Узбекистану. Весь апрель и май театр провел в разъездах по городам Казахстана и Киргизии. Наряду с концертной программой шли спектакли «Колокола ада» Ен Сен Нена, «Ариран» Цай Ена и др.

В 1985 году в Советском Союзе к руководству КПСС и государством пришел Михаил Горбачев, который объявил «перестройку, гласность и демократизацию», в результате которой развалилась держава. Однако в первые годы советских людей охватила эйфория от небывалой свободы и освобождения от идеологических пут и запретов. Однако вскоре коммунистическая партийная система, советская государственность и прежде всего плановая социалистическая экономика оказались в острой кризисной ситуации. Корейский театр, как и вся страна, оказался в очень сложном положении.

К концу 1980-х положение театра выправилось и театр смог выехать на гастроли в Талды-Курганскую область, в столичную область соседнего Узбекистана, Хабаровский край

5 Ленин кичи, 17 декабря, 1982

и Сахалинскую область, то есть в регионы относительно компактного проживания корейцев, где ожидался кассовый сбор с продажи билетов.

К этому времени установились связи с Северной Кореей и в Пхеньяне на фестивале «Апрельская весна» приняли участие 30 артистов драматической труппы и ансамбля «Ариран». В октябре 1989 года театр впервые в своей истории был приглашен на гастроли в Южную Корею. В связи с активизацией контактов с исторической родиной коллектив театра готовил новые спектакли «Весенний ветер» (Хо Ун Бе), «Сказание о девушке Симчен», «37-ой транзитный (В. Ким), «Дети Колумба» (М. Пак), под руководством нового главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств Казахской ССР Мен Дон Ука.¹ Спустя один год театр становится побратимом Государственного национального театра Сеула (Республика Корея).

В сентябре 1990 года артисты Корейского театра находились на гастролях в Хабаровском и Приморском краях и на Сахалине, сыграв в общей сложности около ста спектаклей, которые посмотрели два десятка тысяч зрителей. В этом же году драматическая труппа Корейского театра впервые выступила с гастролями в КНДР, где зрители с огромной теплотой и пониманием принимали постановку пьесы Ен Сен Нена «Колокола ада». В связи с предстоящими гастролями по Дальнему Востоку в театре шла работа на спектаклях «Хын Бу и Нор Бу» Тхай Дян Чена, «Не стоит раскачивать дерево» Хан Дина и «Колокола ада» – Ен Сен Нена.²

В течение года в гастрольных поездках по Советскому Союзу и Казахстану находились театральные ансамбли «Ариран» и, созданного год назад камерного ансамбля «Меари» под руководством певца-тенора Сона.

Руководство театра и весь его коллектив в сложных условиях приближающегося политического и экономического коллапса

1 Коре ильбо, 2007, 28 июня, №25. И все таки я не политик.» (Одиссея корейского диссидента 1957 г. Мен Дон Ука.) В. Цой

2 История корейского театра. Авторы: Л.А. Ни, Г.В. Кан, Цой Ен Гын. Алматы: Раритет, 2007. – 288 с.

страны, прилагали все усилия для выхода из тяжелейшего положения, стали устанавливать узы сотрудничества с Северной и Южной Кореей. Однако надвигались кардинальные перемены, Советский Союз неумолимо приближался к своему распаду.

Крушение Советского Союза, как известно, имело для корейцев (как и для всех других советских народов) непредсказуемые последствия, которые начинают проявляться в полной мере в настоящий момент. Причем часть из них носит общий характер для всех постсоветских корейцев (России, Узбекистана, Казахстана и т.д.), а другая – специфична лишь для корейцев в отдельно взятой стране.³

К последствиям общего плана относятся, прежде всего, потеря единства общности советских корейцев, актуализированная в их разделении по статусу гражданства. Общность советских корейцев заключалась не только в принадлежности к единому гражданству СССР, но и в общей русскоязычности, наличии таких единых национально-культурных очагов как Корейский театр, межреспубликанской газеты «Ленин кичи» («Коре ильбо»), общей национальной и этнической идентичности.

НОВЫЕ ВЫЗОВЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ (1991-2014)

В результате распада Советского Союза 16 декабря 1991 года Казахстан объявил о своей независимости, и отныне Республика Казахстан стала представлять собой суверенное государство с многонациональным населением.

Казахстан получил независимость в условиях острейшего кризиса, поэтому главной задачей в новых условиях стало постепенное построение новой экономической системы, позволяющей снизить темпы падения уровня производства и стабилизировать финансовую ситуацию. Главным направлением

3 См.: Коре сарам. К 150-летию переселения корейцев в Россию. М.: Media Land, 2014. - 539 с.; Бугай Н.Ф. Российские корейцы. 150 лет добровольному переселению корейцев в Россию. М., 2014. – 456 с.; Связанные одной судьбой. К 90-летию газеты «Коре ильбо», Алматы, 2013. - 200 с.

экономической реформы стали либерализация экономических отношений, изменение форм собственности на основе приватизации, развитие предпринимательства, широкое привлечение иностранных инвестиций. В особо сложных условиях оказались учреждения культуры, образования, науки и здравоохранения.

В таких условиях резко сократилось финансовое обеспечение всех театров, в том числе и Корейского театра, который фактически, должен был самофинансироваться. Однако, ввиду кризисного положения во всем постсоветском пространстве гастрольные выступления театра прекратились. Положение усугубилось тем, что в результате ошибочного решения руководства театра он лишился собственной сцены. В тот период корейская общественность в лице Ассоциации корейцев Казахстана (АКК) не оставила свой театр без внимания. По согласованию с Посольством Республики Корея театр нашел временное пристанище в Корейском Центре просвещения, под одной крышей с АКК.¹

Несмотря на временные трудности, театр продолжал творить и радовать своих зрителей. За последние годы поставлены спектакли «Тартюф» Мольера, «Память» Лаврентия Сона, и Станислава Ли, «Кто, если не ты?» южнокорейского автора И Де Хена, «Хозяйка гостиницы» Гольдони, «Дом Бернарда Альбы» Г. Лорка и другие. Было подготовлено немало интересных концертных программ эстрадной труппой театра, концертов ведущих солистов, фольклорного ансамбля «Самульнори».² Как всегда зрители тепло встречали своих любимых драматических артистов Мун А., Пак С., Цой Т., солистов ансамбля Ким Владимира, Ким Зои, Сон Георгия, Ким Риммы и её танцевальную труппу.

1 Коре ильбо, «Сирьль хваль хваль пурэра» (прим. К. Г. – Песня советских корейцев «Сей, сей семена веселей!») Корейский театр Республики Казахстан сыграл уникальную роль в духовной консолидации советских корейцев. 1995, № 19, 7 мая

2 Самульнори (кор. *사물놀이*) – корейское представление в традиционном стиле, игра на национальных ударных инструментах.

Благодаря меценатам театру удалось совершить несколько гастрольных поездок по Казахстану, Узбекистану и России.³

После обретения Казахстаном независимости и установления дипломатических отношений с Республикой Корея у Корейского театра открылись новые возможности, о чем красноречиво свидетельствует сухая хронология основных событий и мероприятий:

- 1991 г. – Республиканский корейский театр стал побратимом Государственного национального театра Сеула.
- 1992 г. – На Всемирном фестивале национального театрального искусства в Сеуле театр удостоился первой премии за спектакль по пьесе Хан Дина «Не стоит раскачивать де-рево».
- 1992 г. – С 30 июля по 30 ноября на стажировку в Государственный театр Республики Корея было направлено 5 артистов.
- 1992 г. – В ноябре 11 артистов Корейского театра приняли участие на международном фестивале «Год танца в Сеуле».
- 1993 г. – Корейский театр удостоен престижной премии Теле-радио-корпорации KBS.
- 1997 г. – Художественный руководитель Корейского театра, народный артист Казахстана В.Е. Ким был награжден орденом Республики Корея.
- 1998 г. – Гастроли драматической труппы (26 человек) на Международном фестивале «Сеул-98».
- 2001 г. – Группа «Самульнори» участвовала на международных фестивалях искусств г.Сеул и традиционной музыки в г.Есан.
- 2002 г. – На Международном театральном фестивале в городе Конгжу (Республика Корея) лауреатом стал спектакль по пьесе Цой Ен Гына «Не умирайте молодыми».

3 Коре ильбо, Корейскому театру 60! Одна сцена и одна судьба. 1992, 5 сентября

- 2003 г. – Этнографический ансамбль «Самульнори» корейского театра получил Гран-При на фестивале в Сеуле.
- 2005 г. – Артист и режиссёр Государственного национально-го театра Кореи Ли Ен Хо дважды приезжал в Алматы для участия в спектакле «Сказание о янбане» в качестве актера и для постановки спектакля «Чунхянчен» в качестве режиссёра.
- 2006 г. – Руководитель отдела дворцовых танцев при исследовательском институте церемониальных танцев г. Ильчон, Тин Су Енг поставила классические танцы для балета Корейского театра.
- 2009 г. – Четыре казахстанских театра: Казахский государственный академический театр драмы имени М. О. Ауэзова, Государственный академический русский театр драмы имени М.Ю. Лермонтова, Казахский государственный академический театр для детей и юношества имени Г. Мусрепова и Государственный Республиканский корейский театр музыкальной комедии с успехом выступили перед зрителями города Сеула.
- 2010 г. – Сеульские театры «Сан», «Мулькел», «Чоин» выступили на сценах казахстанских театров.
- 2014 г. – Театрализованные концертные выступления Корейского театра на заключительных мероприятиях, посвященных 150-летию переселения корейцев в Россию в Сеуле и г. Ансане.¹

По заключенным Корейским театром договорам, а также программам Фонда зарубежных корейцев стала возможной ежегодная языковая стажировка молодых артистов в Сеуле, позволяющая им ближе узнать историю, культуру Кореи и народные традиции, обучаться современному национальному драматическому, хореографическому и музыкальному искусству.²

В 1998 году решением акимата города Алматы корейскому театру передано здание кинотеатра «Жалын», плачевное состояние и его прежнее функциональное назначение потребовали

1 По публикациям газеты «Коре ильбо», 1991-2014 гг.

2 Коре ильбо, 17 мая, №19, Последняя попытка корейского театра» (премьера нового спектакля). Ольга Ким

неимоверные усилия и немалые средства, чтобы здание стало Домом для Корейского театра. Только многосторонняя финансовая поддержка из государственного бюджета, Ассоциации корейцев Казахстана, спонсоров и исторической родины – Республики Корея дали возможность перестроить здание, оснастить его креслами для зрителей, звуковым и световым оборудованием, создать сцену для театральных постановок и концертных программ.³

На новой сцене успешно прошли спектакли по пьесе Генриетты Кан «Не цветет вишня осенью», «Женитьба деревенского дурачка» Лаврентия Сона, «Не умирайте молодыми» Цой Ен Гына.⁴

В сентябре 2002 года Корейскому театру Республики Казахстан исполнилось 70 лет.⁵ 1 октября юбилейного года состоялось знаковое событие – глава государства – Президент Казахстана Нурсултан Назарбаев посетил корейский театр в связи с его 70-летним юбилеем.⁶ Сопровождавший главу государству Ю.А. Цхай, президент Ассоциации корейцев Казахстана сообщил журналистам о сотрудничестве общественной организации и государственного Корейского театра по сохранению и развитию национальной культуры и искусства.

18 сентября 2002 года на сцене Казахского Государственного академического театра оперы и балета им. Абая в честь празднования 70-летнего юбилея прошли спектакль и гала-концерт. В юбилейный год состоялись премьеры трех спектаклей «Принц трех царств», «Все сначала» и «Карагоз».

2003 год был годом дружбы и сотрудничества между Казахстаном и Россией в рамках которого артисты Корейского театра показали спектакли и выступили с концертными программами

3 Коре ильбо, 27 авг. №29 с.7 «Новый адрес Мельпомены»Е. Югай; Коре ильбо, 2001, 7 дек. №49. Корейский театр – проводник культуры коре сарам

4 Коре ильбо, 13 сент., №37, Звезда по имени «X-expression»

5 Коре ильбо, 1 марта №9 с.10 «Вечный поиск», 70 лет корейскому театру; Коре ильбо, 20 сент. №38, «С юбилеем, театр!»

6 Коре ильбо, 4 окт. №40. «Президент страны посетил Корейский театр»

в столице России, а также в сибирских городах: Красноярске, Новосибирске и Томске.

В 2004 году в истории Корейского театра состоялись три знаменательных события. Во-первых, 7 апреля прошел вечер памяти Народной артистки Казахстана Ли Хам Дек, любимицы корейской публики, ветерана корейского театрального искусства, Учителя нескольких поколений актеров. Во-вторых, 19 сентября Президент Республики Корея Но Му Хен, во время встречи с корейской общественностью в рамках своего государственного визита в Казахстан высоко оценил роль и деятельность национального театра. В-третьих, 9 ноября театр посетил мэр г. Сеула Ли Мен Бак с супругой, который впоследствии стал следующим главой государства. Мэр корейской столицы преподнес Корейскому театру подарок – большой комфортабельный автобус, который был необходим как коллективу театра, так и его зрителям.¹

На этом визиты высоких южнокорейских гостей в Корейский театр не прекратились. Каждый из государственных и политических деятелей Южной Кореи, приезжавших с официальным визитом в Казахстан, считали своим долгом встретиться с корейской общественностью, посетить Корейский дом – штаб-квартиру Ассоциации корейцев Казахстана и Корейский театр – центр национальной культуры и искусства, корейских народных традиций, обычаев, песен и танцев. Среди южнокорейских гостей, побывавших в театре, можно отметить Председателя конституционного суда Юн Енг Хона, первую женщину-корейку премьер-министра – Хан Мен Сук, министров и депутатов парламента, губернаторов провинций и мэры городов.

После длительного перерыва в 2006 г. театр выехал на гастроли по городам России, включая Москву, с спектаклем «Ариран» Цой Ен Гына и театрализованным представлением «Казахстан – мой край родной», где театр имел огромный успех у зрителей. Спектакль «Дом Бернарды Альба» участвовал на международных фестивалях театрального искусства в Германии и Южной Корее. На следующий 2007 год состоялись гастроли

1 Коре ильбо, 2004, 19 ноября,

по городам российского Дальнего Востока с заключительным выступлением во Владивостоке – проект корейского театра «Поезд Памяти», посвященный 75-летию театра.²

В 2007 году корейцы Казахстана широко отметили 70-летие проживания на казахской земле и 75-летие корейского театра. В честь юбилея вышла книга «История корейского театра». В юбилейный год театр пополнился пятым поколением актеров – молодыми выпускниками Ташкентского театрального института. Это – Цой Анастасия, Цай Юрий и Нам Игорь. Еще троих выпускников этого института, театр, несмотря на финансовые трудности нашел возможность принять их.

В рамках своего 80-летия Государственный республиканский корейский театр музыкальной комедии организовал «Дни корейского театра» и подарил зрителям свои лучшие постановки и концертные номера. Апогеем торжеств стало праздничное театрализованное представление «Нам – 80», поставленное на сцене театра 28 сентября 2012 года. В юбилейный год в ходе праздничных мероприятий «Дни корейского театра» при нём был открыт музей Корейского театра.³

В юбилейный год Корейский театр, как отмечалось в прессе, переживает эпоху ренессанса – в труппу приходят молодые актеры, с каждым днем у творческого коллектива появляется все больше поклонников, особенно ценят национальное искусство в регионах, артисты завоевывают престижные награды на международных конкурсах и фестивалях.

Сейчас на сцене Корейского театра выступает уже четвертое поколение актеров. Например, семья заслуженной артистки РК Розы Лим. Ее супруг Петр Юн был известным композитором, сын Георгий талантлив и как музыкант, и как драматический актер – он играет главную роль в спектакле «Сказание о девушке Чун Хян». Из знаменитого третьего поколения актеров на сегодняшний день остались только трое, и все они заслуженные артисты РК. Это Александр Мун, Майя Пак и Роза Лим.

2 Коре ильбо, 2000, 7 янв. №1, Театра высокие подмостки, Ли Хам Дек

3 Коре Ильбо, 2012, 13 ноября. Храм корейской Мельпомены на земле Жеруйык

Раньше артистов для Корейского театра готовили в Ташкенте, а теперь молодые актеры – выпускники Национальной академии искусств имени Жургенова и Казахской консерватории имени Курмангазы.

Наиболее успешными постановками являются: драма «И это все о женщине» по пьесе Гарсиа Лорка «Дом Бернарды Альбы», лирическая музыкальная драма «Ариран» Цой Ен Гына, музыкальная драма «Сказание о девушке Чун Хян» Ли Ен Хо, драма «Память» Лаврентия Сона и Станислава Ли, драма «Наследники» Дулата Исабекова, музыкальная комедия «Деревенская кадрили» по пьесе Владимира Гуркина «Прибайкальская кадрили», мюзикл «Сказание о Сим Чен» Цой Ен Гына и Антонины Малюченко.¹

На театральной сцене успешно работают: драматическая труппа, солисты-вокалисты, фольклорно-этнографическая группа «Самульнори», танцевальная группа, квартет «Премиум». Ведущие артисты театра: заслуженные артисты РК – Александр Мун, Роза Лим, Майя Пак, Зоя Ким, Вениамин Ли; кавалер ордена «Достык» II степени; мәдениет қайраткері Галина Ким; мәдениет қайраткері – Антонина Пяк, Эдуард Пак, Роман Цой, Анастасия Цой и др.

В 2014 году широко и масштабно отмечалось 150-летие переселения корейцев в Россию. В наиболее значимых проектах и мероприятиях Ассоциация корейцев Казахстана приняла активное участие. Общероссийское объединение корейцев пригласило в Россию на гастроли Государственный республиканский корейский театр музыкальной комедии, который в течение года провел долгосрочные турне по Сибири, Приуралью и по Южной России.

В рамках юбилейных турне в июле 2014 г. театр выступил на сценах Челябинска, Томска и Новосибирска, и повсеместно был встречен очень тепло, причем не только корейцами, а всеми зрителями, пришедшими на представление. Затем выступления прошли в трех городах – Екатеринбурге, Челябинске

1 Корейский театр музыкальной комедии. Официальный сайт Корейского театра. www.korteatr.kz

и Перми. Весь маршрут из Алматы артисты проехали на автобусе. Вместе со своим коллективом тысячи километров преодолела и директор Корейского театра Любовь Ни. По ее признанию, она намеренно решила «не отрываться от коллектива», чтобы лично испытать все перипетии жизни на колесах.

– Отправляясь в данный регион, мы, прежде всего, ставили себе цель познакомить его жителей с казахстанской, корейской культурой, нашим творчеством, – говорит Любовь Ни. – Ведь в Приуралье практически никогда не видели профессионального корейского искусства. Мы посетили три города по приглашению Общероссийского объединения корейцев.²

В октябре артисты Государственного республиканского корейского театра побывали в Волгограде, Ростове-на-Дону, Воронеже. Гастрольное турне прошло в рамках мероприятий, посвященных 150-летию проживания корейцев в России и СНГ. Труппа представила российским зрителям театрализованное представление «Связанные одной судьбой» режиссеров-постановщиков Елены Ким и Надежды Ким. В спектакле приняли участие актеры драматической и балетной труппы, солисты-вокалисты, а также музыканты фольклорно-этнографической группы «Самульнори».³

В завершении Корейский театр показал театрализованное представление и концертную программу на заключительных мероприятиях в российской столице – Москве.

Финальную часть праздничных мероприятий, приуроченных к 150-летию проживания корейцев в России и СНГ, приняла Республика Корея. В честь знаменательного события с 10 по 13 октября там проходил большой Международный форум. Это стало своего рода итогом череды всех торжеств, проводимых в разных странах и посвященных коре сарам. По приглашению специально созданного в Южной Корее Комитета на историческую

2 Коре ильбо, 21 июля. Мы свое призванье не забудем (Корейский театр вернулся с гастролей по Приуралью)

3 Гастроли Корейского театра Казахстана прошли по городам России. Официальный сайт Посольства Республики Казахстан в Российской Федерации. <http://kazembassy.ru>. 10.10.2014

Родину приехали ученые, журналисты, общественные деятели из стран СНГ. А культуру с успехом представили артисты Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии из Казахстана.

Своего рода «изюминкой» Форума стало выступление 9 октября Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии во Дворце народного творчества в Сеуле. Представление не просто впечатлило зрителей, но и наглядно продемонстрировало, как бережно хранят коре сарам свое культурное наследие. Затем последовало одно успешное выступление в Сеуле и под «занавес» актеры Корейского театра выступили в г. Ансане на открытой площадке перед тысячами южнокорейских зрителей, которые с восторгом встретили мастеров вокала и хореографии из Казахстана.¹

20 ноября при полном аншлаге открылся 83-й сезон Корейского театра, и зрители с бурными овациями посмотрели музыкальную комедию «Самая большая выгода», поставленную Еленой Ким по мотивам казахских народных сказок. Музыкальный спектакль сопровождался синхронным переводом на русский язык.

Наступающий новый 2015 год, который пройдет под знаком 20-летия Ассамблеи народа Казахстана и 25-летия Ассоциации корейцев Казахстана национальный Корейский театр встречает с бодрым зарядом оптимизма, полным багажом исторических традиций и обширным планом своей деятельности. В его структуру входят драматическая группа, балетная группа, вокалисты, группа «Самульнори» и квартет «Премиум». Руководит театром почти 20 лет бесменно директор Любовь Августовна Ни и ее команда «главспецов»: Режиссер-постановщик Роман Цой, Главный балетмейстер театра Лариса Ким, Главный дирижер и композитор Георгий Юн, Главный художник Юлия Чернова, Заведующий литературной частью Цой Ен Гын, Заведующая группой Зоя Ким, Руководитель фольклорно-этнографической группы «Самульнори».

1 Связанные одной судьбой (В Корею прошел Форум в честь 150-летия коресарам). – www.koreilbo.com, 31 октября 2014 г.

Драматическая труппа Корейского театра состоит сегодня как из опытных мастеров, так и молодых актеров, многие из которых играют роли в спектаклях и выступают в концертных программах, что соответствует формату театра. На афишах и программах театра зритель увидит такие имена как: Марина Жумашева, Галина Ким, Елена Ким, Виталий Ли, Евгений Ли, Наталья Ли, Роза Лим, Алишер Махпиров, Александр Мун, Виталий Нам, Майя Пак , Эдуард Пак, Антонина Пяк, Галина Хан, Ольга Цой, Роман Цой, Антонина Шегай, Игорь Шин, Борис Югай и Георгий Юн.

КОНЦЕРТНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ТЕАТРА

С начала 30-х годов, когда в городах Приморья стали возникать кружки корейской художественной самодеятельности, наряду с драматическими группами, формировались инструментальные, вокальные и хореографические ансамбли.

Становление и развитие музыкального творчества советских корейцев во многом было предопределено деятельностью двух оркестров. Духовой оркестр при клубе корейской слободки Синханчхон, которым руководил одаренный музыкант Ким Николай, наряду с самостоятельными выступлениями обеспечивал музыкальное сопровождение спектаклей Корейского театра. Струнный оркестр под руководством Цой Михаила исполнял корейскую и русскую народную музыку. Многие композиторы и музыканты старшего поколения, такие, как Ли Николай Х., Пак Ен Дин, Тен Ин Мук, Ли Герман, О Черам, Ким Виктор, Те Трофим, Ким Ир и другие, впоследствии работавшие в Корейском театре, прошли оркестровую школу. Ли Герман и О Черам многие годы были музыкальными руководителями театра. Им принадлежит большая заслуга в музыкальном оформлении более чем 50 спектаклей. Песенный композитор Ким Виктор создал музыку к 25 спектаклям и написал более 90 песен, среди которых наиболее популярными стали «Радостный день» (стихи Ким Хя Уна), «Песня тракториста» (Ли Ен су), «Песня о победе»

(Ким Ги Чер), «Золотая осень» (Дин У), «Радуга на росе» (Хан Дин), «Вечерняя мелодия» и «Песня о матери» (Ен Сен Нен), «Песня о луне» (Тен Дон Хек) и другие.¹

Специфика корейской эстрады состоит в том, что она является составной частью корейского театра. С первых лет существования театр уделял большое внимание созданию концертных программ. Для гастролей, как правило, готовились два новых спектакля и концертная программа.

Перед декадой казахской литературы и искусства 1958 года в Москве через посольство КНДР театр пригласил для оказания творческой помощи балетмейстера Ра Сук Хи, которая в то время проходила стажировку в Большом театре. Хореограф из Пхеньяна поставила классические корейские танцы – «Танец с мечами», «Танец с веерами», «Танец с барабаном», «Пастух и девушка», которые многие годы пользовались успехом у зрителей.

В 1961 году с приходом в театр композитора Тен Ин Мука концертная бригада стала самостоятельным творческим коллективом, хотя по-прежнему входила в подчинение единому административно-художественному руководству театра. Такая реорганизация способствовала созданию более мобильного профессионального эстрадного коллектива, который в условиях гастролей мог быстрее передвигаться и давать представления на сравнительно небольших сценических площадках. Тен Ин Мук укомплектовал оркестр корейскими музыкантами, придал ему самобытное и вместе с тем современное звучание.

В эти же годы приобрел популярность солист Ким Владимир А., обладающий широким исполнительским диапазоном и отличными вокальными данными. С большим успехом он пел итальянские, советские и корейские песни.

В 1961-1968 годах были созданы новые танцевальные номера: узбекский шуточный танец «Рыболов» (исп. Тянь Димитрий Е.), «Бухарский» и «Горно-бадахшанский» танцы (исп. Ким Нина), а также в парном исполнении Тянь Димитрия и Когай

1 Ким И. Ф. Советский корейский театр. Алма-Ата, 1982, с. 189

Екатерины – «Молдавский», «Русский», «Мексиканский», «Казахский» танцы.

В 1968 году после переезда театра из Кызыл-Орды в Алматы корейский эстрадный ансамбль стал называться «Ариран». Большую работу по пропаганде корейской музыки провели художественный руководитель ансамбля «Ариран», заслуженный артист Каз.ССР Ким Владимир и главный дирижер театра Э. Богушевский. Заметный вклад в развитие современного корейского танца внесла народная артистка Римма Ким.²

Гастроли корейского эстрадного ансамбля «Ариран» перешагнули пределы республик Средней Азии и Казахстана. Зрители РСФСР, Украины, Сибири, Алтая, Сахалина, Чукотки, Грузии, Армении, Азербайджана, Молдавии неоднократно знакомились с самобытным эстрадным искусством советских корейцев.³

Репертуар состоял в основном из корейских народных и современных советских песен. Основу «Арирана» составляли такие солисты-вокалисты, как заслуженный артист Казахстана Ким Владимир, Сон Георгий, Ким Хон Нюр, Цой Лариса, Нигай Кома. Это было первое поколение профессиональных певцов. Впоследствии появились имена профессиональных вокалистов второго поколения: Ким Борис, Пан Тамара, Тен Людмила, Дё Гюн Хва, Мун Гон Дя, заслуженные артисты Казахстана Ким Зоя и Ли Вениамин. Третье поколение вокалистов – это совсем молодые, но знающие уже довольно грамотно свой язык – Ким Сергей, Ким Алена и Ким Елена. Среди актеров разговорного жанра в 70-е годы был самым любимым и популярным конферансье Ким Ги Бон, сын Ким Хя Дю. Его выход на сцену настолько оживлял концерт, что многие зрители не представляли программу «Арирана» без его участия. К сожалению, после его ухода театр до сих пор не имеет достойного преемника в этом жанре.

Со дня основания ансамбля «Ариран», в его составе существует балетная группа, где танцевали выпускники

2 Коре ильбо, 12 июля №28, На подмостках корейской эстрады

3 Коре ильбо, 1997, 18 января, №3, В корейском голосе есть что-то особенное, наверное он моря» (интервью с певицей ансамбля «Ариран» Зоей Ким). Св. Лосукова

хореографических училищ, такие как Ли Римма, Пак Нелли, Ким Гильда, Ан Анна, Кан Светлана, Ли Тамара, Кан Александр, Пак Василий и др. Первым педагогом-балетмейстером был заслуженный артист Казахстана Л. Таганов. Впоследствии его заменила Ли Римма, ставшая народной артисткой Казахстана. Большую лепту внесли в развитие национального и современного танца народная артистка СССР Г. Измайлова, заслуженная артистка Узбекистана Хван Ден Ок, режиссер-балетмейстер Б. Завьялов и др. Результатом стажировки балерин в Государственном национальном театре г. Сеула стало пополнение репертуара труппы классическими национальными танцами, солисткой балета Ким Еленой.¹ В 1997 году был воссоздан ансамбль «Ариран» из молодежи, в театр вернулись популярные певцы, такие как Георгий Сои, Вениамин Ли, Мун Гон Дя. Обновленный состав ансамбля с успехом провел гастроли со свежей концертной программой по столицам соседних республик Бишкеку и Ташкенту. Удачно проходили концертные вечера клуба «Меари», художественным руководителем которого являлся тенор Георгий Сон.

В действующем составе вокалистов театра такие известные зрителям певцы-эстрадники как: Алена Ким, Зоя Ким, Сергей Ким, Виталий Ли, Майя Ли, и Олег Юн, а также исполнители романсов и оперных партий – Вениамин Ли и Илона Тен.

В балетной группе танцуют корейские, казахские и танцы народов мира Гульмира Бакытханова, Нина Дю, Лаура Ержигитова, Мария Ким, Надежда Ким, Анастасия Огай, Анастасия Цой, Анна Цой, Наталья Цой и Юлия Цой.

Последние годы концертные программы, театрализованные постановки и любые праздничные мероприятия не мыслятся без выступления ансамблей корейских народных инструментов «Самульнори».² Поэтому стоит дать некоторые поясне-

1 «Хырынын кангмуль чхером» («Подобно текущей речной воде» с подзаголовком на русском языке «66 лет корейскому театру»). Seoul: "P&W", 1998, с. 20-21.

2 Коре ильбо, 16 августа, №32, Самульнори – сплав чувств и эмоций. Елена Югай

ния. Жанр самульнори был создан одноименной группой, основанной южнокорейским музыкантом Ким Док Су в 1978 году. В основу музыки этой группы были положены давние традиции корейской крестьянской музыки нонъак (농악), исполнявшейся во время деревенских праздников, отправления религиозных обрядов и работы в поле. Корейские слова «са» (사) и «муль» (물) переводятся, как «четыре инструмента», а «нори» (кор. 놀이) означает «игру», «представление». Четыре инструмента это: чангу (кор. 장구), барабан в форме песочных часов. Одна сторона чангу звучит глубоко, а вторая звучит звонко и отрывисто, по первой стороне бьют ладонью, а по другой – тонкой бамбуковой палочкой. Пук (кор. 북) – басовый барабан с двумя одинаковыми сторонами, около 60 см. в диаметре, поддерживающий основной ритм композиции, за исключением солирующих партий. По барабану бьют двумя деревянными палками. Кквэнгвари (кор. 쟁과리) – маленький гонг, сделанный из меди и железа, с добавлением благородных металлов, очень важный инструмент в самульнори, т. к. он отличается звонким звуком, и является подобием дирижёра в оркестре. Чин (кор. 징) – большой гонг из меди, который используется в корейской традиционной музыке, включая оркестровую музыку для королевских процессов, жанр нонъак, шаманские обряды и буддийские церемонии. При игре на нём используется палка с набалдашником, обернутым в замшу.

Зарождение самульнори в Казахстане связано с двумя инициаторами. Летом 1993 г. в Алматы приехал Хан Мён Хи – известный южнокорейский культуровед, профессор Института Искусств Республики Корея. Его учеником стал Хан Владимир – ключевая фигура в зарождении самульнори в Казахстане.³

За прошедшие 20 лет сменилось несколько названий и составов группы самульнори. В настоящее время в группу «Самульнори» Корейского театра входят: руководитель – Георгий Юн, музыканты-исполнители Сергей Ким, Виталий Ли, Евгений Ли, Олег Юн.

3 Александр Пак. История «Almaty Samulnory». http://vk.com/topic-4448960_8183030

Квартет «Премиум» образовался в Корейском театре несколько лет тому назад, но у него уже богатая история выступлений, наград, побед на конкурсах. На Международном радиофестивале «Дала дауысы», квартет «Премиум» Государственного республиканского корейского театра музыкальной комедии был признан лучшим эстрадным коллективом. Фестиваль собрал 160 участников из пяти стран ближнего и дальнего зарубежья. Солисты-вокалисты Корейского театра: Сергей Ким, Виталий Ли, Евгений Ли и Олег Юн представили на суд меломанов песни «Жан досым» и «Наз коныр». Последняя композиция в исполнении «Премиума» настолько полюбилась самим организаторам фестиваля, что именно ее они попросили исполнить на гала-концерте.¹

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В течение всей своей истории национальный Корейский театр был всегда связан одной судьбой со своим народом. Он служил духовным, культурным и нравственным центром корейской диаспоры, в нем и вокруг него концентрировались лучшие творческие силы, представляющие основные жанры национального искусства, а также литературы. Диапазон театра как национального многообразен: от драматических спектаклей до народных театрализованных представлений, таких как «Чхусок», «Оволь Тано», концертов, современных эстрадных шоу. На сцене Корейского театра проходили конкурсы и фестивали самодеятельного искусства, в том числе международного уровня. Театр проводит также культурно-благотворительные мероприятия для ветеранов войны и труда.

За вклад в развитие театрального искусства Корейский театр удостоен высоких государственных наград, множества почетных грамот и дипломов, в том числе международных.

Пяти артистам театра было присвоено высокое звание народного артиста, девяти – заслуженного деятеля искусств,

1 Коре ильбо. 2 января 2013. «Премиуму» – премию!

одному – заслуженного деятеля Республики Казахстан и семнадцати – заслуженного артиста. Государственная поддержка театра дала корейской диаспоре уникальную возможность иметь очаг культуры, который не только сохраняет, но и развивает культуру корейцев, проживающих в многонациональной республике.

Благодаря Корейскому театру жители самых отдаленных сельских уголков познакомились с творчеством классиков мировой, классической русской, советской, национальной казахской и корейской драматургии. Театр успешно сотрудничал с казахскими писателями, режиссерами и актерами. С установлением дипломатических отношений развивалось сотрудничество с южнокорейскими театрами и представителями творческих кругов исторической родины.

За плечами Корейского театра остался долгий пройденный путь и солидный багаж, который сформировался не одним поколением тех, без кого немислимо сценическое искусство.

Главными задачами современного этапа развития театр видит в пополнении репертуара национальными произведениями – это, во-первых. Во-вторых, в повышении планки для представления не только национальной культуры, но и представления Казахстана на международном уровне. В-третьих, в подготовке и презентации новых концертных театрализованных программ, спектаклей, с помощью которых он продолжит рассказывать зрителем о древней корейской культуре.

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ НЕМЕЦКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

город Алматы

Республиканский немецкий драматический театр (РНДТ) является уникальным явлением театральной культуры Казахстана. Это – единственный немецкий театр на постсоветском пространстве. Он сохраняет традиции немецкой культуры. В то же время он развивается в условиях взаимодействия немецкого европейского театра и сценической культуры постсоветского пространства. Театр возник как необходимая форма связи между немцами в той социальной среде, в которой они оказались. Это было актуально, современно. Он выполнял духовно – культурную и социальную функции. Историю его создания и деятельности можно разделить на три периода:

Первый период – это время создания театра в 1980 году, его становления и развития до 1990 года.

Второй период – это время второго рождения немецкого театра в уже новом независимом Казахстане, обновление труппы театра выпускниками НТА (Немецкой театральной академии) с 1990 – 2004 годы

Третий период – это деятельность театра в настоящее время.

Одной из составляющих целей работы РНДТ является установление связей с каждым человеком, который относит себя к немецкой этнической группе. Это уникальное явление, которое зародилось в Казахстане почти 30 лет назад, не имело аналогов на постсоветском пространстве. Для этой цели в театральном училище им. Щепкина в Москве было открыто новое отделение, которое выпустило две группы актеров. Они стали молодой, сильной, смелой труппой нового немецкого театра. Труппа насчитывала 52 немцев – актеров. В их творчестве отражалась жизнь немецкого народа имевшего трагическую судьбу. После 10 лет плодотворной работы произошла смена поколений. Весь первый состав выехал на историческую родину для постоянного проживания.

В 1991 году при помощи правительства Германии была открыта Немецкая Театральная Академия (НТА) на базе Казахского государственного института театра и кино им. Т.Жургенова. НТА выпустила две актёрские группы, которые новым потоком влились в состав немецкого театра. Театр вдохнул глоток нового, современного воздуха. В течение 8 лет Немецкий театр Алматы не переставал удивлять европейскую и местную публику своим творчеством. Этот театр стал своеобразным «окном в Европу». За этот период театр создал сеть контактов с европейским театральным сообществом. Было налажено сотрудничество с большим количеством европейских режиссёров, актёров, хореографов, сценографов, которые имели возможность ознакомиться с Казахстаном, а также осуществить свои постановки на сцене Немецкого театра. Бренд «ДТА» (Deutsches Theater Almaty) знали как единственный в Казахстане немецкий экспериментальный театр. Но второй этап тоже оказался непродолжительным. Основная часть труппы так же вернулась на историческую родину.

На сегодняшний день творческое и профессиональное состояние театра вызывает большие сомнения. Большинство труппы составляют случайные люди, не знающие ни немецкого языка, ни культуры. В репертуаре театра появляется всё больше спектакли на русском языке. Руководством театра не было предпринято шагов на сближение с Ассоциацией немцев Казахстана. Разрозненность интересов является проблемой в поддержке духовных связей между представителями немецкого меньшинства, разбросанного по всей территории Казахстана.

В связи с этим имеется реальная опасность исчезновения немецкого театра, что автоматически блокирует ещё один канал ассимилирования немецкой культуры в нашей многонациональной стране, имеющей прекрасный опыт мирного сосуществования людей разных национальностей. Сегодня для сохранения немецкой культуры в Казахстане единственно возможным является создание новой базы для возрождения театра, целью которого станет пропаганда и сохранение традиций немцев, проживающих в Казахстане, через театральную культуру.

Одним из самых острых вопросов, вставших перед театром после объединения Германии, явился вопрос о новой национальной идентичности. Людям, около четырех десятилетий прожившим в своего рода антимирах, вновь предстояло стать единым народом. В связи с этим и театру было предъявлено требование вплотную заняться проблемой воссоединения страны и его последствий и тем самым способствовать стабилизации общества, вступившего на путь невероятно сложных и рискованных преобразований. Но немецкий театр к всеобщему удивлению на этот призыв не откликнулся. Непосредственной рефлексии, ожидаемого отклика на происходящее практически не последовало, и разочарованное общество заявило о кризисе театра. Годами в германской прессе велись соответствующие дискуссии, выяснялись причины, назывались по именам мнимые виновники. Среди них поминались недобрым словом некомпетентные функционеры, осуществляющие культурную политику, коррумпированные чиновники и директора. Говорилось об отсутствии ансамбля, о бездарности и неяркости молодой театральной поросли, об апатичных зрителях, ждущих от театра бесхитростных развлечений, о бесхребетных, лишенных интуиции критиках. Но, несмотря на правомерность отдельных заявлений и очевидность некоторых фактов, приведенных аргументов оказалось явно недостаточно, чтобы всерьез признать кризис театра. Ощущение кризиса возникло скорее по другой причине: вместо того, чтобы укреплять культурную и национальную идентичность традиционными постановками немецких классиков или наскоро скроенными пьесами на злобу дня, театр отвечает на происходящее подлинно театральным образом. Театр сам вступает на путь сложнейших метаморфоз и, нарушая привычные правила и каноны, не только не способствует восстановлению стабильности, а еще больше сбивает с толку и усиливает ощущение беспокойства и растерянности. Именно Брехт оказал огромное влияние на режиссерскую школу Германии. Брехт научил тому, что театр должен учинять скандал. Что театр – это искусство устраивать скандал. Что он должен

вытаскивать на свет то скандальное и непристойное, что наш мир прячет.

Насколько глубоко театр практически вмешивается в жизнь общества, определяется не только им самим, но в еще большей степени спецификой исторического момента, и как важно, чтобы его содержание гармонировало с этим моментом, находя серьезный контакт с публикой и такую художественную манеру, когда каждый зритель почувствует свою интимную причастность к происходящему. А занимательность этого момента тоже идет от глубокого нашего понимания или непонимания природы театра, начиная с того, что часто мы не умеем сделать зрелище действенным не только во внешнем смысле, но и чисто психологическом. Театр есть социальный антитезис обществу. Структура его сферы соответствует структуре внутреннего мира человека как пространства его представлений – прежде всего театр участвует в процессе сублимации. Поэтому вполне объяснимо стремление выводить определение того, что такое искусство, из теории жизни души, где острее чувство реальности соединяется с представлением об отчуждении от реальности. Вот это было бы достойным предметом психологии искусства. Это раскрывало бы произведения, созданные в театре не только как явление, но и как результат труда по обработке материала. Если театр и имеет психоаналитические корни, то это относится к фантазии, создающей театру ореол всемогущества. Но театром движет также желание создать более совершенный мир, и какой огромный и не менее колоссальный мир заключает в себе само понятие «ТЕАТР». Такие понятия, как правда, подлинность, реальность вбирают в себя огромный мир. Связывает и объединяет режиссеров, актеров, художников, писателей, зрителей то, что никто из нас не знает достоверно, что такое реальность, правда, подлинность. Так же как музыка отражает общество, и его противоречия, которые предстают в ее произведениях в виде туманных образов, напоминающих тени, так же обстоит дело и с отражением общества во всяком искусстве. Там, где искусство, казалось бы, отражает картину этого общества, оно предстает в виде некоего «если бы». Может быть, в этом

и кроится метафизика театра? Может быть, в театре работают только потому, что тут имеется возможность на какое-то мгновение ухватиться за какое – то впечатление, которое отражает или является одной частью реальности, находясь при этом в счастливом положении приближенности к жизни, к ее движению?

Чтобы создать идеальный, совершенный театр, нужно совсем немного. Необходимый самый универсальный материал, который можно использовать, – люди. Нужна энергия, человеческая энергия, нужна тишина и концентрация, чтобы услышать в себе рождение новых процессов. Театр начинается и кончается группой людей. Группа людей, составляющая театр, автоматически разделяется на две части. Одна пытается поделиться чем – то с той частью людей, которые менее подготовлены к публичному выражению себя. Вот, собственно, и все, что представляет собой театральное событие. Самое главное: качество того, что люди подготовленные передают людям неподготовленным. Первый вопрос – вопрос качества. Очень большой и важный вопрос: что понимается под качеством произведения, что понимается под человеческим качеством? «Потом, всему свой срок. Когда ты начинаешь и пробиваешь что-то новое, то ты еще мальчишка. Когда же ты пробиваешь что-то, став взрослым, то делать это надо с мастерством. Тогда новые поиски дадут плоды. Но мы как начинаем в двадцать пять, так и трубим до старости на школьном нигилизме. Новации и мастерство (пусть новое, но мастерство) должны жить в дружбе». [1, 120] Только те спектакли, которые в свое время были на острие художественного прогресса, имеют шансы устоять против губительного воздействия времени. Но может случиться и так, что спектакли прошлого найдут отклик у нового поколения и обретут актуальность. Можно ли сказать, что Немецкий театр в Казахстане был способен устраивать скандал? Безусловно. Прежде всего, этот скандал был со «Временем безмолвия и страха». И если проанализировать репертуар первого периода, то очевидным становится тот факт, что театр был «зеркалом души и мыслей» своего народа. Сами названия пьес и спектаклей говорят о том,

о чем немцы хотели рассказать. Были писатели, и драматурги своего времени и это делало театр сильным и актуальным. Вот некоторые имена авторов и названия спектаклей первого периода РНДТ: «Первые» А. Райгмен, «Отзвуки тех лет» К. Эрлих, «Мы не пыль на ветру» Г. Арнгольда, «Люди и судьбы» В. Гейнц. Но время внесло свои коррективы. Спектакли прошлого не нашли отклик у нового поколения, их унесли с собой в небытие покинувшие страну актеры, оставив лишь «годы надежд» на то, что театр снова приобретет былую связь со своим народом.

Период зарождения и профессионального становления Немецкого театра в Казахстане происходил под воздействием школы великого МХАТА, являвшегося эталоном русской театральной школы. Это можно сравнить с формированием нового типа театрального искусства в Германии 17 века, происходившего под воздействием французского классицизма, ставшего первой общеевропейской школой сценической игры и вместе с тем закладывая основы национального искусства. Под влиянием французского сценического искусства первые немецкие актеры очищали сцену от навыков грубой площадной игры, вводили в репертуар литературную драму, развивали искусство декламации. Формирование национального искусства совершалось в этих странах и путем переработки классицистских правил в духе традиций народного театра, приспособления их к вкусам демократических зрителей. И если Немецкий театр в Казахстане зарождался как необходимость в объединении всех проживающих немцев и безусловно он был политизирован, как требовало того время, то «пролетарский театр» Эрвина Пискатора стал продуктом авангардного искусства начала 20-го века. Он создавался в полемике и борьбе, прежде всего с экспрессионизмом, отражавшим эпоху послевоенного кризиса, исторических разочарований, то новое направление в искусстве складывалось вопреки всем экспрессионистским требованиям.

Новые художники, первыми выступившие против экспрессионистов, называли себя дадаистами. Их деятельность включала в себя рекламный и скандальный протест. Был среди них и Эрвин Пискатор. В 1920 году он организует в Берлине

«Пролетарский театр», где начинает выпускать спектакли явного агитационного содержания. Эстетические проблемы в это время отодвинуты режиссером на второй план. Актеры труппы Пискатора были набраны из самодеятельности. У него не было постоянного помещения, труппа играла в различных рабочих клубах. Ввиду постоянных разъездов декорации спектакля должны были быть простыми: в спектакле использовались плакаты, наспех нарисованные карикатуры и написанные лозунги. Действие представлений монтировалось из мелких эпизодов, которые были неоднородны по жанру. Этот принцип коллажа и беспредметности был, безусловно, позаимствован у дадаистов.

В 1923 году он знакомится с драматургом Рефишем, который руководил «Центральным театром». На сцене этого театра Пискатор начинает ставить классические и современные пьесы, приспособлявая их к современности. Затем он переходит в театр «Фольксбюне». Этот театр и по замыслу, и по названию («Народная сцена») должен был представлять искусство, по своему мировоззрению связанное с народом. Перед приходом в него Пискатора, этот театр представлял собой самое заурядное коммерческое предприятие. Пискатор театр преобразил. Он начал использовать принципы документализма, именно им они были впервые введены в театральное представление. Вымышленные события на сцене монтировались одновременно с исторически – подлинными. Сценическое действие чередовалось с показом кинофильмов и кинохроники. Некоторые кадры специально снимались для спектаклей. Темой его спектаклей становится тема революционных выступлений, он занимается анализом революционного движения во всех странах и на всех континентах. Это был политический документальный театр, в основе которого лежала в сущности даже не пьеса, как литературная основа, а режиссерский сценарий, монтаж документов, имеющий смысл только в момент представления. Грандиозный монтаж подлинных речей, газетных статей, листовок, воззваний, фотографий не имели ни малейшей литературной ценности и были не пригодны для чтения. Зрители очень бурно реагировали на спектакли. Зал театра превратился в место собраний.

Они топали и кричали, смеялись и угрожающе трясли кулаками. Пискатор добился своего. Режиссер стремился к документальности, он даже собирался роли реально существующих политических и государственных деятелей предложить сыграть самим этим деятелям. Но собственно актеру и его искусству в театре Пискатора отводилось весьма скромная и подчиненная целям агитации роль. Он приглашал в основном самодеятельных актеров, ему было достаточно их невысокого мастерства. Вскоре, становясь известным, Пискатор все чаще приглашает в свои спектакли профессиональных актеров. Правда, и от них требуется создать лишь образ – маску. Политическую маску. Так Пискатор прокладывает свой путь к «классовому рассудку зрителей».

Конструктивизм, приемы дадаистского коллажа остаются ведущими в его постановках, хотя, постепенно, он начинает использовать и приемы эпического театра. Литературный сюжет лишь повод для режиссера поговорить с явлением. А потому, как всегда, он вводит в спектакль даже цифры, газетную информацию (все это проецировалось на экран). В одном из спектаклей он показал в финале свое новое изобретение, так называемый конвейер. По сценической площадке двигалась широкая металлическая лента, на которой были разбросаны никому ненужные предметы прежних лет. А берлинские мусорщики выметали со сцены и обрывки старого флага, и старую солдатскую каску, и обесцененные деньги. Все это сбрасывали в конвейер, сбрасывали навсегда. Идеи «политического театра» продолжали жить. Рабочие самодеятельные коллективы, возникшие в первые послевоенные годы, ставили перед собой первоначально культурно – просветительские задачи, а позже и агитационно – политические. Этот театр ценили многие профессиональные художники. Например, Бертольд Брехт называл представления агитколлективов «сокровищницей новых стилей и форм». Он считал их достоинством лаконизм, смелость, внимание к общественным проблемам, а также то, что рабочие считали искусство оружием.

РНДТ активно использовал в своей деятельности форму «агитбригад» для рекламы театра и для образования самодеятельных

театральных групп в местах проживания немцев. Но приемы, которыми пользовался театр, были с технической точки зрения примитивными, не инновационными. Эстетика решения сценического пространства и существования в нем актеров резко отличались от существующих уже в тот период экспериментов проводимых «Баухаусом».

Полное восприятие происходящего на сцене не возможно без эстетической визуальной стороны спектакля. В этом смысле РНДТ первого периода был традиционным и далеко не авангардным, в отличии от Германии. Развитие общества невозможно без развития техники, как равноправного партнера во всех видах человеческой деятельности. Естественно это не могло обойти стороной и искусство, в частности и сам театр. «Техника может стать партнером в искусстве в той мере, в какой искусство представляет различные уровни подавленного, недоступного деланию отношения художника к действительности. Но и возможность делания не ограничивается, как этого хотели бы сторонники культурного консерватизма, ролью технизации искусства. Технизация, это удлинённая рука покоряющего природу субъекта, лишает произведения искусства его непосредственно – живого языка. Технологическая закономерность отодвигает на задний план случайность одинокого индивида, который и создает произведение искусства. Тот же самый процесс, которым возмущаются традиционалисты, усматривая в нем обездрушивание, в своих изделиях самого высшего ранга дает художественному произведению возможность заговорить, причем речь эта не несет в себе никакой «психологии», ничего «человеческого» [2, 143]. То, что зовется овеществлением, там, где оно приобретает радикальный характер, ощупью ищет язык вещей. Овеществление в силу своих возможностей к идее той самой природы, которая уничтожает примат человеческой духовности. «Модерн» во всей своей выразительности, подчеркивающий все свои достоинства, вырастает из сферы отображения мира души и переходит к выражению невыразимого, того, о чем нельзя сказать ни на одном из существующих языков. Удивительным примером здесь может служить «Bauhaus» – общество,

исповедовавшее идеологию технологизма. Ключевым понятием концепции «Bauhaus» остается – среда. Заложено это было еще в 20-е годы, когда преподаватели и жили так, как учили своих студентов. Их собственное бытие было иллюстрацией идеологического манифеста «Bauhaus», который стал легендарной частью европейской культурной традиции. Это было абсолютно новое для того времени направление. Академическое образование совмещалось с работами в мастерских. Главная цель «Баухауса» – стирание границ между монументальным и декоративным искусством. Молодые люди видели в этом возможность найти начало новому. В 1926 году в экспериментальных постановках Оскара Шлеммера, преподавателя уже упомянутой школы и автора «Математических балетов», костюмы, сцена и человеческие тела становятся аппаратами, машинерией, куклами с часовым механизмом. Его программа, строившаяся вокруг изучения человеческой фигуры, была далека от классического академического рисунка. Она сводилась к принципу всестороннего анализа фигуры человека, пропорций, пластики, взаимоотношения фигуры и среды. Слово «фигура», скорее из лексикона геометра, нежели гуманистическое понятие «человек». В своем стремлении к систематизации и анализу, художник математически раскладывает фигуры по полочкам, ищет и находит закономерности и схемы строения, пропорций, пластики, движения. Шлеммер был убежден, что зрительный образ должен быть главным, что хореография, формы и цвет определяются «числом, объемом пространством». Его работы нельзя назвать мертвыми и механистичными. Для постановки «Триадического балета» он создал своеобразную форму театра картин, состоявшую из стереометрических театральных нарядов, стилизованных движений, света, красок и музыки.

Самой яркой стороной творчества Шлеммера была сцена. В его постановках были сведены воедино и исследования ученого – рисовальщика, и цветовые решения колориста, и пластика скульптора и дизайнера. Его театральные постановки с самого начала опирались на мощнейший идейный и теоретический фундамент, привнося конструктивизм и функционализм

«Баухауса» в театральное искусство. Популярность и «продвинутость» конструктивизма как стиля, существенная ментальная черта, присущая немцам. Конструктивизм утопичен по идеологии, его авторы и последователи верили в счастливое мировое переустройство. Минимализм, сдержанность и высокий эстетический вкус – стиль «Баухауса», и это стало определяющим для авангардного искусства в Германии и Европе.

Огромное влияние на мировую театральную режиссуру и технику актерского мастерства оказал Бертольд Брехт. На формирование исполнительского стиля РНДТ повлияла русская школа «переживания», разработанная К. Станиславским для драматического театра. Брехт создал свой «эпический» театр и особую актерскую технику «эффект отчуждения», что всегда особо выделяло немецких актеров. В чем же было различие и сходство. Брехт выступает за актера – гражданина, человека передового мировоззрения, который свое мировоззрение и продиктованное им отношение к персонажу обязательно выражает через исполнение роли и передает зрителю. Он ввел понятие интеллигентного актера, способного определить ценность собственного вклада. Актер, играющий в театре, должен с таким же интересом относиться к событиям внешнего мира, как к своим собственным. Он теоретически обосновывает и вводит в свою творческую практику в качестве принципиально обязательного момента так называемый «эффект очуждения». Он рассматривает его как основной способ создания дистанции между зрителем и сценой, создания предусмотренной теорией «эпического театра» атмосферы в отношении публики к сценическому действию. По существу, «эффект очуждения» – это определенная форма объективирования изображаемых явлений, облегчающая их всестороннее обозрение и оценку. Зритель узнает предмет изображения, но, в то же время воспринимает его образ как нечто необычное, «отчужденное». Смысл этой техники заключается в том, чтобы внушить зрителю аналитическую, критическую позицию по отношению к изображаемым событиям. Будучи непримиримым противником сомнамбулизма на сцене, игры «нутром», искусственно взвинченных проявлений актерского

темперамента, граничащих с истерией, то есть, будучи художником мысли и придавая исключительное значение рационалистическому началу в творческом процессе, всегда, однако, отвергал схематичное, бесчувственное искусство. Его программа отчуждения была направлена на то, чтобы побудить зрителя думать, размышлять над увиденным. Постулат Брехта о думающем зрителе удивительным образом совпадает с позицией объективного познания, которой крупные выдающиеся автономные произведения искусства ожидают от зрителя, слушателя, читателя, надеясь, что она будет адекватной. Но дидактическая манера Брехта нетерпима в отношении многозначности, воспламеняющей мышление, – Брехт авторитарен. Может быть, это своего рода реакция на ощущаемую Брехтом недейственность, неэффективность его «учебных» пьес – посредством техники господства (и над материалом, и над зрителем), виртуозом которой он был. Он начал свой творческий путь в годы, когда в немецкой литературе и театре господствующим направлением был экспрессионизм, но он не предавался экстатическим снам, как его ровесники – экспрессионисты, не разделял их восторженно – утопических мечтаний, был свободен от идеалистических иллюзий. Брехт хотел заставить свои произведения оказывать определенное воздействие на общество. Через театр научить понимать и анализировать сложные явления жизни, вызвать у него стремление к прогрессивному изменению жизни, внушить ему уверенность в переустройстве общества, перевоспитании человека на началах разума и справедливости. Он боялся тех недоразумений, которые могли бы возникнуть между его пьесами и театром. Поэтому после войны он создал систему *modelbuch*, чтобы его тексты не могли быть разрушены ошибочными традициями. Он «авторизовал» свои мизансцены, чтобы прийти на помощь текстам, защитить их. На первый взгляд это может казаться доктринерством, но видя, как сегодня во всем мире разрушают Брехта, страхи его становятся понятны.

Брехт различал два вида театра: драматический (или «аристотелевский») и эпический. Драматический стремится покорить эмоции зрителя, чтобы тот испытал катарсис через страх

и сострадание, переживал и волновался, утратив ощущение разницы между театральным действием и подлинной жизнью, и чувствовал бы себя не зрителем спектакля, а лицом, вовлеченным в действительные события. Эпический же театр, напротив, должен апеллировать к разуму и учить, должен, рассказывая зрителю истории, соблюдать при этом условия, при которых тот сохранял бы контроль над своими чувствами и во всеоружии ясного сознания и критической мысли, не поддаваясь иллюзиям сценического действия. Создать между зрителем и сценой дистанцию, необходимую для того, чтобы зритель мог как бы «со стороны» наблюдать и умозаключать, определяя свою позицию. Такова задача эпического театра, которую должны совместно решать драматург, режиссер и актер. Для последнего это требование носит особо обязывающий характер. Поэтому актер должен показывать определенный человеческий характер в определенных обстоятельствах, а не просто быть им; он должен в какие – то моменты своего пребывания на сцене стоять рядом с создаваемым им образом, то есть быть не только его воплотителем, но и его судьбой. «Не желая приводить публику в состояние транса, – говорит Брехт, – актер и сам не должен находиться в трансе. Это никак не значит, что актер на сцене должен быть холодным, бесчувственным комментатором психологии и поведения исполняемого им персонажа. На сцене реалистического театра должны выступать живые люди со всеми их противоречиями и действиями. Сцена – это не гербарий и не зоологический музей с чучелами.

Актеры РНДТ соединили в себе русскую школу «игры нутром» и брехтовскую «гражданскую позицию». Они не показывали характер, как того требовала техника Брехта, они были сами теми характерами с чьих судеб и писались пьесы. Конечно же, они были по-брехтовски интеллигентны, но с умеющей кричать и разрываться русской душой. Впечатление, производимое пьесами и постановками Брехта, можно определить как «интеллектуальную взволнованность», то есть такое состояние человеческой души, при котором острая и напряженная работа мысли возбуждает как бы по индукции не менее сильную

эмоциональную реакцию. Для Брехта театр, который необходим, – театр, ни на минуту не отрывающийся от общества, которому он служит, РНДТ первого периода был именно таким театром.

Безусловно, есть некий парадокс в том, что в стране, откуда уехало около одного миллиона немцев, продолжает существовать немецкий театр, единственный театр на территории постсоветского пространства. Насколько серьезно все затевалось, можно судить по тому, что его труппа обучалась в знаменитом Щепкинском училище. Были спектакли, были слезы на глазах людей, слышавших со сцены родную речь. Это было важным событием для немцев Казахстана. Вопрос национальной культуры в послевоенный период для немцев стоял очень остро. Во второй половине 50-х годов, когда закончился период «великого молчания» и когда появились государственные постановления, позволявшие немецкому населению некоторую свободу, появилась возможность их духовного возрождения и самовыражения. Основная проблема в решении вопроса возрождения национальной культуры и ее дальнейшего развития заключалась в том, что не было объединяющего национального культурного института, который бы выполнял роль координатора и мог оказывать профессиональную помощь развивающимся формам национальной культуры и искусства. До появления театра эту функцию выполнял ансамбль «Фройндшафт». 26 декабря 1980 года, в городе Темиртау открылся Республиканский Немецкий Драматический Театр. Труппа театра стала своеобразным флагманом движения «Возрождение». Его репертуарная политика состояла из четырех направлений:

- 1 Народное (сохранение фольклорных традиций и обычаев)
- 2 Классическая и современная немецкая и зарубежная драматургия.
- 3 Драматургия русских немцев.
- 4 Русские авторы на немецком языке.

Как можно отнестись к явлению создания немецкого театра в послевоенное время в социалистической стране. Были ли корни немецкого театрального искусства? Смог бы вновь

созданный через много лет театр продолжить эти традиции? Ведь еще в тридцатые годы шесть немецких театров Союза притягивали к себе взоры ведущей театральной элиты Германии – от Фридриха Вольфа до Эрвина Пискатора. «Первый» Немецкий театр был основан еще до Второй мировой войны в городе Энгельсе, но в связи с трагическими событиями в августе 1941 года он был закрыт. Официальной датой возрождения Немецкого театра считается 6 февраля 1975 года. Основные цели и задачи коллектива были определены как «развитие и сохранение культурного наследия граждан немецкой национальности в Республике Казахстан»

Сегодняшний немецкий театр в Казахстане не может существовать вне этой истории. Сможет ли он быть таким же востребованным, инновационным, актуальным? Что станет с его традицией?

Самым важным и главным был формат деятельности театра первого периода, ориентированного на передвижную деятельность по республикам, где проживали немцы. А целью стало – озвучить свои национальные, политические и социальные проблемы. Это должен был делать театр, используя все свои выразительные средства, свой особый язык. «Театр для немцев, но не против немцев», так определил деятельность театра известный немецкий писатель Доминик Хольман. Немецкий драматический театр способствовал не только формированию национальной театральной культуры, но в своей деятельности он выполнял функцию объединения репрессированного немецкого народа, он был его «голосом». Театр видел и выполнял свое предназначение по многим направлениям: он был центром восстановления немецкой культуры и родного языка; центром распространения театрального искусства среди немецкого населения. За короткое время немецкий театр завоевал симпатии и доверие зрителя. Вот некоторые отзывы о деятельности театра, отраженные в печати к 5-летию юбилею театра:

«Ровно пять лет назад в конце 1980 года открылся Немецкий драматический театр. Десятки тысяч зрителей немцев, русских, казахов, более двух десятков названий в афишах, тысячи

спектаклей, показанных по существу, во всех областях Казахстана, в Киргизии, Узбекистане, в Свердловской, Челябинской, Саратовской и других областях РСФСР. Театр узнают, театр признают, его начинают любить, просят приехать еще и еще» [3]. «Немецкий драматический театр вносит большой вклад в развитие культуры многонационального советского Казахстана» журнал [4]. «Немецкий драматический театр за короткий срок своего существования заработал свое доброе имя у зрителей. Здесь увлекаешься всем: и сценографией, и костюмами, и обслуживанием. Но главное, что очаровывает, – это умение актеров держать в напряжении зрительный зал» [5].

Театр проводил творческие встречи по различным темам со студентами учебных заведений, школьниками, трудовыми коллективами. Только за 1983 год театр провел свыше 50 таких творческих встреч. Весь актерский состав был разделен на 9 групп по 3-4 актера в каждой группе. Каждый актер обязан был подготовить для таких творческих встреч индивидуальную программу на 50 минут. Содержание встречи каждой группы строилось по плану: информация об истории театра и показ отрывков из спектаклей. Для таких творческих встреч было подготовлено 5 моноспектаклей на темы немецких писателей: В. Гейнца, Г. Вормсбехера, Г. Бельгера и др. Велась работа со школьниками немецких классов и студентами учебных заведений. Театр шефствовал над школами г. Темиртау, г. Шахтинска, педагогическим училищем г. Сарани. Во время гастрольных поездок обязательными были встречи со студентами факультетов иностранных языков: г.г. Джамбул, Фрунзе, Кокчетав, Омск, Алма-Ата. Были организованы театры – спутники. Цель создания таких театров – способствовать развитию немецкого театрального творчества на селе и создавать базу для подготовки потенциальных студентов Зей группы для обучения в Москве. Такие театры – спутники были созданы в селах Целиноградской области: с. Новодолинка – руководитель актер А. Кнауб, с. Джангиз – кудук – руководитель Р. Бурбах, с. Павловка. В самодеятельных театрах ставились одноактные пьесы, инсценировались шванки, проводились творческие встречи. 8 человек из этих сельских

театров были приняты в Зю группу театрального училища им. Щепкина, г. Москва. В театре был создан КИД (клуб международной дружбы им. Б. Брехта), членами которого являлся весь коллектив. Деятельность этого клуба носила творческий характер. Руководителями КИДа были Лидия Крамер и Валентина Больш. Благодаря тому, что во время гастрольных поездок театр мог дойти до сел и деревень страны, он способствовал созданию и развитию большого числа сельских самодеятельных национальных коллективов. Театр оказывал им методическую и консультационную помощь: рассылалась методическая литература, репертуарные, музыкальные и песенные сборники, художественная литература; проводились семинары.

Одним из смелых шагов театра была идея проведения «Первого Всесоюзного фестиваля немецкого народного творчества». Коллектив театра был инициатором и организатором этого масштабного мероприятия. Этот фестиваль можно определить как политическую национальную акцию протеста и самоутверждения. Идея организации и проведения национального фестиваля заключала в себе желание немцев добиться равноправия и признания как существующей национальной группы наравне с другими национальностями и народностями. Самым крупным стал второй «Всесоюзный фестиваль немецкой культуры и искусства», состоявшийся 21-27 октября 1990 года в г. Алма-Ате. В фестивале приняли участие 1 625 человек, представляющих 76 творческих коллективов, художников, писателей, 47 групп от различных немецких обществ, государственных организаций, представителей от средств массовой информации. Все они представляли немецкую творческую интеллигенцию Казахстана, Киргизии, России, Украины, Белоруссии и г. Москвы. Были приглашены и участвовали коллективы и журналисты из Австрии, Германии.

Был ли немецкий театр 80-х годов политизирован или он, как требовало то время, был вне политики? Он был связующим звеном между зарождающимися немецкими обществами, немецкой интеллигенцией, носителями немецкой культуры и языка. Театр выступал за восстановление справедливости

по отношению к немецкому народу. В своих письмах и обращениях в высшие органы государственной власти, к немецкой интеллигенции театр выдвигал требования полной реабилитации немецкого народа, восстановление республики немцев Поволжья. Немецкий драматический театр по своему предназначению, по определенной для него миссии, по своему составу был всесторонне немецким. В состав труппы с 1980–1990 годы входило 52 немецкоговорящих актера. За этот период было поставлено около 40 спектаклей. Театр 80-х полностью выполнил свою миссию: немецкий театр – для немецкого народа. Для Брехта театр, который необходим, – театр, ни на минуту не отрывающийся от общества, которому он служит, РНДТ первого периода был именно таким театром.

В 1989 году РНДТ переводят в Алма-Ату. Этим переездом обозначился конец истории первого периода театра. К 1994 году в театре создается критическая ситуация, в основе которой лежало «эмиграционное настроение». В труппе из трех составов остается четыре профессиональных актера. Театр находится на грани закрытия. Явление ПМЖ (выезд на постоянное место жительства) сыграло свою решающую роль. С момента открытия границ в Германию выехало около миллиона немцев, что повлекло за собой смену зрительской аудитории. Она перестала быть подлинно национальной, она стала мультинациональной. РНДТ – как «театральный организм» претерпевает изменения. Он выходит за пределы функции проводника немецкой культуры и расширяет собственные художественные и социальные границы.

* * *

Второй этап жизни театра (1990-е годы) начался с поиска решения проблемы: как сохранить национальный культурный институт, являвшийся таким мощным и значительным показателем национальной культуры немцев на таком обширном пространстве?

В 1991 году происходит невероятный случай, подтверждающий уникальность нашего государства в стремлении быть

мировым культурным пространством. В этом году создается Немецкая театральная академия (НТА) при Казахском государственном институте театра и кино им. Т. Жургенова – проект, не имеющий аналогов в Казахстане. Наступает второй этап РНДТ. Но была допущена ошибка. Для обучения были приглашены молодые люди немецкой национальности, 80% из которых уже имели или ждали разрешения на ПМЖ. К 2000 году все имеющие разрешение на выезд, покидают Казахстан.

В 1994 году в театр приходит новая труппа, состоящая из двух курсов Немецкой театральной академии. К этому времени весь предыдущий актерский состав эмигрировал в Германию. Театр был пуст. Была нарушена преемственность театральных традиций. Со дня создания «Немецкой театральной академии» и прихода его студентов в театр началась новая страница деятельности театра. Актерская труппа театра теперь имела другой возрастной, национальный состав. Это были молодые люди, уже жившие в другом государстве, в других культурных и социальных условиях. Они руководствовались другими мотивами прихода в немецкий театр. Молодые актеры работали с европейскими режиссерами и педагогами, имели возможность выезжать для практики в Германию, чтобы развивать немецкий язык и изучать театральный опыт Германии, где были представлены различные современные театральные направления. Они ворвались в это «пустое пространство» и начали творить. Постепенно складывалась новая направленность деятельности театра – модерн.

Работа с режиссерами и педагогами, представлявшими разные актерские школы и театральные направления в режиссуре, хореографии стала новой традицией. Дипломная работа выпускников второго набора НТА «В поле чудес» открывает этот театр миру. Все семь историй из жизни одного города придумала и поставила Ингрид Лаузунд, режиссер – драматург из Равенсбурга, приглашенная специально директором НТА господином Фрайтагом. Довольно продолжительное пребывание в Алматы позволило ей списать из жизни судьбы своих будущих героинь, досочинять их образы и примерить созданное к актрисам

театра, с точностью реального проживания. Когда уже как бы, не видима грань: актриса ли ведет роль или роль ведет актрису к гибельности края. Эту особенность игры отметили все западные рецензенты, очень живо откликнувшиеся на выездной спектакль театра. Ингрид Лаузунд, собственно, и ставила свой спектакль для западного зрителя. Пресса отмечала, что удручающий постсоветский реализм на сцене не выглядит таковым благодаря гротескно – комичному таланту автора – постановщика, сумевшему перемешать трагедийные мелодраматические сцены с «калинкой в валенках», с кабаре и сатирой, вызывающей смех. Для многих в той же Германии спектакль вызывал горький смех узнавания самих себя, потому что в залах сидели и бывшие «наши» немцы. Успех выпускного спектакля НТА в гастрольной поездке по Германии в 1998 году имел неожиданное для театра продолжение. Он был приглашен вне конкурса на фестиваль немецкоговорящих студенческих групп в Мюнхене, где восхищенное жюри присудило ему специальный приз. Театр получил приглашение на престижный фестиваль «Театерформен» в Ганновере. Результатом показа «Поля чудес» были не только оvationи, но и такое письмо от руководства фестиваля: «Актерский уровень, с которым учащиеся выпускного класса играли, танцевали и пели, а также точная режиссура Ингрид Лаузунд впечатляющего качества. Гастрольный спектакль стал особенным событием и одной из вершин фестивальной программы». Далее следовали предложения держать «Театерформен» в курсе дальнейших планов театра и пожелания видеть его у себя с новыми проектами. В западной прессе писали: «В спектакле много граней. Можно узнать кое-что о жизни». «Поражает танцевальное и пластическое мастерство актеров...». «Каким мастерски сыгранным, каким бессовестно комичным и застенчиво трагичным может быть театр». «Граница между жизнью и театром в этот вечер стерта. Практически без декораций, без костюмов, с малым реквизитом удается молодым актерам вызывать у зрителей чувство близкое к катарсису». А «Ганноверская Альгемацне Цайтунг» отметила: даже призыв к зрителю в этой утопической комедии, звучащий как призыв пробудиться от апатии

и выступить против бюрократии и коррупции, не выглядит агитационным. И призывала администрацию театра быть начеку, чтобы «talанты не покинули маленький театр в Алматы, как сделали раньше их коллеги, чтобы найти свое будущее на Западе».

«Спектакль «В поле чудес» режиссера Ингрид Лаузунд был задевающий за живое, очень современный театр, пришедший из города Алматы, расположенного где-то в Центральной Азии, недалеко от Китая. Как и многие, я была озадачена и пристыжена одновременно: наш евроцентристский снобизм был захвачен врасплох тем обстоятельством, что «там за степью» можно делать такой хороший театр». (6) Спектакль Ингрид Лаузунд «В поле чудес» принёс театру популярность не только в Казахстане, но и за его пределами. Тем самым открыл возможности сотрудничества со многими институтами культуры Европы. Спектакль «В поле чудес» принимал участие в фестивалях: Фестиваль немецкоговорящих театральных школ, г. Мюнхен (специальный приз жюри), 1998. Фестиваль “Театерформен Экспо-2000” Ганновер, 1998. Фестиваль немецкого театра в Гере, 1998. Фестиваль молодых актёров, Бенсхайм, 1998. Фестиваль «Ауа, вир лебен», Берн (Швейцария), 1999. Внеконкурсная программа фестиваля «Театер дер Вельт», Берлин, 1999. Фестиваль ИТС, Амстердам (Голландия), 1999. «Театерфестиваль» Базель, 2000

После гастролей РНДТ становится знаменитым на всю Европу и получает европейское название ДТА (Deutsches Theater Almaty). Он становится свободной площадкой для совместных проектов с режиссерами Европы, России и Азии, живым местом для дискуссий и эксперимента. Новый стиль, был беспорядочен, быстр, перекручен и вызывающ. Театр шел своим извилистым путем и являлся единственным экспериментальным театром страны, играющим на немецком языке и имеющим в репертуаре одновременно Г. Белля, Б. Брехта, Ф. Шиллера, М. Ауэзова, Мольера, С. Мрожека, Е. Шварца, А. Чехова, И. Гете, А. Жарри, Т. Уильямса, У. Шекспира. На протяжении этих 11 лет (1993-2004) ДТА проводил разнообразные творческие акции «Открытие и закрытие сезона», «Субботники», которые представляли

собой уникальное театральное шоу и пользовались огромным успехом у зрителей. Идейным автором этого проекта являлся Дирк Гроссманн, принимавший неоднократное участие в них. Кроме того проводилась специальная акция «kiNO SIGNAL», которая знакомила алматинского зрителя с лучшими кинофильмами Германии. В 2000 году ДТА получает, впервые в истории Академии замка Солитюд (Штуттгарт), групповую стипендию на 6 человек. Режиссеры и актеры ДТА живут и работают в Германии 6 месяцев и привозят оттуда два спектакля, которые, потом с успехом шли на сцене театра в Алматы. Это М. Балаиане «Маленькие ангелы» и О. Ирванц «Брехун». Благодаря этому счастливому случаю два актера ДТА Виктор Немченко и Лариса Ивлева были приглашены для съемки в очень известном сериале «HEIM» (Родина).

ДТА побывал на крупных фестивалях и с гастролями в Германии, Голландии, Бельгии, Австрии, Чехии, России, где достойно представлял казахстанское театральное искусство, что и являлось реализацией идеологии ДТА, которую можно выразить девизом: «ДТА – это окно для Казахстана в Европу и окно для Европы в Казахстан». Современный немецкий театр проходит путь сложнейших метаморфоз, приводящих зрителя в некое пограничное состояние: тот должен освободиться от привычных стереотипов, незыблемых до сих пор правил и установок и открыть себя новым возможностям и новому опыту. Трансформации, которым подвергается современный театр, еще больше усиливают ощущение кризиса, вызванного изменениями в общественной жизни. Но в отличие от последних, театр открывает зрителю возможность в форме игры заняться решением острых проблем и научиться жить в условиях нестабильности. В этом – то для него и видится шанс продолжать играть важную роль в новом, динамичном, меняющемся мире. Открытость и контактность ДТА позволяли ему успешно сотрудничать с различными культурными институтами, как в Казахстане, так и в Европе. Это дало возможность сотрудничества не только с режиссерами из различных стран, но и с актерами, как из Германии, так и из различных театров Алматы: Казахским академическим

театром драмы им. М. Ауэзова, Государственным русским академическим театром им. М. Ю. Лермонтова, Государственным академическим ТЮЗом им. Н. И. Сац, Государственным ансамблем классического танца под руководством Б. Аюханова.

Разнообразие и широта художественных поисков новых сценических форм и средств выразительности, новой театральной лексики отражена в репертуаре РНДТ рассматриваемого периода:

1995 – «Фольксфест» (Народные гулянья) спектакль-концерт, основанный на танцах и песнях народов мира. Первая попытка работы в жанре театра-танца в фольклорном стиле.

1995 – «Коварство и любовь» Ф. Шиллер. Режиссер из Санкт-Петербурга (Александринский театр) В. Горяев. Классическая постановка немецкого произведения с соблюдением всех законов драматического жанра (декорации, костюмы, образы героев). Особенность постановки – все роли исполняли студенты Немецкой театральной академии.

1995 – «Предназначено на слом» Т. Уильямс. Режиссер В. Немченко. Спектакль сделанный, как студенческая работа, был принят в репертуар театра. Стиль, предложенный в спектакле, определил одну из основных эстетических линий Немецкого театра – «работа с энергией в «пустом пространстве» (театр Питера Брука). Спектакль просуществовал в репертуаре более 7 лет.

1997 – «Поле Чудес», спектакль-импровизация, режиссер и автор Ингрид Лаузунд (г. Равенсбург, Германия). Дипломная работа студентов Немецкой театральной академии (театральный педагог Дамеш Арынгазиева). Спектакль определил другую линию развития эстетики ДТА (театр импровизаций). Первая театральная постановка художников Виктора и Елены Воробьевых, что является своего рода экспериментом в решении сценического пространства. ДТА стал первым театром из Казахстана, который Европа узнала, как современный экспериментальный театр. В последующие 2 года спектакль гастролировал по Германии, Голландии, Австрии, Швейцарии и участвовал во многих крупных европейских фестивалях. Театр с этим спектаклем был

удостоен право представлять Казахстан на одной сцене с П. Бруком, П. Штайном, Э. Някрошюсом.

1997 – «Маргарита уходит» по Г. Гете и М. Булгаков. Режиссера Франк Дювель (Германия). Спектакль был сделан полностью по системе Питера Брука (работа с энергетическим пространством) и по законам построения оперы. Многие театральные специалисты и художники оценили этот спектакль, как «идеальный современный театр», с точки зрения решения театрального пространства, существования актеров, трактовки темы спектакля (переселение немцев в Германию). Спектакль предложил следующую линию эстетики ДТА – актер-универсал (голос, тело, энергия).

1998 – «Уникуб». Режиссер и автор А. Остер. Спектакль для детей на 4-х языках – немецком, русском, казахском, английском. Спектакль шел без перевода, что было доказательством универсальности театрального языка. Эта работа не имела аналогов, так как сделана по законам детской психологии, где учитывались цвет, форма, ритм восприятия окружающего мира ребенком.

1998 – «Король Убю» Альфред Жари. Режиссер Марк Вайль («Ильхом», Ташкент). Первая постановка этой пьесы на территории СНГ. Этот спектакль дал повод зрителям говорить о ДТА как о «политическом театре», что послужило поводом снятия спектакля с репертуара. Спектакль сделан был в жанре гротесковой клоунады, в основе которой лежали тончайшие психологические ходы, что продолжало отличать актерскую технику труппы ДТА от других театров Казахстана.

1999 – «Стойка на голове». Режиссер Андрей Лазарев. Спектакль-перформанс, где соединились элементы драмы и танцтеатра, что еще раз продемонстрировало универсальность актерского состава ДТА. В спектакле были использованы нестандартные приемы решения сценического пространства: «актеры и зрители поменялись местами».

1999 – «Любовь для одной ночи». Режиссер Наташа Дубс. Первая попытка театра представить публике новый для Казахстана жанр – танц-театр. Очередной эксперимент ДТА, открывший

зрителям Казахстана новый современный жанр театра, который является интернациональным по своей сути. Актер со зрителем в этом жанре общается не вербально, а использует в качестве коммуникативного элемента тело, энергию, голос.

2000 – «Люди». Режиссер Андрей Лазарев. Спектакль-импровизация, основанный на историях придуманных самими актерами. Спектакль был предложен публике, как спектакль-хэппенинг, то есть был поставлен эксперимент соединения драматического искусства и такого художественного акта, как хэппенинг. Еще одной особенностью была рекламная акция этого спектакля, которая началась задолго до премьеры и которая была признана всеми, как самой неожиданной и удачной рекламной акцией театральной продукции.

2000 – «Ла Фуга де Фами», «Танцорки», «Золушка». Режиссер и хореограф Йозеф Кацаурек (Чехия). Три спектакля в жанре танц-театра, в которых на сцене работали вместе актеры ДТА и профессиональные артисты балета. И это еще раз подтвердило то, что ДТА был универсален, современен и нетрадиционен в своей позиции, а также был открыт сценическим жанрам, актерам других театров.

2000 – «Вишневы сад». Режиссер Наташа Дубс. Спектакль-перформанс, практически без текста. Ренате Клетт, известный театральный критик (Германия) назвала этот спектакль «слишком радикальным, даже для Германии». Это свидетельствует, что ДТА постоянно находился в поиске новых форм и новых жанров.

2001 – «Фирлинг» по Б. Брехту («Мамаша Кураж»). Режиссер Виктор Немченко. Спектакль с элементами мюзикла стал визитной карточкой театра. С созданием этого спектакля в ДТА появился свой собственный оркестр. Труппа театра продемонстрировало практическое владение актерской техникой «эпического театра».

2003 – «Байканур-1» Автор и режиссер Алексей Шипенко (Германия), «Байканур-2», автор А. Шипенко, режиссер Анна Лангхофф (Германия). Попытка создания «многосерийного» спектакля. Оба спектакля были «скандальны», как по содержанию, так

и по форме. Своеобразная авторская фантазия о том, каким будет Казахстан в 2030 году. Эти работы позволили познакомить казахстанского зрителя с А. Шипенко, который является ярким представителем современной европейской драматургии.

2003 – «Снег», авторы Грегор Камникар (Словения) и Петор Тодоров (Болгария). Физический театр (по Гротовскому), основанный на личных воспоминаниях связанных со словом «снег», выраженных через танцевально – пластическую форму.

2003-2004 – «Субботник», 2003 – «Дракон», 2004 – «Макбет», 2004 – «Леди Мильфорд из Алматы»,

В одном из своих интервью педагог по актерскому мастерству НТА Дамеш Арынгазиева очень точно охарактеризовала стиль ДТА: «Театр – искусство живое. Оно во многом исходит от требований зрителей и времени. Время дает свой нерв и задачи театру. Но от нас зависит, почему развивается та или иная форма. То, что делают актеры Немецкого театра, идет от переживания того, что происходит здесь, сейчас, от сложностей жизни, в которой мы живем, от философского осмысления себя в этом мире. Как найти себя в этой стране, в этом городе, уезжать, или не уезжать? Много проблем, которые осмысливаются ими, немцами, по-своему. Я вижу, что они, с одной стороны, пытаются соединить себя с немцами, живущими там, в Европе, и в тоже время им трудно отделить себя от земли, на которой они родились. Может быть, отсюда и возникает стилистика театра абсурда, к которой тяготеют многие спектакли этого театра. Сегодня Немецкий театр впитал в себя достаточно много западной формы. Однако смотришь их сегодняшние постановки – не хватает знания психологии, умения организовать речевое действие. Да, есть увлеченность пластикой, выразительностью тела... Но ведь форма переживаний – многолика». [7]

Руководителем театральной академии и педагогами были люди, выросшие на традициях германского театра, что автоматически приводит к внедрению этих традиций. РНДТ начинают интересоваться новыми формами, новыми выразительными приемами в сценическом искусстве в актерской и режиссерской техниках, который он искусно синтезирует с исповедальностью и живой,

реакцией актера. Это то, что являлось основой системы, по которой обучались студенты мастерству актера.

По определению Арго, «актеры, как мученики, сжигаемые на кострах, только звуки должны быть хорошо артикулированы». Хотелось бы более подробно остановиться на одной из заслуживающих внимания актерской техники. Сегодня все чаще используется термин «синтетический актер», актер, сочетающий в себе умелое владение различными актерскими техниками. Одной из таких является техника «оголенного актера» Ежи Гротовского, по определению которого актер – это человек, работающий своим телом и делающий это публично. «Актер публично совершает акт провокации по отношению к другим путем провокации по отношению к самому себе. Важно чтобы такого рода акт самоотдачи и дозволения, рожденного истинной любовью, то есть – жертвование собой в актерской игре не стал эфемерным явлением, не стал одноразовым «извержением». Актер, призванный совершить акт самообнажения, «оголения», принесения в жертву того, что в нем наиболее интимно, должен быть способен к выявлению психических импульсов, находящихся еще в состоянии рождения. Пока актер сохраняет чувство тела, он не может решиться на акт «обнажения». [8, 32] Тело должно полностью избавиться от состояния сопротивления; практически, в каком – то смысле оно должно перестать существовать. Он должен научиться во время работы над ролью думать не о накоплении технических элементов (использование резонаторов и т.п.), а об устранении тех препятствий, которые становятся заметными (например, затруднение с полнотвучием или силой голоса). А это означает, что техника актера никогда не выступает чем – то завершенным; всегда, на каждом этапе – поисков ли себя, провокации ли в форме эксцесса, преодоления ли собственных тайных барьеров – появляются новые технические ограничения и затруднения. Это относится ко всем элементам игры, к пластике тела, жесту, конструирование маски лица, к каждой частице актерской телесности. Но самой решающей проблемой в этом процессе остается духовная техника. Актер должен манипулировать сценическим образом, как

скальпелем, для препарирования собственной индивидуальности. Речь идет не о том, чтобы играть самого себя в неких предлагаемых обстоятельствах, то есть о так называемом переживании роли, и не о создании образа в эпической форме, о так называемом отчуждении на основе холодного объективного анализа. Речь идет об использовании вымышленного образа в качестве трамплина, орудия, делающего возможным проникновение вглубь, к тому, что укрыто под нашей повседневной маской, к достижению интимных слоев нашей индивидуальности для того, чтобы принести «их в жертву». Это возможно при наличии актерской способности, способности самой основной – концентрации. Концентрации, не имеющей ничего общего со смакованием собственных переживаний, словом, концентрацию, являющуюся сосредоточением не на том, что мы могли бы назвать «я», а на том, что можно определить как «ты». Совершение акта «обнажения» требует от актера мобилизации всех физических и душевных сил: так достигается как бы состояние пассивной готовности. Пассивной готовности для претворения в жизнь активной партитуры, смыслом которой заключается в отдаче себя. Именно в этой точке все сходится: обнажение, транс, эксцесс, даже дисциплина формы – все это осуществляется, если на самом деле происходил доверительный, полный тепла и как бы просветленный акт отдачи себя. И тогда, если акт полный и достигает некоего пика, то психически интегрирует и дарует успокоение. Гротовский считает, что театр ценен не сам по себе; подобно музыке и танцам в некоторых братствах дервишей, театральное представление – это способ и средство самопознания, самоисследования, это путь к спасению. Палитра актера – сам актер. Эта палитра богаче палитры художника или музыканта; чтобы ею овладеть, нужен весь человек целиком. Руки, глаза, уши и сердце актера являются одновременно и объектом и инструментом его исследований. При таком отношении сценическое искусство становится делом всей жизни; актер шаг за шагом расширяет свои знания о себе самом не только во время репетиций, всегда мучительных, непохожих одна на другую, но и во время представлений – огромного восклицательного

знака в его монологе. По терминологии Гротовского, актер должен позволить образу «проникнуть» в его душу; сначала все в нем сопротивляется этому вторжению, но упорным трудом актер приобретает целый ряд технических навыков, которые позволяют ему управлять своим телом и психикой и подавлять это сопротивление. «Самопроникновение» роли связано с самораскрытием: актер добровольно показывает свое истинное лицо, понимая, что невозможно постигнуть секреты роли, не отказавшись от защитных покровов, не раскрыв секретов своего «я». Таким образом, исполнение роли становится жертвоприношением, причем актер публично приносит в жертву как раз ту часть своего «я», которую большинство людей предпочитают скрывать. Эта жертва – его дар зрителю. Однако все упражнения без исключения в каждой области актерской подготовки должны протекать не под знаком умножения навыков, а создать как бы цепь намеков, относящихся к тому неуловимому процессу – самопожертвование.

Еще в стенах НТА (Немецкой театральной академии) студенты имели возможность изучать систему Гротовского через упражнения. Немецкий театр всегда отличался своеобразной актерской пластикой и танцевальностью. Вторая встреча с техникой Гротовского состоялась в 2004 г в спектакле «Снег» режиссера Петера Тодорова (Болгария) и хореографа Грегора Камника (Словения). Жанр этого спектакля был определен авторами как – «Эмоциональный катарсис трех женщин полученный их духовным и физическим телом в путешествии через индивидуальные воспоминания». Своим спектаклем они ввели в наш лексикон еще одно понятие – contemporary dance. Это – самостоятельный театральный жанр, развитый во многих странах Европы, Америки и России. В Москве и Петербурге с 2000 года он получил право на самостоятельную номинацию в международном театральном фестивале «Золотая маска».

Физический театр не интересуется ни мысли, ни психология. Это только тело, которое подчинено эмоционально-физическим ощущениям на конкретный импульс. В данном спектакле этим импульсом являлось слово «снег». В физическом театре

рушатся все стереотипы. Танцуют все – маленькие и большие, худые и толстые, высокие и коротышки. Постановщики открыто прославляют безрассудство, которое является сущностью танца. Дело в том, что физический театр, составляющий суть contemporary dance, занимается поиском именно невербальных способов контактов с себе подобными. Ведь еще в начале прошлого столетия о независимости танца заговорили лучшие умы Европы. Как это ни парадоксально, актеры ДТА в этом спектакле создают настолько тонкую психологическую нюансировку своих персонажей, что поневоле задумываешься о первичности в театре простого физического действия, а не слова или действенного анализа. Движения актрис – изысканное «перпетуум мобиле» унисона и контрапункта пронизанное пародией и клише. Хореография здесь – результат коллективного воображения – свободная и чувственная, наполненная заразной энергией и юмором. Основой драматургии спектакля стало слово «снег». Вызванная у актрис с этим словом ассоциация, была положена в основу драматургии этюдов, из которых, как мозаика, и был выложен этот спектакль. Петер Тодоров и Грегор Камникар при постановке спектакля использовали метод, давно существующий на Западе: хореограф не столько ставит движение, сколько провоцирует личные реакции исполнителей. Источником для хореографии служат персональные и коллективные воспоминания, всегда живущие в глубине сознания.

Тело – это источник всего. Тот, кто осознает свое тело, может взаимодействовать с другими людьми и вести диалог со зрителями, что важно в театре. Чем больше вы знаете о своем теле, тем больше вы знаете о себе, тем легче вам играть и двигаться. И в ходе спектакля речь идет о качестве чувственного взаимодействия между всем телом актера на сцене и зрителями, которые смотрят на него. Человек может думать телом: разум – это мускул. И мозг, и память – это тоже мускулы. Поэтому самое сложное и важное на сцене то, как человек стоит, идет, сидит. Как снимает и надевает очки. Как шевелит пальцем. Все элементы имеют равное значение. Ведь то, что показывается телом,

помогает публике слушать. Самое главное для зрителя в театре – это уметь слушать, но не только ушами, но и глазами, руками, ступнями – всем телом. Слушать телом и говорить телом – вот исходные, из которых начинается «театр танца». Ведь в ходе спектакля речь идет о качестве чувственного взаимодействия между всем телом актера на сцене и зрителями, которые смотрят на него. Основная идея, сформулированная идеологами хореографического авангарда, заключалась в поисках «естественной» (свободной от условности и стилизации) жестикуляции. Предполагалось, что только она способна по-настоящему передать все нюансы человеческой психики. Но быстро выяснилось, что на сцене, где все движения условны, невозможно отделить «естественное» от «искусственного» и невозможно бесконечно придумывать все новые свободные движения.

Немецкий хореограф Пина Бауш, решая эту проблему, фактически опровергает главное положение теории апологетов танцевального авангарда. Ее практика доказывает, что человек, унаследовавший культурный опыт, более свободен в выражении эмоций, чем отрицающий всякие правила. Но тем самым парадоксально воплощает мечту своих предшественников. Она нашла путь к воплощению их мечты об универсальном языке эмоций. Как-никак, ей удастся не временно затмить своими открытиями сложившиеся театральные формы, а поставить собственные достижения в общий исторический ряд. В основе возникновения и успеха «театра танца», родоначальником которого была Пина Бауш, немецкий хореограф, лежит идеология «новой телесности». Ее театр заявил о себе в 80 – годы в Германии, представляя танцоров обычными людьми, в обычной одежде. Они не то что танцуют, скорее, наслаждаются человеческими переживаниями – крик, плач, объятия, еда и питье. Бауш училась в знаменитой школе Фолькванг у идеолога немецкого танцевального экспрессионизма Курта Йосса. Пина Бауш – основательница «Танцтеатр Вупетрайль» – национального достояния Германии, королева немецкого выразительного танца.

Ее первые спектакли появились в конце 60-х в период последствий социальных и политических подвижек (в том числе

феминизма), призывавший к природности. В них Бауш истово стремилась перенести на сцену обытовленное движение. Натурализм пластики был не нужен этим спектаклям в той же мере, что и сюжет. Она провоцировала зрительские эмоции, придумывала театральные метафоры. Она оказалась одним из первых хореографов, которые подвели танцевальный театр к той грани, за которой он превращается в драматический. Но в отличие от многих эту черту так и не переступила: даже заставляя своих танцовщиков разговаривать или петь, Бауш выстраивает пластический эквивалент мира. Оступившись от учителей своей молодости, она нашла путь к воплощению их мечты об универсальном языке эмоции. Принципиально иное отношение к стандартам красоты: не крайней худобы, но органичности самому себе. Она создала танцевальный язык, свободный от театральных условностей и стилизации. Главный организующий прием ее постановок – сопоставление дикого (природного) и культурного начала в человеке и мире. Подмеченные бытовые вольности – «милые и забавные привычки» были выведены на сцену. Ее фирменный ход – «интересная злость». Именно в театре танца «Вупертайль», которым она руководит более тридцати лет родился тот, совершенно новый, странный «бауш – жанр», ставший классикой. Ее представление рождается из хаоса людей, голосов и движений – здесь танцуют, поют и разговаривают, общаются с публикой, дерутся, делают акробатические упражнения или просто сидят и думают. Эпизоды и танцевальные комбинации чередуются, смешиваются, накладываются друг на друга, развиваются на разных участках сцены, как голоса в полифонической музыке. И невозможно понять, каким именно образом Бауш дирижирует хаосом так, что весь этот гомон и разрозненные картинки складываются в совершенный образ и ни прибавить, ни убавить ничего не возможно. Таким образом, киноизображение уподобляется театральной декорации, пластика артистов – языку, речь – жестикуляции. А действие в целом – музыкальному произведению или фильму со сложным монтажом или танцевальной композиции, хотя собственно танца в нем немного. Перед нами новая, изобретенная Пиной

Бауш разновидность театрального искусства, которую пытались, но не смогли создать ее учителя. Танец, сочиненный Бауш, изощрен, а главное – осмыслен. Непривычно осмысленными кажутся сами танцовщики: молодые и старые, привлекательные и гротескно некрасивые, худые и толстые. Лица их не пустые. За их телами и движениями стоит история собственной жизни каждого, и это дорогого стоит. Ее не интересует красивый человек или нет. Самое главное – человеческие качества танцовщика, ей важно, что он излучает, какой он внутри. Она не следует никакой школе, она просто танцует. Считает безумием думать, «что в танце должна существовать какая – то норма, на которой построен классический балет, а все остальное – не танец. Танец может жить в любых формах. Главное – это точность пластического выражения мысли, эмоции. И дело здесь, конечно, не в технике классического танца, а в жесте, выражающем сущность происходящего с человеком. Не в том, как человек движется, а в том, что им движет».

Свои спектакли она создает с целью совершенно определенной и старомодной: рассказать людям о людях. В лучших традициях *Ausdruckstanz* – немецкого выразительного танца – она доверяет танцовщикам самим перевести свои впечатления на язык танца. Свой знаменитый цикл «представления о городах» Бауш начала делать в 90-х годах. Танцоры ездили по городам, жили там по несколько недель, изучая окраины, фешенебельные заведения. Заводили знакомства, шлялись по ресторанам и клубам и питывались впечатлениями. Возвращаясь, они сочиняли спектакль не только о городе, но и о времени, о людях, их страхах и счастье. В пластике всех актеров Бауш видна классическая выучка – но так, как видна латынь в современных европейских языках. Хореограф, с именем которой всегда связывалось слово «танцтеатр», Бауш давным давно сказала, что ее «не интересует, как двигаются люди, – важно, что движет ими», и все более интересуется театром, а не танцем. И ее, когда-то весьма увлекающуюся политикой, более не интересуют частности типа смены правительства. Ей шестьдесят четыре года, она велика, метафорична и спокойна, как Китай. И, осознав это родство, поставила

о нем спектакль. Смещение драмтеатра и танца – очень вероятно. Экспрессионистская изворотливость движений – вполне возможно. Но чего не предвидел никто, так это оглушительной нежности, которой переполнен «Мойщик окон». Неповторимость зрительского чувства, когда современная режиссерская концепция неожиданно похожа на подарок к Новому году. Пину Бауш не Гонконг интересует, а, как это ни странно ныне звучит, человеческая душа, причем душа в условиях мегаполиса, где существование отдельной личности ежедневно стирается на «нет» самим фактом проживания в социальной мясорубке. Содержание и смысл «Мойщика окон» – мельчайшие нюансы движения разнообразных психик, выраженные в танцах, скетчах, словесных и пластических монологах, разговорах с публикой. Столь ценное Бауш чувство неповторимости человеческих контактов не сработало бы, не будь эти контакты отлично поданы с театральной точки зрения, в череде «настроенческих» картинок. Звучащие в фонограмме бесхитростные хиты всех народов, от португальских фадо до иранских гитарных баллад, усиливают до крещендо настройку спектакля на «маленького человека». Но не так просто.

Собственно, Бауш хочет сказать, что все эти разговоры про человеческие калибры – вранье, по гамбургскому счету. Не бывает людей «больших» и «маленьких». Не должно быть. Есть просто мужчины, женщины и дети. А мир спасется, если люди, как в «Мойщике окон», полюбят смотреть чужие фотографии и иногда думать о том, куда летят снежинки. Требуя от актеров готовности к ежедневной импровизации, к обнаружению своего интимного, сиюминутного опыта на сцене, она, кажется, все сильнее опустошала их возможности. Чтобы сохранить жизнь этого стиля, Бауш стала менять ландшафты и территории. Так, из внутренних пейзажей она переселила свою труппу в пейзажи географические. Это превратило ее из посланца уникального стиля в посланца мира и человеческого общения.

В традициях «Баушжанра» в ДТА были поставлены спектакли «Вишневый сад», «Стойка на голове», «Ля Фуга де Фаами», «Любовь для одной ночи».

«В искусстве надо или ставить опыты, только очень дерзкие, определенные, или ставить спокойные спектакли, которые будут привлекательны своей художественной завершенностью, совершенством. Тогда, возможно, простительна будет некоторая их, условно говоря, банальность. Но хуже нет, когда вещь недостаточно новая по существу или форме к тому же, еще несовершенно поставлена. Несоввершенство простительно при очень резком опыте, при очень резкой пробе чего – то нового. Но жалко, если несовершенным является слишком робкий опыт. Самое замечательное, конечно, когда есть полная новизна смысла и средств выражения. К тому же все это еще и художественно совершенно». [1, 190]

Боль, вызываемая экспериментом, порождает ненависть к тому, что называют «измами», к художественным направлениям с развитым самосознанием, вооруженным программами и по возможности представленными группами и объединениями. Пожалуй, в самом словоупотреблении понятия «изм», «школа», содержится едва заметное противоречие, поскольку оно, по-видимому, предполагает сознательное и целенаправленное устранение момента произвольности из искусства. Упрек, впрочем, чисто формальный по отношению к таким оклеветанным молвой как «измы» направлениям, как экспрессионизм и сюрреализм, которые именно произвольность творчества возводили в главный принцип своей художественной программы. В трудностях, которые со всех сторон обступают так называемые «измы», отражается сложное положение искусства. Сознание, от рефлексивных способностей которого зависит все нормативн-обязательное, все необходимое для художественного творчества, в тоже время демонтировало всю эстетическую нормативность. Вот почему на ненавистные «измы» пала тень одного лишь неосознанного влечения, голого спонтанного желания. Мысль о том, что без наличия сознательной воли вряд ли когда-нибудь создавалось хоть сколько-нибудь значительное произведение искусства, в многократно обруганных «измах» становится частью их самосознания. Это осознание принуждает произведение искусства к внутренней организации,

равно как и к внешней, поскольку произведения искусства стремятся утвердиться в организованном по монополистическому принципу обществе. Истина, содержащаяся в сравнении искусства с организмом, привносится в него благодаря субъекту и его разуму. Те из «измов» ближе к истине, которые отрицают ее. Они ни в коем случае не связывают индивидуальные производительные силы, а, наоборот, развивают их, в том числе и в результате коллективного сотрудничества. Один из «измов» – кубизм, немецкий психолог и философ Карл Юнг объясняет следующим образом, «Кубизм – не заболевание, а тенденция представлять реальность определенным образом, который может быть либо гротескно реалистичным, либо гротескно абстрактным. Клиническая шизофрения в данном случае – чистая аналогия, основанная на том, что шизофреник представляет реальность, как если бы она была абсолютно чужда ему или же наоборот, отчуждает себя от реальности. В современном искусстве это явление не представляет заболевание индивидуума, но является коллективной манифестацией нашего времени. Художник следует не личной цели, а скорее течению коллективного существования, произрастающего не столько из сознательной сферы, сколько из коллективного бессознательного современной психики. Вследствие того, что это коллективный феномен, он приводит к одинаковому результату в самых разных областях искусства». Ученый имеет дело с тем, что существует, но еще не открыто. Искусство же способно открывать то, чего еще не было, что по Аристотелю, должно или могло бы быть – по вероятности или необходимости.

Итак, вновь созданный Немецкий театр Алматы в 1993 году приобретает новую функцию – инновационную. Он становится «окном в Европу», таким своеобразным мостиком между Казахстаном и европейским театральным искусством, островком Европы в Азии. Он получает титул экспериментального театра, «театра стирающего границы». Нужно заметить, что в основе все же лежит германская национальная культура. Труппа состоит из 25 человек, 80% из которых владеют немецким языком и являются носителями национальной культуры. Почему театр

становится экспериментальным, в чем была новация? Нужно не забывать, что Германия исторически является законодателем театральных форм XX в – это «Баухаус», Эрвин Пискатор, Бетрольд Брехт, Макс Рейнхард, Питер Штайн, социальный театр 80-х годов, танцтеатр Пины Бауш. Актеры и режиссеры других стран Европы зачастую с завистью взирают на театральную панораму Германии. Безусловно, ни в одной стране нет такого множества театров, больших и маленьких. Успех Германии в этой области обусловлен исторически. Немецкая культура, для которой был особенно характерен интерес к «ночной стороне» существования, заставлял еще в начале прошлого века, обращаться романтиков к мифологии и народным сказаниям. Театры, возникшие по милости различных правителей Германии, явились фундаментом, на котором строится нынешняя система государственных и муниципальных театров.

Процесс развития немецкого театра стал обновляться в конце 1960-х – начале 1970-х гг. под воздействием развернувшегося в Европе студенческого движения. Благодаря энергичным личностям лидирующую роль начинают играть политизированные «режиссерские театры». Одним из самых ярких представителей этого периода был Маттиас Ландхофф, с дочерью которого судьба удивительным образом свела ДТА. В 2003 году режиссером Анной Ландхофф был поставлен спектакль «Байка -NUR – 2», по пьесе Алексея Шипенко. Сам М. Ландхофф говорил: «Если твою работу не приняли сразу, это не значит, что она была бесполезной или ненужной. Хорошо, когда в головах зрителя спектакль продолжается. Если я провоцирую, то не нарочно. Я не ищу провокации, но я верю в скандал. Мой девиз очень прост: «Не переставайте лаять! Оставайтесь на страже!». [10, 256] Той прямой реакции, которую люди театра получают от публики, обусловлена болезненность их существования. Когда смотришь на картину, твоя реакция не причиняет ей никакого вреда. Но люди театра вынуждены сживаться с прямой реакцией публики: недоразумения, сопротивление – все причиняет неприятности. Нужно иметь силу противостоять этим неприятностям, этой боли. Какого же рода сопротивление встретил ДТА

после громкой премьеры «Байконура – 2». Одним из пунктов художественной концепции развития второго периода театра была идея – «Казахстан глазами европейских драматургов». Это должна была быть серийная акция, началом которой стал проект «Байка-NUR» и «Байка-NUR – 2» по пьесе Алексея Шипенко, известного к тому времени по пьесам «Судзуки» и «Белый мерседес» с успехом идущих на европейских сценах (сам Шипенко является гражданином Германии). Сама идея и тема спектакля оказались достаточно щепетильными для того периода развития политического строя в Казахстане, так как рассказать, хоть и в виде байки, каким будет Казахстан в 2030 году была слишком смелой. Комиссия, состоящая из наших известных театральных деятелей, отреагировала достаточно невнятно, на увиденные картинки будущего своей Родины, созданные в уме европейского театрала с присущим ему генетическим желанием «устраивать скандал», заявив о том, что сцена не то место, где можно нецензурно выразиться и оскорблять национальное достоинство, и что с художественной точки зрения он не представляет никакого интереса.

Так что же, по мнению Маттиаса Ландхоффа, есть профессия режиссер? Из его многочисленных суждений о театре и о профессии следует – что режиссер – это изобретение двадцатого века. Что очень трудно определить эту профессию. Если нельзя дать ей определение, может быть, это и никакая и не профессия. Он считает, что режиссер должен знать очень много всего, для того чтобы осуществлять свою центральную организаторскую функцию, но эти профессиональные вещи не так важны как мы думаем. Режиссерские умения и познания опасны: они могут помешать, заслонят необходимость поворотного пути. Сам Ландхофф не имел университетского образования. Он изучал по собственной программе философию, литературу, живопись, архитектуру.

Он не получил специального театрального образования, даже чтение Брехта и Станиславского мало что приносило ему. Свою работу он начал прямо с ассистента в Немецком театре, потом в «Берлинер ансамбле». Его всегда очень интересовало

то, что «вокруг»: вокруг темы, вокруг театра. В своем праве считать то, что «вокруг» не менее важным, чем «основной предмет», поддержал в нем его учитель и наставник – композитор Ганс Эйслер. Для Ландхоффа было трудно представить, каким образом можно научить режиссуре. Он утверждал, что режиссер – это, прежде всего первый зритель, что у него есть видение того спектакля, который он хотел бы посмотреть. Затем, по ходу своей работы, он открывает тот спектакль, который он должен увидеть на самом деле. Он не ставит своего видения. Видение – двигатель постановки, ее побудитель. Режиссер открывает будущий спектакль в рабочем процессе, который трансформирует его видение, который может его повернуть совсем на другую дорогу. Эта профессия прекрасна еще и тем, что ты преодолеваешь собственный индивидуализм. Режиссер должен быть способен на большую концентрацию, умножая себя и при этом дробясь во множестве других. Все, что направлено к совершенству, к самодовлеющему совершенству, дает успех, но не движет искусства. Его движет несовершенство (не путать с дилетантизмом!). Режиссеру только тогда удастся стать, в самом деле, художником, артистом, когда его стремления сильнее, чем их реализация, и когда на нас действует энергия разрыва между ними, – между стремлением и результатом. Тут источник артистической силы, во всяком случае, в театре источник именно тут.

Наш век отмечен любовью к власти, к власти как идее. Режиссура связана с этой идеей. Она – выражение этой власти. Речь идет не об организаторской функции, а о конкретной власти, которую ты, режиссер, можешь проявить над теми, с кем ты работаешь, или над публикой, которую заставляешь проникнуться своими доктринами. Ландхофф уверен, что режиссируя нужно подставляться. Пусть в тебе сомневаются, пусть спорят с тобой – это нужно, потому, что тогда твои коллеги действительно работают с тобой. Всякая артистическая работа имеет личный аспект, ты можешь использовать свою личность, чтобы расширять ее власть, или, напротив, можешь предоставить эту свою личность на растерзание так, чтобы твои сподвижники могли использовать в работе свое сопротивление тебе. Когда Ландхофф

работает с художником, он предоставляет ему сначала полную свободу действий, потом обсуждает его предложения и вместе пробуют подряд несколько вариантов. Пространство, предположенное в пьесе, не несет в себе психологии. Оно содержит в себе пространственную механику, движение. Здесь, безусловно, прослеживается влияние «Баухауса» с его излюбленным конструктивизмом как стилем и механизацией мысли. Пространство пьесы обуславливает атмосферу и чувства с помощью возможных световых изменений, пространство пьесы приглашает к изменениям, трансформациям, метаморфозам.

Но есть такая материальная и фиксированная данность – текст. Спектакль может изменяться каждый вечер. Но, ни текст, ни декорация не меняются. Это те реальности, с которыми нужно сжиться. Занимаясь режиссурой, он не считает себя автором – если только не ставит пьесы собственного сочинения. Театр, сам по себе, всегда очень реакционен по отношению к автору. Театр больше заботится о том, чтобы обрести своего зрителя и стяжать успех, чем о том, чтобы реализовывать истинные возможности, заложенные в тексте. Интересуются не самим автором, а традицией истолкований, традициями игры, закрепившимися с первых спектаклей. «Я всегда стараюсь в своей работе защитить автора. Текст очень важен для меня. Я понимаю его на уровне слова, на уровне буквы. Я хочу его «сделать», а не объяснить или интерпретировать. Нужно сохранить все возможности текста. Нужно оставить его открытость для зрителя, как и юля актеров. Текст – строит идею и нельзя с великим текстом делать все, что угодно, пусть текст и не сакрален, но вертеть его не следует. Без великого текста нет великого. Нужен текст, который был бы сильнее тебя. Текст сопротивляется, его надо знать. Это очень важно для режиссера». [11, 255]

«Байка-NUR-2», написанный А. Шипенко, поставленный внучкой М. Ландхоффа Анной Ландхофф, стал финальным аккордом попытки ДТА стать «режиссерским – политическим» театром. Эксперимент РНДТ заключался в том, чтобы театр стал «переносчиком непослушания», новых театральных форм в театральном пространстве Казахстана, находившемся

в информационном вакууме. Сложно однозначно утверждать, что вновь созданный театр мог бы сохранить и продолжит уже созданный стиль Республиканского немецкого Драматического театра. Он теряет традицию быть «голосом народа» и приобретает традицию «окна в Европу», становится проводником европейского искусства на территории Казахстана.

«Традиция, как средство исторического развития в силу присущих ей свойств, зависит от экономических и социальных структур, качественно изменяясь вместе с ним. Традицию следует не отвергать абстрактно, с порога, а критиковать ее с современных позиций вдумчиво и по существу – именно так современность конституирует прошлое. Ничто не принимается на веру только потому, что данное явление существует, но и ничто не отвергается, не объявляется окончательно похороненным из – за того, что это осталось в прошлом; время само по себе не может служить критерием оценки». [2, 32] Спектакли прошлого обнаруживают присущую им недостаточность, причем в свое время, в конкретных условиях и с позиций мировосприятия собственной эпохи анализируемые произведения, отнюдь не выглядели слабыми и недостаточно убедительными. Недостатки выявляются с течением времени, но природа их носит объективный характер, а не зависит от изменяющихся вкусов. Да, надо современно чувствовать, и современно мыслить, и быть во всеоружии современных средств. На протяжении второго периода ДТА пытался стать «режиссерским театром». ДТА реализовал на практике установку Б.Брехта «анализировать сложные явления жизни, стремиться к прогрессивному изменению жизни, внушать уверенность в переустройстве общества на началах разума и справедливости». [13, 23]

Однако смена руководства театра привела к изменению направления развития труппы. ДТА снова стал РНДТ.

* * *

Выдвинутый Кантом постулат «совершеннолетия» относится и к разуму, и к искусству. История «модерна» – это история попыток достичь совершеннолетия, противопоставив

организованную и, подчеркнута опирающуюся на традиционные ценности волю, стихии детского в искусстве, которое, конечно же, выглядит детским в глазах узко прагматической рациональности. Но и само искусство, в не меньшей степени, восстает, против такого рода рациональности, которая в оценке взаимосвязей между целями и средствами забывает о целях и фетишизирует средства, превращая их в цели. Такая иррациональность, кроющаяся в принципе разума, разоблачается открыто признаваемой и в тоже время рациональной в способах своего самоосуществления иррациональностью искусства. Оно выявляет инфантильность, наличествующую в идеале «взрослости». Несовершеннолетие, рождающееся из совершеннолетия, – вот прототип игры. Профессия в эпоху «модерна» в корне отличается от традиционного ремесла с его арсеналом передаваемых по наследству правил и наставлений. Период эксперимента ДТА прервал ворвавшийся в него поток традиционного ремесла, включающий в себя понятие традиционных подходов в режиссуре, в использовании материалов и технологий для создания сценического пространства, в применяемых актерской технике, выразительных средств и форм.

Современное понятие профессии охватывает все множество способностей, благодаря которым художник утверждает собственную концепцию творчества, перерезая тем самым пуповину, связывающую его с традицией. Юнг в городах видел «раскол» европейской души: новая индустриально-техническая «асфальтовая цивилизация» предаёт забвению свои корни.

Но современная творческая профессия никоим образом не коренится в одном лишь произведении. Ни один художник, создавая свое творение, не обходится только теми средствами, которыми он располагает лично – зрением, слухом, чувством языка. Реализация специфических художественных способностей всегда предполагает наличие качеств, приобретенных за пределами профессиональных возможностей и интересов. Та целостность творческих сил, которая вносится в создание спектакля и внешне обладает чисто субъективным характером, представляет собой потенциальное присутствие коллектива, в работу которых

вносит свои поправки режиссер, да и сам актер. В каждом улучшении, которое он считает себя вынужденным сделать, довольно часто вступая в конфликт с тем, что он считает первичным творческим импульсом, он действует как агент общества, пусть даже будучи и равнодушным к умонастроениям, в нем господствующим. Режиссер, по Бруку, должен не «все знать», а «знать, как искать». И, разумеется, отлично представлять себе направление поисков. Каковым является направление поисков и существует ли оно вообще в сегодняшнем Немецком театре Алматы? На основе вышеизложенного анализа функцию РНДТ первого периода можно обозначить как «голос своего народа», второго периода как «инициатор актуализации театра», третий период характеризуется потерей художественного лица, театральной индивидуальности, собственного стиля.

Каждая творческая личность является многогранной. С одной стороны, это все же человек, со своей личной жизнью, а с другой – безличный творческий процесс. Как человек, такая личность может иметь веселый или мрачный нрав, и ее психология может и должна быть объяснена в личностных категориях. Но понять ее, как художника, можно только исходя из творческого достижения. Хотя художник и является противоположностью социальным маскам, тем не менее, тут есть скрытое родство, поскольку специфически художническая психология носит в большей степени коллективный характер, нежели личный. Искусство является видом врожденной системы, которая овладевает индивидуумом и делает его своим инструментом. Художник не является личностью доброй воли, следующей своим целям, но личностью, позволяющей искусству реализовывать его цели посредством себя. Как у человеческого существа, у него могут быть собственные намерения, воля, и личные цели, но как художник, он «человек» в более высоком смысле – он «коллективный человек», двигатель и кузнец бессознательной психической жизни человечества. Это его социальная маска и она иногда так тяжела, что художник вынужден жертвовать своим счастьем и всем тем, что составляет смысл жизни обычных людей. Учитывая это обстоятельство, совсем не удивительно, что художник

для психолога является представителем интереснейшей породы людей – с точки зрения критического анализа... Если жизнь художника, как правило, в высшей степени беспокойная, чтобы не сказать трагичная, то причиной здесь не абстрактный промысел судьбы, а внутренняя inferнальность и неспособность адаптироваться. Личности приходится дорого платить за божий дар творческого горения. Творческий импульс в такой степени может лишить его человечности, что личностное эго может существовать лишь на примитивном или низком уровне, что неизбежно приводит к развитию у него всевозможных нарушений – жестокости, эгоизма, тщеславия и других инфантильных черт.

Эрика Фишер – Лихте, одна из крупнейших современных театроведов Германии. Она удачно сравнивает немецкий театр 90-х начала 2000-х с вечно меняющимся, принимающим все новое и новое обличье Протеем и выдвигает трансформацию в ряд основных эстетических категорий нашего времени. Наряду с превращениями, составляющими суть театра как такового, речь сегодня идет о превращениях другого рода. С одной стороны, театр трансформируется в другие виды искусства, масс-медиа, художественные акции. С другой стороны – другие виды искусства, масс-медиа и художественные акции трансформируются в театр. Происходит театрализация общественной жизни. Театральные спектакли соперничают со спектаклями в политике, спорте, масс-медиа, рекламе. Размытость границ становится концептуальной чертой современного искусства. Где кончается театр и начинается рекламная акция? В какой момент ток-шоу превращается в театр? Когда избирательная кампания становится театром, а театр – избирательной кампанией? Для каждого типа спектакля существуют определенные правила, некая «рамка», задающая его функции и значение, а также гарантирующая определенное поведение зрителя.

Хотелось бы подробно остановиться на театре Шлингензи-фа, так как во многих отношениях он является наиболее ярким и характерным воплощением современных тенденций театральной жизни Германии. Славу величайшего мастера перешагивать любые границы, сбивать с толку, вызывать ненависть

и восхищение и поднимать океанские волны в самом тихом болоте снискал себе молодой немецкий режиссер, актер и шоу-мен Кристоф Шлингензиф. «Первосортный провокатор», «немецкий провокатор от театра», «театральный клоун», «полит-клоун» – вот лишь некоторые из титулов, которыми критика наградила Шлингензифа. С 1993 года Шлингензиф – режиссер известного Берлинского театра «Фольксбюне», а также автор многочисленных акций, проектов, ток-шоу. Один из самых известных его проектов 2000 года – это политический хеппинг против ксенофобии под названием «Иностранцы – вон!». Пожалуй-ста, любите Австрию», известен также под названием «Контейнерное шоу». Радикализм художника превзошел самые смелые ожидания лояльных устроителей. Перед зданием венской оперы был установлен контейнер с надписью «Иностранцы вон!», в который была заселена группа не то иностранцев, просивших политического убежища, не то актеров, исполнявших их роли. На специальном сайте в интернете можно было познакомиться с биографиями участников и следить за их жизнью в контейнере. Каждый вечер один из них избирался публикой и вышвыривался из страны. Таким образом, посредством простого телефонного звонка или по интернету всякий желающий имел право решать судьбы людей. На сайте было зарегистрировано 70 000 обращений! Присутствующие и все, чье внимание было приковано к «контейнерному проекту», не раз задавались вопросом: «Что это? Театр? Действительность? Абсурд? Провокация?» По-видимому, и то, и другое, и третье, и четвертое. И все вместе – это результат метаморфоз, которые претерпевает современный театр.

Показателен в этом отношении и другой проект Шлингензифа – создание собственной партии «Шанс 2000». Партия, как и положено, была зарегистрирована и баллотировалась в рейхстаг. При этом избирательная кампания представляла собой одновременно и театральное действо, и цирковое представление, и ток-шоу, плавно перетекающее одно в другое. Участник, он же зритель, не мог однозначно решить, во что он, собственно, был втянут. В акциях Шлингензифа все участники (артисты,

инвалиды, безработные, его личные фанаты и т. д.) находятся в состоянии «между». Между твердыми установками, правилами, ориентирами. Эта радикальная форма «betwixt and between» открывает новые игровые пространства и простор для инноваций. Театр своего рода становится творческой лабораторией, в которой искусственно создается кризисная ситуация, подобная той, что возникает в современном обществе. Театр Шлингензифа – это театр политический. Но он отличается от политического театра Брехта, Вайса или Мюллера. Он не поучает, не просвещает, не информирует, он инсценирует политику и преувеличивает происходящее. Он вводит в заблуждение, выбивает почву из-под ног и прочесывает современную действительность частым жестким гребнем. Провокация ли это? Бесспорно, но провокация, не являющаяся самоцелью (как скажем, перформансы 60-х), а строго вписанная в политический контекст. При этом границы между театром и действительностью совершенно размыты. Подобные театральные акции не опираются на предварительно написанный текст. Таким образом, драма в этой сфере уступает место некоему приблизительному сценарию, подразумевающему различные варианты сценического воплощения и высокую степень импровизации, так как непредсказуемо, в частности, поведение зрителей – участников.

Итак, вопреки ожиданиям общественности, современный немецкий театр не проявил себя как нравственное учреждение, отображающее актуальные проблемы действительности, предлагающие готовые варианты их решения и подталкивающие зрителя к их выполнению. Напротив, он сам проходит путь сложнейших метаморфоз, приводящих зрителя в некое пограничное состояние: тот должен освободиться от привычных стереотипов, незыблемых до сих пор правил и установок и открыть себя новым возможностям и новому опыту. Трансформации, которым подвергается современный театр, еще больше усиливают ощущение кризиса, вызванного изменениями в общественной жизни. Но в отличие от последних, театр открывает зрителю возможность в форме игры заняться решением острых проблем и научиться жить в условиях нестабильности. В этом – то для

него и видится шанс продолжать играть важную роль в новом, динамичном, меняющемся мире. До сих пор речь шла о внетрагических формах массового действия. Но изменения происходят и в самой театральной драматургии. Важнейшие процессы, затрагивающие эту сферу, проходят под знаком «постдраматического театра». С одной стороны, этот термин связан с тем, что собственно драма перестала быть исключительной основой всякого театрального действия. Примером могут служить упомянутые выше театральные акции Шлингензифа. Кроме того, в репертуаре рядового немецкого театра примерно 30% составляют так называемые «проекты», то есть спектакли, в основу которых положен некий литературный текст – прозаический или лирический, но не драматический! При этом спектакли решаются не в первую очередь собственно драматическими приёмами, а преимущественно за счёт привлечения аудио и видеосредств. Вообще, мультимедийность является характерной чертой современного театра. Этот прием был очень характерен для ДТА второго периода.

Одним из пионеров немецкого постдраматического театра признан Хайнер Мюллер. Серьёзным изменениям подвергается и сама драма. Его пьеса-текст «Гамлет-машина», написанная ещё в 1977 г. означала отказ от традиционной драматургической формы и «высокого языка». Самой яркой представительницей постдраматического театра в наши дни считается австрийская писательница и драматург Эльфрида Елинек. В 1998 была создана и поставлена её «Спортивная пьеса» («Sportstück»), вошедшая в историю театра. Суть заключается в том, что большая группа актёров выполняет на сцене определённые спортивные упражнения и скандирует текст. Пьесу отличает особый статус действующих лиц, безымянных носителей языка. Актёры – не они сами, но и не те, кого они играют. Язык используется как материал и обособляется от анонимного носителя. Гигантские монологи вкладываются в уста персонажей, лишённых индивидуальности. Текст механически поделён между ними. При этом большую роль играет ритм речи, её своеобразная музыка, создающая ощущение некоего транса, в который впадают актёры

и зрители. Текст пьесы не предназначен для чтения, а исключительно для инсценировки. Он является своеобразным фоном для мультимедийного театрального действия. Разрушение языка, лишение его обычных функций – характерный приём, используемый Елинек в драматургии. Соответственно меняется и функция сценического движения. Тело (движение, жестикуляция) находится в центре происходящего. В результате сцена представляет собой особое промежуточное пространство – это и не театр, и не жизнь, и в то же время и то, и другое. Однако «Спортивная пьеса» не является лишь яркой, эпатажной бес-содержательной формой, как может показаться с первого взгляда. В ней заключена глубокая мысль о родстве спорта и войны, об опасности фанатичной идеализации спорта, высказанная Эльфридой Елинек с присущим ей радикализмом и своеобразием. При этом в «Спортивной пьесе» нашли отражение наиболее характерные черты постдраматического театра, ставшего столбовой дорогой развития современного театрального искусства, – размытость границ между театром и жизнью, разрушение иллюзии «здесь и теперь», на которой зиждется традиционный театр, отказ от традиционной драмы (критика и разрушение языка, новая функция текста, отказ от традиционного драматургического действия, конфликта, характера и диалога, новая функция тела).

Изначально термин «постдраматический» возник из противопоставления аттической трагедии как образца «преддраматического» театра, то есть театра «до драмы», и современного «постдраматического» театра, то есть театра, основу которого, как отмечалось, уже не составляет собственно драматический текст. В последнее время этот термин всё чаще используется в Германии для обозначения новых веяний в современной театральной практике вообще. Вокруг него ведутся ожесточённые дебаты. Одни понимают под ним исключительно хэппенинг, другие – проекты, в реализации которых помимо актёров участвуют художники, поэты, танцовщики, третьи ставят знак равенства между театром текста и постдраматическим театром и т. д. Но всё это лишь частные его проявления. Постдраматический

театр – широкое понятие, включающее в себя самые разнообразные изменения драматической формы. При этом термин «постдраматический» во многом перекликается с термином «постмодернистский». Последний, однако, носит более глобальный характер, по сути, обозначая целую эпоху в искусстве, а «постдраматический» связан с конкретными вопросами театральной эстетики. Крупнейший современный теоретик театра Г.-Т. Леманн в книге «Постдраматический театр», вышедшей в 1999 году, провёл глубокое исследование театральной практики последнего 30-летия 20-го века с целью выявления эстетической логики нового театра. Он подчёркивает, что термин «постдраматический» отнюдь не означает абстрактное отрицание, принципиальный отход от драматической традиции. «Пост», то есть «после», по его мнению, означает, что драма продолжает существовать, но как ослабленная, устаревшая структура «нормального театра» в рамках новой театральной концепции. Мюллер, например, охарактеризовал свой постдраматический текст как «взрыв воспоминания в отмершей драматической структуре». Леманн метафорично описывает эту ситуацию следующим образом: члены и органы драматического организма, хотя и представляют собой отмерший материал, всё ещё присутствуют и образуют пространство воспоминания в двойном смысле слова – как воспоминание о происходящем, так и воспоминание о традиционной драматической форме (там же).

Не все театральные формы последних десятилетий соответствуют постдраматической парадигме. Но речь идёт о логике развития самой идеи театра. Понятие «нового театра» в ходе истории применялось к различным театральным концепциям. Формула всякого нового театра, в принципе, сводится к замене устаревших форм новыми. Исследования современного театра подтверждают, что именно термин «постдраматический» соответствует характеру новшеств, отличающих современный театр, с точки зрения перспективы развития театральной эстетики.

Таким образом, современный немецкий театр представляет собой динамичный, многоликий, сложный организм, находящийся на пути непредсказуемых, головокружительных

преобразований. Теоретики театра предпринимают первые попытки осмысления нового опыта. На фоне происходящего в европейских театрах мы имеем возможность наблюдать и сравнить с происходящим в сегодняшнем РНДТ

* * *

Третий период – это деятельность театра в настоящее время, который невозможно однозначно охарактеризовать и определить в нем роль театра как носителя национальной и современной театральной культуры немцев. Обозначить как театр, представляющий собой особое промежуточное пространство для современного «постдраматического театра», термин которого широко используется в Германии для обозначения новых веяний в современной театральной практике вообще, а также, включая в себя самые разнообразные изменения драматической формы. В сегодняшнем РНДТ процесс выявления эстетической логики нового театра не происходит по причине отсутствия в театре художественной концепции развития театра. «Пост» – после. Что после того, что уже было наработано театром? Устаревшая структура «псевдотеатра» с доминантой в сказочной драматургии для детей и взрослых, в рамках новой мировой театральной концепции, направленной на выявление эстетической логики нового театра. К празднованию тридцатилетнего юбилея ДТА пришел с грустными результатами: актеры театра практически все не владеют немецким языком; театр не ведет репертуарную политику, отражающую европейские театральные тенденции и учитывающую потребности немецкой национальной группы населения. Театр абсолютно дистанцировался от немецкой проблемы, театр никаким образом не способствует поддержке и развитию национальной культуры и языка. Более того, театр отрицательно влияет на формирование немецкой национальной культуры. А может быть это показатель состояния разрозненности представителей немецкой культуры в Казахстане на сегодняшний день? Ситуация на сегодняшний день катастрофическая – в театре окончательно утрачены национальные традиции, разрушены его функции, как национального Немецкого

культурного института, а главное – из театра вытравлен немецкий язык, а ведь Немецкий драматический театр должен быть для казахстанских немцев очагом немецкой культуры и языка. В последние же годы театр перестал выполнять функцию сохранения и развития немецкой культуры и языка в Казахстане для представителей немецкой диаспоры в республике. Главная причина сложившейся ситуации – тот факт, что на протяжении последних лет руководящие должности в театре занимали и занимают люди, имеющие отдаленное представление о немецкой культуре, немецком языке, европейском театре вообще. Каждый раз, когда вставал вопрос о назначении директора или главного режиссёра в немецкий театр, Министерство культуры и общественного согласия РК игнорировало мнение немецкой диаспоры. В результате, сегодня большая половина актерского состава и даже главный режиссер, который определяет художественную политику театра и ставит спектакли, не владеет немецким языком! Сегодняшний Немецкий театр не способен понимать и отражать национальные идеи и интересы немцев Казахстана, и, по сути, уже не является НЕМЕЦКИМ театром, театром, который должен объединять представителей немецкой диаспоры на почве любви к языку, нести им особенности культуры, быть островком Германии в Казахстане, в конце концов. В своем последнем визите глава РК Нурсултан Назарбаев в Германию отметил, что связующим звеном между нашими странами являются проживающие в Казахстане граждане немецкой национальности. Правительство обоих государств заинтересовано в поддержке этнических немцев в Казахстане. И одним из важнейших элементов культуры немецкого народа является Немецкий театр, который в данный момент утратил все контакты с диаспорой немцев в Казахстане.

Третий период ДТА начался с 2004 года, когда произошла полная смена руководства театра. Но, по инерции в театр, на протяжении последующих 2-х лет, заглядывали маститые «не наши» режиссеры. Кристоф Фетрие (Франция) с постановкой «Миры в Переходах», по знаменитому роману Джойса «Уллис», Джефф Черч (Англия), с постановкой «Макбет» У. Шекспир.

Ханни Ганем (Египет), с постановкой «Войцек» Г. Бюхнера. Юлия Афифи (Германия), постановкой «Рыба за Рыбу» Р. Шимпельфенинг. За исключением «Макбета», на которого можно было очень легко найти зрителя – школьников (произведение школьной программы), все остальные спектакли прожили микроскопическую жизнь, можно сказать, что умерли при рождении. «Миры в переходах» сыграны 6 раз (4 на гастролях), «Войцек» – 2 раза, «Рыба за Рыбу» – 2 раза. В одном из интервью нынешний главный режиссер И. Симонова, которая была назначена в 2007 году, сказала: «...что же касается немецкого театра – мы должны показывать то, что имеем здесь, а не модерн, востребованный на Западе. Как и было заведено, будем приглашать режиссеров из других театров. Первые немцы на исторической родине, осталась молодежь местная. Они много ездили по Германии, следуют опыту тамошних маленьких частных театров. Но у театра звание республиканского, а не экспериментального. Репертуар сильно менять не буду, его надо пополнить, восстановить прежние спектакли...». Из приглашенных режиссеров были И. Гонопольский и Б. Преображенский. В репертуаре театра с 2007 по 2009 из постоянно идущих спектаклей только 3 спектакля – сказки, из них одна для взрослых, одна на русском языке. Иногда возникает какой-нибудь случайно сохранившийся спектакль, который последний раз игрался один или два месяца, а иногда и год назад. Актеры напряженно пытаются вспомнить текст на чужом языке. Об атмосфере спектакля, о его душе вспоминать и не приходится. В стенах театра не было проведено ни одного занятия по изучению немецкого языка.

Каждый театр является, прежде всего, проводником и распространителем национального языка и национальной культуры. Если главный режиссер немецкого театра ставит спектакли на русском языке, он таким образом меняет политику театра, который создавался как национальный немецкий театр.

И еще одной из не решаемых до сих пор проблем стала проблема привлечения зрителя. До прихода нового руководства в 2004 году эта проблема была решена. Конечно, не без трудностей, но был свой зритель, состоящий из креативной

и творческой молодежи, а так же, из иностранцев, проживающих в Алматы. Многие спектакли продавались с кассы, и, конечно же, проводилась постоянная рекламная политика, а самое главное, очень продуктивно работало «сарафанное радио».

С приходом нового руководства, директора, который руководил русским ТЮЗом, в театральной среде и среди журналистов стали поговаривать, что теперь здесь будет русский ТЮЗ. Пророчество сбылось. С новым директором пришла огромная команда ее соратников все из того же театра. Администраторы не были исключением. В ДТА пришла школьная зрительская аудитория. Станиславский говорил, что вслед за изучением сценических чувств актера должно прийти и изучение чувств зрителя – изучение зрительного зала. Художественное руководство театра возглавил Б. Атабаев, который начинал свое режиссерское становление в Немецком театре еще в городе Темиртау. Перед ним была поставлена конкретная задача министерством: нам не нужен еще один русский или казахский театр, нам нужен немецкий театр. Б. Атабаев избрал стратегию своего руководства под девизом революционеров 1917 года: «Мы старый мир разрушим до основания, а затем»: из театра ушли 6 человек, владеющих немецким языком и получившим специальное образование в НТА. Затем в театр пришли актеры из ТЮЗа и просто все желающие, не владеющие немецким языком, не имеющие ни малейшего представления о тенденциях европейского театра, что, безусловно, повлияло на профессиональное качество спектаклей и имидж театра. Далее произошло вытеснение всех идущих спектаклей под предлогом отсутствия на них зрителя, увеличение детских спектаклей в репертуаре театра.

Очень скоро желание сделать театр «настоящим немецким» покинуло художественного руководителя, он постепенно отстранился от всех дел и пустил ситуацию на самотек. Этим умело воспользовался директор и окончательно взял руководство театром в свои руки, назначив после ухода Б.Атабаева, главным режиссером ДТА бывшего режиссера русского ТЮЗа – И.Симонову. Все старое было разрушено буквально до основания. А что произошло взамен. Зрительский интерес постепенно

угас к Немецкому театру. Прежняя активность театра стала снижаться и, в конце концов, полностью приостановилась. Всегда открытые двери для всего нового были закрыты. Сегодня Немецкий театр – это спектакли, как на подбор, не имеющие единой четкой художественной позиции. А так как между администрацией театра и независимым театральным искусством любви не происходит, то все эти проекты, порой даже очень замечательные, увы, однодневны.

В такой кризисный момент необходимо вспомнить слова выдающегося режиссера 20 века Г. А. Товстоногова: «Самое удивительное в театре – контакт. Контакт сцены и зрительного зала, человека на сцене и человека в зале. В этом контакте – сама ове щественная поэзия. Нужно учесть также, что изменяющийся характер контакта в значительной степени определяет сущность и роль театра в обществе.» [14, 58]

Последствия этой «культурной акции» следующие:

- здание театра разрушено;
- окончательно утеряны все контакты с зарубежными партнерами;
- полностью прекращена финансовая поддержка театра германской стороной;
- репертуар театра на 2009г состоит из 4-х взрослых спектаклей, двух сказок;
- труппа театра состоит из случайных актеров, большинство из которых не принадлежат к немецкой национальности и не владеют немецким языком и не имеют специального театрального образования;
- руководит театром режиссер кукольного театра не владеющий немецким языком;
- имидж театра как свободной экспериментальной площадки утерян окончательно;

Постепенно театр выровнял свое направление. Он стал театром со стабильным репертуаром европейских, русских и казахских авторов, но с эстетической стороны перестал быть европейски направленным.

В 2014 году произошло очень важное событие.

Министерством Культуры был назначен директор Немецкого театра Председатель Ассоциации немцев Казахстана «Видергебурт» Дедерер Александр Федорович. Это факт, безусловно, повлияет на дальнейшее развитие театра. Он станет важной культурной и духовной составляющей немецкой диаспоры Казахстана.

Конечно, в новой эпохе теряется что-то от старого театра, даже от хорошего старого театра. Однако есть общий опыт, который дает возможность мыслить о движении. Забыть о движении, наверное, так же плохо, как и утратить опыт. «В любом обществе у театра либо нет никакой особой функции, либо она единственная в своем роде: потрясти, просветить, открыть что-то новое о мире и о самом человеке». [1, 43]

Театр не жизнь, но он меняется, смотря по тому, какова действительность вокруг него и с каких позиций он ее отражает. Страшно, когда этих позиций нет у того, кто определяет социально-духовную линию жизни театра. Ведь театр должен отражать через свою структуру движущееся противоречивое общество. Что происходит с искусством и самим театром в этом движущемся обществе? Для Брехта театр, который необходим, – это театр, ни на минуту не отрывающийся от общества, которому он служит. Весь вопрос лишь в том, нужен ли самому обществу «театр».

На утрату своей самоочевидности театр реагирует не только конкретными изменениями своих позиций и приемов, но и тем, что дергает за собственное понятие, словно пытаясь порвать оковавшую его цепь, благодаря которой только и видно, что театр – это театр. В низком или развлекательном искусстве прошлых времен, которым в наши дни заправляет индустрия культуры, постепенно интегрируется и сам театр. Дело в том, что эта сфера никогда не подчинялась понятию чистого искусства – ни в начальный период его становления, ни в более поздние эпохи. Как свидетельство неудачи, постигшей культуру, эта индустрия постоянно вгрызалась в тело культуры. Одураченные

индустрией культуры и жаждущие заполучить свой товар находят по эту сторону искусства, поэтому они воспринимают его неадекватность в отношении современного развития общественной жизни – а не неистинность самого этого развития. Тенденция не дать произведению быть тем, чем оно есть, уменьшает дистанцию между ним и обществом и превращает искусство и театр в одну из частей гигантской армии потребительских товаров. Прежнее сродство созерцателя и созерцаемого становится с ног на голову. И по мере того как в результате изменившегося, типичного для нынешнего времени отношения к искусству оно становится простым фактом, изменяется и оценка миметической (подражательно-творческой) природы искусства, не совместимой ни с чем предметно-вещным; она распродается по дешевке, словно ходовой товар. Потребитель получает полное право соотносить движения души, порывы чувств, остатки своих миметических способностей с тем, что ему предлагается. До наступления эпохи тотального регулирования жизни субъект, созерцавший, слушавший, читавший творение искусства, неминуемо растворялся в нем, забывая о себе. Идентификация, в силу которой и происходило это растворение и самоотречение, в идеале не произведение отождествляла с воспринимающим субъектом, а, наоборот, воспринимающего субъекта приближала к произведению, становило вровень с ним. В этом состояла суть эстетической сублимации; Гегель называл в принципе такое отношение свободой к объекту. Идея свободы, родственная принципу эстетической автономии, сформировалась на основе отношений власти, обобщением которых она и явилась. Поскольку искусство и театр соответствуют существующим в социуме потребностям, они стали производством, широчайшим образом ориентированным на извлечение прибыли, которое будет развиваться дальше, пока в него будут вкладываться капиталы, а усовершенствование технологии поможет проигнорировать тот факт, что оно уже умерло, хотя в официальной культуре это и не заметно. понятие искусства связано с исторически изменяющимися сочетаниями ряда моментов; оно не поддается четкому определению. Его сущность невозможно

вывести из его происхождения, представляя первое в виде основы, на которой надстраивается и рушится все остальное, последующее, как только основа сотрясается». [8, 363]

Такой основой театра является традиция «быть актуальным», а это есть линия поведения, к которой все привыкают. И тем более, когда эта основа и сама «форма связи» театра и общества становятся не актуальными, наступает смерть театра. Смерть театра автоматически ведет к смерти традиции. Театр примеряет себя с жизнью, примеряет не с тем, что бежит от катастрофических тем и проблем, но именно тем, что видит их и тем не менее не оставляет поисков своего идеала. Театр живет по собственным законам, он сам отражает жизнь, но не есть жизнь. Он искусство, а значит, по словам Фейербаха, конституируется, отличая себя от жизни. Здесь приходится все преобразовывать, здесь удается невидимое делать видимым и проникать к более глубокой реальности, чем повседневность. По мере приближения к концу какого-нибудь периода, театр оказывается перед необходимостью подвести итоги. Через эту необходимость пройдут все: в конце концов, будет выставлен общий счет – политический, социальный, человеческий. В театр полагается ходить, потому что посещение театра – это духовная и культурная необходимость современного человека.

Театральное публичное ремесло обречено на коллективность. Деятели театра более всех чувствительны к тому, каковы отношения между искусством и обществом. Все художники связаны с обществом, в котором живут, но возможность высказать свое собственное видение жизни у человека театра не та, что у живописца или композитора: тот один, а здесь труппа. Этой труппе людей приходится обращаться к другой группе людей, которые приходят вечером в зал, чтобы смотреть на группу первую. Эти две группы – сообщающиеся сосуды. «Чтобы понять театр, надо иметь богатый запас. Чтобы иметь его, надо познать себя и иметь отвагу окунуться в жизнь, жить ею вполне, не пугаясь пространства. Делайте, что хочется, – вы пройдете через страдания, вы растеряете иллюзии, но проживете как люди.

Только жизнь, прожитая так, вообще стоит того, чтобы ее прожить. А иначе не стоит!»

Может ли театр изменить жизнь? Да, может. Как и музыка или иные искусства. На миллиметр. А может быть, он ничего не меняет, кроме самого себя. Для этого артист должен иметь мужество быть самим собою, защищать свои идеи и в тоже время разбивать их, чтобы двигаться вперед. Что важнее всего? Важно не быть довольным собой, не останавливаться. «Чтобы определить художественность театра можно воспользоваться непереваемым фаустинским словом: «streben». Это означает – «тянуться к...», «выложиться с тем, чтобы...». «Streben» означает движение к чему-то, чего здесь нет. Такое движение требует большого усилия, но ты не можешь сказать, к чему ты тянешься, что это такое, – чувствуешь только необходимость этого, острую потребность. Когда ты прикоснешься, у тебя ощущение: еще нечто прорисовывается поодаль, – и тебя толкает дальше. Надо безостановочно двигаться «к...». Примерно так можно было бы описать театр, всегда подвижный, всегда надеющийся достигнуть чего-то лучшего, чем вчера, проникая глубже в таинства жизни». [10, 356]

Из проведенного сравнительного анализа трех периодов развития Республиканского немецкого драматического театра можно заключить следующий вывод. Самым важным и главным был формат деятельности театра первого периода, ориентированного на передвижную деятельность по республикам, где проживали немцы. А целью стало – озвучить свои национальные, политические и социальные проблемы. Это должен был делать театр, используя все свои выразительные средства, свой особый язык. «Театр для немцев, но не против немцев», так определил деятельность театра известный немецкий писатель Доминик Хольман. Немецкий драматический театр способствовал не только формированию национальной театральной культуры, но в своей деятельности он выполнял функцию объединения репрессированного немецкого народа, он был его «голосом». Театр видел и выполнял свое предназначение по многим направлениям: он был центром восстановления немецкой культуры

и родного языка; центром распространения театрального искусства среди немецкого населения. За короткое время немецкий театр завоевал симпатии и доверие зрителя. И если проанализировать репертуар первого периода, то очевидным становится тот факт, что театр был «зеркалом души и мыслей» своего народа. Сами названия пьес и спектаклей говорят о том, о чем немцы хотели рассказать. Были писатели, и драматурги своего времени и это делало театр сильным и актуальным. Вот некоторые имена авторов и названия спектаклей первого периода РНДТ: «Первые» А. Райгмен, «Отзвуки тех лет» К. Эрлих, «Мы не пыль на ветру» Г. Арнгольда, «Люди и судьбы» В. Гейнц.

Со дня создания «Немецкой театральной академии» и прихода его студентов в театр началась новая страница деятельности театра. Актерская труппа театра теперь имела другой возрастной, национальный состав. Это были молодые люди, уже жившие в другом государстве, в других культурных и социальных условиях. Они руководствовались другими мотивами прихода в немецкий театр. Молодые актеры работали с европейскими режиссерами и педагогами, имели возможность выезжать для практики в Германию, чтобы развивать немецкий язык и изучать театральный опыт Германии, где были представлены различные современные театральные направления. Они ворвались в это «пустое пространство» и начали творить. Постепенно складывалась новая направленность деятельности театра – модерн. Спектакль Ингрид Лаузунд «В поле чудес» принёс театру популярность не только в Казахстане, но и за его пределами. Тем самым открыл возможности сотрудничества со многими институтами культуры Европы. Спектакль «В поле чудес» принимал участие в фестивалях: Фестиваль немецкоговорящих театральных школ, г. Мюнхен (специальный приз жюри), 1998. Фестиваль «Театерформен Экспо-2000» Ганновер, 1998. Фестиваль немецкого театра в Гере, 1998 Фестиваль молодых актёров, Бенсхайм, 1998. Фестиваль «Ауа, вир лебен», Берн (Швейцария), 1999. Внеконкурсная программа фестиваля «Театер дер Вельт», Берлин, 1999. Фестиваль ИТС, Амстердам (Голландия), 1999. «Театерфестиваль» Базель, 2000. На протяжении второго

периода ДТА пытался стать «режиссерским театром». ДТА реализовал на практике установку Б. Брехта «анализировать сложные явления жизни, стремиться к прогрессивному изменению жизни, внушать уверенность в переустройстве общества на началах разума и справедливости».

Однако смена руководства театра привела к изменению направления развития труппы. ДТА снова стал РНДТ. Третий период – это деятельность театра в настоящее время, который невозможно однозначно охарактеризовать и определить в нем роль театра как носителя национальной и современной театральной культуры немцев. Театр абсолютно дистанцировался от немецкой проблемы, театр никаким образом не способствует поддержке и развитию национальной культуры и языка и не является для казахстанских немцев очагом немецкой культуры.

На основе вышеизложенного анализа функцию РНДТ первого периода можно обозначить как «голос своего народа», второго периода как «инициатор актуализации театра», третий период характеризуется потерей художественного лица, театральной индивидуальности, собственного стиля.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА:

1. Эфрос А., «Профессия режиссер»; издательство «Искусство» Москва 1979 г., стр. 120
2. Адорно Т., «Эстетическая теория», стр.143
3. Газета «Темиртауский рабочий»; 26.12. 1985 г.
4. Журнал «Frei Welt»; № 1. 1985 г.
5. Газета «Freundschaft»; 12.10.1985 г.
6. «Theater der Zeit» – журнал «театр времени» ноябрь 2004
7. Сазонова М., «Новое поколение»; 02.02. 2001 г.
8. Гротовский Е. «От бедного театра к искусству – проводнику»; издательство Москва 2003 г., стр. 32
9. Эфрос А., «Профессия режиссер»; издательство «Искусство» Москва 1979 г., стр. 190

10. Смелянский А., Егошина О., «Режиссерский театр»; Москва 1999 г., стр 256
11. Смелянский А., Егошина О., «Режиссерский театр»; Москва 1999 г., стр 255
13. Б. Брехт, «Театр» 1 том; Москва 1963 г. стр. 23
12. Т. Адорно, «Эстетическая теория»; стр.32
14. Г.А. Товстоногов, «Зеркало сцены»; стр. 58
15. А. Эфрос, «Профессия режиссер»; издательство «Искусство» Москва 1979 г., стр. 43
16. Е. Готовский, «От бедного театра к искусству – проводнику»; издательство Москва 2003 г., стр. 363
17. А. Смелянский, О. Егошина, «Режиссерский театр»; Москва 1999 г., стр 363

II БӨЛІМ ҚАЗАҚСТАННЫҢ ОБЛЫСТЫҚ ТЕАТРЛАРЫ

ЮЖНО-КАЗАХСТАНСКИЙ ОБЛАСТНОЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

Как известно, одним из прогрессивных факторов развития современного казахстанского общества являются поликультурность и толерантность. На сегодня, когда Казахстаном успешно пройдено более двадцати с лишним лет в качестве независимого суверенного государства большинство признает, что в данном факте немаловажную роль играет сохранение в государстве межнационального согласия. Президент страны Н. А. Назарбаев, ежегодно выступая на Ассамблее народа Казахстана, ставит конкретные задачи по дальнейшему укреплению потенциала межэтнического согласия, гражданской идентичности, толерантности в казахстанском обществе, уважения к культуре и традициям всех этнических групп и поощрению инициатив, направленных на гармонизацию межнациональных отношений, раскрытие духовного родства народов и культур и их межэтнического взаимодействия.

Казахстан с его геополитическим положением и этническим многообразием представляет несомненный интерес как содружество многих нации и народностей, где созданы и успешно функционируют разные культурные центры, развиваются национальные литературы. В продвижении политики толерантности в государстве большая роль отводится и театральному искусству, а именно развитию национальных театров. Только в Казахстане, кроме казахских, динамично развиваются корейский, уйгурский, немецкий, узбекский театры, а также более 16 русских театров в Астане, Алматы и во всех областных центрах страны. Все национальные театры Казахстана имеют государственный статус и финансируются из республиканского бюджета.

Одним из приоритетных направлений развития национальных театров Казахстана является стремление вписаться в единое

культурное пространство, не теряя при этом национальной идентичности, своих самобытных и отличительных черт и обогащаясь новым содержанием. С этой точки зрения, в наиболее выгодном положении находятся русские театры. Учитывая близость к России, наличие широкой аудитории, а также количественное преимущество зрителей, воспитанных на традициях и репертуаре русской театральной культуры, русские театры по-прежнему играют роль культурных мостиков в развитии русской культуры в Казахстане. Один из таких островков находится в Чимкенте, который на протяжении многих десятилетий успешно и плодотворно осуществляет возложенные на него государством функции, являясь своеобразным мостом взаимопонимания и доброжелательности между народами.

Южно-Казахстанский областной русский драматический театр – на сегодня один из старейших театральных коллективов нашей страны. Долгое время считалось, что данный театральный коллектив ведет свою историю с 1944 года. Но, не так давно, в очередной раз, готовясь к юбилею коллектива, директор театра Галина Бедрина в городском архиве обнаружила один весьма любопытный документ 1929 года. В нем говорилось: «Первого ноября Управление зрелищных предприятий Сыр-Дарьинского округа организует первый в Чимкенте театральный сезон»[1]. Как явствует из документа это решение было принято на совещании ЦИК ВКП(б) с целью обеспечения духовных потребностей и приобщения к театральному искусству русской диаспоры юга республики. В архиве также были найдены различные документы 1933-34 годов по информации которых, театр этого периода уже был действительно активно действующим, на сцене которого с успехом шли пьесы на актуальные и злободневные темы того времени. В репертуаре была и драматургия русской и зарубежной классики, а именно пьесы А. Островского, М. Сухово-Кобылина, Н. Гоголя, Д. Фонвизина, Ф. Шиллера, Ж. Мольера и др. Через год в 1934 году была создана казахская труппа, до этого работала и узбекская труппа. Таким образом, еще в середине 30-х годов прошлого столетия театральному искусству была отведена одна из главных ролей

в объединении и развитии толерантности трех основных народов, проживающих в Южно-Казахстанской области.

Актуальную тематику тех времен в театре в первые годы отражали пьесы, посвященные истории революционного движения, классовой борьбе на Востоке, жизни Красной Армии и флота, борьбе с мещанством и, конечно же, пьесы русской классической драматургии. Первым художественным руководителем и главным режиссером театра стал М. Раздолин, большую работу по налаживанию работы вновь созданного театра провел первый администратор В. Сибирин. Как известно, во время Великой Отечественной войны весь Казахстан поднялся на борьбу с фашизмом. Кроме, воевавших на фронте, не менее значимая работа шла в тылу, так как в этот период не только в Алма-Ату, но и в другие города республики было эвакуировано множество людей с Москвы, Ленинграда, городов Украины и Белоруссии.

В начале войны в Чимкент также прибыло очень много эвакуированных со всех уголков Советского Союза, некоторые из них здесь создавали семьи и оставались жить. Таким образом, в этот период количество русскоязычного населения резко возросло. В связи с этим партийными органами 8 мая 1944 г. было принято постановление «О создании областного русского драматического театра». Казахский и русский театр располагались в одном здании и имели общее административное руководство в лице директора Берещука и художественного руководителя Насонова.

По документальным источникам в 1949 году театр был временно перебазирован в г. Уральск, а по возвращении переименован в театр музыкальной комедии. Новый этап в развитии театра начался в 1958 году, когда в Чимкент под началом артиста Малого театра Н. Медведева приехали несколько выпускников московских и ленинградских театральных вузов. Именно в эти годы были заложены определенные театральные традиции и творческая преемственность в развитии театра, не раз помогавшая ему выстоять в периоды творческих кризисов.

Начало плодотворной работы театра способствовало скорейшему принятию решения государственных органов

о необходимости строительства нового отдельного помещения под театр. Таким образом, в марте 1965 года было начато строительство нового здания и закончено в октябре 1967 года. В этом же году после переезда двух коллективов в новое здание Чимкентское областное управление культуры своим приказом осуществило юридическое разделение трупп на два самостоятельных театра – казахский и русский театры драмы.

За более чем восьмидесятилетнюю историю своего развития Южно-Казахстанский областной русский драматический театр не раз переживал множество, как творческих, так и закулисных потрясений. Большую роль в выстраивании генеральной линии творческого коллектива сыграла деятельность, в разное время возглавлявших его главных режиссеров. Творческие взлеты театра тесно связаны с именами таких режиссеров, как К. Медведев, В. Ванченко, И. Дубровский, П. Догмаров, О. Белинский, Ю. Книжников, С. Абдиев, А. Мельников, И. Вербицкий. За восемь десятилетий на сцене театра была поставлена почти вся русская и западная мировая классика, лучшие спектакли казахской национальной драматургии, большим зрительским успехом всегда пользовались произведения современных советских драматургов.

В творческой практике театра давно укоренилось приглашение для постановки именитых режиссеров и для участия в спектаклях известных мастеров современной сцены. Так, чимкентцам не раз удавалось воочию наблюдать талантливую игру, а актерам выступать на одной сцене и быть партнерами легендарных мастеров советской и русской сцены. В спектакле «Власть тьмы» А. Толстого образ Акима воплотил актер Малого театра С. Маркушев, И. Саввина сыграла Валю в спектакле «Совесть» Д. Павловой, в образе Трофима Кичигина в спектакле «Чти отца своего» В. Лаврентьева зрителям посчастливилось увидеть легендарного В. Меркурьева, знаменитая О. Аросева блистала в комедии С. Михалкова «Пена», а неподражаемо обаятельный О. Стриженов выступил в спектакле «Марютка», поставленном по мотивам пьесы Б. Лавренева «Сорок первый». Крепкими творческими связями может похвастаться театр и с коллегами,

работающими в разных концах постсоветского пространства, выходцами из этого коллектива. Почти традиционными стали их приезды для постановки новых спектаклей, так неоднократно приезжали режиссеры О. Белинский и С. Абдиев, их работы всегда можно найти на афише театра.

В своих репертуарных поисках коллектив всегда опирался на талантливую игру актеров театра, именно их творческие работы определяли творческое лицо театра. В разные годы на сцене Южно-Казахстанского русского театра блистали заслуженные артисты Казахстана В. Ломакин, И. Болотова, О. Кобзева, А. Пашенко, ведущие актеры Г. Горячкин, С. Догмарова, Е. Дикань, А. Кинжалова (Магомаева), И. Фрейдин, В. Матвеев, Л. Шаповалова, Н. Абдиева, В. Осипова, А. Осипов, Р. Шарипов и мн.др.

Сегодня театр динамично развивается, продолжая создавать свою историю. Пока в ней еще много нераскрытых имен, не найденных документальных источников и фактов. Надо надеяться, следующее поколение исследователей и заинтересованных деятелей культуры смогут восстановить и написать полную и правдивую историю своего театра. Мы же в своем очерке попытаемся обозреть и проанализировать наиболее значимые работы последних лет и современное состояние этого интересного театрального коллектива.

Сегодня формирование творческого облика театра и стратегию его развития определяет его художественный руководитель, заслуженный деятель Казахстана Игорь Вербицкий, который возглавляет театр с 2000 года. Выпускник Свердловского театрального института пришел работать в этот коллектив еще в начале 80-х годов. И. Вербицкий – не только художественный руководитель и режиссер-постановщик большинства, идущих в репертуаре спектаклей, но и действующий актер труппы. В настоящее время в репертуарном багаже театра более 35 спектаклей для взрослых и около 25 детских сказок. По стратегически важным параметрам театр является одним из передовых в области, то есть все три основных показателя – производственно-финансовый, количество спектаклей в год и наполняемость зрительного зала – театром успешно достигаются.

о необходимости строительства нового отдельного помещения под театр. Таким образом, в марте 1965 года было начато строительство нового здания и закончено в октябре 1967 года. В этом же году после переезда двух коллективов в новое здание Чимкентское областное управление культуры своим приказом осуществило юридическое разделение трупп на два самостоятельных театра – казахский и русский театры драмы.

За более чем восьмидесятилетнюю историю своего развития Южно-Казахстанский областной русский драматический театр не раз переживал множество, как творческих, так и закулисных потрясений. Большую роль в выстраивании генеральной линии творческого коллектива сыграла деятельность, в разное время возглавлявших его главных режиссеров. Творческие взлеты театра тесно связаны с именами таких режиссеров, как К. Медведев, В. Ванченко, И. Дубровский, П. Догмаров, О. Белинский, Ю. Книжников, С. Абдиев, А. Мельников, И. Вербицкий. За восемь десятилетий на сцене театра была поставлена почти вся русская и западная мировая классика, лучшие спектакли казахской национальной драматургии, большим зрительским успехом всегда пользовались произведения современных советских драматургов.

В творческой практике театра давно укоренилось приглашение для постановки именитых режиссеров и для участия в спектаклях известных мастеров современной сцены. Так, чимкентцам не раз удавалось воочию наблюдать талантливую игру, а актерам выступать на одной сцене и быть партнерами легендарных мастеров советской и русской сцены. В спектакле «Власть тьмы» А. Толстого образ Акима воплотил актер Малого театра С. Маркушев, И. Саввина сыграла Валю в спектакле «Совесь» Д. Павловой, в образе Трофима Кичигина в спектакле «Чти отца своего» В. Лаврентьева зрителям посчастливилось увидеть легендарного В. Меркурьева, знаменитая О. Аросева блистала в комедии С. Михалкова «Пена», а неподражаемо обаятельный О. Стриженов выступил в спектакле «Марютка», поставленном по мотивам пьесы Б. Лавренева «Сорок первый». Крепкими творческими связями может похвастаться театр и с коллегами,

работающими в разных концах постсоветского пространства, выходцами из этого коллектива. Почти традиционными стали их приезды для постановки новых спектаклей, так неоднократно приезжали режиссеры О. Белинский и С. Абдиев, их работы всегда можно найти на афише театра.

В своих репертуарных поисках коллектив всегда опирался на талантливую игру актеров театра, именно их творческие работы определяли творческое лицо театра. В разные годы на сцене Южно-Казахстанского русского театра блистали заслуженные артисты Казахстана В. Ломакин, И. Болотова, О. Кобзева, А. Пашенко, ведущие актеры Г. Горячкин, С. Догмарова, Е. Дикань, А. Кинжалова (Магомаева), И. Фрейдин, В. Матвеев, Л. Шаповалова, Н. Абдиева, В. Осипова, А. Осипов, Р. Шарипов и мн.др.

Сегодня театр динамично развивается, продолжая создавать свою историю. Пока в ней еще много нераскрытых имен, не найденных документальных источников и фактов. Надо надеяться, следующее поколение исследователей и заинтересованных деятелей культуры смогут восстановить и написать полную и правдивую историю своего театра. Мы же в своем очерке попытаемся обозреть и проанализировать наиболее значимые работы последних лет и современное состояние этого интересного театрального коллектива.

Сегодня формирование творческого облика театра и стратегию его развития определяет его художественный руководитель, заслуженный деятель Казахстана Игорь Вербицкий, который возглавляет театр с 2000 года. Выпускник Свердловского театрального института пришел работать в этот коллектив еще в начале 80-х годов. И. Вербицкий – не только художественный руководитель и режиссер-постановщик большинства, идущих в репертуаре спектаклей, но и действующий актер труппы. В настоящее время в репертуарном багаже театра более 35 спектаклей для взрослых и около 25 детских сказок. По стратегически важным параметрам театр является одним из передовых в области, то есть все три основных показателя – производственно-финансовый, количество спектаклей в год и наполняемость зрительного зала – театром успешно достигаются.

А главное, театр давно и прочно занял особое место в сердцах чимкентских зрителей, у них есть свой заинтересованный круг почитателей и болельщиков, которые стабильно посещают их спектакли, интересуются готовящимися премьерами и горячо обсуждают интересные актерские дебюты. По своим устремлениям и духовной наполненности Южно-Казахстанский русский драмтеатр – это самый настоящий культурный ареал русской диаспоры и всей русскоязычной городской аудитории. Одно здание на казахский и русский драмтеатры приносит массу неудобств каждому творческому коллективу. Вместе с тем, им удалось найти наиболее оптимальный выход из ситуации, разделяя сцену между собой по полмесяца и, устраивая специальные творческие декады своих спектаклей, где по возможности представляется очередная премьера сезона.

Афиша театра последних нескольких лет весьма обширна и разнообразна. Сейчас в репертуарной копилке театра имеется русская, казахская и зарубежная классика, драматургия современных авторов, инсценировки лучших образцов мировой литературы и даже пьесы местных интересных драматургов. Из множества поставленных спектаклей в разные годы значительным творческим явлением художественный руководитель считает такие работы, как: «Театр времен Нерона», «Люди и мыши» Дж.Стейнбека, «Белое облако Чингисхана» Ч. Айтматова, «Забывать Герострата!» Г. Горина, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского, «Тряпичная кукла» У. Гибсона, «Одноклассники» Ю. Полякова и мн. др.

В настоящее время в труппе работает более 20 актеров, преимущественно среднего возраста и молодежь. Ядро и костяк труппы несет и основную репертуарную нагрузку. Сегодня уже вслед за ведущими мастерами сцены, как заслуженные деятели Казахстана И. Вербицкий и В. Осипова, А. Осипов, Анатолий и Галина Петриченко, А. Землянов, выросло и сформировалось новое поколение талантливых актеров в лице М. Байрамовой, Б. Гудыменко, О. Жуковой, С. Пушкарева, К. Орлова, Л. Даниловой и мн. др. Не раз артисты театра удостоивались наград

за актерское мастерство в различных номинациях на Международных и республиканских театральных фестивалях и конкурсах.

При этом в театре до сих пор существует проблема с притоком молодых квалифицированных кадров. В отсутствие в Чимкенте собственного вуза, готовящего специалистов по театральному искусству и ограниченным набором студентов на русское отделение актеров театра Казахской национальной Академии искусств им. Т. Жургенова, театр был вынужден искать другие пути для подготовки себе кадров. Несколько человек поехали учиться в Россию, к сожалению, это оказалось достаточно дорого по казахстанским меркам. До сих пор не все артисты театра имеют высшее актерское образование, подавляющее большинство являются выпускниками своей собственной студии.

В 2000 году при театре была открыта театральная студия «Балаганчик». Занятия в студии вели опытные актеры театра, иногда приглашались мастера со стороны. В программе, кроме мастерства актеров, в обязательном порядке были вокал, хореография, сценическая речь, фехтование. По возможности все, что входит в программу театральных институтов. Обучение рассчитано на два года, по окончании театр выдает им специальные дипломы и зачисляет их в труппу. Большинство из них далее заочно получают высшее образование в Чимкентском институте культуры, ездят на стажировки в Международную театральную школу Союза театральных деятелей России, где очень хорошо налажена работа по линии поддержки русских театров за рубежом. За прошедшее время «Балаганчик» стал основным источником пополнения актерской труппы театра. Одним из главных преимуществ подготовки кадров, таким образом, является изначальная ориентированность студийцев для работы в данном коллективе и их обучение в том направлении и ключе, которое необходимо театру.

В результате краткого знакомства с творческой деятельностью, бесед с художественным руководителем и заведующей литературной частью театра и просмотра нескольких спектаклей у меня сложилось впечатление, что Южно-Казахстанский

русский театр в настоящее время является динамично развивающимся интересным коллективом. В театре сложилась по-настоящему творческая атмосфера, есть лидеры, есть реальные планы и высокие мечты. При этом есть и конкретные творческие победы. Коллектив театра активно ездит на различные театральные фестивали, актеры востребованы в кино, не только в Казахстане, но и в странах ближнего зарубежья.

Больше 10 лет театр ежегодно ездит на гастроли в Байконур, где их любят и всегда ждут. В свою очередь, коллектив старается каждый год возить туда новые спектакли и представлять яркие актерские дебюты. Они ездят не только в Байконур. Театр с успехом выступал на гастролях в Пскове, Великие Луки, Новгороде, Москве, Алматы, Астане и почти во всех областных центрах Казахстана. Желание увидеть новое, завязать интересные творческие контакты, заработать на постановки новых спектаклей не дает коллективу сидеть в спокойном ожидании манны небесной. Они стараются много ездить, не оставляют без внимания ни одно интересное приглашение своих коллег и продюсеров. Ведь это тоже часть большой работы коллектива, в этом большая заслуга и трудоемкая работа, как художественного руководителя И. Вербицкого, так и директора театра Натальи Шевченко, лауреата Государственной награды «Шапагат».

Долгое соседство коллектива с казахским драмтеатром под одной крышей способствовало налаживанию добросердечных отношений не только в человеческом отношении, но и в профессиональных контактах. Театр постоянно приглашает режиссеров для постановки на своей сцене спектаклей казахской национальной драматургии. Они, в свою очередь, приглашают постановщиков из русского театра осуществить перенос русской классической драматургии или интересный драматургический материал на современную тематику. Так, режиссер казахского театра А. Кулданов поставил спектакль «Ночь лунного затмения» М. Карима, позже артист Г. Арынов дебютировал на русской сцене спектаклем «Ананас из Конго» Д. Исабекова. Режиссер И. Вербицкий поставил на сцене казахского театра два спектакля – «Свадьба в Малиновке» и «Мадемуазель

Нитуш». Такие контакты постоянно укрепляются и расширяются, как в творческом, так и пространственном понимании.

Так, весьма интересным по художественному результату стало сотрудничество коллектива с режиссером Куандыком Касымовым. Главный режиссер И. Вербицкий его пригласил специально для постановки спектакля «Поэма о любви». Жемчужина казахского романического эпоса «Козы Корпеш – Баян Сулу» давно вошла в классику театрального искусства, по мотивам эпоса снимались фильмы, ставились балеты.

С первых дней рождения национального театра и до сегодняшнего дня к этому спектаклю обращались как именитые режиссеры-мастера, так и совсем молодые ищущие постановщики. Бессмертная классическая трагедия совершенно по-новому была прочитана творческим коллективом театра. Режиссер-постановщик К. Касымов отказался от традиционного прочтения классики, отказался и от национальной конкретики литературного произведения. Оставив без изменений основные сюжетные ходы пьесы, постановщик более выпукло подал конфликт и трагедию между двумя влюбленными батырами. Освободив сюжетные линии спектакля от многих подробностей, режиссеру удалось придать динамичность сценическому действию и хорошо прочитываемое стремление к стилистике современного театра.

Первое, на что обращаешь внимание в начале спектакля, лаконичная сценография, костюмы, явно не казахские, и необычное музыкальное оформление, больше напоминающие горловые напевы народов Крайнего Севера. Все действие спектакля происходит при одном оформлении (художник-постановщик Ж. Дуйсебеков). С левой стороны, сооружение, похожее на кумбез, а с правой стороны, огромное дерево с прорубленным отверстием, напоминающее по форме вход в юрту.

Наиболее активным атрибутом сценографического решения спектакля стал видеозэкрэн. В сценах с набегами и погоней, хотя на сцене ничего не происходило, проекция скачущих лошадей при эффектном освещении и грозную музыку, создало впечатление настоящей скачущей орды. Кадры Баян и Козы в разные периоды жизни демонстрировались в самые лиричные моменты

взаимоотношений героев, тем самым помогая созданию романтической атмосферы.

С самого начала спектакля музыка в восприятии зрителей воспринималась как один из значимых атрибутов театрального действия (музыкальное оформление В. Куликов). Проникновенный женский вокал как бы повествовал о боли и утрате матерей, нес в себе женскую печаль и в то же время мудрое восприятие уклада жизни и философии казахов. Парафраз или музыкальная лейттема Жантыка, одного из ключевых образов и причины разыгравшейся трагедии, придали игре данного персонажа особую выразительность с элементами гротеска. Барабанные дробы с мелодиями горлового пения, стилизованные под тюркские шаманские песнопения, создавали на сцене особую атмосферу надвигающейся опасности и неминуемой трагедии.

Костюмы героев спектакля были выполнены в виде некой стилизации под одежды древних кочевников (художник по костюмам С. Исаева). Никакой национальной конкретики, лишь намек на тюркские корни. И, такая режиссерская позиция и взгляд на трагедию, вполне допустимы. Как известно, эпос «Козы-Корпеш – Баян сулу» в различных вариантах существовал у нескольких тюркских народов, у тех же башкир, туркмен, алтайцев, уйгур и др. В данном случае, режиссер, хотя и берет за основу литературное произведение Г. Мусрепова, все же преднамеренно отказывается от национальной конкретики и привязки театральной постановки к казахской истории. В его режиссерском видении это обобщенная история, более приближенная к общетюркским корням, видению и восприятию.

Известная трагедия, давно ставшая казахской классикой, имеет и давние устоявшиеся трактовки образов главных героев. Можно даже сказать, определенные штампы в сценическом поведении основных персонажей. К чести режиссера-постановщика и всей творческой группы театра, они отказались от готовых актерских трафаретов и нашли совершенно новые выразительные краски и нюансы в сценической трактовке известных персонажей.

Карабай в исполнении И. Вербицкого выглядел жалким и больным стариком с припадками, который постоянно из-за боли хватался за голову. Его жадность вызывала у зрителей не только отвращение, но даже временами смех. Актер весьма мастерски и колоритно использовал приемы сценического гротеска и буффонады. На первый взгляд, в некоторых моментах это казалось определенным перебором, но в контексте восприятия образа в действии и предлагаемых обстоятельствах, трактовка актером образа жестокого и жадного Карабая можно считать одной из интересных открытий давно знакомого спектакля.

Образ Кодара молодой актер А. Комаров подал весьма интересно и колоритно. Его герой бесстрашный и сильный батыр, по-своему благородный и целеустремленный. Табуны Карабая вначале он угоняет только лишь для того, чтобы отомстить Баян за ее строптивость и ее отцу за жадность и недоверие. После схватки с Козы-Корпешом он признает в нем победителя и готов благородно по-мужски отойти в сторону, но хитрый и жадный Жантык, очень тонко и мастерски искушает его, заставив изменить свое решение. Горящие глаза, выразительная пластика рук и тела, глубокий голос помогли актеру в создании яркого образа, несмотря на его поступки.

Кодар любит по-своему. Для него не важно, нравится ли он сам девушке, он заочно считает Баян своей невестой и ревностно стережет ее. Все добрые и злые поступки Кодара порождены его любовью, перерастающей постепенно в насилие. И молодому актеру удается донести это до зрителя, продемонстрировать образ своего персонажа в развитии. Начиная с определенного момента, ироническое изображение действия и поведения Кодара переходит в сатирическое.

Жантык в исполнении А. Петриченко стал одним из ключевых персонажей разыгранной трагедии. Для создания выразительного характерного образа режиссер снабдил его необычным музыкальным парафразом, крадущейся кошачьей пластикой и колоритным внешним видом. Игра актера напоминала работу шахматиста или режиссера, где он постоянно по ходу действия обдумывал последующие ходы игры. А когда получалось,

так как он хотел, актер очень искренне передавал рвущееся наружу самодовольство и удовлетворение Жантыка.

Молодые актеры К. Орлов и Л. Данилова, воплотившие образы нареченных Козы-Корпеша и Баян-Сулу, на мой взгляд, пока еще в творческом поиске. Они вроде делали все правильно, с выражением и искренне проговаривали тексты, неплохо двигались, но все же в их исполнении не было того особого огня любви и твердости духа, которое должно передаваться зрителю. Ведь, как известно, только о сильной и несокрушимой любви, веками человечество слагает легенды и передает из поколения в поколение. А казахские Козы-Корпеш и Баян-Сулу были и остались именно таким символом очень сильной и чистой любви, как бессмертные образы Ромео и Джульетты.

В игре молодых актеров не было именно этого самого главного, хотя творческий потенциал явственно ощущался, некоторые сцены были весьма хороши. Надо надеяться, со временем их игра отточится и обретет неистовство чувств и определенный актерский темперамент. Актриса Л. Данилова в трактовке образа своей героини отметила следующее: «Мне было не сложно вживаться в роль, потому что Баян мне близка по духу. Это такая девчонка – сорванец, которой всегда говорили: Ты мальчик, ты мальчик!»! Что неволей она стала верить в это» [2].

Такая трактовка образа главной героини не вполне соответствует авторской идее пьесы Г. Мусрепова и самого эпоса-первоисточника. Баян родилась в обеспеченной известной семье, где девочек с детства воспринимали как гостей в семье, особо не нагружали какой-либо тяжелой работой и семейными обязанностями. В то же время в таких семьях девочка не могла расти как мальчик, так как ее воспринимали и воспитывали как будущую хранительницу очага, жену и мать семейства.

Героиня Л. Даниловой убеждала зрителя в своей любви к Козы-Корпешу, особо органична она была в первых сценах возникновения между ними отношений. Для Баян, как персонажа, на первом месте стоит любовь. Ее любовь настолько сильна и глубока, что она совершает немыслимые поступки по меркам своего времени и общественного положения. Она не только

мужественно отстаивает свою любовь, но и после смерти своего любимого сама мстит за него. Актрисе удалось найти зерно роли, но развить его на протяжении всего спектакля, пока нет.

В игре актера Орлова в образе Козы, на первый план, выходит открытость и доверчивость героя. Счастливый от любви и встреч с Баян, он ничего другого вокруг не замечает. Его доверчивость и некоторая наивность особенно проявляются тогда, когда поверженный в честной борьбе Кодар, затаив зло, предлагает ему ложную дружбу, а Козы всерьез принимает его дружбу. Еще М. Ауэзов, анализируя этот персонаж, в свое время писал: «Замечательными чертами Козы являются его справедливость, благородство характера, человечность. Он не только своим друзьям, но даже врагам не желает зла. Ко всему относится искренне, с открытым сердцем выступает против насилия и несправедливости, поэтому его уважает народ» [3; 418].

Одним из несомненных достоинств постановки является темпоритм спектакля, заданный в начале спектакля, и нигде не нарушаемый. Режиссером была проведена большая работа по сжатию текстового материала, сокращения, а иногда и отказа от длинных рассуждений и монологов главных героев спектакля. Как известно, одно из свойств национального казахского театра – тяготение к выразительному искусству слова, которое всегда имело большое значение в спорах биев, искусстве айтыса и др. На раннем этапе развития театрального искусства, а особенно при его рождении, сам спор биев без какого-либо действия и сюжетных столкновений становился для казахских зрителей интересным театральным зрелищем.

Режиссер К. Куандыков, учитывая специфику русскоязычной аудитории и изменившиеся театральные вкусы современных зрителей, оставил необходимый минимум реплик между героями. В раскрытии сюжетных линий пьесы и характеров героев режиссер большую роль отвел действенным эпизодам, построенным на пластике, вокале, сценографии в сочетании с музыкальным оформлением. Такой режиссерский ход способствовал более динамичному разворачиванию действия, лаконичности мизансценических решений.

Жемчужина национальной драматургии «Козы Корпеш – Баян Сулу» в спектакле Южно-Казахстанского русского театра драмы «Поэма о любви» обрела свежее дыхание, более современное звучание и новые трактовки в прочтении образов главных героев. А, самое главное, способствовала приобщению к казахской драматургии нового поколения зрителей и обретению театром нового национального спектакля, который, смеем надеяться, займет достойное место в их репертуаре и творческих исканиях.

В репертуарной афише театра большое место занимают комедийные спектакли на современную тему по произведениям западных и российских драматургов. Большинство из этих произведений не отличаются оригинальностью, высокохудожественной подачей материала. Но, вместе с тем, в них есть приметы сегодняшней жизни, ситуативные ходы и аспекты современного поведения людей. В таких пьесах обязательно есть непростые супружеские отношения, измены, детективные расследования, чудесные превращения и приобретения, красивая любовь и счастливый хэппи-энд. Именно то, что зритель хочет получить в жизни, происходит на сцене с героями спектаклей, яркие и красивые превращения с не менее привлекательными и обаятельными театральными персонажами. Поэтому такие спектакли, несмотря на их низкое литературное качество, у зрителей всегда пользуются спросом и популярностью.

В разговоре о сегодняшней репертуарной политике театра художественный руководитель И. Вербицкий отметил определенные сложности и нюансы в ее формировании в областях в русских театрах. Выступая в качестве островка русской культуры и языка, театр вынужден с, одной стороны, заниматься приобщением и пропагандой высокохудожественной, проверенной временем, произведений русской классики и в то же время, давать зрителям и пищу для развлечений, то за что они согласны голосовать своими ногами – придя в театр и деньгами – покупая билеты.

Ради справедливости надо отметить, что классика в театре ставится и идет, но больше для творческого роста театра и актеров, нежели для зрителей. Так как по словам руководства

театра, русская и западная классическая драматургия не пользуются особым зрительским спросом. Поэтому театр и его художественный руководитель иногда вынуждены работать на потребу дня, ставя легковесные современные комедии. К чести художественного руководителя театра надо отметить к выбору и постановке этих спектаклей он относится, не менее серьезно и требовательно, чем к постановке серьезных классических произведений.

К постановкам такого плана можно отнести комедию «Слишком женатый таксист», написанную в 1983 году известным английским драматургом-комедиографом Рэем Куни. Его пьесы пользуются большим успехом и признаны классикой современной драматургии Англии. А пьеса «Слишком женатый таксист» вошла в список ста лучших пьес Великобритании XX века и переведена более чем на сорок языков мира.

Фабула пьесы заворачивается вокруг взаимоотношений любовного треугольника, построенного из Джона (А. Петриченко) и двух его женщин Мэри (Г. Петриченко) и Барбары (М. Байрамова). Их семейные отношения и взаимосвязи сложны и запутанны, которые по ходу спектакля пытаются распутать инспектор Траутон (С. Пушкарев) и инспектор Портерхаус (А. Землянов). В распутывании этого забавного клубка страстей принимает участие и их сосед Стенли Поуни (П. Филимоненко), который пытаясь помочь, все еще более запутывает и попадает в несуразные ситуации. Большую помощь в распутывании ситуации оказывают репортеры местных газет, в образе которых выступили молодые актеры труппы и студийцы «Балаганчика».

Простой английский таксист Джон Смит слишком женат, так как женат сразу на двух женщинах. С одной из них – Мэри – он зарегистрировал брак в мэрии, со второй – Барбарой – он обвенчался в церкви. Долгое время Джону удается жить на два дома, где жены не подозревают о существовании друг друга. Но однажды, годами выстроенная схема, дает сбой. Чего только не придумывает изворотливый двоеженец, чтобы не потерять своих любимых женщин, на какие только уловки он не идет. Ситуация окончательно запутывается, когда двойная жизнь

таксиста вызывает подозрения у полиции и они приставляют к Смигу профессиональных сыщиков.

Постановщиком этой легкой комедии положений выступил И. Вербицкий, срежиссировав ее в виде шуточного дивертисмента. В спектакле щедро использованы все беспроигрышные, полюбившиеся зрителям, приемы современного театра, как комичные и смешные ситуации, фривольно-эротические танцевальные па, щекотливые шутки и т.д. Режиссером задан постановке хороший динамичный ритм, который актерам удается держать на протяжении всего спектакля. Разворачивающийся на глазах зрителя ситуативный клубок ни на минуту не замедляется, держа зрителя в ожидании и напряжении.

Несмотря на обилие комических ситуаций, режиссерский каркас спектакля И. Вербицкого выстроен графически точно, можно сказать выверен до мелочей. В игре актеров импровизация вроде как бы предусмотрена, но активно не используется, так как есть вероятность переступить меру озорства и актерского дурачества. Поэтому в своей игре актеры в самых смешных ситуациях больше ориентировались на сохранение невозмутимости с очень серьезными лицами. Большой плюс спектакля – сохранение стремительного темпоритма в сочетании со сложившимся актерским ансамблем.

Темп спектаклю помогает держать и сценография, выполненная художником-постановщиком С. Исаевой. Так как действие спектакля разворачивается попеременно в двух основных точках, а именно то в одной, то в другой квартире, где как бы проживает таксист Джон, художником использован следующий принцип. Единое пространство сцены разделено на две половинки. С левой стороны фрагмент комнаты, где таксист живет с Мери, а с правой стороны – входная дверь и фрагмент дома, где он живет с Барбарой. Обстановка разная, передающая как бы внутренний мир и характер каждой из хозяек, но миры их параллельны и симметричны. Это чувствуется в определенном стандарте, присущем таким домам, в котором все взаимозаменяемо и поэтому похоже друг на друга.

А между двумя домами, как соединение, улица, где по необходимости встречаются полицейские, репортеры и герои треугольника. Такой принцип сценографии позволил сделать действие непрерывным, то есть без лишней суеты на смену декорации и в то же время придать динамику с помощью кинематографической раскадровки действия на отдельные сцены.

Особую изюминку и пикантность спектаклю придали специально поставленные танцевальные фрагменты. Экспозицией спектакля стали танцы в стиле кабаре, исполненные молодыми артистами труппы. Их исполнение может и не отличалось высокими стандартами, но зато ими был схвачен характер и стиль исполнения таких танцев. Получилось неожиданно яркое, пикантное зрелище. По ходу спектакля главные герои активно двигались, пели и танцевали, окуная зрителя в мир бесшабашного веселья и розыгрышей. Музыкальное оформление спектакля принадлежит В. Куликову, танцы поставлены хореографом С. Ващенко.

Все исполнители легко погрузились в мир актерского озорства, легкости и сценической бравады, нигде не нарушая жесткие рамки режиссерского видения спектакля. Актеры говорят и действуют почти одновременно, как того требует сценическая ситуация. Комический эффект усиливается тем, что мысли, слова и поступки персонажей направлены в противоположные друг другу направления. С каждым разом увеличивающаяся ложь как бы создает иллюзию подмены реальности. Это выразилось в динамичном ритме спектакля, который они поддерживали на протяжении всего спектакля, в подаче реплик и диалогов между героями.

В этом спектакле большое значение играет мастерство актеров в подаче реплик и построение режиссером действенных активных мизансцен. Именно они помогают созданию атмосферы, характерной для пьес Куни – как азартная игра и комические ситуации на основе лихо закрученного сюжета с налетом легкости и изящества. Спектакль сделан просто и добротнo. В нем нет сложных психологических переживаний и изысканной сценической атмосферы. Если проводить аналогии с живописью, это

выразительная картина, написанная яркими масляными красками. Здесь герои не боятся выглядеть нелепыми и забавными, они по-настоящему смешные, изображая при этом очень серьезные и невозмутимые лица. Спектакль потому и пользуется огромным зрительским успехом, здесь не требуется интеллектуальной работы ума и душевных потрясений, а можно просто расслабиться и получить положительные эмоции.

Органичным продолжением развития комедий положений и еще одной работой И. Вербицкого является спектакль «Гарнир по-французски» М. Камолетти, премьера которого состоялась в феврале 2014 года. Французский драматург Марк Камолетти, мастер бульварных пьес, в последние годы весьма популярен не только в мировом масштабе, но и в России и на всем постсоветском пространстве. Его пьеса «Боинг-боинг» с успехом идет более чем в 50 странах мира.

Интрига спектакля закручена весьма мастерски, большинство зрителей только ближе к финалу окончательно разбираются в любовных хитросплетениях пьесы. Изначально задуманный план казался почти идеальным. Главный герой Бернар решает расслабиться и провести приятный вечерок со своей любовницей Бриджит и другом Робером. Для этого он отправляет свою жену Жаклин погостить к матери. Но все начинает идти наперекос, когда его жена, изменив планы, возвращается домой. Тогда муж решает выдать свою любовницу за девушку своего друга. В отсутствие хозяина появляется незнакомая девушка, ее принимают за любовницу. Хотя на самом деле это домработница, которую пригласили помочь с приготовлением ужина. И когда появляется настоящая любовница-фотомодель, ей приходится притвориться кухаркой и по-настоящему пытаться что-нибудь сотворить на кухне. А далее путаница и недоразумения разворачиваются по нарастающей динамике.

Безграничная изобретательность мужчин в сочетании с их неизменной солидарностью в пикантных ситуациях в очередной раз смешит и удивляет. Режиссер вместе с актерами разворачивают динамичное и захватывающее представление комедии положений, где необязательно эмоционально вживаться

в образ, но зато надо уметь изобразить, т.е внешне представить яркий характерный образ персонажа.

Просмотр спектакля «Гарнир по-французски» почти сразу же показался неким стилизованным и тематическим продолжением накануне увиденного спектакля «Слишком женатый таксист». Легкие комедии адюльтерной тематики сами по себе не представляют особого разнообразия, независимо написаны ли они французским, либо англоязычным драматургом. Притом что и в режиссуре трудно уйти от однообразного клише и повторяющихся приемов в пьесах такого плана.

Поэтому и режиссура спектакля в исполнении И. Вербицкого получилась немного стереотипной, особо выйти за рамки специфического жанра не удалось. При этом надо отметить, режиссерская работа сделана добротной и профессионально, без каких-либо серьезных недостатков. Режиссеру вместе с актерами удастся не только рассмешить зрителей, но и заставить их сопереживать их героям. События в пьесе происходят с французами во Франции, но они так узнаваемы, ведь любовь и измены везде одинаковы, вне зависимости от географической и языковой принадлежности.

Также почти везде одинаково ведут себя люди по отношению к власти и деньгам, которые очень часто становятся некой лакмусовой бумажкой в отношении их порядочности и здравомыслия. Еще одна комедия, которая всегда пользуется огромным зрительским успехом, это спектакль «Будьте здоровы» французского драматурга Пьера Шено. Неожиданная смерть знаменитого и богатого писателя раскрывает внутреннее естество каждого из героев комедии. Неожиданным для героев становится известие о том, что наследницей миллиардного состояния, согласно завещанию, становится служанка писателя Луиза. И вот в мгновение ока из простой обычной служанки она превращается в жесткую, упертую, при этом абсолютно невежественную стерву. На ее фоне родственники писателя, разными способами пытавшиеся завладеть состоянием, выглядят просто мелкими мошенниками. В роли Луизы выступила О. Жукова, яркими актерскими красками, рисуя превращение

из простушки в богатую наследницу, лишённую всех комплексов и какой-либо морали.

Спектакли такого плана, как «Слишком женатый таксист», «Гарнир по-французски», «Будьте здоровы» пользуются спросом и популярностью среди зрителей разных возрастов, не только в Чимкенте. Сегодня репертуарная политика театров напрямую строится в зависимости от потребностей и вкусов публики. А современная публика, придя в театр, хочет расслабиться и посмеяться, они не желают, чтобы их «грузили» философскими рассуждениями, кровавыми трагедиями, вопросами о смысле жизни и морали. Поэтому театры все чаще обращаются к зарубежной переводной драматургии, чаще всего с сюжетами адольтерного характера. Так как найти бытовую пьесу отечественных авторов, выдержанную в легком изящном жанре, не так легко. А то, что зритель устал от чернухи и пустых политических лозунгов, однозначно.

В одном из интервью художественный руководитель театра И. Вербицкий на этот счет высказался так. «...Все жанры хороши, кроме скучного. Репертуар должен быть разножанровым... У каждого свой вкус. Я считаю, что мы должны угождать, 70% нашей работы – это развлекать зрителя. Но остается еще 30%, вот в эти 30% мы стараемся сеять доброе, умное, вечное. Я думаю, что если мы будем выходить и просто читать нотации, то ничего не добьемся, к нам никто ходить не будет. Мы должны говорить что-то хорошее, побуждать людей к чистоте посредством своих спектаклей. Но необходимо найти подход – мы должны быть интересными, яркими, удивлять зрителя»[4]. Таким образом, такие комедии, как «Слишком женатый таксист», «Гарнир по-французски», «Будьте здоровы» вносят свой вклад в соблюдение баланса разножанровости и привлечения зрителей.

Премьера спектакля «Очень простая история», поставленного по пьесе молодого киевского драматурга Марии Ладо, состоялась в марте 2006 года. Режиссер-постановщик спектакля И. Вербицкий представил свое видение драматургического материала. Сюжет пьесы прост и незатейлив, как и жизнь обычных

людей в далекой сельской глубинке. На фоне жизни двух простых семей автор раскрывает смысл жизни и смерти, жизненные ценности и приоритеты людей в оценке представителей животного мира.

Действующими лицами в пьесе являются не только люди, но и домашние животные – Лошадь, Корова, Петух, Пес и даже ангелы. Жанр спектакля можно отнести к пьесе-притче, трагикомедии, так как автор показывает жизнь глазами животных. Такой драматургический и театральный прием помогает зрителю взглянуть совершенно по-новому на давно привычные вещи и явления. Фабула спектакля действительно очень проста. Юные Даша и Алеша любят друг друга. Неожиданно они узнают, что у них должен родиться ребенок, и они вроде готовы соединить свои судьбы и растить своего малыша. Но...

Основная загвоздка в их родителях, так как они разные и недолюбливают друг друга. Отец Даши – обеспеченный фермер, а отец Алеши – бедный человек, который так и не смог приспособиться к реалиям нового рыночного времени, из-за этого пьющий и безработный. Узнав о беременности, отец Даши требует, чтобы дочь сделала аборт, но любящие хозяев животные, пытаются спасти ребенка, ради чего каждый из них готов пожертвовать своей жизнью. Повседневная бытовая история, двигающая нити сюжета, постоянно обретает в спектакле второй план. За простым незатейливым сюжетом авторы спектакля раскрывают глубокий смысл: человек пошел против законов природы, душа его зачерствела и ожесточилась. Только люди ради собственной выгоды способны пойти на убийство, еще не появившегося на свет младенца.

Сценография спектакля также проста и лаконична, как и сама представленная история (художник-постановщик В. Куликов). Все действие спектакля происходит на заднем дворе дома, где с двух сторон расположены загоны для домашнего скота, в центре дом с сеновалом на крыше и изгородь для входа и выхода героев. Животный мир спектакля, где есть Пес, Петух, Свинья, Лошадь и Корова представлен в черно-белом цвете. Художник для них сделал почти одинаковые черные комбинезоны,

дополненные лишь обозначением какого-то основного элемента в виде рожек, хохолка, пяточка, крыльев. С одной стороны, это не отвлекает зрителей а, с другой стороны, постановщики спектакля как бы сразу делают обозначение простого понятийного мира животных, для которых категории «хорошо-плохо» и «белое-черное», гораздо важнее различных нюансов в переживаниях и чувствах людей. Сами животные, также как люди представляются весьма разными и не похожими друг на друга.

Так, Пес и Петух для всех остальных являются как бы окном в мир и источником различной интересной информации об их хозяевах, нравах и жизни людей. Наиболее колоритным получился образ Петуха, это весьма начитанное и артистичное существо. Он весьма забавно пародирует радиопередачи, различные политические новости и даже голос Жириновского. Его песенный репертуар также весьма широк от оперной арии соловья до блатных песен о Владимирском центре. Образ петуха в данном спектакле является как бы примером не очень хороших человеческих качеств в образе птицы, в его повадках и поведении такие качества как эгоизм, зазнайство и самолюбование всегда на первом плане.

В образе старой Лошади и беременной Коровы авторы выделяют такие качества, как доброта, жертвенность, мудрость и терпение. Лишь несколькими фразами, сказанными определенным тоном и выражением, актрисы обретают в зрителях своих сторонников и болельщиков. Неким мостом между мудрыми, всезнающими и активными выступает Свинья. Она самая молодая среди них, никогда не выходила за порог своего загона, всем жизненным премудростям учится со слов пса и петуха. Она хочет научиться летать, увидеть луг и реку, в мечтах заключена ее открытость всему новому и позитивное восприятие самой жизни.

Животный мир в данном спектакле как бы олицетворяет чистый незамутненный взгляд на деяния и поступки человека, где очень многое часто не поддается никакой логике в понимании животных. Авторская идея о бескорыстии животных, которые всегда готовы отдать жизнь за своих хозяев, весьма ясно

и четко была донесена до зрителей режиссером вместе с актерами. В игре актеров подкупали выразительность и проникновенные интонации.

Особо хотелось бы отметить игру актрисы М. Байрамовой в образе Свины. В первом акте мы слышим лишь ее голос и видим лицо, так как она все время находится в своем загоне. Лишь посредством голоса, выразительных интонаций и нескольких смешных реплик о постоянном желании покушать, актрисе удалось создать в воображении зрителя определенный образ весьма любопытного, доброго и, привязанного к своим хозяевам существа. Когда Свинью зарезали и она возвращается во двор в виде ангела, именно в ее уста автор вкладывает свои философские рассуждения о жизни и смерти, грешности людей и их нелогичных поступках. Став ангелом, актриса подчеркивает в своем образе чистоту помыслов и деяний с помощью более проникновенных интонаций в голосе и легкой пластики в движениях.

Двое мужчин – два взгляда на жизнь и совершенно противоположные судьбы и жизненные достижения. Если Хозяин с утра до вечера работает и в ежовых рукавицах держит всю семью, то его Сосед напротив, постоянно пьянствует, не работает и не интересуется жизнью своего единственного сына. Но, именно этот вроде бы никчемный алкаш, которого стесняется даже собственный сын, совершенно бескорыстно, не на минуту не задумываясь, отдает свою жизнь за сохранение жизни своего будущего внука.

Художник-постановщик уже в прологе спектакля смог очень ясно обозначить давно устоявшуюся упорядоченность смены времени, тесно связанную с жизнью простых людей. Как незаметно и безостановочно происходит смена времени дня и времени года, так и ни на миг не останавливаясь, протекает жизненный цикл каждой семьи и каждого человека. В прологе спектакля появление и медленная смена луны, звездного неба и затем солнечного диска как бы с самого начала настраивало зрителей на гармоничный взгляд простой деревенской жизни трудовых людей. Пение народных песен, игра на гармошке – все играло на создание определенного настроения.

Постановщику спектакля И. Вербицкому и художнику В. Куликову удалось раскрыть философское содержание этой пьесы-притчи благодаря продуманному сценическому воплощению. Несмотря на наличие грустных жизненных перипетий и даже трагические нотки, звучащие в этом спектакле, он получился очень светлым и добрым. Это можно было заметить после спектакля, когда зрители выходили из зала с просветленными лицами, на которых светилась вера в доброту, понимание и любовь между людьми. На мой взгляд, режиссуре спектакля не хватило некоторой объемности. Слишком схематичные и однообразные мизансцены, а также прямолинейные решения и подача некоторых образов сделали спектакль, в какой-то степени плоским и одноцветным. Хотя, нельзя не заметить интересные режиссерские решения в образах животного мира.

Мир домашних животных режиссер показывает очень просто, в то же время они весьма трогательны и добры. В некоторых моментах, когда животная натура у них берет вверх, лиричные рассуждения о жизни и любви очень неожиданно сменяются вопросами о хлебе насущном. Такое смешение бытийного и бытового способствовало созданию, по ходу спектакля, забавных ситуаций и доброго смеха среди зрителей. Легкость и сентиментальность житейской истории режиссер раскрыл посредством создания действия, пропущенного через сознание и судьбу домашних животных. Этот условный прием позволил зрителям окунуться в атмосферу смешной и грустной притчи, где фантазии и реальность сплелись в единое целое.

Южно-Казахстанский русский театр во главе со своим художественным руководителем уделяют большое значение репертуару для детей. Само руководство театра по возможности старается не экономить на детских спектаклях, самые лучшие красочные декорации и костюмы готовятся именно для них. Сами артисты и режиссер прилагают максимум усилий для создания высокохудожественных и интересных спектаклей для подрастающего поколения, следуя заповеди, что детские спектакли должны быть им по зубам, не превращаясь в манную кашу. Учитывая, что в городе нет своего ТЮЗа, зрительская аудитория

у театра большая, есть спрос на постоянно обновляющийся интересный репертуар. Поэтому в коллективе принято каждый год на весенние и зимние каникулы представлять своим маленьким зрителям очередную театральную премьеру. На сегодня в копилке театра более 25 детских спектаклей.

Из увиденного наиболее яркое впечатление оставил спектакль «Золушка» Ш. Перро в постановке И. Вербицкого.

Спектакль поставлен в традиционном стиле. Лаконичные, но при этом весьма конкретно обозначающие место действия, декорации. Яркие красочные костюмы в соответствии с духом того времени. В сценографии художник-постановщик использовал видеоэкран, с помощью которого создавал волшебный мир, куда на мгновения переносились Принц вместе с Золушкой. Такое решение помогло созданию необходимой сказочной атмосферы детского спектакля, некоего флера волшебства и загадочности.

Большую помощь в создании определенной атмосферы сказки сыграл хорошо подобранный музыкальный материал и танцы того времени. Актеры с достоинством представляли балльные танцы той эпохи, прекрасно двигались и неплохо пели.

В целом, драматургический материал оставлен без изменений, режиссер постарался спектакль сделать более компактным и лаконичным. Поэтому в режиссерской разработке большое внимание было уделено чувствам главных героев, взаимоотношениям между персонажами и раскрытию основной идеи сказки.

На мой взгляд, актеры в решении своих образов остались каким-то образом привязанными к сценическим персонажам знаменитого советского фильма. Особенно это ощущалось в игре Короля, Принца, Мачехи и двух ее дочерей. Сама Золушка пленяла чистотой и ненарочитой наивностью образа. Актриса прекрасно двигается, обладает несильным, но выразительным голосом.

Еще одна сказка о принцессе, но теперь уже заколдованной черным колдуном, представлена театром в спектакле

«Заколдованная принцесса» по драматургии В. Сударушкина. Постановка спектакля осуществлена режиссером И. Вербицким.

Режиссер, отказавшись от прямого следования драматургическим перипетиям пьесы, слегка ее переделал, осовременив и придав ей восточный колорит. Юная красивая принцесса категорически отказывается учиться, за что ее злой черный колдун заколдовывает. Помочь ей вызывается нищий, но добрый сердцем, смысленный юноша. Такова завязка сказки, а дальше режиссер вместе с актерами перенесли маленьких зрителей в таинственный мир путешествий, различных превращений и таинственных чудес.

Насколько позволяли технические возможности театральной машинерии и бутафорской атрибутики постановщики спектакля окунули детей в сказочный мир, созданный средствами театрального мира и лицедейства. На протяжении всего спектакля дети совершенно искренне переживали за принцессу, сочувствовали добрым героям и смеялись над глупостью плохих. Качественная режиссура, талантливая актерская игра и красочная сценография сделали спектакль ярким и запоминающимся событием для юных чимкентских театралов.

Список серьезных философских спектаклей репертуарной афиши сегодняшних дней театра возглавляет спектакль «Эзоп», поставленный по пьесе Г. Фигейредо «Лиса и виноград» режиссером С. Абдиевым, заслуженным деятелем искусств России. Пьеса, переведенная на русский язык еще в 1957 году, давно и часто ставится на подмостках как столичных, так и небольших периферийных театров. Идея ценности человеческой свободы остается актуальной, по сей день. Особенно яркие резонансные спектакли появились в начале 90-х годов, когда для всего постсоветского пространства и большинства республик бывшего Советского Союза идея освобождения от рабской идеологии тоталитарного режима имела большое значение.

Казалось бы, в пьесе события происходят в очень далекие от нас времена, но отталкиваясь от периода античности, драматург Г. Фигейредо окунает нас в проблемы сегодняшнего дня. В основе сюжета – легенда о греческом баснописце

Эзопе, который считается родоначальником этого жанра. Именно Эзоп, будучи рабом, когда не мог говорить правду, придумал систему иносказательного языка. Когда посредством примеров из жизни различных предметов, растений и животных, обличал ложь, трусость и предательство власть держащих людей. Так родился иносказательный «эзопов язык», которым человечество пользуется на протяжении многих столетий.

Талантливый драматург Г. Фигейредо использовал для своей пьесы, некоторые дошедшие до нас факты биографии Эзопа и его произведения, таким образом, внося свою лепту в увековечивание басни «Лиса и виноград». В пьесе Эзоп представляется уродливым рабом, которого дарят в качестве подарка философу Ксанфу. Тот ради забавы, передаривает раба своей жене Клее. С первых же дней пребывания в их доме Эзоп покоряет всех своим умом, а также талантом сочинителя острых и злободневных басен. Реальным подтверждением его незаурядных умственных способностей становится факт спасения Эзопом своего хозяина от потери имущества и позора сограждан.

К тому же хвастливому и тщеславному Ксанфу очень нравится выдавать за собственные, сочиненные Эзопом басни. Таким образом, он пытается выделиться среди своих друзей и привлечь к себе большее количество учеников. Жена же Ксанфа, будучи женщиной неглупой и проницательной, достаточно быстро разглядела за уродством его богатый внутренний мир и красоту. Именно за это она его по-настоящему полюбила. Но, Эзоп превыше всего ценит свободу, выше любви и даже выше жизни. Отказываясь от Клеи, Эзоп восклицает: «Даже если бы ты меня умоляла, я бы тебе не подарил свою свободу!».

Режиссер-постановщик определил жанр спектакля как «трагикомедия». Раскрытию главной задачи спектакля направлена и сценография сценического пространства. Сцена представляла собой, уходящее вглубь возвышение, с которого в финале сбрасывают Эзопа. На переднем плане посредством нескольких предметов художник-постановщик С. Исаева обозначает фрагмент дома и дворика Ксанфа.

Сюжет истории о рабе Эзопе, который попал в дом философа Ксанфа и, несмотря на физическую непривлекательность, стал предметом любви его жены Клеи, в чимкентском спектакле играется без изменений. Но режиссеру удается так развернуть действие и расставить акценты, что зрителем древние тексты воспринимаются как весьма актуальное современное действо. В образе главных героев выступили опытные артисты театра. Образ Эзопа воплотил художественный руководитель театра И. Вербицкий, в образе Ксанфа выступил артист А. Петриченко, в роли его жены актриса А. Нестерова.

Эзоп в исполнении И. Вербицкого предстает, с одной стороны, чудаковатым а, с другой стороны, величественным человеком. В каждой его фразе зритель ощущает боль в его голосе и надломленность, его сердце переполнено страданиями. Но, при этом, его герой не сломлен, в игре актера присутствует благородство и аристократизм, которые не противоречат духовной сущности его персонажа. Поведение Эзопа, его образ мыслей, отношение к людям и жизни демонстрируют и говорят о его добром сердце, которое не зачерствело от жестокости и зла, напротив оставшись благородным и всепрощающим. Особо хочется отметить речь актера И. Вербицкого. Каждая фраза Эзопа звучит как нерв спектакля, выразительно и проникновенно. Выразительная речь дополнена не менее выразительной пластикой. Так, в сцене когда Эзопа наказывают плетьюми, слышится только звук и вздрагивающее при каждом хлопке тело раба.

Ксанф же в исполнении А. Петриченко предстает неким бездельником, который вечно будто под хмельком. Его персонаж человек суетливый, смешной и напыщенный, несмотря на то, что он постоянно подчеркивает свое благородное ученое происхождение. Все его манеры кричат об обратном, ограниченности ума и отсутствии сердечной широты. В образах Эзопа и Ксанфа режиссер в соавторстве с актерами демонстрирует противостояние двух мировоззрений. Если первый наделен физическим уродством, то Ксанф – душевным уродством.

Не менее интересным получился образ Клеи в исполнении А. Нестеровой. Актрисе удалось передать духовное прозрение своей героини, от сцены к сцене ее чувства менялись вместе с ней. Вначале это была аристократка, презирующая появившегося в доме раба. Обнаружив в нем острый ум и талант баснописца, она начинает восхищаться им. Затем появляется чувство увлечения героем, чувствуя равнодушие Эзопа, она негодует, затем ненавидит и мстит ему за безответную любовь. Новая волна чувств охватывает ее в момент, когда она осознает благородство души Эзопа. Появляется чувство отчаяния от своего подлого поступка, раскаяние и покаяние – в виде признания в любви. В финале спектакля это уже не просто любовь аристократки к мужчине-рабу, а больше похоже на одухотворенное почитание мудрого и благородного мужчины. При всех плюсах, в некоторых моментах актрисе явно не хватало внешнего аристократического лоска, который виден со сцены во всех мелочах – диалоге с собеседником, как садиться, как двигается и т.д.

Лучше умереть свободным человеком, нежели жить рабом – дилемма, которую Эзоп, не задумываясь, разрешает в пользу свободы. После спектакля Южно-Казахстанского русского театра драмы финальное восклицание Эзопа «Каждый человек созрел для свободы, для того, чтобы умереть за нее» воспринимается как отражение духа сегодняшней эпохи.

Еще одна работа театра, по определению художественного руководителя «лицо театра», продолжающая линию глубоких философских размышлений о жизни человека, это спектакль «Белое облако Чингисхана», который в репертуаре театра идет более 12 лет. Постановку спектакля осуществил давний друг и коллега театра, а ныне главный режиссер Мурманского областного драматического театра Султан Абдиев.

Спектакль поставлен по мотивам повести Ч. Айтматова, включенной уже после публикации в роман «И дольше века длится день». Как отметил сам режиссер это большое философское полотно, многотемное и до сих пор весьма актуальное. По его словам: «Эта легенда – не только напоминание прошлого, но и предупреждение, ибо беспамятство и безнравственность

власти рождает манкуртизм – беспамятство народа. Поправший любовь, отвергается богами» [5]. Спектакль, поставленный С. Абдиевым в Мурманске, в 2004 году на гастролях театра в Москве, увидел сам Чингиз Айтматов, который остался увиденным весьма удовлетворенным. Поэтому в Чимкенте был поставлен, одобренный автором, и уже апробированный спектакль.

Основная идея и магистральная линия спектакля – любовь, именно она является самым главным чувством в мире, и только она может победить зло. Эта простая жизненная аксиома авторами раскрывается на примере жизни одного из самых известных завоевателей мира, одиозных и противоречивых личностей. Запрет Чингисхана на рождение детей – противоестественный акт, как попрание законов природы и божьих законов, становится началом его конца, потерей загадочного белого облака, символа спокойствия и удачного пути для героя.

Спектакль чимкентцев на фестивале в Бишкеке в 2008 году был удостоен приза в номинации «Лучшее художественное воплощение слова Ч. Айтматова». Членов жюри и гостей фестиваля спектакль поразил современной стилистикой прочтения, где постановщику в соавторстве с исполнителями удалось раскрыть глубокую философию древней легенды, ее многослойность и многозначность. С. Абдиев гармонично соединяет простоту бытовых сцен с условностью символического театра, некоторые сцены решены посредством изобразительного и пластического театра. Можно было заметить и использование режиссером элементов кинематографического искусства, как повтор, стоп-кадр и др. Использование различных элементов и средств современного театра способствовало созданию красочного театрального полотна, где режиссером использованы крупные и яркие мазки. Тщательная работа с литературным материалом и большой режиссерский опыт С. Абдиева не дали ему впасть в излишнее мимикризаторство.

В спектакле была задействована вся труппа из 20 человек. Артисты с удовольствием перевоплотились в воинов и приближенных грозного предводителя, оставшиеся не менее талантливо изображали многострадальный народ завоеванных

Чингисханом земель. Тщательная работа с молодыми актерами, умение мыслить и строить большие композиционные сцены и развернутые мизансцены способствовали тому, что массовые сцены в спектакле приобрели законченную форму, став логическим продолжением монологов и диалогов главных героев. При этом, нигде не нарушая драматургическую ткань и стилистику спектакля.

Образ Чингисхана воплотил И. Вербицкий. Своего героя он показал человеком очень сложным внутри и не менее противоречивым и грозным внешне. Сам актер признался, что симпатизирует своему герою и относится к нему с большим уважением. Поэтому в игре актера зритель чувствовал его личную симпатию к своему герою, который своей игрой пытался оправдать его жесткость и жестокость. Лишь после потери своего загадочного белого облачка Чингисхан И. Вербицкого резко меняется, он как будто становится меньше ростом, с потерянным лицом и обмякшим телом. Это уже совершенно другой человек, от прежнего властелина судеб и жизни ничего не осталось.

Актриса В. Осипова на Международном театральном фестивале в Бишкеке в 2008 году за исполнение роли Алтун была удостоена приза в номинации «Лучшая женская роль». В роли прислужницы Алтун актриса художественно раскрыла образ верной преданной помощницы Догуланг, ставшей настоящей матерью осиротевшему младенцу.

Кроме обозначенных выше спектаклей в репертуаре театра есть немало других серьезных психологических спектаклей с хорошей режиссурой и достойными актерскими работами. В числе этих работ драматическая история «Одноклассники» Ю. Полякова в постановке С. Абдиева, драма «Люди и мыши» Д. Стейнбека в постановке А. Белинского и др. Каждая из этих работ и многие другие являют собой определенный этап в творческом развитии театра. Именно эти спектакли призваны работать на воспитание вдумчивого развитого зрителя, так как они заставляют, сидящих в зрительном зале людей думать, рассуждать и переживать. К сожалению, не все спектакли такого плана пользуются зрительским спросом. Поэтому творческий коллектив театра

прилагает много усилий для воспитания своего зрителя, начиная с младшего школьного возраста. В отношении детских спектаклей театр вместе со своим художественным руководителем стараются держать высокую планку, предъявляя к их постановке и игре не меньшие требования, чем к спектаклям для взрослых.

Анализ современного состояния Южно-Казахстанского русского театра драмы показал, что в театре идет скрупулезная творческая работа. Каждый сезон театр ставит в среднем по 3 новых спектакля, для их постановки по возможности приглашаются и режиссеры других театров, что ведет к более разнообразным творческим направлениям и стилистике спектаклей. Большое внимание театр и его руководство обращает на сохранение более упорядоченного баланса в формировании репертуарной политики театра, где есть место и классике, и развлекательным спектаклям, и современной драматургии. Подтверждением правильного курса развития репертуарной афиши является стабильная заполняемость зрительного зала на спектаклях, формирование своего круга почитателей и поклонников, востребованность театра в гастрольных поездках. Наряду с успехами и достижениями театр имеет и определенные проблемы, тормозящие его поступательное творческое развитие.

Одна из самых актуальных, это отсутствие собственного здания. Более 10 лет Акимат города Чимкента искал место под строительство нового здания театра. В настоящее время строительство нового здания завершается, оно расположено в новом административном центре. Какой из театров казахский или русский переедет в новое здание, пока неизвестно. В любом случае, каждый из театров обретет отдельную крышу. Надо надеяться, большинство существующих проблем каждого из театров исчезнут с обретением собственного дома. Деление сцены между коллективами по 15 дней существенно тормозит их творческую деятельность.

Вторая актуальная проблема, это отсутствие притока молодых квалифицированных кадров. Кроме ограниченного набора студентов на русское отделение по специальности «актер театра

и кино» Казахской национальной Академии искусств им. Т. Жургенова и отсутствия своего театрального вуза, этому мешает и большая тема всех театров – квартирный вопрос и очень низкая заработная плата. Отсутствие в ресурсе театра первого и второго и даже почти третьего, так как зарплата молодого артиста театра составляет около 20 тысяч тенге, один из самых сильных тормозящих факторов в развитии театра. Талантливая молодежь, любящая и желающая связать свою жизнь с театром, в отсутствие нормального заработка, социальных гарантий и перспектив в будущем, часто вынуждена отказаться от театральной сцены и идти в более надежные и денежные профессии.

К счастью, благодаря таланту и организаторским способностям Игоря Вербицкого, его умению сплачивать коллектив и способностью заражать людей своей увлеченностью, в театре сложился интересный творческий коллектив единомышленников. Молодые актеры вслед за художественным руководителем год за годом поднимаются по нелегкой актерской тропе, осваивают новые жанры и стили, учатся, не боясь ошибиться и упасть. Да, их работы не всегда безупречны, иногда получаются смешными и забавными, но никогда не кажутся неинтересными и банальными. Говоря о коллективе, я имею в виду не только актеров, но и всю административную и постановочную часть театра, включая билетеров и кассиров. Каждый вечер, приходя на спектакли театра, мне посчастливилось воочию ощутить эту любовь и преданность своему делу каждого члена большой театральной семьи под названием Южно-Казахстанский областной русский драматический театр.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- 1 Сайт театра
- 2 Казахский эпос на русской сцене.
- 3 Ауэзов М. Мысли разных лет. А-Ата, 1961. С.418.
- 4 Интервью И. Вербицкого перед открытием гастролей в г. Актобе.
- 5 Спасибо за любовь. //Южный Казахстан. 3.09.2002 г.

ОҢТҮСТІК ҚАЗАҚСТАН ОБЛЫСТЫҚ ӨЗБЕК ДРАМА ТЕАТРЫ

«Ежелгі Сайрам қаласы – керуен жолында орналасқан Азиядағы ұлы саяси мәдени оқиғалардың орталығы. Ежелгі Құшар, Эфталид, Бактриана, Сагдиана, Парфия мемлекеттерінің тарихы және әрбір тарихи кезеңдегі ұлы әскери қолбасшылар Кир, Ксеркс, Ескендір Зұлқарнайын (Александр Македонский), Шыңғыс хан, Әмір Темірлердің жорығы Сайрам тарихымен тығыз байланысты» [1, 11 б.]. Бұл – Шымкент қаласының шығыс жағында орналасқан қазіргі Сайрам ауданы Сайрам ауылының өте тереңде жатқан тарихынан сыр шертетін жолдар.

Ерте ғасырларда осы Сайрам қолөнершілер мен егіншілер, диқандар өмір сүрген, онға жуық қаласы (Отырар, Сауран, Түркістан, Тараз, т.б.) бар ірі орталық болыпты. Оңтүстік Қазақстанның орта ғасырларда (VIII ғасыр) рухани жәдігерлерімен, сауда-саттықтың өркендеуімен ерекшеленген осы бір ірі қаласы Испиджаб деп аталған екен. Сайрамның ерте ғасырлардағы тарихы, өмір сүру дағдысы, жаугершілік кезеңдердегі халықтың әлеуметтік тұрмысы зерттеуші Қ. Оразбаевтың жоғарыдағы ғылыми еңбегінде кең түрде айтылады [1]. Көптеген маңызды дереккөздерге сүйене отырып жазылған бұл зерттеуде Сайрамның ежелгі аттарының Сарем, Исфиджап, Орынкент, Мадинат, Ал-Баизо деп аталғандығы туралы деректер бар.

X-XII ғасырлардан бастап Сайрам деп атала бастаған қаланың орналасқан жері, топырағы ауылшаруашылығы мен малшаруашылығы үшін құнарлы, қолөнерді дамытуға қолайлы болған. Бұл жерде темір және құйма балқыту, құмыра жасаушылық өнерінің уақытында өзіндік ерекшелігімен танылғандығын тарих айтып отыр. Шеберлер темірді балқытып, тұрмыстық бұйымдар мен соғысқа қажетті құралдарды жасаған. Сол сияқты Ұлы Жібек жолындағы сауда-саттық та осы Испиджаб қаласымен тығыз байланысты. Тарихшы-зерттеушілер Испиджабты «Исфиджап – бүкіл дүние саударлерінің орталығы» деп атаған. Керуенші-саудагерлердің осы жерде өндірілген заттарды немесе малдарды Мысыр, Иран, Қытай, Үндістан, Ресей, т.б.

ірі мемлекеттерге апарып сатуынан, яғни сауданың кең өркендеуінен Испиджаб халқы тұрмысының жоғары деңгейін байқауға болады.

Осындай бай өлкеде солтүстіктен де, оңтүстіктен де қауіп-қатер, жаулап алушылық көп болған екен. Бұлай болмауы да мүмкін емес еді. Себебі, жері мал жайылымы үшін шұрайлы, егістікке құнарлы мекенге иелік етуге құштар сырт көздер көп болатын.

Жазба деректерде испиджабдықтарды «жауынгер халық» деп атағандығы жазылады. Көршілес елдермен болған әр кезеңдегі, әрбір ғасырдағы шайқастардан халықтың әлеуметтік-тұрмыстық, рухани-мәдени құлдырауды да бастан кешкендігі тағы да тарихтан белгілі. Мәселен, б.д. VII-VIII ғасырларда қоқандықтармен соғысқан испиджабдықтар IX ғасырда өз жерінде ғасырға жуық билік құрған Орта Азияны билеуші саманидтермен (саманилер) де ірі шайқастар жүргізген. Ал, XVII-XVIII ғасырларда Испиджаб жоңғар шапқыншылығына ұшырайды.

Мірәлі баба кесенесі, Ыдырыс Пайғамбар мешіті, Қарашаш ана мазары, Хызыр Пайғамбар, Мұстафа ата ескерткіштері, т.б. көптеген тарихи орындар әр дәуірде осындай жер үшін шайқастарды, тұрмыстық-әлеуметтік, рухани-мәдени қайта даму үрдісін бастан кешкен осы Сайрам (XIII ғасырдың басынан бастап бұл қалада қайтадан өрлеу үрдісі орын алып, сауда, егіншілік және басқа да қажетті тұрмыс салалары дами бастаған) жеріне тиесілі. Ал, Абду-л-Әзиз баба күмбезі Испиджабтағы ең үлкен мазар саналады. Бұлардың барлығын бүгінгі ұрпақ қол жеткізіп отырған баға жетпес мәдени жәдігерлер, материалдық құндылықтар дейміз.

Сонымен қатар Сайрам діни-мұсылмандық, ғылыми-мәдени, әдеби-рухани орталық болған. Бұл туралы пікірлер мен мәліметтер Әбу-Исхақ әл-Истахрийдің «Тарих кітабы», Махмұт Қашқаридің «Диван-Лұғат ат түрк», Захрадин Бабырдың «Бабырнама», Мұса Сайрамидің «Тарихи әминия», т.б. әр ғасырда жазылған еңбектерінде орын алған.

Сайрам кентіндегі егемендік жылдары шымылдығын ашқан өзбек театрын осындай ерте ғасырлардан мұра болып қал-

ған мәдени ескерткіштердің, қазына-байлық пен руханияттың бүгінгі таңдағы жалғасы ретінде танимыз. Оңтүстік Қазақстан облысы әкімдігінің өзбек драма театры мемлекеттік коммуналдық қазыналық кәсіпорны 2003 жылдың 14 наурызында Оңтүстік Қазақстан облысының әкімі Болат Әбжаппарұлы Жылқышиевтің № 127 қаулысы негізінде іргесі қаланып, сол жылдың 22 қазан күні Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Әбішұлы Назарбаевтың қатысумен ресми түрде шымылдығын ашты. Бір жыл бұрын, яғни 2002 жылы Оңтүстік Қазақстан облыстық әкімшілігінің тапсырмасы бойынша облыстық өзбек этномәдени орталығының көмегімен Ш. Бошбековтың «Темір әйел» комедиясы қойылған болатын.

Осы пьесадан бастап бүгінгі күнге дейін А. Жамалдың «Опасыз ақшалар» (2002), Й. Ладаның «Сиқырлы алмалар» (2003), Д. Исабековтың «Ескерткіш» (2004), Ж. Құдайбердиевтің «Жұлдызшы» (2005), С. Ахмадтың «Келіндер көтерілісі» (2005), И. Туркий мен М. Мирхалдаровтың «Юсуф Саремий» (2006), М. Мансуровтың «Бақыл» (2006), Н. Қадировтың «Үш күндік дүние» (2007), Э. Хушвақтовтың «Жесірлер» (2008), Т. Ахтановтың «Күшік күйеу» (2008), Е. Жуасбектің «Үйлену» (2009), Б. Пазиловтың «Улы тамшылар» (2009), Р.Н. Гунтекиннің «Халала» (2010), И. Зайырдың «Қарыз» (2010), М. Әуезовтың «Абай» (2011), Ш. Атабектің «Кетпеңіз, әке!» (2011), И. Туркийдің «Өмір қуаныштары» (2012), С. Жұмағұловтың «Күйеуіңді беріп тұр» (2014), т.б. алпысқа жуық көркем туындыны сахналады.

Театрдың рухани-эстетикалық талғамы биік ұрпақ тәрбиелеуді де назардан тыс қалдырмағандығын репертуардағы Э. Сабировтың «Қайсар қозы» (2006), В. Орловтың «Алтын шөже» (2007), Е. Шварцтың «Қызыл қалпақша» (2010), Н. Аббасханның «Құлақшасыз лақ» (2014), т.б. балаларға арналған ертегі-қойылымдардан байқау қиын емес. Жас ұжым осы аталған түрлі кезеңнің өзіне тән болмысын суреттейтін, түрлі ұлттың өзіндік бояуын танытатын трагедиялар, драмалар мен комедиялар, сол сияқты балалар драматургиясы арқылы шығармашылық шыңдалудың белесінен өтіп келеді.

ОҚО өзбек драма театры көпұлтты Қазақстанның мәдениетін дамыту, оның ішінде түрлі ұлттар мен ұлыстардың рухани тұрмыс-тіршілігін, байлығын, ұлттық құндылықтарын айғақтау мақсатындағы қажеттіліктен ашылды. Аталған театр іргесінің Сайрам ауылында қалануына бұл жердің тұрғындары арасында өзбек ұлтының басым болуы себепші болған. Алғашқы кездері ауылдық Мәдениет үйінің шағын сахнасында спектакль қоюға мәжбүр болған өнер ұжымына 2011 жылы Сайрам ауданының әкімі Уәлихан Қайназаровтың қаулысымен 500 орындық «Яссы» Мәдениет сарайы берілді. Аудандық басшылық орындарынан көрсетілген мұндай қолдау содан бері өздерінің хал-қадірінше еңбек етіп келе жатқан жас театрдың шығармашылық ізденісін бұрынғыдан арттыратыны сөзсіз, іс жүзінде солай болды да.

Ұжым Өзбекстан Республикасы және Қазақстанның ірі қалаларында гастрольдік сапарларда болып, өзбек тілін, мәдениеті мен дәстүрін таныту, сол сияқты өздерінің шығармашылық бағыт-бағдарымен бөлісу, тәжірибесін шындау мақсатында жұмыс жасауды қолға алған.

Қазақ жерінде өзбек театры іргетасының қалануына барлық күш-жігерімен кіріскен алғашқылар: директор Зәкіржан Момынжанов, бас режиссер Хамидулла Құлабдуллаев, бас суретші Юсуфжан Саламетов, актерлер – Әділжан Тоғанбаев, Сайдиқарим Махмудов, Камилжан Сайитов, Ұлықбек Насыров, Акбар Ерханов, Рустамхан Сайтходжаев, Ахмадвай Эргешев, актрисалар – Савриниса Розыметова, Венера Нышанбаева, Дилдора Халметова, Зулқарам Тоғанбаева, т.б. Сайрам топырағында бұрын-соңды болмаған театр өнерін қалыптастырып, дамытып, көрерменнің рухани-эстетикалық талғамын арттырудағы еңбегі ерен.

Репертуардағы спектакльдердің көпшілігін сахналау режиссер Х. Құлабдуллаевтың еншісінде. Дегенмен қай өнер ұжымына болмасын тек бір режиссермен жұмыс жасау ізденіс процесінің бір бағытта ғана өрбуіне алып келетіндігі белгілі. Сондай мәселелерге жол бермеу мақсатында ұжым басшылығы Ташкент қаласынан Авлиеқули Хожақулиев, Мақсуд Мансуров,

Минаввара Абдуллаева, Қахрамон Садуллаев, Алимжан Салимов, Тожи Мухаммад Исраилов, Ахматулла Ниязов және Шымкент, Жетісай, Қарағанды қалаларынан Әскер Құлданов, Ғазиз Арынов, Асқар Алтынбековтер тәрізді режиссер-мамандарды шақырып, театр артистерінің түрлі қолтаңбамен, әртүрлі стильмен және түрлі идеямен жұмыс жасауына мүмкіндік берген.

Әрине репертуарды мазмұны терең қойылымдардан түзу үрдісінде ізденіспен қатар іркілістердің де орын алып отырғандығы жасырын емес. Әсіресе, алғашқы жылдары қисынды режиссура мен шебер актерлік ойын көрсету мүмкін болмады. Драмалық өнерге қатысты жоғары білімді кәсіби актерлердің саны жағынан аздығы (ең алғашқы кездері 2 актер, кейіннен оның біреуі зейнетке шыққан) немесе алған білімінің, мамандығының театр өнерінен алшақтығы бұл ұжымның қаз тұруы жолында айтарлықтай мәселе болғандығын атап айтқан абзал. Театр қазіргі уақытта да бұл үрдістен ажырамаған. Осы мәселе жөнінде З. Момынжанов: «... Дегенмен, труппаны жас әртістермен толықтыру жағы қазір қиындық туғызып отырғаны рас. Әуелде жергілікті талапкер жастарымызды Ташкенттегі салалық оқу орындарында оқыту жөнінде ой болды. Алайда, ол қаржыға қатысты. Қазір тиісті орындарға өз облысымыздағы жоғары оқу орындарының өнер факультеттерінде өзбек жастарын грантпен оқытатын бөлім ашу мәселесін қойып отырмын» [2], – деп жазады өз сұхбатында. Расымен де өзбек театры музыкалық қабілеті жоғары, драмалық дарыны бар, би өнеріне икемді өнерпаздардың басын құрап, қайткенде кәсіби өнер тудыру жолында қарқынды еңбек етіп келеді.

Театрдың өнерпаздардың мәдениетін арттыру, рухани болмысын байыту, олардың сауатты қойылым түзуі үшін жасалған шығармашылық бағдарламалары да бар. Мәселен, артистерді пластикалық қозғалысқа, шалт қимылға баулитын, кейіпкер сөзінің анық әрі нақты айтылуына бағыттайтын «Ритмика», «Би», «Сахна әрекеті», «Сахна тілі» пәндерін оқытудың, Т.Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясынан оқытушы-профессорларды шақырып, дәріс тындаудың, актерлерді осы оқу орнының «Драма театры және кино артисі»

бөлімінде оқытудың қолға алынуы ұжымның алға ұмтылысын байқатады. Осындай роль орындаушылардың кәсібилігін, қарым-қабілетін шыңдау, білімін жетілдіру жұмыстарының нәтижесі де жоқ емес. Ұжымның жеті-сегіз жыл ішіндегі жетістіктері туралы оң пікір сол кездегі театр басшысының: «Дәл қазіргі таңда театрымызда жұмыс істеп жүрген әртістеріміздің шеберлігі алғашқы жылдармен салыстырғанда шыңдала түсті. Олар бұрын комедия жанрындағы спектакльдерде жандыра ойнаса, қазір басқа жанрлардағы шығармаларды да еркін игере бастады» [3], – деген сөздерінен байқалады.

Актер Ә. Тоғанбаевтың облыс әкімі тағайындаған стипендияның иегері (2005) болуын, актер С. Махмудовтың «Мәдениет қайреткері» төсбелгісімен марапатталуын (2006), жас актер Р. Сайтходжаевтың облыстық театр фестивалінде «Көрермен көзайымы» номинациясын (2006), аймақтық театрлар фестивалінде «Ең үздік ер адам бейнесі» номинациясын (2011), актриса Д. Ибрагимжанованың ұлттық театрлар арасында өткен Республикалық фестивальде «Ең үздік әйел бейнесі» (2011) номинациясын иеленуін өзбек театры жасап отырған шығармашылық іргелі істердің дәлелі дейміз.

Театр өнерінің басты функциясы – қоғамдық-әлеуметтік салмағы бар, психологиялық тереңдікке бойлайтын, философиялық ойларға жетелейтін туындыларды сахналау, сол арқылы көрерменге өздері өмір сүріп отырған ортаның қыры мен сырын, өмірдің ақ пен қара жолдарын ашып көрсету. Осы мақсатта қолға алынған жоғарыдағы іргелі істерді 2013 жылы тағайындалған директор Икрам Хашимжанов жалғастырып келеді.

Бұл театрдың репертуарында күрделі қоғамдық-саяси тақырыптарға арналған шығармалардан гөрі отбасылық, моральдық, адамдық-азаматтық мәселелерге бағытталған пьесалар, комедия жанрындағы шығармалар басым. Соның ішінде Сайдикарим Махмудовтың режиссурасымен қойылған Илхам Зайырдың «Қарыз» (2010) психологиялық-әлеуметтік драмасы – әке мен бала арасындағы адамдық қарым-қатынасты, пендешілік қателіктерді ашық түрде суреттеп беретін пьеса. И. Зайырдың отбасылық мәселеге негізделген бұл драмасы-

ның мазмұн-сюжеті неміс драматургы Г. Гауптманның «Күн ба-
тар алдында», өзбек авторы С. Ахмадтың «Келіндер көтерілісі»,
қазақтың драматург-режиссері Ә. Оразбековтың «Бір түп алма
ағашы», жапон жазушысы К. Кикутидің «Оралған әке» пьесала-
рының идеясымен сарындас деп айта аламыз.

«Қарыз» бұл – қаржылық немесе қайтарылуға міндетті дүние
емес, бұл – адами қарым-қатынастың, адамгершіліктің қайта-
рымы, әкенің балаға деген махаббатының, ыстық ықыласының
өтеуі. Мұнда Нұрата өзінің балаларына деген сүйіспеншілігін
олардан ақшамен, атақпен қайтаруды талап етпейді, керісінше
адал жолмен, адамдықпен өтеуді ғана арман еткен-ді. Алайда
оның бұл ойына келіні Мунираның астамшылығы, ашкөздігі,
дүниеқорлығы сәйкес келмейді.

Шығарманың басталу сәтінен-ақ адуын мінезді Мунира-
ны өзі көріп-біліп, сезген теңгенің сылдыры мен сыңғыры есі-
нен, ақылынан адастырып, ақыры ол күйеуі Асадбекті ортаға
салып жүріп, көздегеніне жетеді. Сөйтіп, әкесіне үлестіріп бер-
ер күннің сәтін күтуге мүмкіндік бермей, тағатсыздана мұра-
ны бөліскен ағайындылардың арасында драмалық тартыс бас-
талады.

Осындай бір отбасындағы ішкі қақтығыстарда И. Зайыр
адамның түрлі мінезін ортаға салған: бірі – мейірімді, бірі –
сенгіш, енді бірі ділдәнің сылдырынан ғана бақыт табатын аш-
көз, тағы бірі – сезімтал, енді бірі – дөрекі, т.б. Бір тәрбиеде өс-
кен балалардың таным-түсінігінің, психологиясының, көзқа-
расының өсе келе өмір ағымына қарай бағыттталатыны, өзге-
ретіні бұл – шындық. Бұған себеп – тағдыр тауқыметі, күреске
толы өмірден қажыған жандардың психологиялық-моральдық
әлсіздігі, қоғамдық ортаның әртүрлілігі және тағы да басқа тұр-
мыстық жағдайлар.

Режиссер С. Махмудов осындай әлеуметтік мінездердің на-
нымды шығуына назар аударыпты. Алғашқы көріністердегі
Асадбек, Мунира, Нұрата үштігінен бастап сахналық ойын тем-
пераментінің шынайы түрде шарықтауына мүмкіндік туғызған.
Әсіресе, келін роліндегі Дилфуза Ибрагимжанованың орын-
даушылық шеберлігіне шымалдық ашылған сәттен-ақ куә бо-

ламыз. Осы Мунира бейнесі – пьесадағы тартыстың басты бағыты, негізгі бастамасы. Ең алғаш қайынатасынан буылған алтын «көріп», дыбысын «естіген» де сол. Оның мазасыз ойы Нұратадағы осы байлықты сезген сәттен-ақ басталады. Ақыры дiт-теген мақсатына жеткен оның алдына қойған жоспарлары мен атқарар істері көбейіп; өзі армандағандай үйінің іші мен сыртын еурожөндеуден өткізіп, жиһаздарды жаңартып, өзі үлде мен бүлдеге оранып, кербез қалыпқа енеді. Мунира – Д. Ибрагимжанова құбылмалы мимикасымен, шапшып сөйлейтін, ешкімге дес бермес адуын мінезімен, ащы тілімен нағыз ой-өрісі тар, ақшаны байлық деп танитын таяз ойлы әйелдің сом образын жасады, дәлірек айтқанда актриса кейіпкерінің мінезін сарказм тәсілімен әшкерелеген.

2011 жылы Астана қаласындағы ұлттық театрлар арасында өткен Республикалық фестивалде шығармашылық ізденісімен көзге түсіп, осы ролі үшін «Ең үздік әйел бейнесі» номинациясын иеленгендігі Д. Ибрагимжанова кескіндеген Мунира келбетінің келісті шыққанын дәлелдейді. Екі сағаттан аса уақыт бойы үзіліссіз өнер көрсеткен актриса спектакльдің барлық көркемдік жауапкершілігі мен мақсатын сезінген. Жалпы спектакльдегі барлық драмалық және комедиялық сәттер Д. Ибрагимжанованың бедерлеуінде өте шынайы деңгейге көтерілді.

Бұл комедиядағы драмалық тартысқа екінші бөлімде куә боламыз. Өздеріне тиесілі мұраға қолдары жеткен ағайынды үшеудің ендігі проблемасы – әкесін өздерінен алыс ұстау. Шығыс халықтарына тән дәстүр бойынша жалғыз ұлы Асадбектің қолында бейғам тірлік кешкен Нұратаның ендігі өміріне балалары шешім шығарады. Әкені қалайда «крутой» үйден аулақ ұстап, қыздарының қолына жіберуді ойлап тапқан тағы да Мунираның «ақылы». Үлкен қызы Халида үйінің кішкентайлығын, тарлығын алға тартып, қарсылығын білдірсе, кіші қызы Хафиза да өз басын арашалап, түрлі сылтау ойлап табады.

Осындай оқиғалар желісінде Нұрата мен Халида рольдеріндегі Әділжан Тоғанбаев пен Савриниса Розиметованың нанымды әрекеттері де шығармаға көрік берген. Адами мінездер мен әлеуметтік-отбасылық мәселелер актерлердің толғанысын ту-

дырғаны байқалады. Ә. Тоғанбаев мейірімді әкенің балаларына деген таза көңілін қатты дауыс көтермей-ақ ақыл-парасатымен, адамгершілік қасиеттерімен, психологиялық тебіреніс сипатымен бедерлесе, С. Розиметова дәрекі, жан жылуы жоқ, тек өзінікін дұрыс санайтын таяз ойлы Халиданың дөңайбат, дәрекі мінезін әкесі мен інісі Асадбектің арқаларынан соғып қалып сәлемдесуімен-ақ әшкерелейді.

Алғашқы көріністерде әйеліне билік жүргізіп, нағыз ер мінезді кейіп танытқан Асадбектің роліндегі Ұлықбек Насыровтың әкесін қорғаштап, Мунираға сенімсіздік білдіруі заңды әрекеттерден әрі кейіпкер мінезіндегі табиғи аңғалдықтан болатын. Ал, сүйікті бабасында алтын ділдәнің барын естіген сәтте ол ештеңе түсінбегенмен кейіннен күлімдеп, тез құбылып кетеді. Оның психологиясын өзгертіп, теңгенің буына мастандырған әйелінің үгіті, сол үгіттеуден туындаған тәтті сөздері. «Бабаңыздың қалтасынан сылдырлаған ділдәнің даусын естідім» деп тамсана айтқан сөзіне алғашында күдіктенгенмен мұның шындығына көзі жеткен отағасы көзі жайнап, әкесінің қолындағы теңгенің бумасына ұмтыла кетеді. Әке мұрасына қол жеткеннен кейінгі барлық оқиға-көріністерде Асадбек тек әйелінің нұсқауымен, тек соның айтқанымен ғана жүреді.

Десек те кейіпкердің қандай жағдай болмасын жан дүниесінің тазалығы, көңілінің кірбіңсіздігі, әке тәрбиесінен қалыптасқан адалдығы, жамандыққа өз еркімен бара алмайтын момындығы, жақсы мен жаманды, бай мен кедейді бөліп қарамайтын көпшілдігі актер ойынында байқалып тұрады. Оның әке сенімінен тыс қалғандығы да байлыққұмарлығынан емес, сондай сенгіштігінен, аңғалдығынан болып отыр.

Шығармада Нұратаға ең жақын әрі шын жанашырлар – немересі Әсел мен досы Халмат. Үнемі атасының жағдайына алаңдап, әке-шешесінің істеріне қынжылатын Әсел оларға басу айтқанымен оны тыңдар ешкім жоқ. Ал, Халмат ата бейнесі пьесаның негізгі идеялық нүктесі болған. Бұл рольдегі Сайди-карим Махмудов адамдық мінездің биік болмысын кескіндеп берді. Нұрата балаларының теріс істерін әшкерелеп берген актердің (әрі спектакльдің режиссері) ойын бедерінен көпті көр-

ген қарттың өмір тәжірибесіндегі көрегендік қасиетін тани білгендігі аңғарылды. Халмат ата – С. Махмудов досының отбасындағы, оның балалары арасындағы кикілжіңнің өзіншілдікпен байлыққұмарлықтан туындап отырғандығына алаңдаулы. Мұндай істерде парасатты пайымдаулар мен сөз өткірлігінің қажеттігін аңғарған актер ойыны адамдық гуманизмнің нағыз үлгісін айшықтап берді. Дауыс екпінінде байқалған өтімді, үкімді сөзі, салиқалы ойы мен жан әлеміндегі тазалығы – барлығы С. Махмудовтың орындаушылық шеберлігіне келісті кескін берген.

Спектакльдің декорациясы өзбек халықтық үлгіде безендіріліпті. Бірінші бөлімдегі Асадбектің жұпыны үйінің ауласында сәкі-тапчан, сол жақта Нұратаның шағын баспанасы, оған іргелес орналасқан, сыртқы қабырғасына жарық, есепшот ілінген сарайдың жанында қол жуатын шылапшын мен құман тұр. Сахна төрінде аулаға кіретін үлкен қақпа орналасыпты. Суретші Юсуфжан Саламетов еңбекқор ұлттың тұрмыс-тіршілігінде маңызды орын алатын бақшаны, үйдің сыртқы келбетін сурет-иллюстрация үлгісінде бедерлеген. Алайда сахналық реkvизиттерді ойнату арқылы дамитын Нұрата, Асадбек, Мунира әрекеттері мұның иллюстрация екендігін байқатпайды. Ал, екінші бөлімде әке жинаған мол мұраға ие болған Асадбек пен Мунираның ең алдымен үйді еурожөндеуден өткізгендігін аңғарамыз. Әдемі өрнектелген, сәнмен боялған үйдің жаңа кескіні сахнаға келісті атмосфера берген.

Жалпы И. Зайырдың бұл әлеуметтік комедиясы драмалық көріністері арқылы әрбір көрерменді ойға жетелеп, жаманнан алыс жүруді, жақсыға жақын болуды насихаттайды. Актерлік ансамбль, олардың мизансценасы, қарапайым болса да сахналық безендірілуі көркемдік тұрғыда келісті байланысып, ойлы дүние жасалған. Демек, 2011 жылы Қазақстан Республикасы Тәуелсіздігінің 20 жылдығына орай Қазақстан халқы Ассамблеясының қолдауымен Астана қаласындағы ұлттық театрлар арасында өткен Республикалық фестивалде «Ең үздік спектакль» номинациясын жеңіп алған «Қарыз» спектаклін өзбек

театры репертуарындағы рухани мазмұны терең, тәрбиелік мәні зор бірегей қойылым деп айта аламыз.

Жергілікті автор Ибрагим Туркийдің (Хуккиев) «Өмір қуаныштары» пьесасында да адам өмірі, оның бақытты болу жолындағы әрекеттері күлкілі әрі қызықты оқиғалар тізбегінде баяндалады. Әйелі қайтыс болған Акбарқожаның ендігі арманы – екінші рет үйленіп, жалғыздықтан арылу. Алайда ол таңдаған әйелдердің қоғамдағы әлеуметтік орны да, талап-тілегі де әртүрлі болғандықтан өмірлік жар болуға лайықты нәзік жанды табу оңайға түспейді.

Осы пьеса негізінде сахналанған спектакльде Нодир, Хасан, Жолдасбай, Жавлондардың араласуымен өтетін қыз таңдау көріністеріндегі актерлерде қызу әрекет бар. Олар сахнаға шыққан әрбір қызға жеке-жеке мінездеме беріп, Акбарқожаға таныстырып жүр. Шығармада оған лайықты деп танылып, таныстырылған кандидатураның бірі – негр қызы, яғни негр қыздың бейнесіндегі жігіт. Бұл кейіпкерді қолдану арқылы драматург комедиялық көріністердің басым шығуына мүмкіндік туғызып, жанр бояуын қоюлатуды көздеген. Десек те, «Шаншар», «Бауыржан шоу» тәрізді миниатюралық-эстрадалық бағдарламаларда ылғи көрсетіліп жүрген негр қыз бейнесінің драмалық театрдың сахнасына тән еместігін атап өткен жөн. Мұның драматургияның комедия жанрында емес, керісінше скетчтерде қолданылатын жеңіл әрі таптаурын әдіс-тәсіл екендігін естен шығармаған абзал.

Десек те қоюшы-режиссер Хамидулла Құлабдуллаев актерлермен жұмыс жасай білген. Орындаушылық шеберлікті қажет ететін комедия жанры, оның өзіндік иірім-ағымдары өзбек актерлерінің табиғи болмысына сәйкес келіпті. Нодир қайфи роліндегі Әділжан Тоғанбаев, Хасанды орындаушы Ұлықбек Насыров ән орындау сәттеріндегі дауыс ерекшеліктерімен, оқиға желісіндегі күлкілі тартыстарда екпінді сөйлеуімен, қажетті тұстарда қызу әрекет, қарқынды темптегі іс-қимылдарының шынайылығымен есте қалды.

Акбарқожаның жан дүниесіне сәйкес келетін, оны түсінетін, көңілі қалаған әйел – Гүлчехраның сахнағы шығуы спек-

такльдің әдемі әрі әсерлі нүктесі болып табылған. Басталғаннан қызу әрекетке негізделген шығармадағы басты кейіпкерлердің арманына қол жеткізіп, бақытқа кенелуін осы соңғы оқиға-көрініс айғақтайды.

Режиссер сахнаның қабырғаларына халық нақылдарын жаздырған. Мәселен, «Ерді ер қылатын да әйел, қара жер қылатын да әйел», «Жігіт болсаң еркін, астың алдында жүз істе» («егер нағыз жігіт болсаң, ішімдік ішсең де өз еркің» деген мағынада), «Көрмегеннің көргені құрысын», «Отырған қыз орнын табады», т.б. Бұлардың адам өмірінің әрбір қадамында қажетті ғибратты сөздер екендігі анық. Ал, сахнаның ортасында орналасқан сәкі-тапчан – өзбек ұлтының отбасылық символына айналған дағдылы декорация. Мұндай сәкі-тапчанды өзбек театры сахналарынан да, кинофильмдерінен де жиі көруге болады. Сондықтан мұндай безендіруді ұлтқа тән көркемдік әдіс-тәсіл дейміз.

Репертуардағы келесі рухани мәні бар шығарма – түркімен драматургы Жора Құдайбердиевтің «Аспандағы періштелер» («Улетели ангелы», өзбек тіліне аударған З. Момынжанов) пьесасы. Мұндағы Өмір, Адам философиясы Рахым мен Гюлли диалогы арқылы берілген. Негізінен пьесада да, спектакльде де әрекет аз, керісінше сөз бен сол сөзден туындайтын ойдың салмағы басым.

Жаратушының жетелеуімен қараңғы түнде еркінен тыс бейіт басына келген Рахым әкенің жүріс-тұрысында, даусында қорғасындай ауырлық, жас шағында көрген азапты жылдардың сызы бар. Осы өлілер мекені – қатерлі жылдарда қиыннан жол тауып, жалғандағы жан серігіне айналған, адал досы болған Гюллиға барлық сыры мен мұңын жеткізер жалғыз орын. Кеңестік идеологияның шарықтап тұрған шағында қапыда ұлдарынан айрылуға шақ қалған тұста көмекке келген ер мінезді бұл әйел оның кәмелетке толмаған, жазықсыз балаларына араша түсіп, аман алып қалған-ды. Сол аласапыран жылдары қатал биліктің қайткенде жоспарды орындау мақсатымен «халық жауы» ретінде жас жеткіншектерге ауыз салғаны посткеңестік елдердің бастан кешкен ең зұлматты кезеңі болатын. Сон-

дай солақай саясаттың тұсындағы Гюллидің ерлігін арада жарты ғасырдан аса уақыт өтсе де ұмытпаған қарт бұдан үш-төрт жыл бұрын дүниеден өткен сол әйелге өзін қарыздар санайды. Үнемі бейіт басына келіп, онымен сөйлеседі, сырласады.

Шығармада Рахымның даусын естіген Гюллидің аруақ-бейнесі үстіндегі ақ киімімен көрінеді. Одан әрі екеуінің диалогы. Негізінен бұл – тек оқуға арналған шығарма. Өйткені пьесада немесе спектакльде ешқандай қозғалыс, екпінді әрекет жоқ. Екеуінің өткен өмірі, олардың балалары мен немерелерінің жағдайы, мінездері тек екеуінің сөздерінен ғана байқалып отырады. Алайда режиссер Әскер Құлданов осындай тек мәтіндік баяндауға құрылған пьесаны өзінің ой-тұжырымына қарай әрекетке бағындырып, сахнаның шынайы көркемдік атмосферасын жасапты.

Шығарма философиясы адамзат психологиясын туыстық-сыйластық қарым-қатынастармен, оның тылсым әлемімен салыстырудан туындайды, яғни адамның періштесі аспанға ұшып кетсе, онымен бірге ар мен ұят, мейірімділік пен сүйіспеншілік, адамдар арасындағы бір-біріне деген адалдық та ұшып кетеді екен. Автордың мұндай тақырыптан ой қозғап, қоғамдық-адами мәселе көтеруіне қазіргі өмір бедеріндегі тосын құбылыстардың көптеп орын алуы, адамдықтан безіп, керісінше азғындыққа бой алдырған бүгінгі ұрпақтың, оның болашағының тозуға айналу қаупі себеп болып отыр. Мұны ол бір кездері (репрессиядан кейінгі уақытта) бауырдай араласқан түркімен мен өзбек отбасындағы туыстық ситуациялар арқылы баяндайды. Рахымның шөбересі мен Гюллидің немересі арасындағы сүйіспеншілік сезімдерге байланысты туындаған кикілжіңнің соңы екі отбасының арасындағы бұрынғы қарым-қатынасқа айтарлықтай нұқсан келтірмесе де қарттың сөзінен олардың істеріне өзін кінәлі сезінетіні байқалады.

Қойылымда осындай отбасылық оқиғаларды баяндап отырған Рахым, оны тыңдаушы Гюлли. Олардың үзіліссіз айтылатын сөз-диалогтары екі сағатқа созылады. Спектакльде қызу әрекеттің, актерлік ойынды айқындап беретін қимыл-қозғалыстың болмауынан мұнда роль орындаушылардың шеберлігін ав-

тор сөзін жеткізудегі дауыс иірімдері, паузаға мән беруі, дауыс-дыбыс толқындарындағы пластика арқылы бағалауға ғана мүмкіндік бар. Әсіресе, Рахым өмірдің өкінішті тұстарын еске алғанда, бүгінгі ұрпақтың рухани-моральдық жағынан азып-тозуға айналуына өкініш білдіргенде рольдегі Ә. Тоғанбаевтың тебіренісі, ішкі әлеміндегі күйзелісі көрерменге әдемі әрі әсерлі жетеді. Көз жанары суалған Рахым – Ә. Тоғанбаевтың алғаш адасып, қолындағы асатаяғымен жерді эзер басып келуін де өте ұтымды әрі әсерлі мизансцена дейміз.

Тұтас қара матамен көмкерілген сахнада үш қабір тұр, яғни оқиға түнде, бейіт басында өтіп жатыр. Жарық ай Рахым мен Гюлли бастан кешкен тауқыметтің куәсіндей қиылып тұр. Қураған ағаштар мен сахна сыртынан естілетін судың сылдырап аққан дыбысы олардың тағдырының жеңіл болмағандығын, өмірдің ағын судай өтіп кеткеніне қынжылысын аңғартады. Ақ киімді Гюлли аруағының сахнаның сол жағында орналасқан қабірден шығу мизансценасы актерлердің кездесуіне, сөйлесуіне қарай қисынды құрылыпты. Ә. Құлдановтың шешімінде осы екі кейіпкердің сөздері арқылы берілетін адам жанынан ұшып шыққан періштелер сахнада ұшып жүрген көбелектер бейнесінде көрінеді.

Жалпы Ж. Құдайбердиевтің бұл пьесасында мораль, туыстық қарым-қатынас, ұлттар бірлігі тәрізді қоғам мен адамзат үшін өте құнды мәселелер ортаға салынады. Бұл Рахымның басынан өткен қиын кезеңдер, оның қысылған сәтінде ер мінез танытқан Гюллидің адамгершілік істері, олардың балаларының әртүрлі ұлт өкілдері (пьесада – өзбек, түркімен, ал спектакльде – өзбек, қазақ) болса да бір туған бауырлардай өмір сүруі, кейіннен олардың арасындағы түсініспеушіліктен туындаған моральдық тартыс арқылы баяндалған. Көтерген мәселесі жағынан адами құндылықтарды ашып берген пьеса драматургия жанрына тән талаптың өзіндік желісімен жазылмағанымен мұны режиссер сахнаға лайықтап, ықшамды көркем дүние жасапты. Сахнаның безендірілуі мен актерлердің ой пластикасы, сөз пластикасы әдемі тоғысқан.

Репертуарына осындай мағыналы, рухани маңыздылығы жоғары көркем дүниелер түзген өзбек театры батыс, еуропа, орыс және посткеңестік елдер драматургиясын өздерінің шығармашылық мүмкіндіктеріне, труппа құрамының біліктілігіне қарай сахналап отыруды қолға алған. Б. Брехттің «Кураж ана және оның балалары», Н.В. Гогольдің «Ревизор», Ж.Б. Мольердің «Ұшатын тәуіп» пьесасы негізінде жазылған Ш. Бошбековтың «Зордан зор шықса», Ю.О'Нилдың «Талдар көлеңкесінде», т.б. драмалық шығармаларда ұжым өздерінің қарым-қабілетін танытып келеді.

Соның ішіндегі «Зордан зор шықса» комедиясы жанрлық жағынан алғанда жеңіл, идеялық тұрғысынан қарағанда қиыннан жол табатын епті адамның төңірегіндегілерге тек қуаныш, бақыт сыйлайтын қасиетін танытады. Ал, сахнаға қойылу мақсаты жағынан алғанда мұны өткен мен бүгінді жалғаушы ретінде қабылдаған дұрыс, себебі бұл – ХҮІІ ғасырдағы классицистік кезең мен осы өзіміз өмір сүріп отырған ХХІ ғасыр аралығын жалғастырып, рухани көпірге айналып отырған туынды. Өзі өмір сүрген кезеңдегі билік басындағыларға, ақсүйектерге деген сенімсіздігі өзінің барлық жаны мен тәнін, рухани болмысын халыққа жақындатқан француз комедиографы Жан Батист Поклен Мольердің 1653 жылы жазылған халықтық фарсын өзбектің белгілі драматургы Шараф Бошбеков ұлттық нақышта әрлесе, режиссер Алимжан Салимов спектакльді қызықты әрі думанды көріністермен әшекейлеп, француз бен өзбектің, еуропа мен шығыстың әдемі көркем байланысын түзген.

Шығарманың басты мақсаты мен негізгі идеясы – бірін-бірі ұнатқан қыз бен жігіттің қосылуына жағдай туғызып, әрекет ету арқылы әділдікті насихаттау. Өйткені сараң әке қызын кәрі шалға ұзатпақшы. Осы мәселенің оң шешілуі жолындағы қыздың бөлесі мен жігіттің айласы драматургтың әділдікті жақтаушы идеясын ашып беретін идеалды суреттеуіне себепші болған. Олар «науқас» бойжеткенді емдейтін «дәрігердің» роліне лайықты адамды алыстан іздемей-ақ, бөленің ақылымен жан дүниесі ғашықтық сезімге толы жігіттің қызметшісін (Сганарель) таңдайды. Ал, қызметшінің қыздың әкесіне екі түрлі

маскасын білдірмес үшін тапқан айнасы – өзін бір жағынан емші, екінші жағынан өзінің (сол емшінің) інісі ретінде танытуы болды. Сөйтіп, өзінің ойлап-тапқан кішігірім оқиғасы бойынша «аға мен құтыдағы эссенцияны төгіп алған інісі өзара араздасып» қалады. Мұны естіген Атаның екеуін татуластырмақшы болған әрекеті ақыры екі бейненің бір адам екендігіне көз жеткізіп, қыздың сүйгеніне қосылу финалына алып келеді. Яғни, шығарма ескі көзқарастың жеңіліп, жаңаның салтанат құрумен аяқталады.

Спектакльдің барлық әрекет желісінде, қимыл-қозғалыстарында қызметші роліндегі Рустамхан Сайтходжаевтың шеберлігі алдыңғы планға шықты. Екі кейіпкердің бейнесін жасауда оның жылдамдық пен дауыс өзгертудегі дыбыстық техниканы еркін меңгергендігін байқадық. Сахнаның сол жағында орналасқан Атаның (Мольерде Горжибюс) екі қабатты үйінің қабырғасына өрмелеп шығуы және оның артқы тұсынан ешкімге білдірмей, сездірмей қайта түсуі немесе екі кейіпкердің киімін ауыстырып киюдегі шалт қимылы, жылдам әрекеті, жаңылыспай, қателеспей өте тез сөйлеуі комедия жанрының өзіндік спецификасына сай келіп тұр. Кешірім сұрап келген інісін ұрып-соғып, жазалауы кезіндегі актердің үй пердесінің тасасындағы «төбелесі» шынымен де нанымды қозғалысқа құрылған. Бір көріністе екі кейіпкердің костюмімен өнер көрсеткен Р. Сайтходжаев аса шапшаңдықпен «аға мен інінің татуласу» сахнасын да көріктендіріп жібереді.

Жалпы корольдік дәуірдегі шуттар мен қазақ жеріндегі күлдіргі-қулар өнерінің жарқын үлгісін көрсеткен актердің шығармашылық бағытының айқындығын, табиғи болмысының комедия жанрына жақындығын осы роліндегі шеберлігі анықтап берді.

Басталғаннан-ақ күлкілі әрі қызықты атмосфера тудырған өзге де актерлердің әрекеті, сахна декорациясы, киім үлгілеріндегі Мольер заманының бояулары мен өзбектің ұлттық киім үлгілерінің әдемі гармониясы спектакльдің динамикалық қуатын арттырған. Қорыта айтқанда, қызуқанды темпо-ритмге құ-

рылған «Зордан зор шықса» комедиясы жас ұжымның шығармашылық қабілетін танытқан тағы бір көркем дүние болды.

Ауылдық жерден орын алған шағын ғана өнер үйінің осындай көркемдік ізденіс жолдары көпұлтты ел мәдениетімен байланысты дамып келеді. Ұжым түркімен, қазақ, неміс, чех, орыс, француз, т.б. елдер авторларының драмаларын сахналау, оларды өзбек тіліне аудару ісіне де ерекше мән берген. Мұның өзі театрдың репертуарлық саясат ұстанымының белгілі бір бағытын, бүгінгі қоғамға, мәдениет пен әдебиетке деген көзқарасын бағамдайды.

ПАЙДАЛАНЫЛҒАН ӘДЕБИЕТТЕР:

1. Оразбаев Қ. Ежелгі Сайрам қаласы // Қазақ тарихы. № 5-6, 2002.
2. Көрерменнен тапшылық көрмейміз // Оңтүстік Қазақстан. – 2011, қыркүйек – 2.
3. Момынжанов З. Қазақ жеріндегі өзбек драма театры // Мәдениет. № 3, 2010. – 50 б.

ТАХАУИ АХТАНОВ АТЫНДАҒЫ АҚТӨБЕ ОБЛЫСТЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ

Соңғы жиырма жылдан аса уақыт бойы Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театры бір ғимаратта қазақ және орыс труппалары болып жемісті жұмыс жасап келеді.

Облыстағы қазақ театрының тарихы сонау 1935 жылдан басталады. Халық комиссары Темірбек Жүргеновтің ұсынысымен алғашында музыкалық драмалық театры болып ашылған. 1936-1941 жылдар аралығында театрдың алғашқы режиссері Г. Омаровтың жетекшілігімен қазақ драматургиясының інжу-маржандары: «Еңлік – Кебек», «Қозы Көрпеш – Баян сұлу», «Аманкелді», «Қыз Жібек», «Исатай – Махамбет» өзге де шығармалар сахна төріне жол тартқан. Ұлы Отан соғысы басталғаннан кейін театр Шалқар және Байғанин аудандарына көшіріліп өз жұмыстарын 1960-жылдарға дейін жалғастырған.

Қаладағы орыс театры 1943 жылы Ақтөбе қаласына эвакуациямен әкелінген Днепропетровск музыкалық драмалақ театрының қызметімен басталды. Жаңа театрға Өскеменнен режиссер Н.И. Курганский бастаған П. Елагин, Н. Баева, А. Немировская, С. Римнева, Д. Репниналар секілді актерлік топ келіп қосылды. Соғыс жылдары театр үгіт-насихат жұмыстарымен бірге орыс классик драматургтері А. Островский, А. Чехов, Н.В. Гоголь т.б. шығармаларын сахналады. Дегенмен, соғыстан кейінгі экономикалық ауыртпалықтан салдарынан 1948 жылы театр өз қызметін тоқтатуға мәжбүр болды.

Өңірдегі орыс драма театрының келесі қадамы 1965 жылы облыстық Мәдениет үйінде жалғасын табады. Алғаш 1966 жылы А.П. Штейннің «Между ливнями» спектаклімен (режиссері Б.В. Виноградов) көрерменге жол тартты. Сол жылдары театрда орыс және шет ел классикасының озық туындылары бірінен соң бірі дүниеге келіп жатты.

Тәуелсіздік алғаннан кейін кең байтақ еліміздің Солтүстік, Шығыс, Батыс, Орталық өңірлерінде қазақ тілді театрлар көптеп ашылады. 1992 жылы Ақтөбе облыстық орыс драма театрының негізінде қазақ труппасы жұмыс жасай бастады. Трупп-

па 1992 жылдың 18-шілдесінде Т. Ахтановтың «Күшік күйеу» спектаклімен өз шымылдығын ашты. Қазақ театрында алғашқы күннен еңбек еткен артистер С. Аманқұлов, М. Бақытжанов, Ш. Бақытжанова, М. Мұзбаева, М. Илясова, Е. Кемал, О. Байсеңгір, Д. Құсайынова, Ә. Оразалин, композиторлар А. Сәндібаев, Б. Жұмалин, балетмейстер Г. Мәмбетова, Ш. Айнабекова-лар.

1997 жылы 3 қарашада театрға қазақ драматургі Т. Ахтанов есімі беріліп, 1998 жылы облыс әкімінің шешімімен қазақ, орыс труппалары біріктіріліп Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театры болып аталынды.

Театр соңғы жылдары өзінің шығармашылық көрсеткіштерін жақсартып, кез-келген көлемді туындыларды сахналай алатындығын дәлелдеді. Олардың арасынан М. Әуезовтің «Айман-Шолпан», «Еңлік-Кебек», Ғ. Мүсіреповтің «Есеней-Ұлпан», Ж. Тілепбергеновтың «Рамазан-Перизат», О. Бодықовтың «Ит өлім», С. Балғабаевтың «Ең әдемі келіншек», «Әйелдер әлемі», Д. Исабековтың «Әпке», Б. Тәжібаевтың «Ана жүрегі», Е. Әлімжановтың «Тақ талас», «Жан дауа» спектаклдерін атауға болады. Соңғы жылдардың өзінде ғана Ә. Оразбековтың «Бір түп алма ағашы» С. Раевтың «О, қыздар!», У. Шекспир (ауд. Ә. Кекілбаев) (реж. Қ. Қасымов) В. Ежовтың «Бұлбұлдар түні», И. Саввин мен Ж. Тәшеновтың «Көшедегі пақырды, әкім бол деп шақырды» (реж. С. Асқаров), М. Әуезов «Қарақыпшақ Қобыланды», Т. Ахтановтың «Ант», «Күтпеген кездесу», (реж. М. Бақытжанов) жапон драматургі К. Абэнің «Құм құрсауындағы әйел», Қ. Жүнісовтің «Махаббат мелодрамасы» (реж. Е. Кемал) Ү. Байжомартовтың «Алтын түйменің азабы» (Инсценировкасын жазған Ә. Сатыбалдиев, қоюшы режиссері М. Бақытжанов), Д. Исабековтың «Актриса» (реж. – Қ. Қасымов), Еврипидтің «Медея» (ауд. Қ. Жұмағалиев, реж. Б. Нұрғалиев), А. Вампиловтың (ауд. Т. Жаманқұлов) «Метранпаж» (реж. Е. Кемал). Театрдың орыс труппасы осы жылдар аралығында Н. Садурдің «Панночка», Н. Гоголдің «Женитьба», М. Ладонның «Очень простая история», А. Островскийдің «Женитьба Бальзаминова», В. Гуркиннің «Прибайкальская кадрили»,

Н. Коляданың «Курица», А. Курейчуктің «Осторожно, женщины» Р. Ибрагимбековтың «Прикосновение», А. Чеховтың «Предложение» және «В человеке все должно быть...», Ж. Мольердің «Мещанин во дворянстве», У. Шекспирдің «Сон в летнюю ночь», Р. Томның «Восемь любящих женщин», Д. Бональдін «Беспощадно как сердце», Ж. Ануйдің «Приглашение в замок», В. Беляковичтің «Куклы», В. Сигаревтің «Детектор лжи», Ш. Айтматовтың «Пегий пес, бегущий краем моря», Г. Лорканың «Дом Бернарды Альбы», Э. Шмиттің «Тектоника чувств» қойылымдарын сахналады.

Театр өздерінің кішкентай көрермендерін естен шығарған емес. Олар: В. Орлов (ауд. О. Тастанбеков) «Алтын шөжек», С. Мақұлбековтың «Қаңбақ шал», К. Сәттібайұлының «Күнге ғашық өлке», К. Жетпісбаевтың «Бала мерген», орыс халқының ертегісі (ауд. С. Жүнісов) «Үйшік», Р. Ыбыраеваның «Сиқырлы кітап», Қ. Оразбековтың «Қара шыбын», Т. Теменов, О. Менжинов (ауд. А. Көлбаева) «Ырылдақ күшік» (реж. - Д. Құсайынова) В. Таньковтың (ауд. Ә. Сатыбалдиев) «Таңғажайып түн» – (реж. Д. Құсайынова), орыс труппасы С. Михалковтың «Зайка-заянка», С. Маршактың «Кошкин дом», С. Аксаковтың «Аленький цветочек», Г. Григорьевтің «Сказка с поворотами», М. Бартеповтың «Считаю до пяти», О. Корыхалованың «Раз и два», А.С. Пушкиннің «Сказка о царе Салтане», Г. Остердің «Вредные советы», Н. Коляданың «Снежная королева», С. Беловтың «Оранжевый ежик», Ю. Богаевтың «Приключения Новогодней елки» т.б.

Театр ұжымы әр жылдары республикалық театр фестивалдерінде «Ең үздік суретші», «Ең үздік эпизодтық рөл», «Ең үздік әйел рөлі» номинацияларының жүлделеріне ие болды. Орыс труппасы 1996 ж. Павлодар қаласында өткен республикалық фестивалде Л. Герштің «Эти свободные бабочки» спектаклімен қатысып 2-ші дәрежелі Дипломмен марапатталды. 2000 ж. қазақ труппасы «Айман-Шолпан» спектаклімен республикалық фестивалдің лауреаты атанды. 2004 ж. театр артисі Елтай Кемал ХҮІІ – «Шабыт» халықаралық жастар фестивалінде М. Мақатаевтың «Арпалыс спектаклін» үздік қойғаны

және басты рөлдегі бейнесі үшін лауреат атанды. 2005 ж. Қызылорда қаласында өткен Республикалық театр фестивалінде режиссер В. Виттих қойған Д. Бональдтің «Беспощадна как сердце» спектаклі «үздік қоюшы режиссер» номинациясы бойынша лауреат атанды. 2007 жылы қазақ труппасы Қ. Жетпісбаевтың «Бала мерген» шығармасымен «Ең үздік балалар ертегісі» номинациясын иеленді. 2008 жылы орыс труппасының режиссері А. Файзуллина Ақтау қаласында өткен фестивальде Н. Гогольдің «Женитьба» спектаклімен жүлделі орын иеленді. 2012 жылы театрдың орыс труппасы Орталық Азия және Қазақстан өнер ұжымдары қатысқан ІҮ-халықаралық театр фестивалінде Г. Лорканың «Бернарда Альбаның үйі» спектакліндегі қызметкер Понсияның рөлі үшін театр актрисасы Ранса Телеуова «Ең үздік әйел рөлі» номинациясының иегері болды. Ақтөбе облыстық Т. Ахтанов атындағы драма театрының орыс труппасы өз көрермендері бар шығармашылық ұжымға айналды..

Кез-келген театрдың беделі мен абыройы, көрермендермен қарым-қатынасы шығармашылық ұжымда қызмет жасайтын өнер адамдары – актерлеріне тікелей байланысты. Сахна шеберлері Мағзом және Шалқия Бақытжановтар, Б. Айтова, В. Бриц, Р. Телеуова, Л. Шипкова, П. Савицкая есімдері құрметпен аталады. «ҚР еңбек сіңірген артисі» В. Бриц, «Құрмет» орденінің иегерлері Ш. Бақытжанова, Б. Айтова театр атты қиын өнерде жастарға үлгі-өнеге көрсетуде.

1965 жылы облыстық мәдениет үйі жанынан Ақтөбе облыстық орыс драма театры ашылды. 1966 жылы театр бірінші маусымын А.П. Штейннің «Между ливнями» спектаклімен ашты. Қоюшы режиссері Б.В. Виноградов.

Театр жыл сайын 5-6 жаңа қойылымдар әзірлеп қырық мыңнан астам көрермендерге қызмет көрсетеді. Соңғы жылдары Н. Садурдың «Панночка», Н. Гогольдің «Женитьба», М. Ладонның «Очень простая история», А. Островский «Женитьба Бальзамина», М. Шахановтың «Царство доверия», Н. Птушкина «Пока она умирает», Ж. Ануй «Приглашение в замок», А. Островскийдің «Бесприданница», В. Гуркиннің «Прибайкальская кадрили», Н. Коляданың «Курица», А. Курейчиктің «Осторожно,

женщины», А. Слаповскийдің «Рождение», Р. Ибрагимбековтың «Прикосновение», А. Чеховтың «Предложение» және «В человеке все должно быть...», Ж. Мольердің «Мещанин во дворянстве», У. Шекспирдің «Сон в летнюю ночь», Р. Томаның «Восемь любящих женщин», Д. Бональдың «Беспощадна, как сердце», В. Беляковичтің «Куклы», В. Сигаревтің «Детектор лжи», Ч. Айтматовтың «Пегий пес, бегущий краем моря», Г. Лорканың «Дом Бернарды Альбы». Кабо Абэнің «Женщина в песках» және тағы басқа ересектер мен балаларға арналған спектакльдерді қойды.

2009-2010 жылдары театр ғимаратында көлемді жөндеу жұмыстары жүргізіліп, сахна қайта жарақтандырылды. Облыстық сахна өнерінің қара шаңырағына айналған Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театры қайта жаңарды. Республикалық бюджеттен бөлінген 300 млн теңгеге өнер ордасы түбегейлі жөнделіп, театрға жаңа рең берілді. Жыл бойы әр ғимаратты бір паналап жүрген ұжым да жұмысты жаңа серпінмен бастады. Акустикасы жағынан алдыңғы қатардағы заманауи сахнада қазақ труппасы 19-шы, ал орыс труппасы 46-шы маусымының шымылдығын түрді.

Жыл сайын маусымды театр «Айман – Шолпан» музыкалық комедиясымен ашып келген болтын. Осы жылы оған өзгеріс енгізіліп, көрермендер Мұхтар Әуезовтің «Қарақыпшақ Қобыландысын» тамашалады. Орыс труппасы жаңа маусымға испан драматургі Хасинто Граудың «Қуыршақтар» шығармасын сахналады. Театр жаңарғалы мұндағы шығармашылық жанданыс тауып, әртістер жұмысы қарқын алды. Қаладағы көпсалалы колледждің актерлік өнер бөліміне театр ғимаратынан арнайы бөлме беріліп, арнаулы сабақтар өтеді. Мұнда экспериментальді жастар театры да қоныс теуіп келешектегі мақсат – театрды үлкен өнер орталығына айналдыру. Алдағы жылдары Ақтөбеде музыкалық драма театрының құрылысы қаланың дәл ортасынан жер бөлініп, қазір оның жобалау жұмыстары жүргізілуде. Жоспар бойынша жаңа мәдени орталықтың үш сахналы залы болмақ. Оған бір мезгілде мыңнан аса көрермен сияды. Жоба жүзеге асатын болса Ақтөбеге әлемдік деңгейдегі

әртістер мен опера әншілерін қабылдауға толық мүмкіндік туады деген үмітте театрдың мамандары.

Т. Ахтанов атындағы драма театрының орыс труппасы репертуарында бүгінгі таңда әр түрлі бағыттағы спектакльдер бар. Солардың ішінен біз көшіп қонып жүрген театрдың күрделі жөндеу кезінде театрдың екі қойылымын тамашалаудың реті келді. Негізгі сахнасы мен залы жабық болған кезде кіші залдағы шағын сахналық кеңістікті барынша қолданады. Енді осы спектаклдің жайына тоқтала кетсек.

Ресейлік автор А. Слаповскийдің «Рождение» атты экзистенциальдық комедиясын осы театрдың бас режиссеры болып бірнеше жыл еңбек еткен Әсия Файзуллинаның режиссурасымен қойылған. Суретшісі Айбек Орынбасаров. Тұсаукесер қойылымын тамашалаған біздің назарымызды аударған мәселе орыс театрларының репертуарының алуан түрлі болып келуі. Солардың ішінде бүгінгі адамының жан дүниесін ашып, оларды түрлі ситуацияларда әр қырынан көрсететін заманауи драматургияның көп болуы. Осы автордың экзистенциальдық комедиясында актерлер ойын шеберлігін көрсету үшін мол мүмкіндік бар. Театрдың актерлер құрамынан: Туылмаған ұл – В. Корчуков, Саша – Р. Кузина, Максим – В. Кузин, Соня – В. Верясова т.б. осы қойылымда қызықты ойын өрнегін көрсете алды.

Оқиға перзентхана ауласында өтеді. Сашаның 40 жасқа толған бірақ әлі дүниеге келмеген сегіз айлық ұлын театрдың актері В. Корчуков қызықты етіп сахнадан сомдады. Актер ананың ішіндегі дүниеге келмеген нәрестенің 40 жастағы еркектің көзқарасында, өмірлік тәжірибесімен диалогтарын тартымды етіп орындап, санаулы күндерден кейін басталатын өзінің жарық дүниедегі өмірін «дұрыс» жолға салуға жасаған әрекеттері, өзінің шешесіне айтқан уәждері өте орынды (бүгінгі күн тұрғысынан) өзекті және нанымды шығарған. Кейіпкердің дүниеге келмей жатып «әке таңдаған» қылығы қазіргі уақыт жастарының, заманның тыныс-тіршілігінен сыр шертеді. Жарық дүние есігін ашқанда әкесі кім болмасын бастысы қалталы, ақшалы болса болғаны деген көзқарастағы ұр-

пақ ойын сахнадан тамашалаймыз. «Бесіктен белі шықпай жатып» емес, тіпті дүниеге әлі келмей тұрып өз қамын өзі жеген өмірге икемді баланың, ұрпақтың дүниеге келуі назар аудартады. «Аш-жалаңаш өмір сүргім келмейді! Өз болашағымды таңдауға құқығым бар ма? Бар!» деген сөздері автордың негізгі айтпақ ойын айқындай түскен. Шешесімен пікір таластыра отырып ол өзінің пайдасын түгендеген, өзіне жақсы болса екен деген ойы мен мақсатына жетеді де. Шешесіне сөзін өткізіп үстінде үйі, қалтасында ақшасы жоқ өз әкесінен айнытып, материалдық жағдайы өте жақсы бизнесмен, қыздарға қарық болып осы жолы тек ұлды болуды армандап күтіп жүрген Максимге ұл болғысы келген ол бар шеберлігін салып дегеніне жетеді. Күткен ұлдың орнына дүниеге тағы да қыз келетінін Сашадан естіген Максимнің жолын тостырып шешесін азғырумен өзіне әке жасаудың қамын жасаған актер ойыны екі планда өрбиді. Өзін ішінде алып жүрген шешесінен бір елі қалыс қалмай іштегі шақалақтың өмірден түйгені көп тіс қақан тәжірибелі адамдарша ойлауы, әрекет етуі актердің қиялын қамшылап образды өмірден ойып алғандай сәтті табылған детальдермен сомдап беруге жағдай жасаған. Оның сахнада әрекетке қатыспай сырттай бақылаушы болып тұрған сәттеріндегі өзгелердің репликаларына білдіретін мимикалық, пластикалық баға берулері актердің шеберлігі мен орындаушылық диапазонының кеңдігі көрерменді тәнті етеді.

Мұнда нәрестелер үйінің ветераны Тетя Таяның образы негізгі ой айтатын орталық кейіпкер. Көпті көрген, өмірінің басым бөлігін осында, перзентханада өткізген үлкен әйел аз сөйлейтін, аз айтса да саз айтатын жан. Режиссер спектакль финалын ашық қалдырған. Залдағы көрерменге ой салатындай автордың осы кейіпкердің сөзімен аяқталар ойы түйінді. Адам болып бұл дүние есігін ашқаннан кейін адам болып қалу мәселесі, оны замана талабына сай өзгертуге, әр түрлі артық іс-әрекетке бараудан сақтандырғандай. Театрдың күлдіре отырып ой салатын, ойнай отырып оқытатын туындысы көрерменнің қалың бөлігінің көңілінен шыққан секілді.

Театр репертуарында республикадағы өзге театрлар сахнасында кассалық түсімі бар, жиі қойылып келе жатқан спектакльдердің ішінен М. Ладоның «Очень простая история» атты мелодрамасы бар. Қоюшы режиссер театрдың актері А. Морозов, суретшісі А. Орынбасаров. Оқиға желісі қарапайым ғана ауыл тұрғындары. Көп ауылдың бірі, аула, үй жануарлары тұратын мал қорада өтетін қарапайым оқиға. Көрші тұрған екі жанұяның ұлы мен қызы бірін-бірі жақсы көріп қалады. Үй иесі қызын маскүнем көршінің жалаң аяқ ұлына бергісі жоқ. Осы бір махаббат хикаясы мал қораның ішінде тұрған: жылқы, сиыр, шошқа, ит және тауықтың көзімен бағаланып барлық кейіпкерлердің өміріне қатысты мәселелер осы жерде шешімін тауып жатады.

Режиссер спектаклді кіші сахна кеңістігі ыңғайына қарай жасаған. Актерлік ансамбльмен жұмыс істеу, сахнадағы әріптестің ойнап жатқан рөліне қарай көңіл-күй сезімін құра білу бұл сөзсіз үлкен шеберлікті талап етеді.

Екі жылға созылған күрделі жөндеуден өтуі барасында негізгі сахнасы жабық болған бұл ұжым өзінің қойылымдарын мүмкіндігі шектеулі кіші сахнада көрсетіп келгені мәлім. Театр бүгінде өзінің толық шығармашылық күшіне мініп, театрдың екі труппасы кезек кезек сахнада көрермендерін қуантып келеді. Ақтөбе драма театрының орыс труппасы сахнасына қойылған соңғы бірнеше жаңа қойылымдардың тұсаукесер көрсетілімдері осы сөзімізге дәлел.

Т. Ахтанов атындағы облыстық драма театрының орыс труппасының жұмыстарының арасында өзіндік қолтаңбасымен көрінген, ерекше атап өтерлік шығармашылық ізденістер баршылық. Солардың ішінде В. Виттих режисурасымен қойылған В. Беляковичтің «Қуыршақтар» спектаклінің орны бөлек. Бұл ақтөбелік жас режиссер В. Виттихтің Мәскеуде оқып кәсіби режиссер ретінде қалыптасқаннан кейін «өз театрына» қойған соны қойылымы. Бұл қойылымның біздің ойымызша ерекше елең еткізген бірнеше тұстарына тоқталып кетеміз. Драматургиялық материал труппасында белді актерлік құрамы бар

театрдың өзіне салмақ салатын актерлік ансамбльдер мен жеке дара шабыстан оза келетін білікті ұжымның еншісіне тиесілі келер заманауи материалдың тұруы.

Бұл спектакль, біріншіден: қазақстандық өзге театрлар сахнасында бұрын қойылмаған тосын материалмен көрерменді таныстырды;

Екіншіден, көрерменге өзіндік тосын эстетикамен қойылған жаңа сахналық қойылыммен ой салып, тандандырды.

Облыстық «Алақай» қуыршақ театрының бас суретшісі әрі директоры Әсия Құрманалина сахнадағы әрекет ететін қуыршақтарға арнап қызықты костюмдер дайындаған. Спектакльдің бет-жүзін, көркемдік келбетін анықтайтын басты факторлардың бірі бұл қуыршақтар әлемі мен оны орындаушылардың өзіндік ерекшеліктерін айқындайтын сыртқы келбеті – киімдері. Пьесадағы ерекше айта кетер жәйт, жалпы адамдардың, олардың пендешілік қасиеттерінде кездесер бағыныштылық, аярлық, қорқақтық т.б. мінез-құлықтарына сай сыртқы киім үлгісінде ерекше бедермен өрнектелген. Режиссер В. Виттих драматургиялық материалды қызықты, алуан түрлі метафоралық, аллегориялық белгілермен сахналай білген. Мұнда екі дүние, екі түрлі уақыт аралығын біріктірген сахналық әрекет өрісі бар. Спектакль негізгі кейіпкерлері екі топқа – Адамдар мен Қуыршақтар бөлінеді. Спектакль барысында көрермендер ойын стихиясына тікелей тартылмағанымен қойылымның айтар ойынан өздерін қуыршақтай сезінетін сәттер де жоқ емес. Кейіпкерлер сөзінен көрермен ара-арасында сахнадағы қуыршақтар мен тағдырлас өмірлік паралелдер көріп, өздерінің өмірін жаңа бір қырынан бақылайды.

Спектакль екі бөлімнен тұрады. ХХ ғасырдың басында өмір сүрген драматург Хасинто Граудың театр сахнасында көп еленіп көрсетілмеген, режиссерлердің назарына іліге қоймаған «Сеньор Пигмалион» пьесасы негіз етіп алынған ресейлік режиссер В. Белякович «Қуыршақтар» атты трагифарсы. Автор ескі дүниеге жаңаша өмір берген. Ескі пьеса кейіпкерлері мен оқиға желісін негізге ала отырып жазған драматургтің пьесасында екі түрлі әлем, адамдар мен қуыршақтар арасында-

ғы өзара қарым-қатынастар кәсіби театр маманының көзқарасымен өріледі. Қуыршақтардың адамға ұқсас мінезін, адамның бойындағы өнерін т.б. жекеленген қылықтарын қайталауға қанша тырысады. Алайда адамның жаны, оның сезім әлеміне қолдан жасалған қуыршақтардың жете алмасын, сахнаға керекті талантты бірақ кірпияз өнер адамдарды, айтқанды істеп, айдауда жүретін құлақ кесті құл-қуыршақтарша болмайтынын ашып көрсетеді.

Режиссер қуыршақтар әлемін сахнаға айнала қойылған қара қорапшалар арқылы шешкен. Спектакль бағдарламасында «Театр тірі актерлердікі. Тәні мен жаны да тек қана соларға тиесілі» - деген режиссердің ойын жалпы қойылымның кілті деп алса да болғандай. Биік жетістікпен талантты жасалған қуыршақтар мен ақылды роботтар болса да театрда тірі адамның, жанды актердің орнын ауыстыру мүмкін еместігін спектакль өн бойында жақсы көреміз. Қуыршақтардың «биік орындалған» әні мен биі де жүрегі бар адамның тырнағына татымайтынын ұғамыз.

Театрдың актерлер құрамы толық қатысқан бұл спектакльдің атына, жанрына сай жасалған сахналық көріністерді орындаушылар өздерінің рөлдерін қуыршақтардың «мінез-құлықтарына» сай үзік-үзік механикалық қимылдар, сөздеріне бірсарында монотонды ырғақтар беріп атқаруға тырысты. Спектакль өнер ұжымының алдына үлкен межелер белгілеп, оны орындауға мүмкіндіктерінің де бар екендіктерін көрсете алды. Бірі екіншісіне мүлдем ұқсамайтын бұл кейіпкерлерді театрдың актерлік құрамыөзіндік ізденіспен орындауға күш жігерін аяған жоқ. Нәтижесінде, әрбір рөлде орындаған актерлік жұмыстар қайталанбас өзіндік сыртқы келбетімен, сахналық ерекшеленген іс-әрекеттерімен көрермен есінде сақталды. Спектакль финалында қоюшы режиссердің сахнаға шығып монолог оқуында үлкен мән бар. Ол өнердің шынайылығы, оның адам өмірінен алар орны, асқақтығын залдағы әрбір көрерменге жеткізуге ұмтылған. Өзінің берген сұхбатында қойған спектаклі жайлы В. Виттих: – Я думаю, зрителя захлестнут разные чувства – радости и улыбки и слезы. Веселья, одновременно будут сле-

зы и грусть. Потому что каждая кукла – это отражение нас самих. А спектакль – возможность посмотреть на себя со стороны и осмыслить свои поступки. Но все-таки, надеюсь, будет больше улыбок» (А. Арстангалиева. Люди или куклы. // Эврика: № 45 (854) 12.11.2010) -деген болатын. Көрермен бұл спектакльден өздеріне қажетті үлкен серпіліс, жақсы әсерлер алды.

2012 жылдың сәуір айында қатарынан екі бірдей тұсаукесер қойылымдарымен атап өткен орыс труппасының жұмыстарына тоқталамыз. Солардың ішінде біздің назарымызды аударған алғашқы спектакль, қазақ көрерменіне кеңінен таныс қырғыздың танымал жазушысы Шыңғыс Айтматовтың белгілі шығармасы негізінде жас режиссер Сырым Асқаровтың сахналанған «Теңіз жағалай жүгірген тарғыл төбет» спектаклі.

Режиссердің Т. Жүргенов атындағы ҚҰӨА режиссура мамандығын аяқтап диплом алғаннан кейінгі еңбек кітапшасындағы алғашқы жазу жолының Ақтөбе облыстық Т. Ахтанов атындағы драма театрында жұмысынан бастаған. Жас маманның үш жыл қатарынан осы театрда еңбектеніп, қазақ труппасында екі, орыс труппасында бір спектакль қоюын ЖООдан кейінгі шығармашылық жолын облыстық театрда бастап тәжірибе жинақтауын оң бағаладық. Бұрынғы аға буын режиссерлердің осылай басталатын шығармашылығы кейін кең өріс болып үлкен өнер ұжымдарында жалғасқанын театрларымыз тәжірибесінен жақсы білеміз.

Режиссер сахналық шығарманың инсценировкалық нұсқасын өзі жасаған. Театр бұл туындыға ізденіспен келген. Өнер ұжымында бар орындаушылар күшімен режиссер ойына алған көркем прозаны сахналауда өзіндік шығармашылық ізденісін көрсеткен. Ол шығарманы облыстық театр сахнасына шығару барысында сахнаның техникалық мүмкіндіктерін ескере отырып әрекет еткен. Мұндай көркем әдеби туындыны сахнаға шығару елеулі шығармашылық ізденісті, еңбектенуді қажет етеді. Режиссер үшін шығарманың қайсы желілері маңызды болғандығын, сахнадағы бейнелеу құралдары арқылы байқаймыз. Спектакльде заңғар жазушының негізгі айтпақ ойы мен мұндалап көрініс береді. Ол ой – аңшы нихв жанұясы, қарапа-

йым тіршілік иелері бойынан үлкен адамгершіліктің ізі көрінген, бүгінгі күні де құндылығын жоғалтпаған адами қасиеттері. Сахнадан күнделікті ата кәсібімен айналысқан балықшылардың табиғат тылсымымен жанкешті күресінде өздерінің еркімен өмірден баз кешуге дейін баратын ірілігінде адам баласына ғана тән болатын сезім, ұрпақ үзілмей дәстүрді жалғауға деген өзін құрбандыққа шалуға баратын үлкен рухани күш-жігер көрініс береді. Әдеби материалды терең зерттеп барып кіріскен режиссердің иценировкасында басты тақырып бір жанұяның төрт бірдей еркек кіндігінің дүлей толқын бетінде қайықты допша лақтырған тағдыры. Сол ортадан алғаш қауіпті аң аулау сапарына шыққан Кирисктің алып шыққан адамгершілік, өмір сабағын көреміз. Ол қандай сабақ алып шықты? Осы мәселелер төңірегінде сөз қозғалады.

Бірінші сабақ ол – «ұяда не көрсең ұшқанда соны ілесің» - деген халқымыздың қанатты сөзіне сай Кириск өзінің аға буын бірнеше ұрпақтың өмір үшін күрескен жанкешті әрекетін көреді. Бұл кішкене баладан кейін сол аға, әке, атасы секілді батыл азамат өсіп жетілетініне көрерменнің көзін жеткізеді. Бүгінгідей ұрпақтар арасында болып жататын өзара түсініспеушіліктер бел алған заманда жақының үшін барын беру, адам үшін ең қымбат өмірінің жалғасы болатын келер ұрпағы үшін өзінің жанын қиюға дейін баруы спектакльдің көрерменге беретін үлкен сабағы. Режиссердің актерлерден осындай жанкештілікті талап еткен осындай ұстанымын көреміз.

Спектакль декорациясын жасауға арнайы маманның жетіспеушілігінен театрдағы көркемдеуші-суретшіні спектакльдің қойылымына қоюшы-суретшілік қызметіне тартқан. Сахна ашылған бетте жағалаудағы тарғыл төбет көрініс беретін тау суретінің нобайы, жалпы жобасы болғанымен суретші жұмысы бір тегістікте жасалып, кәсіби театрлық декорация секілді ауқымды кеңістік пен тереңдікте толық ойнап тұрған жоқ. Есесіне сахна ортасындағы айналмалы дөңгелекте орналасқан аңшылардың қайығы сәтті шешім тапқан. Режиссер мен суретші оқиғаның басынан аяғына дейін өтетін негізгі орны үш төрт қадамдық қайықтың шектеулі кеңістігі болғандықтан, көпте-

ген мәселелерді осы алаңқайда шешуге тура келген. Және олар басы артық арнайы техникалық эффектілердің көмегіне сүйенбей-ақ спектакль атмосферасын, режиссердің негізгі айтпақ ойын ашуға қол жеткізе алған.

Режиссер повестің желісі бойынша оқиғаның мәтінін сахнада толық баяндайды. Инсценировка авторы оқиғаны бірден аңға жиналған жандардың қайық жанындағы алаңқайға келу сәтінен басталады. Мұнда басқа кейіпкерлер, Кирисктің анасы, жағажайда қалатын жас қыздың желілері қойылымда аса маңызды рөл атқармайды. Барлық назар қайыққа тиелген топта, алғаш рет ересектермен бірге аң аулауға шыққан жас баланың алып ұшқан көтеріңкі көңіл-күйінде. «Қайықтағының жаны бір» – дегендей, ер азаматтардың ашық мұхитқа кетуінің себептерін, оларды жағада кімдер асыға күтетінін режиссер алғашқы сахнада тарқатып бере алған. Және жас баланың алғашқы сахнада тәжірибелі аңшылардан алар өмірлік сабағы мен жалғыз қалған сәтінде кейінгі сахналарда тығырықтан шығар амалын ашып көрсетеді.

Жасарын жасап, асарын асаған Орган – Василий Васильев тәжірибелі аңшы, өзі тәрбиелеген балаларының үлкен теңізге шыққандағы сәтінде ешбір алаңдамай кішкентай немересін ата кәсіптің қыр-сырын үйретуге бар ықыласымен, мейірлене кіріседі. Салмақты, байыппен қимылдайтын ата, әке үшін сын сағат келгенде өмірден өз еркімен кету көрермендер үшін нанымды орындалады. Балық әйелмен кездесуге асығып, тұңғыық мұхит қойнына ешбір қиналыссыз бет алысы нанымды шыққан. Алдын-ала авансценаға көлденеңнен жайылған матаға оранып толқын құшағына сүңгіп кететін кейіпкердің көрерменің көзінен ғайып болар сәтін режиссер орнымен таба білген. Атасынан кейін ағасы Мылгунның – Уалихан Кенжебеков теңіз құшағына жәй кетпей арпалысып кетуі де өте нанымды әрі әсерлі шығады. Әкесі Эмраиннің – Владимир Кузин қайықтан мұхит тұңғыығына кетуінде қайталаулар бар. Қойылым ажарын аша түсу үшін бұл сахнаға да өзіндік мизансцена құру сұранып тұр. Алғашқы Атасының өмірімен қоштасуына ұқсас қимыл-әрекетті әкесі қайтпас сапарға аттанар сәтін қайталау-

дан режиссура ұтылатын секілді. Сол ұзын жайылған матаны кебін орнына орай отырып режиссер актерге басқа бір сахналық жол тауып Эмраиннің бұл өмірден кетуін де қайталанбастай етіп жасау керектігіне көз жеткіземіз.

Тұсаукесердің алғашқы кешінде сахнаға шыққан Айбар Шаймұқановтың орындауында Кириск рөлі өзіндік ерекшеліктерімен көрініс берген. Жас актерді тауып 13 жасар баланың рөлін орындауға шақырған режиссер екі түрлі мақсат көздеген. Бұл ізденісі өзіндік нәтиже берген. Өмірдің ащы-тұщысын татқан ересек аңшылар ортасында шығарма кейіпкерінің жасындағы баланың жүруі сахнадағы оқиғаны шынайыландыра түскен. Режиссер спектакльге кейіпкерлерін таңдап алуда көрерменді басты кейіпкердің ішкі жан дүниесін терең сезіне алатындай баланың ойыны анағұрлым көрік беріп тұр. Кириск алғашқы ағасымен, атасымен жүретін сахналарда өзін еркін сезініп рөлді сенімді алға қарай алып жүреді. Актер алыс сапарға тәжірибелі аңшылардың ортасында шыққан бәрін өз көзімен көріп, бәрін қолмен ұстағандай білуге құштар сары ауыз балапаннан ертең жолы болғыш аңшы шығарын, қоршаған ортаны, табиғатты, ата кәсіпті танып білуге құштар жанның әрекетін нанымды берді. Жас орындаушының қайықтағы кейіпкерлерді атқаратын актерлік ансамбльге өзіндік бояуымен еніп спектакльдің ажырамас бөлігіне айналғаны қуантты. Актер рөлдің күрделі даму жолын режиссер көрсеткен желі бойынша орындап шығуға барын. Жас кейіпкердің жан дүниесін қатпары, мол қыртыстарын ашуда сахнада жасаған алғашқы қадамынан келешектің ұшқын көргендей болдық.

Мылгун спектакльді көңілді, жас жігітке тән албырттықпен бастап қайық үстіндегі қиындықта өзін күрделі, жанкешті қырларымен көрсетеді. Актер өмір сүруге құштар, қызыққа әлі толық тоймаған албырт жастың ішкі сезім желісін дұрыс ұстанады. Алғашқы сахналардағы Мылгуннің өмірдің нышаны алыстап, сын сағат келген сәтте ойнақы мінезінен түк те қалмай терең депрессияға түскен, ашушаң, көрінгенге атылғалы тұрған қызба, ызақор жанның кейпін көрсетеді. Кебірсіген таңдайын жібітуге бір ұрттам тұщы суды әкесінің қолынан ала тұ-

рып ол да үлкендер көрсеткен жол үлгіні ұстанады. Тұщы судан тамшы болса да інісі Кирискке қалсын деген ол ыдысты інісіне ұсынады. Ал өзінің кебірсіген шөлдін теңіздің тұзды суын ожаумен қомағайлана сіміруінен көреміз, діріл қаққан қолдарынан ауа қармаған ебедейсіз қимылдарынан сеземіз. Оның қайықтан бауырларын тастап кетуі де мінезіне сай еркін, бұла өскен жас жанның мұндай әділетсіз өлімге мойынсұнғысы келмеген жанның кейпін береді. Режиссер актерге орынды психологиялық қимыл-әрекеттерді бере білген. Спектакльдің бойындағы жеке-ленген сахналар кейбір кемшіліктен де кеңде емес.

Сахна ашылғанда құстың биі, жұмыртқа алып шығуы, оны ары бері тасуы созылыңқы болып шыққан. Режиссер өз жұмысында оқиға желісін көрерменге ежіктеп баяндау әдісі, асықпай эпикалық сарында құлаққа жұмсақ тиетін дауыс бояуымен оқылатын мәтін (М. Бақытжанов) монолог шығарманы оқымаған көрерменге оң бағыт-бағдар бергенімен, сахнадағы оқиға желісінің дамуына іркіліс әкелген. Бұл режиссердің көрерменге түсініктірек болғысы келгеннен туындаған жәйт. Театр көрерменнің талғамы мен деңгейіне, сахнадағы оқиғаны түсініп қабылдауына сенімсіздік танытқан. Мәтінді бірсарында оқу сахнадағы актерлердің жұмысын, спектаклді жеңілдетіп жіберген. Біздің ойымызша аталмыш монологтар ықшамдалатын болса спектакль динамикалық тұрғыда жаңа ырғақ алмақ.

Бала Кирискінің спектакль аяғында трагедиялық қиындықты басынан өткерген аңшы, тайпаны асыраушы, еркек кіндіктен жалғыз қалған тірек болар азаматтыққа дейін ылғи динамикалық өсу жолында көрінуі тиіс тұстары әлі де болса айқындала түсуі керек. Спектакльдің әруақтар келіп жебеп қайықты жағаға алып шығатын сахна күшті табылған әсерлі көріністен күшті финалдық сахна жасалған.

Теңіздегі адасқан баланы Тарғылт төбет атты жағаға жетелейтін басты күш бұл – өзін-өзі сақтап қалу, сол жағада күткен ең жақын жан Анасына жетуге асығуы. Сол Ана бейнесі іріленіп баланың жерден еңсесін көтеріп, күш жігер алуына көмектесер бірден-бір жан. Осы кейіпкердің соңғы штрихтарымен спектакль де аяқталған форма ала еді.

Кириск ылғи өсу жолында көріну керек. Ең жақын жан Ата өлімі үлкен трагедия, бала санасындағы терең сілкініс, балаға сәл ерік беру керек. Ал ағасы Мылгуннің өмірден кетуін да өзінше қабылдап қайғырып іштей беки түсуі керек. Әкесіне келгенде баланың әбден қатқан кеудесі жылайын десе жас жоқ жас баланың ықылық атқан өксігі, іште үлкен шер бар, шығаруға не дауыс, не әл, күш жоқ құр сүлдері қалуын бірте-бірте ашып көрсету қойылымның басты кейіпкерінің келбетін, сахнадағы өсу жолын аша түспек.

Әруақтар келіп жебеп жағаға алып шығатын сахна күшті табылған әсерлі көріністен тұрады. Финал сияқты қабылданады, үш рет айналуы дөңгелектің, әрекет жоқ.

Финалдағы баланың жағалауда ес-түссіз жатысы, тұрғаннан кейінгі сахнасы тым қарапайым шыққан. Су әкеліп беретін де оның қайта тіріліп жанұядағы жалғыз тірек болар аңшы болып қайта туылуына Анасы, артында тұратын әруақтар күш берер сахналық әрекеттің болмауы, құстың жұмыртқа тастауы мен қаңқылын, оны баланың көргендегі ерекше сезімге толы сәтін көрерменге ой салатындай болмаған. Жоғарыда айтылған ескертпелерге қарамастан ақтөбелік орыс драма театры труппасының еркектер құрамына арналған бұл спектакль өзінің көрермендерін тапқан кезекті қойылымдары болды.

Келесі қойылымға тоқталмас бұрын айта кетер бір мәселе – шет аймақтарға орталықтан режиссер тарту. Қазір өзіміздің кәсіби режиссерді облыстық театр сахнасына спектакль қоюға шақыру үшін біраз еңбектену керек. Оларды түбі тесік облыстық театр бюджетінен ауыс-түйіс жинақталған қаржысынан салмақты спектакль жасау үшін театр директоры он ойланып жүз толғанып барып қолға алады. Танымал алматылық режиссерлердің өз жұмысына талап етер гонорарларын көп облыстық театрлар бюджеті көтере алмасы анық. Онысыз да театрға жыл басында бөлінген қаржыны көпсініп, бір бөлігін артық біткен соқыр ішек секілді отап алып, қысқартылып жатқан тұста театр репертуарын сырттан шақырылған режиссер қойылымымен жаңалау оңайға

түспесі мәлім. Шетелден кәсіби режиссер шақыру астаналық театрлардың, оның ішінде де аса «таңдаулыларының» маңдайына жазылған несібе екені бүгінгі таңда таңсық болмай кетті. Мемлекет қаржысын көзін тапқан күреп алып қойып жатқанда қатардағы облыстық театр басшысы басынан асып биікке секіре алмай бармағын тістелеуі де бүгінгі қазақ театры айналасындағы хал екені мәлім. Міне осындай өлара кезде Т. Ахтанов атындағы Ақтөбе облыстық драма театрының орыс труппасына спектакль қою үшін алыстағы Испаниядан режиссер келді.

Гарсиа Лорканың «Бернарда Альбаның үйі» пьесасын қоюшы-режиссер Альваро Марио Родригес Гевара қазір Испанияда тұрып, жұмыс істейтін аргентинаның тумасы. Буэнос-Айресте актерлік мамандық бойынша жоғары білім алып, өткен ғасырдың сексенінші жылдары Кеңестер одағының ірі мәдени орталығы Ленинградтағы Н. Крупская атындағы мәдениет институтында орыс режиссерлік мектебінің дәстүрімен тәрбиеленген. Альваро үшін К.С. Станиславский жүйесі дүние жүзіндегі ең үздік актерлермен жұмыс істеу мектеп болып есептеледі. Испанияда шағын жеке театры бар Альваро Гевара ол жерде директор, актер, педагог, режиссер және драматург қырларымен де көрініп жүр екен.

Соңғы кезде қазақ театры сахнасында Испания тақырыбына қойылған қойылымдар саны прогрессиялық өсу жолымен көбейіп келеді. Бұл заңды. Экзотикамен ұштасар қызуқанды испан темпараменті, ашық мінез бен жарқын бояу, шуаққа толы сан алуан ырғақ пен музыкалық интонациялардың бәрі қазақ театры мен режиссерлерінің тақырыпқа қызығушылығын арттырды. Осы тақырыпты Алматы мен Астананың жастар театрыларының қызуқанды Карменді сахнаға алып шығуын айтсақ та жеткілікті. Осы тақырыпты жалғастыруға испан режиссерінің Қазақстанға келіп спектакль қоюы да бұрын болмаған құбылыс, осы үрдістің жалғасы болған екен. Бұл күнде бола бермейтін республикалық театрларымыз тарихындағы маңызды факті ретінде қарастыруға болады. Сонау Испаниядан келіп Астана немесе Алматының бас театрларында емес, Т. Ахтанов

атындағы облыстық драма театрының орыс труппасы сахнасына өз ұлтының төл драматургиясын қою облыс асып, республика мәдени өмірінің айтулы жаңалықтарының біріне айналды.

Испандық режиссер Қазақстанға ақша табу үшін емес, бойында бар кәсіби білімі, шығармашылығымен өзінің қазақстандық әріптестерімен бөлісуге келгендігін алғаш жүздесіп, сұхбаттасқан сәттен сездік. Жарқын жүзді, ойын бүкпей ашық айтатын, кең пейілділігімен де көрінген сырт көз қонақтың қазақстандық әріптестерінің бойынан, республикада қалыптасқан театр жүйесінің біз үшін үйреншікті кейбір жағдайына ерекше таңданушылықпен қарайтынын жасыра алмауын біз көзқарасы еуропалық болып қалыптасқан жанның пікірі ретінде қабылдадық. Т. Ахтанов атындағы облыстық драма театрының директоры, режиссер Жеңісбек Қалқабековтің бұдан ширек ғасыр бұрын Ленинградта оқыған студент кезінде достастырған Альваро алыстағы Ақтөбеге келіп спектакль қою жайлы ұсынысына қуана келсікендігін жасырмады. Оның ойынша «бүгінгі таңда Еуропадағы дағдарысты аса сезінбеген, қарқынды экономикасының арқасында өнері мен мәдениеті тұрақты дамып жатқан қазақ театрлары үшін шығармашылық өсіп, өркендеуге мол мүмкіндік бар. Испанияны жайлаған 25 пайыздық жұмыссыздық театр саласының дамуына да үлкен қиындықтар алып келген. Адамдар қолы боста бұрынғы әдетімен театрға барудың орнына азда болса қаржысын үнемдеуді ойлайтын кезге келсе керек. Ал испандық актерлер мен режиссерлері жаңа қойылымға кіріспес бұрын алдымен жұмыс берушіден алатын ақшасының мөлшерін сұрап біледі. Ақтөбеде ондай қарым-қатынасты кездестірмеген еуропалық режиссер рөлдерге бекітілген актрисалардың бәрі жанын сала жұмыс істеуге ынталы болуы, шығармашылықпен алаңсыз айналысуға мол мүмкіндік беретініне қуанған режиссердің шынайы риза көңілін көрдік. Иә, сахнаға шыққанда мейлі ол дайындық болсын, мейлі жауапты спектакль болсын барлық өмірдің, тұрмыс-тіршіліктің сан түрлі кикілжіңін ұмытып, бәрін табалдырықтан сыртқа, тастап барынша жинақы, өзіне тиесілі жұмысын атқаруға тырысатын актердің еңбегі қаншалықты бағалы, қаншалықты ауыр

екендігін осындай сырт көз бақлаушысының көзқарасымен қарағанда көретініміз анық. Көрерменнің көз алдында күнде сахна рампасына шығып, малшынған маңдай терін алақанға жиғандай сыпырып тастап бірде паң, бірде сорлы жан, бірде абыз бірде бомждың тағдырымен ортақтасар сахна жанкештілерінің бүгінгі еңбегі, олардың ертеңгі күні еңбек демалысында шыққанда алатын пенсиясы да шетелдік қонақ үшін түсініксіз болып жатуы олар мен біздегі қалыптасқан театрдағы жүйенің, жұмысқа, өмірге, т.б. деген көзқарастардың әр алуандығын көрсетеді.

Ақтөбе театрының сахнасында испан халқының әдебиеті мен тарихында елеулі із қалдырған жалынды ақын, драматург, қоғамдық қайраткер, өмірден мезгілсіз кеткен Г. Лорканың сахнаға арналған соңғы шығармаларының бірегейі таңдалыпты. ХХ ғасырдың отызыншы жылдары ортасында жазылған бұл шығарма Еуропада кең етек ала бастаған фашизмнің құрбаны болғасын жалынды ақынның туындылары кеңес дәуірі тұсында кеңінен насихатталып театр сахнасында рұқсат етіліп, өзіндік қойылу дәстүрі бар туынды. Бұл шығарма бір кезде М.О. Әуезов атындағы академиялық қазақ драма театры сахнасында қойылғаны белгілі.

Күрделі қарым-қатынасқа, терең психологиялық астарға, құрылған бұл пьесаның мәтіні, оқиға желісі басынан аяғына дейін бір деммен оқылады. Үйдің иесі Бернарда Альбаны жерлеп келген жанұя, жесірі Бернарда мен бес қызының бас аяғы бірнеше күннің төңірегіндегі өмірі ұрпақтан-ұрпаққа қалыптасқан берік дәстүрден хабар береді. Дәстүр бойынша сегіз жылға дейін қаралы қайғы жамылып, еркек кіндікке қарауға, көзіне көрінуге болмайтын қатаң шартты қабылдағысы келмеген бойжеткен қыздары мен анасы арасындағы қарым-қатынас көрсетіледі. Пьеса толығымен әйел актрисалар құрамына арналып жазылған. Еркектер физикалық болмысымен сахнада болмаса да, биік дуалмен қоршалып, терезелері тұмшаланған үйдегі әрбір кейіпкердің ойында, жанында, театр сахнасының әрбір шаршы метр кеңістігінде жүргендей сезінесің. Себебі тек әйелдерден тұратын, ойлау, айту, қарауға тиым салынған үй – түр-

менің ішіндегі алды 39, арты 24 жастағы бойжеткен қыздардың әрқайсысының ойындағы бар образ, әйел жанының табиғаты іздейтін, ұмтылатын негізгі объектісі еркектер. Сондықтанда, бұл спектакльде әйел жанының жұмбақ қалтарысына тереңдеп енетін жолдарына қоюшы режиссер өзінше түйін жасаған. Драматургтің айтпақ ой-идеясын аша отырып театрдың әйелдер құрамын толық қамтыған пьесада не айтқысы келгендігі жайлы режиссер: «Через пьесу Лорки я хочу показать, что происходит с нами, когда мы остаемся в одиночестве. Что мы чувствуем, что хотим, что желаем? О чем думает человек ночью, за закрытой дверью? Внутри мы все похожи: испанцы, казахи, англичане, русские. На самом деле мы все мечтаем об одном: не делайте мне больно, не оставляйте меня одного, не бросайте меня, любите меня. Посмотрите на меня, вот он– я, живой. Это корень человеческих отношений» (Г. Назарбаева, «Свой среди чужих», // «Актюбинский вестник» 20.03.2012.) — дейді. Адамның ішкі жан дүниесіне үңілетін, оның қалтарыс қатпарында жатқан жұмбақ сырын ашу салмақты драматургияның, оны сахналайтын театрдың қай кезде де басты назарында болғаны шын болса бұл қойылым да алыс шетелден келген режиссермен отандық театрдың осы мақсатты қалай жүзеге асыра алғандығы жайлы.

Сахна кеңістігін қойылым суретшісі Айбек Орынбасаров басы артық дүниелермен толтырмай, автор ойына сай қарапайым детальдармен шешкен. Қызыл ағаштан ойылып жасалған орындықтар мен үстел, шкафтар секілді үй ішінің жиһаздары қожайынның аса шалқыған бай болмаса да сол аймақтың ауқаттылары қатарына жататын жанұя екендігін анық көрсетеді. Спектакльдің оқиға орны Бернарда үй-қамалының ішінен, ауласынан тысқарыға шықпайтындықтан сахнанын сыртқы бейнесін жасауда суретші жан шыдатпас аптап ыстық пен бастысы, сырттағылардың сұғанақ көздерінен қорғайтын қара перделермен терезелерді тұмшалаған. Сырт қарағанға үй ішіндегі адамдардың бәрі осындай тақуалық өмірге бейімделген, үлгілі жанұя секілді болып көрінеді. Жарық сәулесін беруде суретші мен режиссер театр сахнасында бар мүмкіндікті пайдала-

на отырып әр кейіпкерлердің топтық немесе жекеленген келбеттерін ашып көрсетуге назар аударған. Оқиға кейіпкерлері мен орны жанұяда орын алған трагедиялық халден кейінгі сәті суреттелгендіктен, сахнаның қара күңгірті жарықты басымдау беруі орынды. Мұндай көңіл-күй атмосферасы спектакльдің музыкалық көркемделуіне де әсер еткен. Сахналардың, ондағы кейіпкерлердің көңіл-күйіне сәйкес дәстүрлі испан музыкасының қарапайым үлгілері санаулы ғана музыкалық фрагменттер арқылы қолданылады. Осы сараң бояу штрихтармен де сахнадағы оқиғаның келбетін танып, мән-жәйді терең ұғынуға мүмкіндік мол.

Режиссер спектакльдің үш бөлігін біріктіріп, үзіліссіз бір деммен өтетіндей етіп сахналаған. Оқиға арасындағы үзілістер болмауы себепті көрермен жоғары қызуқандылықпен өтетін сахналарды тұтастай қабылдайды. Авторлық мәтінге көп өзгертулер (қысқартулар) енгізбей-ақ режиссер спектакль уақытының көлемін бір жарым сағаттық уақытқа сыйдыра алған. Бұл жылдамдық бірінші кезекте спектакльдің темпо-ритмінің жүредек болып келуінен көрдік. Тіпті ашу-ызамен Бернарданың сөздерінен от ұшқындайтын тұстарда да актриса өзінің желісінен жаңылмай ойын сабақтап кете баруы, біздіңше кейіпкер сөзін көп ойлы үнсіздікпен көрінуге тиіс қажет еткен сөйлем соңын созулардың болмауы көрсетеді. Біздің қазақ-орыс театрының эстетикасына тән сөзді, ойды, үнсіздікті салмақтап, сораптап актерлер көп ойланып, көрерменді көп ойландыратын сахналар мұнда атымен жоқ. Автор мәтіні бүгінгі күн ырғағына тән жылдамдықта спектакльдің өзіндік ішкі жүрек соғысымен сахнада өмір сүреді. Бұл да болса испан халқына тән қызуқандылық, айтса, сөйлесе барын салып батырып айтатын шешендік қырлары деп қарауға мүмкіндік береді. Бастысы бұл жүредек ырғақтың шығармадағы автордың мәтінінен, мінез бен характерлердің қақтығысының жоғары деңгейінен шығатын көреміз.

Сүйекті драматургиялық материалға жататын бұл пьесанының орындаушыларына театрдың актрисалар құрамы толығымен қатысқан. Режиссер сахнадағы әр орындаушының алдына қойған міндетті орындауға барынша тырысқан актерлік құрам

ансамбльдік орындауда сәтті өнер көрсетті. Кейде толығымен, кейде жекеленген сахналарда орындаушылар барын сала ойнап жаңа қырларынан көрінді. Әсіресе спектакльдің басты кейіпкерлер болып саналатын Бернардо – Полина Савицкая, қызметкері Понсия – Раиса Телеуова арасындағы дуэль, қызу тартысқа құрылған арбасу, кім кімді жеңерін білмеген шын мәніндегі жекпе-жекке айналған.

Понсия – Р. Телеуова шынында да Бернардо үшін барын салып жүрген үй қызметшісі болумен қатар, үйдің барлық тыныс тіршілігіне толықтай бақылау жасап отырған үй қожайынының көзі мен құлағына айналған. Ол міндетін адал атқаруға ұмтылғандықтан тіпті кейде асыра сілтеп үйдегі қыздардың қамын ойлағансып, жағдайын жақсарту үшін ол ешқандай бақылау, аңду құралдарының көмегінен тартынбайды. Ол тұмсығын сұқпайтын, ол өзінің пікірін білдірмейтін бұл үйде мәселе қалмағандай күй кешеміз. Актриса осындай көп қырлы, кеудесінде ашу ыза мен қулық сұмдығы мол, қолынан келсе Бернарданы шайнап тастауға бар алымды да айлакер қызметші Понсияның образын сомдады. Ол жүрген жерде Бернарданың көлеңкесі бола жүріп, өзімен өзі қалғанда, азу көрсетер мінезін анық көреміз.

Ақтөбе қаласында театр өнері бүгінгі таңда өзінің ретімен даму үстінде. 2013 жылдың 23 қыркүйегінде Қазақстанның халық жазушысы, қазақ әдебиетінің классигі, драматург һәм аудармашы, Мемлекеттік сыйлықтың лауреаты Тахауи Ахтановтың 90 жылдық мерейтойына арналған «Тахауи тағылымы» атты ХХІ республикалық драма театрлар фестивалі өтті. Алдымен «Т. Ахтанов – қазақ әдебиетінің классигі» атты ғылыми конференция, сол күні түстен кейін жазушы атындағы көшеде Тахауи Ахтанов пен Қуандық Шаңғытбаевтарға арналған ескерткіштің іргетасы қаланды және Т. Ахтанов атындағы драма театрдың алдында республикалық фестивальдің салтанатты ашылу рәсімі болды. Оның соңы Т. Ахтанов атындағы драма театрдың қазақ труппасы сахналаған «Ант» драмасын тамашалауға ұласты.

Т. Ахтановқа арналған фестивальге қатысқан театрлардан республиканың әр түрлі өңірлерінен Ақтөбеде алғаш рет ұйымдастырылып отырған республикалық драма театрлар фестиваліне 9 жетекші театр қатысты. Алматыдағы М. Әуезов атындағы академиялық драма театр Серік Асылбекұлының «Империядағы кеш», астаналық үш театрдың бірі Қалибек Қуанышбаев атындағы мемлекеттік қазақ музыкалық драма театры Шерхан Мұртазаның «Бір кем дүние», екіншісі Максим Горький атындағы орыс драма театры Оралхан Бөкейдің «Последнее причастие», үшіншісі Астана қалалық Жастар театры Бердібек Соқпақбаевтың «Көзіме бір көрінсең бала ғашық» сияқты спектакльдермен ақтөбелік көрермендердің бір аптасын театр мерекесіне айналдырады. Ақмола, Қарағанды, Солтүстік Қазақстан облыстық театрлары, Бикен Римова атындағы Талдықорған драма театры да спектакльдер қояды. Т. Ахтанов атындағы облыстық драма театрдың орыс труппасы осы фестивальде Ольга Марктің «Время – это птица» спектаклін көрсетті. Ақтөбе сахнасында көрермендер қазақ театр режиссурасының көрнекті өкілдері Нұрқанат Жақыпбай, Мұрат Ахманов, Юрий Ханинга-Бекназарлармен қатар Дина Жұмабаева, Алма Кәкішева сияқты режиссерлердің қолтаңбаларымен таныса алады.

К. С. СТАНИСЛАВСКИЙ АТЫНДАҒЫ ҚАРАҒАНДЫ ОБЛЫСТЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ

Халықтар достығы орденді К.С. Станиславский атындағы Қарағанды мемлекеттік орыс драма театрының тарихы сонау 1930 жылдан бастау алады. Сол уақытта Семей қаласында өз еркімен құрылған үгіт-насихат бригадасымен бірге жылжымалы театр ұйымдастырылды. Ол «Живая газета» деп аталған. Театр негізінен «Түріксіб» деп аталатын саяси поездбен бірге елді саяхаттап, үгіт-насихат жүргізумен айналысты. Бұл 1932 жылдар кезеңі. Актерлерге үш вагон бөлінген болатын. Біріншісінде әртістер ұйықтап дем алатын тұрақ, қалған екеуінде қажетті сахналық реквизиттер, саймандар сақталып дайындықтар жүргізілді. Басында труппа скечтер, және алғашқы директор әрі әуесқой драматург Василий Портновпен (кейін Қазақ ССР-нің еңбегі сіңірген қайраткері атағы берілген) бірге қысқаша көріністер қойды. Оның басқаруымен әуелі орыстың классик драматургтерінің, кейін батыс Еуропаның классикалық шығармаларына дайындық жұмыстары жүргізілді. 1935 жылы театр үш вагондық театрды Қостанайдағы бұрынғы емделу ғимаратына айырбастады. Енді өзінің ғимараты бар театрдың репертуарында Шекспирдың, Островскийдің, Офиногеновтың т.б. авторлардың пьесаларына көңіл аударыла бастады. 1936 жылы коллектив Қарағанды облыстық орыс драма театры болып өзгеріп, Прибалхашстройдың қарамаңына алынды. 1937 жылы Ленинградтан арнайы жіберілген Константин Рауш көркемдік жетекшілікке тағайындалып, оның келуімен коллективтің шығармашылық деңгейі көтеріле түсті. Репертуар жан-жақты қамтылып Шоу, Мольер, Толстой, Бомаршелердің есімдері таныла бастайды. Театр Қарағандыға 1940 жылы қоныстанған. Өзінің бірінші мерейтойын тойлағанда театр Шекспирдің «Гамлетін» сахналады. Ұлы Отан соғысының бірінші күндерінен бастап 20 жұмыскер өз еріктерімен соғысқа аттанды. Театрдан Прибалтика жағалауы соғысының жауынгерлерінің алдында өнер көрсететін концерттік бригада құрылды. Қарағандыға Москваның, Киевтің теарлары жер аударылып келіп жатты, ал коллектив

1951 жылы горняков Мәдениет сарайының құрылысы біткенше Балқашқа қайтадан ауыстырылды. 1962 жылы коллектив Бейбітшілік гүлзары көшесіндегі жаңа ғимаратта қоныс тойын тойлады. Ал 1963 жылы театрға «жемісті театрлық жетістіктері үшін» Константин Сергеевич Станиславскийдің аты бекітілді.

1960-70 жылдары шығармашылық коллективтің басшылығында режиссерлер, Қазақ ССР-нің еңбексіңірген артистері А. Подовед, Г. Жезмер, Р. Андриасян, М. Зильбермандар болды. Осы уақыт аралығында театрдағы кейбір спектакльдер республикалық конкурстардың лауреаттары атанды. Осы кезде Алматы, Омбы, Полтава, Фрунзе, Новосібір, Павлодар, Иркутск т.б. қалаларына гастрольдік сапарлар ұйымдастырылды. 1979 жылы Москваға барған сапар ерекше табысты еді. Онда В. Розов, А. Арбузов, В. Тендряков сияқты авторлардың шығармаларын театрдың бас режиссері Н. Воложанин (Қазақ ССР-нің еңбексіңірген қайраткері) спектакльдердің басым көпшілігін қоюымен ерекшеленді. 1981 жылы театр Халықтар достығы орденімен марапатталды. Театрдың негізгі байлығы әрине талантты әртістер екені белгілі. Қарағанды театрының сахнасында әр түрлі жылдарда Қазақ ССР-ның халық артистері В. Карабаев, А. Демидова, В. Корниенко, В. Борисов республиканың еңбегісіңірген артисттері К. Рауш, З. Горева, Г. Подзолкин, Н. Белкин, И. Калачанов, И. Кошелев, Т. Зеленін, Т. Давыдова, В. Макуш, Д. Белов, Л. Спасский, А. Зимарева, А. Булдаков (РФ халық артисі), Ресейдің еңбексіңірген әртісі Н. Микрюковалар тер төкті. Қазіргі кезде театрдың мақтанышына айналған ҚР еңбегісіңірген әртістері А. Григоров пен Н. Штоколова, жетекші актерлер Т. Федоренко, И. Немцев, И. Городкова, Л. Лекушева, А. Кочемаскин, В. Злобин, Г. Турчина т.б. қызмет істеуде. ҚР халық артисі әрі 1961 және 1997 жылдар аралығында театрдың директоры болған В. Борисованың театр тарихында және оның дамуына үлкен үлес қосқанын әрі еткен еңбегін ерекше атаған ләзім. 1997-2005 жылдар аралығында Г. Оганесян театрдың директоры әрі көркемдік жетекшісі, кейін театрдың директоры С. Юн болды. Бұл ұжымда көптеген талантты суретшілер Каз ССР-нің еңбексіңірген әртістері Н. Белкин, А. Алмазов,

Д. Крейн, А. Щербина, В. Вильчинский, Ю. Назаров, П. Томиловский, О. Писаренко, И. Реченскийлер жұмыс істеген. Соңғы уақыттарда театр Қазақстан мен Ресейге танымал режиссерлер: ҚР еңбек сіңірген қайраткері А. Оразбеков және И. Гонопольскиймен, РФ еңбек сіңірген қайраткері Д. Корникпен шығармашылық түсіністікпен жұмыс істеуде.

Аталған театр сахнасында Лопе де Веганың «Валенсианская вдова» (комедия), В. Островскийдің «Поздняя любовь» (өмірден алынған көрініс), А. Дударевтың «Не покидай меня» (драмалық баллада), А. Касонаның «Деревья умирают стоя» (мелодрама), О. Заградниктің «Соло для часов с боем» (лирикалық комедия), Р. Ибрагимбековтың «Ищю партнера для нечестных встреч» (трагикомедия), Л. Герштың «Эти свободные бабочки» (комедия), Р. Кунидың «Смешные денги» (комедия), А. Толстойдың «Театральный роман'с» (мұңды комедия), А. Вампиловтың «Старший сын» (комедия), А. Чеховтың «Милые мои сестры» (настальгиялы драма), «Формула счастья» (лирикалық комедия), «Очень простая история» (притча), «Пигмалион» (ағылшын комедиясы), «Примадонны» (авантюралы комедия), «Пегий пес, бегущий краем моря» (сахналық композиция), «Развод по-Французки» (комедия), А. Гриннің шығармасы бойынша жасалған «Ассоль», «Игра вовражения» (лирикалы комедия), «Выходили бабки замуж» (комедия) спектакльдері театр репертуарынан орын алған. Ал балаларға арналған М.К. Машадудың «Сокровище бразилии» (ертегі), П. Солдатовтың «Мишкина дача» (ертегі), Е. Журавлеваның «Кого любит светофор» (ертегі), Е. Шварцтың «Снежная Королева» (ертегі), «Клочки по закоулочкам» (ертегі), «Золушка» (ертегі), «Лучшее лекарство от злобы» (ертегі), «Шествие гномов»), «Гадкий утенок» (мюзикл), «Муха-Цокотуха» (мюзикл) атты шығармалары сахнаның сәніне айналып, көрермендердің көңілін аулауда.

Халықтар достығы орденді К.С. Станиславский атындағы Қарағанды облыстық орыс драма театрының сахнасында К. Людвигтің «Примадонны», Р. Кунидің «Смешные денги» комедиялары мен М. Ладоның «Очень простая история» атты тәсмiлi, Е. Журавлеваның «Клепа+Леля», В. Лившицтің «Ищи

ветра в поле» атты ертегілері жұртшылықтың зор ықыласына бөленіп, театр әртістері өздерінің шебер ойынымен көрермен көңілін баурап келеді. Бұл комедиялар мен балаларға арналған ертегілер барша көрермендердің жүзіне күлкі үйіретін таңдаулы қойылымдар.

Ағылшын драматургі Майкл Фрейннің «Шум за сценой» (2007 ж) атты комедиясы Москвадан арнайы шақырылған режиссер Никита Ширяевтың (Ресейдің еңбексіңірген артисі) режиссурасымен сахналанды. Ол жоғары технологиялық қойылым ретінде режиссер мен актерлерді өздерін қайрап, өнерлерін ұштап отыруды қажет ететін жан-жақты кәсібиленуді талап қоятын спектакль болып табылады. Көрермен таңқаларлықпен актерлердің арасындағы байланысты, құмарлықты, махаббат пен қызғанышты, алданған үміттерді көзбен көріп спектакльдің астарын әсте-әсте танып, пьеса барысындағы автордың тылсым ойларын түсіне бастайды. Яғни бұл сахна ішіндегі оқиғаның мәні. Актерлер онда қателеседі, жақсы өнер көрсетуге тырысады, мәтінді ұмытып шатысады, сахна ішіндегі өз өмірлерін сүреді. Қорытындысында актерлер өзара түсініспей төбелесіп те қалады. Біреуі басына бос қорапшаны баса киіп алып дәл сахнада қойылым жүріп жатқанда ыршып шыға келген көріністің қызығымен қатар артынша қызу талқыға ілінуі де заңдылық. Таңданысқа толы алдыңғы көріністен кейін іле шала театрдың ең мүсін денелі сұңғақ бойлы актрисасы Татьяна Яковлева сахнаға купальникпен жартылай жалаңаш шыққаны бәрін де таңқалдырды. Күтпеген жерден бұл өндірістік спектакль ретінде көрермендердің қызығушылығын арттыра түсті. Өйткені бұл шым-шытырық театр өмірі жөнінде сөз қозғайтын бірден-бір спектакль. Театр ұжымы осы уақытқа дейін көптеген шығармашылық қиындықтардан өткен болатын. Негізінен қойылымның фабуласы өмір қойнауындағы театрдың тыныс-тіршілігі жайлы. Аталмыш қойылым театрдың ішкі өмірін, ішкі механизмін кеңінен сөз ететін болғандықтан көрермендердің ерекше қызығушылығы оянды десек артық емес. Көрермендерге сахнаның ішіндегі актердің өмірі де қызықты екеніне көзіміз жетті. Көрермен не жағдай болғанын кейін түсінген. Сондық-

тан да театр сүйер қауым театрға бұрын да келген және алдағы уақытта театр есігін аша бермек. Қорытындылай келгенде режиссер көрерменге пердені ашып дайын дүниені көрсетпей, оның ішкі жағындағы қойылым дайындаудағы үдеріс, әртістердің ішкі өмірі, түрлі оқиғалар мен шиеленістерді көрсету де көрермен үшін қызықты деген шешімге келген.

Ал, аталған театрдың сахнасында көрерменнің көңілін баураған келесі туынды Американдық Кен Людвиктің «Примадонны» (ағылшын тілінен тәржімалаған Михаил Барской) атты комедиясын театрдың жас актері және режиссері Иван Немцевтің (*kiwi*) режиссерлік трактовкасымен сахнаға шығарды. «Примадонны» комедиясы жас режиссердің режиссура саласындағы алғашқы қадамы әрі дипломдық жұмысы болатын. Оқиға елуінші жылдардағы екі жас актердің ел аралап жүріп Шекспир шығармаларынан көрініс көрсеткендегі күлкілі шытырман оқиғалары жөнінде. Режиссер спектакльде комедиялық көріністердің басым шығып көрерменнің күлкіге батуына баса мән берген.

Режиссер И. Немцев қойылымды жаңаша формада қоюды көздеген. Оның бұл ойы спектакльдің ерекше талғампаздықпен өңделуімен, түрленуімен, ең бастысы театрлық таптаурын қалыптан шығара қойылуынан сезіледі. Спектакльде кинофильм тілі мейлінше дұрыс пайдаланылған. Оқиғаның басында экраннан музыка әуенімен титрлы видеотізбек спектакльдің атауын көрсетіп өтеді. Сахнада ғашықтардың әсем вальс билеуімен қатар қос аққудың түйісе келіп жүрекке айналуы, символдық бейне құрауы ерекше назар аудартады. Спектакльдің соңына қарай көрермен назарын киноматографиялық элементтермен аударып тағы кино көрсетумен аяқтайды. Біз кино түсірдік деген жазу шығып шет елдің кинокартиналарындағыдай спектакльге дайындықтағы болған қызықты оқиғалар көрсетіліп, осы түсірілген киноның «Оскар» сыйлығын алғаны жөнінде хабарланғанда көрермен орындарынан үдере қозғалақтап тұрып қол шапалақтай жөнелуі көп нәрсені аңғартса керек. Дұрысақ, ылайым да солай болғай. Киноның түсірілімдік үдерістерін пайдалану жұмыстың қызықты сәттерін көрсету, шет елдік кинолардан үнемі көріп жүргендіктен асқан жаңалық емес. Дәлі-

рек айтқанда бұрыннан келе жатқан дүниені өз қиялымен дамытып пайдалануымен суреткер көп ұтқан.

Пьесада екі негізгі шиеленіс бар. Ол театр мен тұрмыстың және махаббат пен байлықтың арасындағы қақтығыста махаббат жеңеді. Қос сері бұл отбасына ақшаны көкsep келіп үлкен махаббатты бастан өткереді. «Өнер жарық береді, өмір береді. Бұл спектакльде менің айтайын дегенім осы» – дейді режиссер Иван Немцев (*кіші*). Ол «Қарағандының Тәттімбет атындағы өнер колледжін Оганесянның мектебінен, Москваның психология академиясын, Екатеринбургтың театр институтынан актер мамандығы бойынша, тағы осы институтта «режиссура» бойынша білім алған. Станиславский театрында аталған қойылымнан басқа «Не покидай меня», балаларға арналған «Кот в сапогах» атты спектакльдер қойған» – деп жазады Алена Панкова жергілікті газет беттерінде (// События 15.03.2012 г.). Талантты актер болашағынан зор үміт күттіретін еңбекқор режиссер ретінде көрініп жүргеніне жерлестерінің қуанышы зор.

К. Людвигтің «Примадонны» комедиясының сахналық безендірілуінде аппақ матадан керіліп жасалған үйдің ішкі көрінісі, шебер қолдан шыққан терезелер мен оңай ашылып жабылатын есіктер, жоғарғы қабатқа көтерілетін баспалдақтар суретшінің қаншалықты тер төккенін және бұйымдардың ақ түсті болып келуі бұл үйдің ауқатты отбасы екенінен де хабар беріп тұр. Осы үйде кәрі кемпір Флоренц пен Маргарет атты сұлу тұрады. Қызды үнемі жағалап жүретін Дункан да үнемі осында. Өнерді ерекше сүйетін Маргарет баршаға танымал актерлердің келіп өнер көрсететінін естіген соң әдемілік пен сұлулыққа құштар көңілмен Шекспирдің кейіпкерлерін көруге театрға асығады. Дунканның арам ойы қалайда болашақ мол мұраның иесі сұлу қыздың көңілін жауламақ. Өзінің хабарсыз кеткен туыс сіңлісіне іздеу салып, оларға қалдыратын мирасқорлық жөнінде Флоренц (И. Городкова) кемпір газетке жарнама бергенде Дунканның (В. Злобин) тіпті уайымы көбейген.

Атағы жер жарған актерлерді күтіп алу салтанаты мақсатында Max & Steve деген шамдармен әуендетіп жарқылдата жазған жазудың құлпыра көрінуі арқылы беріпті. Осы қа-

лаға өнер көрсетуге келе жатқан екі актердің сайтанның арбауына түсіп дүйім жұртты алдап, ақырында екеуі екі сұлуға ғашық болып тынатынын, одан жаны қысылғанда бар шындықты жайып салатыны күтпеген жағдайлар еді. Бұлар қалай алдаса да өз сүйкімімен сол араға сіңіп, тіпті кәрі өлмелі кемпірдің де көңілін жаулап, тіпті ауыруынан құлан таза айығып кетуіне алып келгені жағымды жағдайлар болды. Екі актердің роль ойнағандарының осыншалықты шебер болғандығы үшін де, барлығы қызықты кинодай болғандықтан әрі қулықтың соңы үлкен махаббатқа ұласқандықтан барлығы да кінәлі екеуді кешірді. Тіпті осылай болғандығына қуана түсетін тәрізді.

Лео (А. Марычев) мен Джек (И. Немцев *кіші*) бастарына парик, үстеріне әдемі көйлек киіп келгенде тіпті көрерменнің өзі танымай, артынан мырс-мырс еткен күлкісін де жасыра алмады. Лео (А. Марычев) – жас бойжеткендей мүсін денелі, қыпшабел ол Клеопатраның костюмін киіп шығыпты. Джек (И. Немцев *кіші*) – сары шашты паригі мен жұқа матадан тігілген ұзын көйлегін толық денесіне жарастырып төгілте киген. Әйел бейнесіндегі ер адамдардың бет әлпеттерін әрлеулері, жағылған косметика, киген париктеріндегі жасалған шаш үлгісі, жүрген жүрістері, майыса қылмыңдап жымия күлгендері, әйел болмысындағы көптеген ерекшеліктерді шеберлікпен меңгергендері олардың тұла бойындағы актерлік өнердің қаншалықты шебер екендіктерін дәлелдеп өздерінің ойынымен көрерменін сүйіспеншілікпен баурап алады.

Бәрі де осы ақшаға қатысты жарнадан басталып еді. Мұны оқыған актерлердің ойы бұзылып әйелше киініп осы үйге келуге белді бекем буған. Жаман ескі машиналарына мініп екі актер жолға шықты. Әрине олар жаңа рольдерін қалай меңгеруді, қандай костюм киетіндерін сөйлейтін сөздерін мейлінше дайындаған. Лео мен Джек Кейбол атты басты рольдегі кейіпкерлер спектакльдің өне бойында дерлік қатысады. Негізгі комедиялық көріністердің барлығы осы кейіпкерлердің төңірегінде өтеді.

Барынша толық, торай пішіндес күлкілі Одри (Надежда Вебер) өзін аусарлау ұстайды. Джек екеуі пішіндес болғандық-

тан да олар бір-бірімен жараса кеткен. Әйел кейіптегі Джек (И. Немцев *кіші*) болса – толық сарыны құшақтап сүйеге құмар-ақ. Одриды (Н. Вебер) сүйген сайын ол oh-h oh-h деп қызықты шикыл аралас дыбыс шығарып жіберетіні, оны сүйіп жатқан әйел емес еркек кіндіктің сүйгеніне ұқсап тұрғанын сезетінін білдіретін қызықты сәт. Актриса түкке де түсінбей аң-таң қалатын аңқау да алаңғасар әрі аусар жүрісті томпақ толық қыздың бейнесінде көрінеді.

Бұл рольге тіпті де қарама-қайшы болып келетін сұңғақ бойлы, қыпша белді көрікті де сүйкімді қыз Маргарет-Мег – (Людмила Васильченко) қойылымның өне бойында жағымды кейіпкер күйінде көрерменнің сүйіктісіне айналған. Басында ол Дунканды сүйген жігітім деп есептейтін, махаббаттың, сүйген жардың не екенін түсінбейтін аңғал, одан атағы дүйім жұртқа жайылған актер Лео-Мах-қа ма (Андрей Марычев) әлде оның актерлік өнеріне деген ілтипат па, қалай ғашық болып қалғанын білмей шатысқан сезімтал қыз, кейін жігітсіз өмір сүре алмайтын жылаулар ғашық жан, Лео-Мах-тың (А. Марычев) болашақ қалыңдығы.

Әйел киімін киінген жігітке ол бір көргеннен-ақ құшақ жайған. Өйткені ол әуелі көптен көрмеген әпкем деп қабылдаған. Ал кейіннен жақыным дейін десе бір түрлі түсініксіздеу, сенімсіздеу де секілді бір сәт іңкәрлікке толы күй кешетін. Ол әпкесі Леоның (А. Марычев) түсініксіз ішіп-жеп, еркекше жақсы көріп елжірей қарайтынына түсінбей әлек. Бірақ Мег (Л. Васильченко) оған мән беріп қарамайды, өйткені оның көңілі аппақ қардай таза, адал жан. Адамдардың ақша табу үшін осындай өтірікке баратынына сенбейтіндей, ондай арам ой басына келмейді де. Кейін ала сезімтал жүрек бір сырдың барын аңғарады.

Қорыта келгенде қойылымның дүниеге келуі шығармашылық пісіп жетілген, бүтін дүние деуге негіз бар. Көрермен сахнадан қым-қиғаш оқиғаны тамашалағанмен бірге тынымсыз әрекетті көретінімен табысты қойылым. Басты рольдегі екі актер (И. Немцев *кіші*, А. Марычев) қойылымның өн бойында ішпыстырмай түрлі комедиялық кескін келбеттері арқылы, юмор

мен әзіл сықаққа толы сөз саптау мен бейне сомдаулары арқылы үлкен табысқа жеткен. Режиссер тынымсыз ізденімпаздығымен шектелмей, өзінің талантына бас иетін актер ретінде танылды. Ерекше қызықты қалыптасқан актерлік мектептің соны үлгісін көрсететінімен залдағы көрерменді күлкі қуанышқа бөлеп өнерімен тербетеді.

Келесі сөз ететін Рей Кунидын «Смешные деньги» (ағылшын тілінен тәржімалаған Михаил Мишин) комедиясы аталмыш театрдың сахнасын күлкімен әспеттеген шытырман оқиғалы қойылымдардың бірі. Бұрын Алматы, Астана театрларында көп жылдар жұмыс істеп талай қойылымды сахналаған, Санкт-Петербургтен арнайы шақыртылған режиссер Андрей Кизилев драматургтың күнделікті өмірде кездесетін қарапайым оқиғаны табиғи қалпында бергенімен келісе отырып, суретші Қанат Мақсұтов та оқиға өтетін Генри мен Джейннің үйін қарапайым қала үйінің макетін жасау арқылы беріпті. Күнделікті өзіміз көріп араласып жүрген жас отбасындағы болған қызықты жағдай бастан аяқ сөз етіледі. Күйеуінің туылған күніне қызу дайындыққа кіріскен әйел ас үй мен қонақ бөлменің ортасында тыным таппай тызыл жүріспен дастархан мәзірін жасауда. Осындай айтулы күні кешіккен күйеуін іштей сыбап та жатыр. Түсі сұп-сұр болып дірілдеп-қалшылдап қозғалыссыз тұрған оны байқағанда әйел шошып кеткен. Күйеуінің метрода айырбасталып кеткен кішкентай қара чемоданындағы жеті жүз елу мың фунт-стерлингті көргенде әйелдің ойы сан-саққа жүгіріп олжаны қалайда өзіне сіңіруді ойлаған.

Ақша мәселесі, көп ақша табуға деген ұмтылыс өмір бойы адамның санасынан кетпейтін қажеттілік екені сөзсіз. Тіпті кейде еңбек ақысы аз, ақшаға үнемі мұқтаж адамдар тіпті жас бала секілді «осылай келе жатып көп ақша тауып алсам ғой» деп қайдағыны аңсайтыны, қиялдайтыны, тіпті армандайтыны да бар. Ал енді сіз шынымен де осындай көп ақша тауып алсаңыз не істер едіңіз?... Бұл тамаша ғой! Таңқаласыз, сенер-сенбесіңізді білмейсіз, қуанасыз, енді бұл ақшаны қайда жұмсаймын? деген арам ой басыңызға сап ете қалады әрине. Осы сұраққа драматург пен режиссер жауап табу мақсатында бас қа-

тырған, комедиялық шым-шытырық мизансценалар ойлап тапқан. Көп ақшасы бар қара чемоданды ақкөңіл де сыпайы, заңды еш бұзбай тік жүретін адам Генридің қолына тапсырғанда ол тіпті басқаша өзгеріп дүниеқор адам болып шыға келген. Бір ретте ол дүниені жалпағынан басып шет елдерді аралап өмір сүремін деп тасиды.

Генри (Владимир Архипов) мен Джейн (Галина Турчина) енді қатты састы. Джейн Генридің шешіміне түпкілікті қарсы. Ол ешқайда да бармаймын деп қасарысады. Бұл ақшаның соңы немен бітетінін уайымдап ол қонаққа келген отбасылық достары Виктор (Андрей Марычев) мен Беттиге (Олга Цветкова) бар сырын жайып салған. Джейн полиция қызметкері келгенде тіпті сасқалақтап, енді күйеуін қорғап қалу мақсатымен мейлінше өтірік айтуға көшкен. Іс насырға шауып, үсті-үстіне шиеленісіп шатыса түскенде ол өзіне ие бола алмай ішімдікпен алдана бастады. Ақырында масаюға айналғандағы актрисаның әрбір қимылы, тәнтіректенген жүрісіндегі өзгешеліктерді сахнагер шебер жеткізеді. Кейде ол жыламсырап та жібереді, аяқ астынан күліп немесе ұрсыса жөнеледі. Бұл үйдегілердің түсініксіз әңгімелері мен оқиғаларының үстінен түскен полиция Дэвенпорттың алдында Джейн (Г. Турчина) сол сәтте тез өзгеріп өтірік айтуды жалғастырады.

Дэвенпорт (Василий Злобин) сахнадан көрінгенде-ақ сахнадағы кейіпкерлердің мазасы кетіп, үркіп отырғандарын сезіп, бір-бірінің қабағы мен сөзін бағып қалады. Бұл ретте актер қалайда Генриді кіналап ақша талап ету үшін үнемі тың тыңдап, жемтігінің көзіне барлай қарап, аяқ ұшымен жүріп бұқпантайлап әрекет етеді.

Көп ақшаның буына семіріп желпініп отырған Генриді (В. Архипов) шатысып өлдіге санап, тіпті оны қинап өлтіргенін естірте келген Слейтон (Артем Жангиров) әуелгіде сабырмен мәдениетті, қаралы хабарды айту үшін қобалжи қинала сөйлеп келеді. Оның сұңғақ бойы, киген сулығы мен басындағы кепкасы, мысық жүрісі барлығы кісінің жүзіне күлкі үйіретін көріністер еді. Әсіресе үй іші адамдарының сырға толы қимыл-қозғалыстары мен асханаға алдаусыратып отырғызып қойып ешқа-

шан бітпейтін ұзақ сонар күткізулері оның зығырданын қайнатады. Енді актер ашу шақырып мүлдем басқа кейіпке ауысқан. Қолындағы құжаттар салынған өз сөмкесін Генридің ақшасы бар сөмкемен ауыстырғандағы сол жердегілердің бұған төне қолындағы сөмкені бас салғанда да ол ештемеге түсінбей бұл үйдегілердің беймәлім сырға толы жүздеріне қарап түсінбей «мұндағылар жындана бастаған болар» деп түсінген. Ақшалы сөмкені қайта ауыстырып алу кезіндегі екі актердің шалт қимылдары, үш актердің қатар тұрыстары көрерменді күлкіге батырады. Әбден жанын шүперекке түйгендер телефон қоңырауы шырылдаса немесе сырттан біреу кірсе болды отырғандар қазқатар тізіліп жата кетіп демдерін іштеріне тартып жылы жамылғыны бас салып жамылып алатындары күлкі шақырады әрі режиссер тарапынан дұрыс ойластырылған шешім.

Ақша мәселесіне келгенде қандай адам болмасын дәмелі және қандай жолмен болсын ауыз жаласып бір болып кетеді деген ойға алып келеді бұл көрініс. Қорыта келгенде бұл қойылымда ақшаның сиқырлы күші қандай ішкі дүниесі мықты адамды болмасын басын айналдырып баурап алатынын меңзейді драматург.

Бұл театрда балаларға арналға қойылымдар театр репертуарынан орын алып жас көрермендерге эстетикалық тәлім-тәрбие беруде қызмет етіп келеді. Бүлдіршіндердің көңілін баурап, күміс күлкіге бөлеп жүрген Е. Журавлеваның «Клепа+Леля», В. Лившицтің «Ищи ветра в поле» атты ертегілері өзінің жарқын көңілділігімен, түрлі-түсті бояулылығымен, тартымдылығымен ерекшеленеді.

Сахна ашылғанда түрлі-түсті алабажақ сиқырлы әлемге тап боласыз. Ұнамды әдемі түсті перделер, үлкен доптар мен әлемжәлем түсті кубиктер, теңізді мекендейтін мамықтан жасалған алып тасбақа мен сегіз аяқ, сан түрлілігімен құлпырған шарлар көздің жауын алатындай. Осындай безендіруде Е. Журавлеваның «Клепа+Леля» ойын-ертегісі осы аттас екі сайқымазақ жөніндегі қойылым сахнада салтанат құрады. Бұл екеуі сахнада көбінесе жүргізуші ретінде сөйлейді. Шығармадағы ит, мысық, қоян және екі сайқымазақ ертегі кейіпкерлері болғандық-

тан әрі олар үнемі балалармен сөйлесіп бірге ойнап, билеп араласып кететіндіктен спектакльді ойын-ертегі деп атаса керек. Бірақ мұны балаларға арналған қойылым дегеннен гөрі «ойын» деп атаған жөн секілді. Мұндай қойылымдар әр мектептерде, әрбір мерекелерге арналған кәсіби актерлерден гөрі әуесқой ұжымдар жасайтын жеңіл-желпі дүние екені түсінікті.

Спектакльде клоундар көрермен балаларға санамақтар айтқызып қол шапалақтатып, немесе аяқтарымен жер тоқпақтатып, ұлдар мен қыздарды жеке бөліп қайта-қайта шыңғыртып, қойылымның өн бойында көңілді музыкамен көркемдеу арқылы билетіп, түрлі-түрлі ойындар ойнатады. Залда отырған жас көрермендерді екі топқа бөліп өздеріне екі сайқымазақ топ жасап алғаны әрине балалардың делебесін қоздырып, желіктіре түсіп көрушілерді сахнадағы әрекетке магниттей тартады. Клоундардың бірін-бірі мазақ етіп қызықты сөйлегендері, қисық қимылдары, денесі толық томпақ клоунизаның сомадай бола тұра жас баладай жылауық болуы, еріксіз күлкі шақыратын жүріске салып алуы, осындай мол денесіне сай емес нәзік те жағымды сөз саптауы бәрі-бәрі бүлдіршін жүрегін жаулап алғаны сөзсіз актрисаның жемісті актерлік шеберлігі болатын.

Балалар заманауи музыка әуенімен жаңа үлгідегі бұралаң аралас қолды түрлі қимылдарға келтіретін заманауи бимен қоса атақты «ква-кваны» билеуді де ұмытқан жоқ. Осындай билеу сахналарында түрлі-түсті жарықтар беріп техниканың мүмкіндіктерін кеңінен пайдаланғаны сахнаны әдемі ашық көңілді түрлі түстермен нұрландырғаны қарапайым тәсіл болса да режиссер мен жарық берушінің тапқырлықпен жасалған елеулі еңбегі.

Қойылымның барысында Клепа (И. Немцев) мен Леля (Надежда Вебер) балалардың бал қылықтарын өздеріне көрсетіп ұрсысып қалу, одан біреуі жылау, досынан айырылғандықтан жалғызсырау, одан татуласу, енді ешқашан ұрыспай мәңгі дос болуға сертгесу деген секілді балаларды бейбітшілік пен татулыққа шақыратын, шыншылдыққа, парасаттылыққа тәрбиелейтін көріністер. Бірде оларды армандауға алып келіп, машина айдап, ұшақпен ұшқанда балалар орындарында отырып-ақ

сайқымазақтармен бірге түрлі қимылдарды қайталап бір сағат бойына мәз-мейрам болып рухани ләззат алады. Осындай оқиға желісімен жоғарыдағы аталған түрлі ойындар мен билерді дұрыс кірістіру арқылы ойластырылып жасалған шығарманы қызықты қойылымға айналдыра білген.

Балаларға арналған келесі қойылым В. Лившицтің «Ищи ветра в поле» («Шұбар тауық») атты ертегісі орыс халқының ұлттық ерекшеліктеріне тұнып тұр. Кейіпкерлер орыстың ескі ұлттық киімдерін киген. Оқиға желісін де ескіден келе жатқан орыс ертегісінен алғаны байқалады. Сондықтан да режиссер нағыз ертегідегі өмірді табиғи қалыпта жеткізуге тырысқаны қойылымның құндылығын арттыра түскен. Орыс ұлтының ежелгі дөңгелек ағаштарынан соғатын үйінің бейнесі матаға салынып шырмаға айналдырылыпты. Осындай тағы бір ширмада дәнді ұнтақтайтын жел диірменді беруде сыртқы бетіне үлкен әсем желдендіргіш пәре орналастырылған. Осындай ширмаларда орманның көрінісі, тауық сияқтылар бейнеленіп, суретші олардың әр көріністе тез жиналып немесе ауысуына жағдай жасапты.

Орыстың ертеден келе жатқан ұлттық нақыштағы «Курочка ряба» ертегісінің желісімен жасалған қойылым көңілді орыс әуенімен басталды. Алтын жұмыртқа табатын тауықты жеп қойғаннан кейін кемпір мен шал ашыға бастаған. Кемпір (Юлия Улыбышева) мұндайда шалын бір шыбықпен айдап ашу шақыратын. Тауықтан қалған бір уыс дәнді шалға беріп диірменшіге тарттырып келуге жұмсаған. Диірмен айналайын десе жел жоқ, сондықтан балалар көмекке келіп барлығы бірге үрленгенде жалбыр жұлбыр көк көйлек киген Жел-ана шығып айнала қозғалып оған жел мен дауылдың үлі қосылып диірмен қозғалысқа келеді. Әлгі аз ғана ұнды жел ұшырып кетіп шытырман оқиға басталады. Үйіне ұнсыз барса аш отырған кемпірі күн көрсетпейтінін ойлаған шал (В. Архипов) «кемпірім мені өлтіреді» деп мұңая үн қатады. Сонда ерекше биік, өзі тартымды бір кейіпкер сахнаға шыққанда көрермен ерекше танданған. Бұл орыстың ұлттық нақыштарымен зерленген ұзын көйлек киген Жел-ана болып шықты. Мұны екі актер бір бірінің

мойынына миңгесіп ұзын көйлек кигенде бұл кейіпкер шынында да алып денелі биік құдіретті болып көрінеді. Жел-ана бар жағдайға қаныққан соң шалға бір сиқырлы қорапша ұстатқан. Қуанышы қойнына симай Шал – (В. Архипов) не сұраса да бәрін беретін ерекше қазыналы қорапша әкелгенін айтып үйге айғайлай кіреді. Қырсық кемпір (Ю. Улыбышева) алдына ас келмейінше сеніңкіремей әлі де болса екі қолын бүйіріне таянып, өкшесін жерге тақап бір аяғының басын көтеріп-түсіріп ұрысқа дайындалып қомданып тұр. Орыстың қарапайым момын шалының бейнесін Владимир Архипов шеберлікпен бердерлеген. Оның үстіне киген жамауланған киімдері жарасым тауып актерлік шеберліктің тың үлгісін көрсетеді.

Ендігі көріністерде кемпірдің қабағы ашылып, тамаққа тойған соң күлімдеп, бетіне қан жүгіріп желден күміс самаурын, шәй ішетін әдемі шәйнек, түрлі тамақты үстел үстіне толтырған соң көңілі орнығып актриса басқа кейіпке еніп секең қағып қутындап шыға келеді. «Енді неге отырмыз шал-ау қонақ шақырайық» деп мәрттенеді ұрысқақ кемпір.

Орман ішінде азықтары таусылып аш келе жатқан Князь бен нөкерлері шал мен кемпірге қонақ болып олардың мол азығына ортақтасады. Князь – үстіне салтанатты қара костюм мойынына бантик, басында шляпасы бар паң да маңғаз бекзада. Төрт актрисаны аттардың образын беретін маска, жалы, құйрығы сияқты детальдармен әрлеу арқылы үйлестіріп жүйрік тұлпар етіп көрсетіпті. Сондай-ақ күшік бейнесін сахналаған актердің итше үргені, ызаланғаны немесе иесіне еркелегенін шебер ойнаған. Ақыры қонақтар сиқырлы бұйымның сырын біліп қорапшаларды ауыстырып қояды. Аңқау шал желге қорапшаны қайта алып келгенде оның бөтен екенін біліп, енді оған кеткен ақысын алып беретін құрал береді. Бұл оқиға қазақтың ұлттық ертегісі «Ұр тоқпақтың» сюжетімен астасып, ертегідегі оқиға түгелімен қайталанып, ұрылар кінәсін мойындап оқиға соңы сәттіліктермен аяқталады.

Бұл қойылымдағы актерлердің барлығы дерлік жастар болғанмен кемпір, шал, диірменші, жел сияқты кейіпкерлер шеберлікпен ойналып жатты. Бұл қойылым балаларға эстетика-

лық жағынан тәрбие беретініне, орыстың ұлттық ерекшеліктерін жас бүлдіршіндердің санасына қалыптастыратынына сеніміміз мол.

Халықтар достығы орденді К.С. Станиславский атындағы Қарағанды облыстық орыс драма театрының сахнасындағы қазақ драматургиясынан таңдап алынған жалғыз қойылым (драматургке арналған «Исабеков әлемі» (2012 ж.) фестиваліне дайындалған), адам трагедиясын қозғайтын Д. Исабековтың «Мұрагерлер» драмасы бірнеше өзге тілдерге аударылып көптеген театрлардың сахнасында қойылып жатуы қазақ театры үшін үлкен табыс болып отыр. Яғни драмалық шығарма түрік, болгар, орыс т.б. елдердің тілдерінде сөйлеп көрерменнің жүрегіне ой салып келеді. Сахнаны дерлік алып жатқан көгілдір түсті үлкен шашақты ақ жаулықтың түсіріліп тұруы әрі сахна пердесінің ролін атқарып, суретші Елена Ким ерекше форма тауыпты. Қазақтың ақ жаулықты анасын силайтын, дана кейуаның ақылынан аттап өтпейтін, ақ жаулықты екінші байлыққа санап қасиеттейтін қазақтың ерекше болмысымен аstasyп жатқан суретшінің ойы, ерекше сахналық түр ішкі сезімдерді қозғайды. Басты кейіпкер Салиханың өмірін, жан күйзелісін қураған ағашқа теңеп символдық бейне есебінде алған суретшінің ой-қиялы ұшқыр. Сахнадағы керует, жиылған жүк, сандық, кірпішпен өрілген пеш пен оның үстіндегі шәйнек, отқа асылған қазан қыстың күнгі суық күнде үй ішінің маужырап тұрған жылы атмосферасын беріп тұрғандай. Дөңгелек үстел мен бөстектер бұл үйдің қазақ отбасы екендігінен хабар беріп тұр. Жердегі оюлы сырмақ пен текемет, сервант пен онда жиылған ыдыстар сол соғыстан біраз кейінгі ел ес жиып қалған уақыттағы тұрмыс-тіршіліктен хабар беретіндей. Осындай үйде Салиха кемпір (Ирина Городкова) тіршілік қамымен күйбеңдеп жүр. Ол пәтерді жалға бермекке жібі түзу адамды іздеп жүріп, одан айырылып қалғанын да кеш байқап өкініп қалған. Бірақ кейуана өзі өмір бойы аңсап күткен немересіне ұқсатып, пәтер іздеп келген жігіт қайта оралса екен деп отырғанда үстінде Сібір өңірінде киетін тері тон мен басына түбіт бөкебай салған әйел кіріп келген. Ол аяғын аңдып басып, бажай-

лай қарап, маңайын шола барлап кемпірге жылы сөйлей жүріп, жан-жағына көз тастайды. Актриса қаншалықты күле жымыып аңқылдап сөйлегенімен оның пиғылы таза емес екенін мысық жүрісімен, жамандық торлаған ойлы көздерімен білдіреді. Бөлменің қақ ортасына биікке ілінген әскер Төреханның портреті жансыз тұрып-ақ туған қарындасын ықтыратындай. Актрисаның көзі портреттегі жансыз ағасының көзімен түйіскенде ол бәсеңдеп, қатесін мойынсынып момын кейіпке ауысады. Алғаш келгендегідей емес Сызғанова (Людмила Васильченко) енді өзін еркін ұстайды. Бастапқыда секемі басылған кемпірді бір жақты етіп, үйдің құжатын өзіне аударуды қолға алған. Осылай мысық жүріспен жүріп дегеніне жеткенмен кемпірдің таза жүректілігі мысын басып, тәубесіне келіп, ар-ожданы жан-дүниесін қинаған. Жоқ бұлай болмайды, ол кемпірді аяп отыр. Мұндай айуандыққа бара алмайды. Кемпір өте мейірімді, пенделіктен биік тұрған адал жан.

Қойылымдағы Салиха бейнесін сомдаған тәжірибелі актриса Ирина Городкова өз кейіпкерімен жұмыс істеу барысын былайша жеткізеді: «Алғаш рет пьесаны оқығанда пьесаның соншалықты күрделі екенін сезіндім. Маған бұл образды алып шығуға әлі ерте емес пе, шығара аламын ба осындай күрделі бейнені деген қорқынышы аралас күдікті ой келді. Режиссер Ерсайын Қадіржанұлы маған рольді сеніп тапсырды. Алғашқы кезде басым ауырып, шаршап-шалдығып біртүрлі түсініксіз күй кешкенімді айтқанда режиссер маған: «Өте жақсы, сіз биологиялық тұрғыдан өзгеріп жатырсыз деген сөз. Бойыңыздадағы мұндай өзгерістерден қорықпаңыз, сіздің ағзаңыз сіздің жасағалы отырған образыңызға біртіндеп бейімделуде, образ дұрыс шығуға тиіс деген» (И. Городковамен болған сұхбаттан 18.11.2012 ж.). Қарағанды қаласының маңайындағы ауылды аймақтарға барғанда, ауылдан келген апаларды қария кісілерді кезіктіргенде зерттеу процесі басталып кетті. «Олардың қимыл-қозғалыстары, сөйлеген сөздері, көңіл-күйі болмаған кездегі нерв жүесіндегі өзгерістер, қолдарының, бастарының, тіпті саусақтарының қалай дірілдейтіні, тіпті ауыздарының кеуіп кемсеңдеп қалатынын да осы образды зерттеу барасында көз жеткіздім» (И. Го-

родковамен болған сұхбаттан 18.11.2012 ж.) – дейді актриса өз сөзінде. Бұл кішкентай ғана нәрсе болуы мүмкін, бірақ сахналық бейненің шынайы шығу барысында көп көмегін тигізетіні рас. «Тағы да әке-шешемнің өмірден өтер алдындағы қартайған кездерін мұқият еске түсірдім» – дейді ол. Олардың егде тартып, жасы ұлғайып Салиха апаның жасындағы өмір-тіршілігін, әрбір физиологиялық және биологиялық өзгерістерді есіне алғанын алға тартады сахнагер. Актриса образбен жұмыс істеу барысында үйді өзімен бірге сатып жатқан кезіндегі адамның жағдайы қандай болады деген сұраққа жауап іздеген. «Бұл бейнені шығару маған оңайға түспегені анық. Сүйікті ролімді өз деңгейінде шығару үшін мен бар жан-тәніммен жұмыс жасадым. Негізінен драматургиялық материалдың салмақты болғанын жақсы көремін. Образды жасауда маған кедергілерді жеңу ұнайды. Жеңгеннен кейін өзіңнің адам екенің еске түседі, жеңілдеп рахат сезіміне бөленесің» (И. Городковамен болған сұхбаттан 18.11.2012 ж.) деген сөзі актрисаның образға деген махаббатын танытатындай. Салиха ішкі сарайы жарық өте дана адам, ол аз юмормен, сөз астарымен-ақ маңындағылардың жанына ауырлық келтірмей дәл нүктеге бірақ тигізеді. Ондайда маңайындағылар кінәсін мойындап қарапайым адамшылықтың, тазалықтың алдында бас иеді. «Басында бұл материалды қарастырғанымызда жастар: «бұл спектакльге көрермен келмейді ауыр дүние, елдер театрға демалу үшін келеді» деп ұнатпаған. Неге келмесін көрермен мұндай қойылымдарға келгенде адамдық қасиетін еске алып ар алдында бір уақыт жауап береді, бұл тазару деген сөз» (И. Городковамен болған сұхбаттан 18.11.2012 ж.) – деген актрисаның сөзінен сахнагердің арұжданы мен адамшылық өресінің биік екенін сезіну қиын емес. Әрі актрисаның өз роліне деген таза махаббаты мен жауапкершілігін аңғарамыз.

Қойылымда көрерменді жылы шуаққа бөлейтін сахна кемпірдің Төреханды еске алып, оның осы үйге қалай келгенін баяндауы. Жас солдат (А. Марычев) есік қағып ішке имене кірген. Жағдайын түсінген кемпір оны үйге қонуға қалдырады. Салиха кемпірдің қызы (Нина Круцевич) мен Төреханның көзі

түйіскенде қыз ұялып көзін төмен түсіре қымсынып отыр. Актриса қазақ қызының ұяңдығын ер азамат алдында өзін сабырлы ұстайтынын, бөтен еркектің көзіне тік қарамайтын мінезін қаперінде ұстапты. Нәтижесінде орыс театр сахнасында көрерменге ой салатын салмақты дүние туындаған.

РФ еңбексіңірген өнер қайраткері Дмитрий Алексеевич Горниктің режиссурасымен қойылған спектакль классик жазушы А. Толстойдың белгілі романы «Кукушкины слезыдың» желісімен жасалған «Театральный роман, с» атты сахналық жүйесі табыспен жүріп келеді. Д. Горниктың режиссерлық етуімен бірге сахналық түр және әуенмен безендіруді де өзі жасағаны қойылымды көркемдікке жеткізген. Режиссерлық тың шешімдер байқалмағанмен кәсібилігі жоғары суреткердің қолтаңбасы анық сезіледі.

Шымылдық баяу жылжып ашылғанда сығанның сезімге толы сызылған әніне ашық түсті кең жеңді көйлектер мен төгілген бүрмелі ұзын етектегі ұлттық киімдерімен билеп әндетіп «табор» шығып сахнаны сәнге бөлеп жатыр. Сахнада әлем жәлем киім киген сығандар, көңілді бір әлем, кенет бір сәт кадр тоқтап тына қалған. Жамаулы сұрқай жұтаң киінген еркек пен қалыңдық киіміндегі жүзі ақ жаулықпен жабылған келіншектің бетін аша бергенде сағымданған тіршілікте ол түс көріп жатқанын біліп өкіне аунақшиды. Көңілі су сепкендей басылып Степан Александровичтың (Василий Злобин) сүреңсіз өмірі еңсесін басып кір төсектең арасында бүктетіліп, «менің өмір сүргім келмейді» деп айғайлай сөйлеп, қасына келгенді теуіп, «менде нелерің бар» деп жақтырмайды. Қабағы қатулы, бұл жалғаннан ештеме керек емес, шаршаңқы. Жынданған кісіше теңселе, аяғын әнтек басып тәлтіректей жүріп, шаң да кір басқан ұзын олпы-солпы ұсқынсыз пальтосын сүйретіп, аяғына ескі бәтеңке киген ол: «Менің әйелім бар, көрмегеніме бес жыл болды» деп әлденелерді есіне алып, еліре сөйлеп кетеді. Онда өкініш пен сағыныш қатар қинап бұл еркектің әбден сілікпесін шығарған тәрізді. Әйелдің жұмсақ алақанының жылуын күте күте сарылған, өң мен түрден айырылып күйі қашқан қараусыз еркекті сомдайды актер. Осындай күндерде бұрынғы әйелі Марья Ог-

невадан (Галина Турчина) «Мен үш күнге келе жатырмын» деген жедел хабар жетті.

Бұл үлкен бір құрылған сценарий арқылы жүзеге асқан іс болды. Ақша керек, дастархан мәзірін не істейміз, гүл керек, үстімізге не киеміз деген сұрақтар төңірегінде жүгірістер көп. Осы жерлік ауқатты кісі Давыд Давыдович Бабиннен (И. Немцев кіші) ақша сұрап атақты актрисаны күтіп алуға абыр-сабыр дайындық басталып кетеді. Кедейдің ақша сұрауы байдың менмендігін оятатыны сөзсіз. Осы кезде Давыд Давыдович (И. Немцев кіші) маңындағыларды ұрып, теуіп, өктемдікпен төмендетіп менсінбейтінін ашық білдіреді. Ол паң, сұңғақ бойлы, үлпілдек шашы қасқа басына жарасып тұр, ерекше бітімі, көкпенбек өткір көзіне шабытты актерлік ойынды қосыңыз. Тамаша! Актердің бет-жүзінде қимылдамаған мүше қалмайды. Ым-ишара, мимикалық жыбыр аралас бет бұлшық еттерінің тынымсыз қимылы, ерін, қабақ, ауыз, қол-аяқ бәрі де ойнап тұр. Көрермен актердің шеберлігіне разы көңілмен қол соғады. Бұл бір ғана актер театрдың қазына байлығы.

Ұзақ сарыла күткен атақты актриса (Марина – Галина) сүйікті жар да келді-ау. Өзіне сенімді, еңсесі тік әдемі сәнді киінген сұлу келіншек, көңілді де беделді. Мүсін денесі мен шаш үлгісі қандай десеңізші! Мұндай әйелін көргенде енді сорлы Степан – В. Злобин «Мені бұл күйімде көрмей-ақ қойсын» деп жүзін төмен салып өзінен-өзі төменшіктеп, жерге кірердей болып үйден қашқақтап қонақ отырған үйге келмей де қояды. Актер табысты әйелін аспандағы жұлдызға теңеп, өзін төмендететін мүжілген еркекті дәл беріпті. Әйелі Марина (Г. Турчина) өзінің момын күйеуіне ғана қымбат екенін, дүниедегі өзін түсінетін жалғыз еркек құдай қосқан қосағы Степан (В. Злобин) екенін сезініп татуласатын тұс көрерменді елжіретіп қуаныштарына ортақтаса қол соғады.

Қойылымда Дарья атты күтушінің кішкентай ғана образы бар. Бұл рольді бұрын марқұм Тамара Кашура табысты ойнаған екен, кейін Ирина Городковаға тапсырылады. Няня Дарья – И. Городкова өте жұмсақ мінезді, мейірімді. Бойында ешқандай да қулық-сұмдығы жоқ таза адам. Кәрілік жеңген Да-

ряның (И. Городкова) жүріс-тұрысын, «Ба-рыш-ня!» деп қолындағы орамалымен сермеп басы жерге жеткенше иілетін, өз орнының қайда екенін білетін кісілігі жоқ кішкентай адам. Оның әрбір сөзі, сықаққа толы қимылы, аяғын әзер басатын кәрінің маймақ аяғымен талтаң жүрісі, кішкентай ғана сыйлыққа ерекше қуанатыны көрерменнің езуіне күлкі үйіреді. Спектакльдегі осындай күлкілі кейіпкер көп күткен қонақтың алдынан әуендетіп, үрмелі труба аспабын тартып көңілін ауламақ болған музыканттың (Виталий Данилов) араққа сұлқия тойып мас болатын сахнасы, кейде есін бір жиғанда трубаға жармасып барынша үрлеп өгіздің өкіргеніндей жағымсыз дыбыс шығарып, жанында қисайып жатқан үлкен бөтелкеге жабыса сораптап ішіп, үнінің ақырындап барып өшіп қалуы көрерменді еріксіз күлуге мәжбүрлейтін актерлік табыстар.

Пьесадағы оқиға патшалық дәуірдегі актрисаның өмірінен алынып отырса да көтеріліп отырған келеңсіздік осы күнмен астасып отыр. Жұлдыз болуға деген құштарлық, осы жолда отбасын, перзентті болуды құрбан ету өнер қуушылардың жиі кездесетін трагедиясынан мәселе қозғап отыр автор.

Қорыта келгенде Қарағандының К. Станиславский атындағы орыс драма театры көрерменге эстетикалық ләззат сыйлауда, рухани байытуда актерлік өнердің қыр-сырын мейлінше меңгерген, өзінше театр ретінде толық қалыптасқан талантты актерлері мен режиссерлері бар толыққанды театр деп атауымызға негіз бар. Денгенмен театр репертуарының бір жақтылыққа бой алдырғаны тайға таңба басқандай байқалып тұр. Тек бұл театр ғана емес Қазақстандағы орыс театрларының дені комедиялық шығармалар қоюға құмар-ақ. Театр болған жерде репертуарлық саясат болатыны түсінікті. Балаларға арналған қойылымдардың көбінесе ертегілер және ойындар қоюмен шектелетіні қалай? Тағы да баса айта кететін мін театр ұжымы өздері өмір сүріп отырған қазақ елінің драматургиялық шығармаларын қоюды мүлдем ұмытқан тәрізді. Бұл айтылған мәселелердің бәрінен театрдың алған бағыты бір жақтылыққа бой алдырған деген қорытынға келуге негіз бар. Айталық театрдағы жалпы репертуарда ересектерге арналған 14 комедия, 2 мелод-

рама, 2 драма болса, балаларға арналған 3 мюзикл 8 ертегі-қойылымдар бар. Бұл көрсеткіш театр репертуарының бір жақтылыққа бой алдырғанының нақты дәлелі. Белгілі қазақ классикасы, орыс және шет ел классикасы, трагедия, фарс т.б. кейінгі уақытта жаңадан қосылып жатқан драматургиялық жанрларды кездестіру қиын. Театр көбінесе Ресей жеріндегі театр труппаларымен шығармашылық байланыста жұмыс жасайтыны, режиссерлер шақырып, Ресейлік театр фестивальдеріне қатысып бақ сынайтындары, орталықтан алыс жатқан қалалық фестивальдерден көптеген жүлделі орындар алатыны қуантарлық. Халықтар достығы орденді К. С. Станиславский атындағы Қарағанды облыстық орыс драма театрын алдағы уақытта ғылыми жағынан зерттеп, шығармашылығына терең бойлап жазуымыз Қазақстанның театр тарихы үшін қажет дүние деп ой түеміз.

М. ДЕРМОНТОВ АТЫНДАҒЫ МЕМЛЕКЕТТІК
АКАДЕМИЯЛЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



Б. Шоу. Пигмалион



Ж. Б. Мольер. Тартюф



Э. Шмидт. Отель двух миров



Ш. Айтматов, Қ. Мұхамеджанов, Восхождение на Фудзияму



А. П. Чехов. Вишневый сад



Ф. Дюрренмат. Визит дамы

Н. САЦ АТЫНДАҒЫ МЕМЛЕКЕТТІК АКАДЕМИЯЛЫҚ
БАЛАЛАР МЕН ЖАСӨСПІРІМДЕР ТЕАТРЫ



М. Гипсон. Тряпичная кукла



О. Ернев. Инкогнито из Петербурга



Л. Лагин. Хоттабыч



Г. Андерсен. Снежная королева



В. Ливанов. Бременские музыканты



О. Ернев. Инкогнито из Петербурга

М. ГОРЬКИЙ АТЫНДАҒЫ МЕМЛЕКЕТТІК
АКАДЕМИЯЛЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



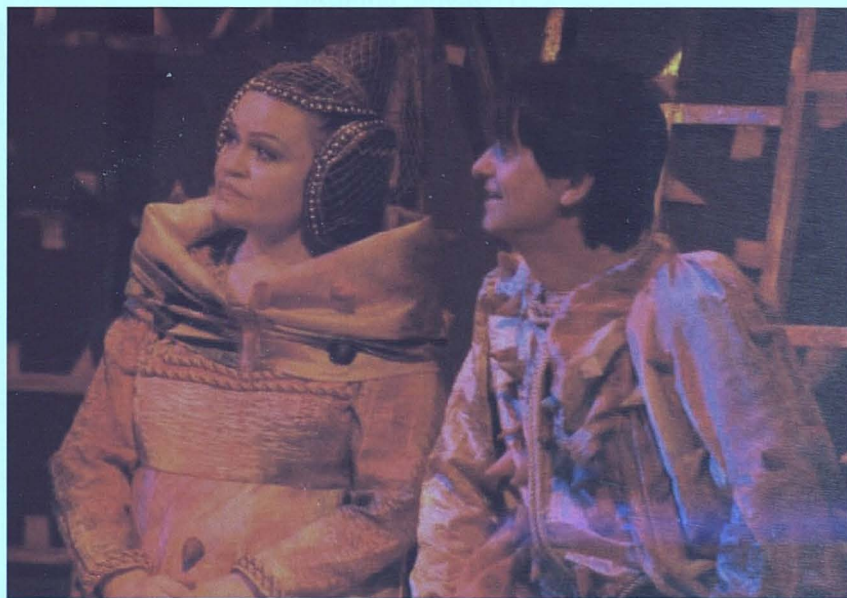
А. П. Чехов. Иванов



Р. Отарбаев. Сұлтан Бейбарыс



Т. Уильямс. Трамвай Желания

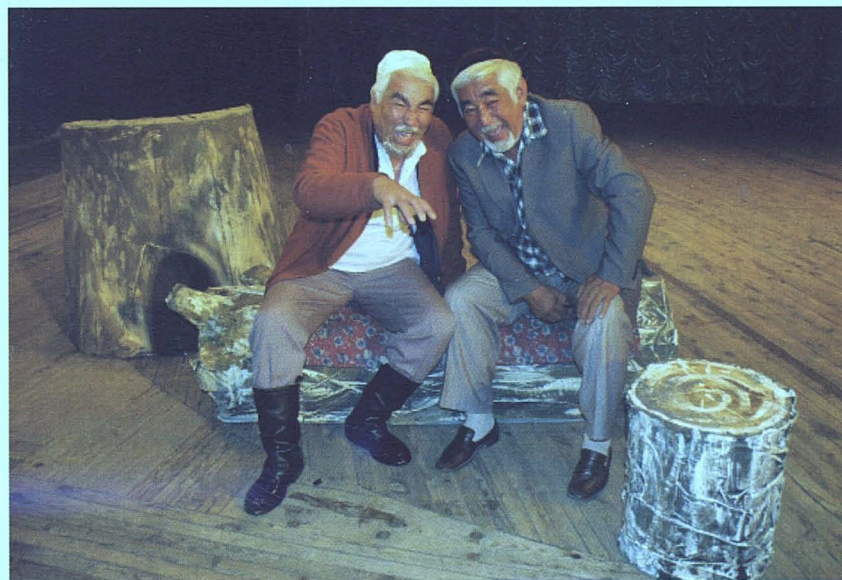


У. Шекспир. Гамлет

Қ. ҚОЖАМБЯРОВ АШЫНДАҒЫ РЕСПУБЛИКАЛЫҚ
ҰЙҒЫР МУЗЫКАЛЫҚ КОМЕДИЯ ТЕАТРЫ



Ю. Мухлисов. Кош юлтуз



Сахна шеберлері М. Дараев пен М. Ушуров



Режиссер А. Искандеров репетиция кезінде



«Яшлык» ансамблі

РЕСПУБЛИКАЛЫҚ ҚОРЕЙ
МУЗЫКАЛЫҚ КОМЕДИЯ ТЕАТРЫ



У. Шекспир. Отелло



М. Әуезов. Карагөз



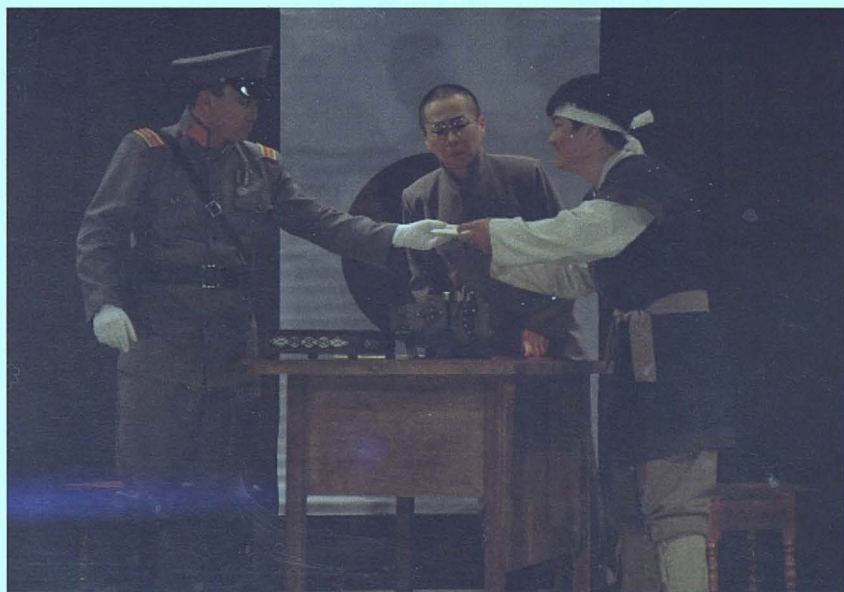
Елена Ким. Янбанден



Коре Ильбо. Любовь к Поэту



Олег Ли. Сим Чен Ден

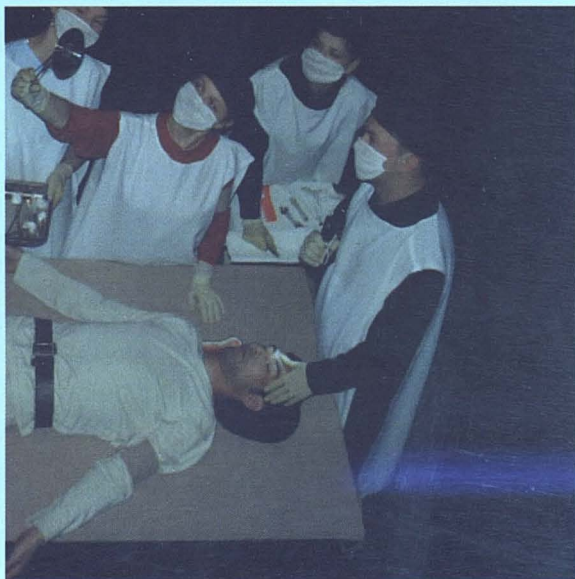


Олег Ли. Хон летящий через столетия

РЕСПУБЛИКАЛЫҚ НЕМІС ДРАМА ТЕАТРЫ



Н. Дубс. Калифорнийские лошадки



Г. Бюхнер. Войцек

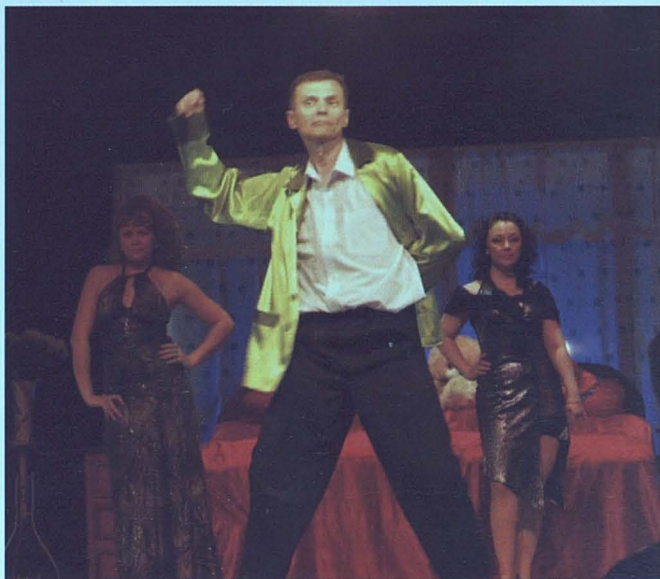


М. Болиани. Ангелы

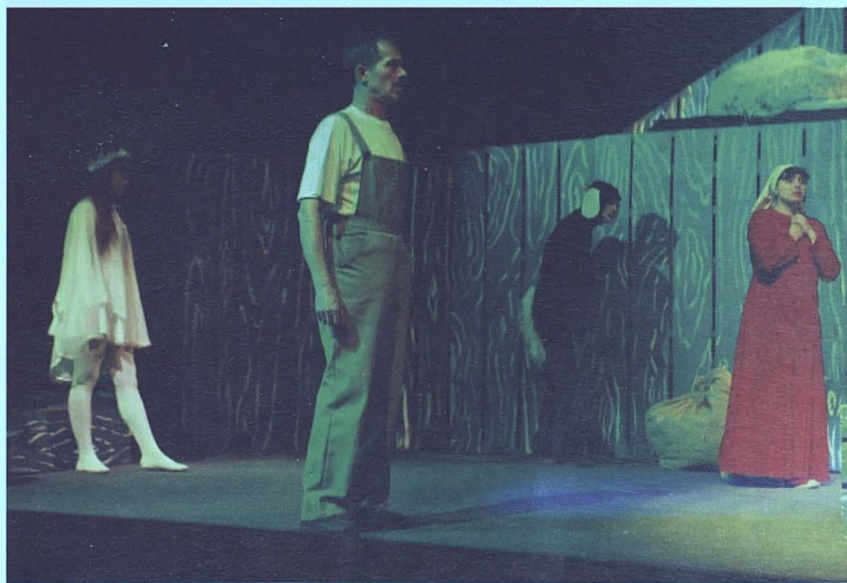


Б. Атабаев. Леди Мильфорд

ОҢТҮСТІК ҚАЗАҚСТАН ОБЛЫСТЫҚ
ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



Р. Куни. Слишком женатый таксист



М. Ладю. Очень простая история

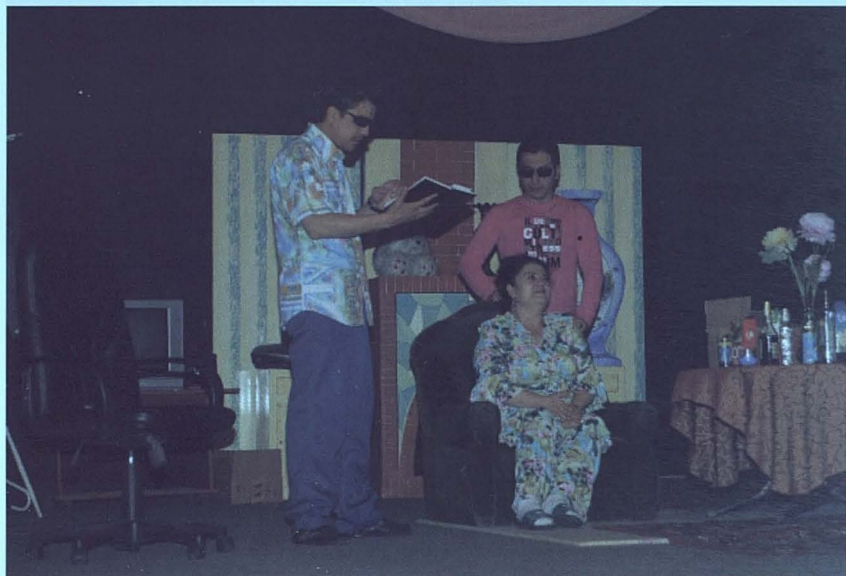


Ш. Перро. Золушка



Ш. Айтматов. Белое облако Чингисхана

ОҢТҮСТІК ҚАЗАҚСТАН ОБЛЫСЫ САЙРАМ ӨЗБЕК
ДРАМА ТЕАТРЫ



У. Хашимов. Тойлар құтты болсын



С. Раев. Меккеге қарай алыс жол



С. Жұмағұлов. Күйеуіңді бере тұр



М. Әуезов. Абай

Т. АХМАНОВ АТЫНДАҒЫ АҚТӨБЕ ОБЛЫСМЫҚ
ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



В. Белякович. Куклы



М. Ладо. Очень простая история



У. Шекспир. Сон в летнюю ночь



Ш. Айтматов. Пегий пес бегущий краем моря



Н. Коляда. Снежная королева



А. Слаповский. Рождение

Қ. С. СТАНИСЛАВСКИЙ АТЫНДАҒЫ
ҚАРАҒАНДЫ ОБЛЫСТЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



Л. Толстой. Театральный роман



А. П. Чехов. Порядочные люди не говорят так с женщинами



А. Касон. Деревья умирают стоя

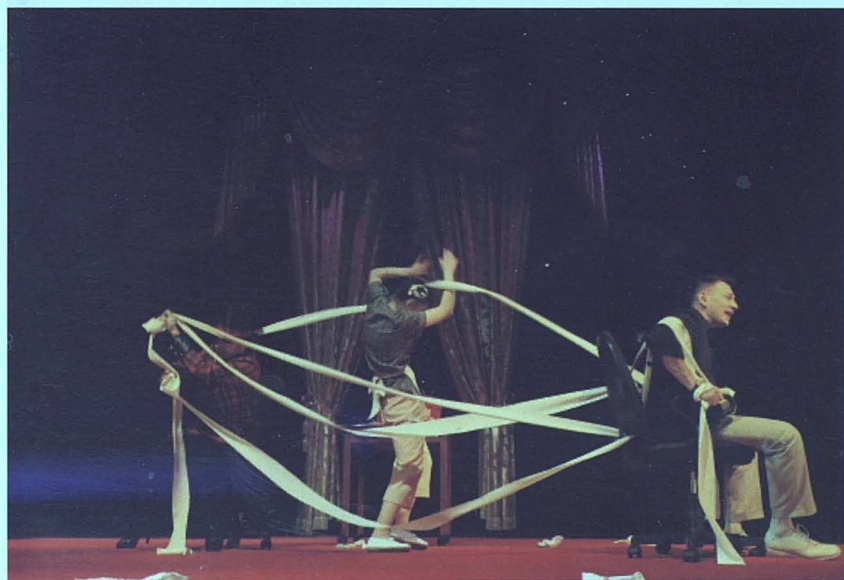


Р. Куни. Смешные деньги

ТЕМІРҚАУДЫҢ БАЛАЛАР
МЕН ЖАСӨСПІМДЕР ТЕАТРЫ



Д. Урбан. Все мыши любят сыр



А. Островского. Доходное место



Д. Флетчер. Как управлять женой

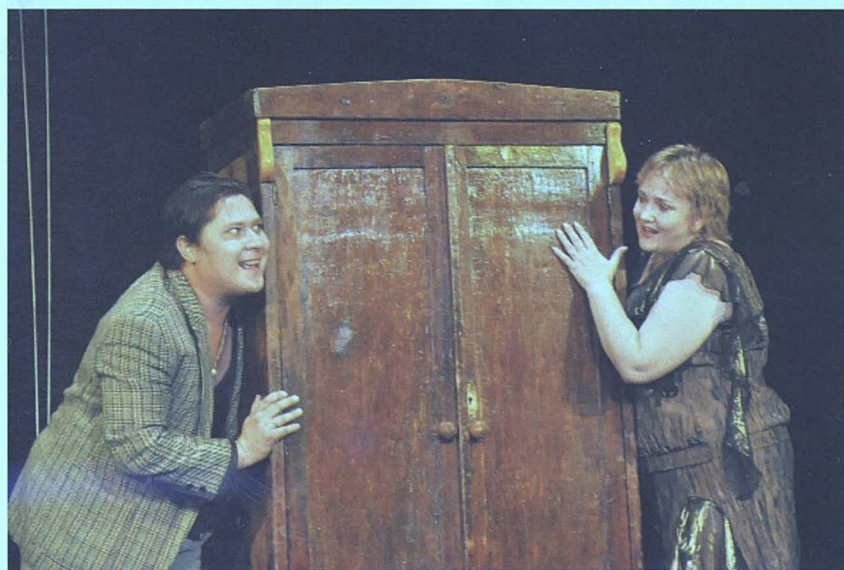


Казахская народная сказка «Бей дубинка, Бей» (Ұртоқпақ)

АҚМОЛА ОБЛЫСТЫҚ ҚӨКШЕТАУ
ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



Ғ. Мүсірепов. Қозы Көрпеш и Баян сұлу



М. Булгаков. Зойкина квартира



О. Жанайдаров. Ночные звезды



Братья Гримм. Бременские музыканты

Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ АТЫНДАҒЫ
СЕМЕЙ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



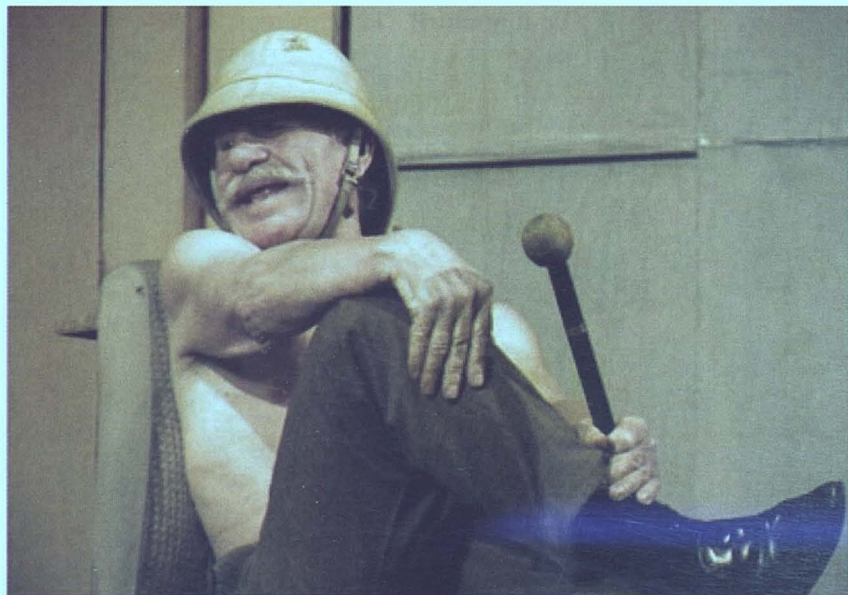
В. Ольшанский. 13-я звезда



А. Соллогуб. Беда от нежного сердца



У. Шекспир. Ромео и Джульетта



Ф. Любецкий. Двумилком папе

ЖАМБЫЛ АТЫНДАҒЫ ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН
ОБЛЫСТЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ



А. Н. Островский. Женидьба Бальзаминава



М. Ладо. Очель простая история



Б. Акунин. Инъ и Янъ



А. Цагарели. Ханума

ТЕМІРТАУДЫҢ БАЛАЛАР МЕН ЖАСӨСПІРІМДЕР ТЕАТРЫ

Теміртаудың балалар мен жасөспірімдер театры орын тепкен еңселі театр ғимаратының әріден келе жатқан өзіндік тарихы бар. Ел Президенті Н.Ә. Назарбаевтың жастық шағына талай рет куә болған, жалын жылдарында металлург жастарға арналған комсомолдар жиналыстарында сөз сөйлеп, мәдени шараларға қатысып, би билеп, ән салған жері екенін театр ұжымы мақтан ететінін тілге тиек етті. Уақытында білімді архитектордың сызбасымен соғылып, талантты суретшінің салған картиналарымен безендірілген айтулы ғимаратқа сапалы, күрделі жөндеу жұмыстары жасалуының арқасында театр ғимаратының сәулеті артып, қаланың сәні келіп, қала жастарының көп жиналатын орнына айналған. Демек, бұл алғаш рет Металлургия сарайы болған. Кейін академиялық музыкалық комедия театры Қарағандыға ауыстырылғаннан соң Неміс музыкалық драма театры ретінде қайта ашылған. Неміс театры Алматы қаласына көшірілген тұста Теміртаудың балалар мен жасөспірімдер театры 1989 жылы құрылып, театр ғимараты ретінде жөндеу, әрлеу жұмыстары жүргізіледі. Театр 1990 жылы 24 қарашада Л. Петрушевскийдің «Чемодан чепухи» (қоюшы режиссері Ю. Синин) шығармасымен алғаш рет сахна шымылдығын түрді. Театрдағы әрбір қойылым көрерменді сұлулықпен табысуға, бітпес бақытқа жетуге бағытталғандығымен ерекше. Көрерменнің ыстық ықыласына бөленген. Театр коллективі балаларды ертегі әлемінің сиқырымен арбап, жан тазалығы, адамдық пен ақ жүректілік, руханиятқа қатысты жақсы қасиеттерді дамытуда көп еңбектенеді. Жас бүлдіршіндерге арналған шығыс ертегісі «Тысача вторая ночь Шахерезады», «Аленький цветочек», «Маугли», «Кошкин дом», «Красная шапочка», «Приключение Чипполино» ертегі-спектакльдері, үлкендерге арналған Д. Фонвизиннің «Недоросль», Л. Разумовскийдің «Медея», К. Гоццидің «Принцесса Турандот», П. Кальдеронның «С любовью не шутят» т.б. қойылымдары табыспен жүріп адам өміріндегі көлеңкелі тұстардың емшісіндей жанға дауа ізде-

ген. Ал, салауатты өмір салтын құруға жетелеп, наркомания, есірткіге тәуелділік мәселесін тақырып етіп, әлеуметтік жаудан қорғануға шақыратын «Искушонные», өмірде кездесетін қиындықтарда бір-біріне қол ұшын беру керектігін сөз ететін «Екі дос» (қазақ ертегісінің желісімен), жақсы мен жаманның ортасын айыратын «Доктор Айболит», «Это все о нем... о пожаре» атты ертегі-спектаклдері жас бүлдіршіндерді айтып келмейтін тілсіз жаудан қорғану, әр нәрсеге байыппен қарауға жан-жақты тәрбиелеуде маңызы зор шығармалар қатарында. Театр репертуарындағы жалпы 82 қойылымның 53-і бүлдіршіндер мен мектеп жасындағы балаларға, қалған 29-ы ересектерге арналған қойылымдарды құраған. Осы мәліметтің өзі аталған театр ұжымының «тәрбие жастан» деген ұстаныммен тіршілік ететінін анық байқататындай.

Театр труппасы репертуардағы қойылымдармен Қарағандының маңайындағы аудандар мен шағын елді мекендерге гострольдік сапарлар ұйымдастыруды әдетке айналдырған. Ұжым Украинаның Днепродзержинск қаласында өтетін «Классика сегодня» атты халықаралық фестиваліне үнемі қатысып, ол жақпен мықты шығармашылық рухани байланыс орнатқан. Мұнда театрдың талантты актері О. Керимов «Лучший молодой актер» арнайы сыйлығымен марапатталса, 2001 жылы Алматы қаласында өткен «И смешно, и грешно» атты республикалық блиц фестивалінде үшінші орын иеленді әрі «За мужество и преданность сценическому искусству» атты арнайы сыйлығын қоса алған. Театр облыстық «Надежда» фестивалінің Гран-при жүлдесін және «Театр глазами детей» фестивалінің үш дүркін Гран-при иегері атануы театр сахнагерлерінің аймаққа қаншалықты танымал екендігінің бұл тартпас дәлелі. Адам болып қалыптасу әдебиет пен мәдениеттен, руханиаттан енетіні сөзсіз. Өнері өрелі ел мықты, адамдарының өресі биік.

Еліміздің болашағы жас жеткіншектер десек, оларды тәрбиелейтін, мәдениетке үйрететін, ақыл-ойын дамытатын, өмірде өз орны бар тұлға болып қалыптасуы жолында балалар театрының ролі орасан. Теміртаудың балалар мен жасөспірімдер театрының сахнасындағы қойылымдардың тақырыбы әр түрлі. Со-

лардың бірі Дюла Урбанның «Все мыши любят сыр» ертегісі. Дүниедегі жаратылыс атаулының барлығы оу бастан бір уақыт өзінен күштіні мойындап, одан қорқып тартыншақтайтыны секілді тышқан атаулысының әзәзілі – мысық. Шығарманың тышқан жайлы болғандығын алға тартқан қоюшы режиссер Максим Потапов (Ресейден арнайы шақырылған режиссер) неміс жазушысы Д. Урбанның «Все мыши любят сыр» ертегісін сахналағанда тышқанның қас жауы мысықтың ащы мияулаған дауысын шығарумен қойылымды бастапты. Қара көлеңке басқан сахнадан туған ай көрінеді. Үлкен шеңбер формалы мысықтың екі көзі жанып, көзіндегі салалы кірпіктері ашылып-жұмылып қимылға келетін Мысық-станок арқан арқылы жоғарыда, бірде жерде дөңгелектерімен оңай қозғалады. Сол сәтте сұр тышқандардан маза кетіп, соқтығыса жүгірісіп, бір-біріне тығыла түседі. Сахнаға жарық түскенде жауынан қатты қорыққан Шал-тышқан – Мартон (В. Хомутов) есінен адасқандай бей-берекет тыпырлап жатқандықтан есін жиғызу үшін ұрғылап, жұлқи-шапалақтап Кемпір-тышқан – Лиди (С. Свишева) «бұл мен ғой, сенің әйелің» деп кәрі тышқанды тыныштандырады. Өз әйелін әзер таныған Шал-тышқанның есі енді кіргендей көзін ашып-жұмып үh-h деген. Тышқан ата-ана жас балаң жігіт ұлдары Шоманы (Васютин) ойлап уайым шегіп отыр. Ойына жамандық кіріп-шықпаған балаң жігіт күтпеген жерден терезеден кіріп келгенде Кемпір-тышқан (С. Свишева) қабырғаға қарай өрмелеп барып дірілдеп құлап түскен. Ұлының аман оралғанына көзі жеткен ананың жүрегі орнына түсіп жаны жайланғанын актриса асықпай маң-маң басып, бөксесін оңға-солға кезек-кезек бүлкілдеткен қызықты жүріспен береді. Осылай көңілді жүріп ол отбасындағыларды сахнаның бір жақ шетіне орналасқан ірімшік формалы үйіне асқа шақырады. Бұл көріністе олар тату-тәтті берекелі отбасы ретінде көрінеді.

Келесі көріністе түн ортасында сұр тышқандардың тынышын бұзған ақ тышқандар отбасының шақырусыз, баса көктеп қонаққа келгені көрсетіледі. Олар терезеден шұжықтарын шұбатып сүйрей келген бойда ірімшік формалы үйге екі жақты

талас жүреді. Түсіміз ақ түсті болғандықтан да бұл үйде тұруға лайықты жандар біздер деп олар кеуде соққан.

Екі жақтың үйге таласатын сахнасында режиссер жылдам, екпінді музыканы пайдаланады. Кейіпкерлер үздіксіз қимыл қозғалыста болып, сахнаны айнала жүріп, ұрсыса керісіп, бір-бірімен төбелесіп жатқанын сахнадағы пластика арқылы берген.

Сұр тышқандар қарапайым арзан матадан киінген, момын жандар ретінде алынған. Ал, Ақ тышқандар ерекше әдемі киінген, мода құған олар өздерін барынша биік, ақсүйектерше ұстайтын, маңындағы сұр тышқандарды менсінбей паңдана қарайтын тәкаппар болып суреттеліпті. Әке ақ-тышқан – Альбин (О. Керимов) классикалық үлгідегі костюм, ақ шляпа, ақ туфли, ақ түсті қолғап киіп қолына ақ трость ұстап сәнденіп алыпты. Ана ақ-тышқан – Виолетта (С. Федоренко) да стильді киініп, қолына ақ шатыр ұстап алуы және оның сәнді жүрісіндегі қылықты жесттер мен ым-ишаралар еркелік пен ақсау-сақтықтың белгілері екені сөзсіз. Ақыры ақ-тышқандар отбасы сұрларды шеттетіп, аяқтарын аттап баспайтындай етіп ортаны шұжықпен бөліп қашықтықтан басқаратын пульттi аппаратты пайдаланып бұл территорияға ешкімнің өтіп кетпеуін қатал қадағалаған.

Осындай тәртіпті Қыз ақ тышқан – Фружи (Е. Тесля-Ярцева) мен Ұл сұр-тышқан – Шома (Васютин) өздерінің бір-біріне деген сезімдерімен бұзады. Олар түн ішінде танысып, сөйлесіп, ойнап ақырында бір-біріне ғашық болған. Қыз-тышқанды актриса сықылық қағып күлетін күлекеш, қылықты етіп көрсетеді. Қыз тышқанның аппақ түсіне, жылтырап үлпілдей құлпырған ұзын шашына, сұлулығына жігіт сұр-тышқан ғашық. Қыз ақ-тышқан Фружи жіңішке нәзік дауыспен сөйлеп, аракідік түшкіріп отыр. Ол жымия майысып, жігітті көргенде көңілі алып ұшады. Жастар қол ұстасып, әндетіп, билеп мәз-мейрам болып махаббаттың бал дәмін татып жүргенде екі жақтың ата-анасы оларға қарсы шықты. Екі шеше балаларын қызғанып қолдарына ақ жалау ұстап айтысады, әркім өз баласын мақтай жөнеледі. Бұл көрініс: «Қарға да баласын аппағым дейді» деген-

ге саятындай. Қос ана балаларының бақыты үшін қол күрестіреді, ұзын құйрықтарын қылыш ретінде пайдаланып сайысады. Мұндай көріністер көрерменнің делебесін қоздырып, күлкі шақырады. Жіп-жіңішке ақ ана-тышқан толық сұрды құлаштай соғады, соққыдан екеуі екі жаққа ұшып түседі. Ана тышқандар жаға жыртысып жатқанда әке тышқандар олардың қолтықтарына су бүркіп, желіктіріп әлек. Режиссер бұл жерде асықпай монтаждайтын киноның үрдісін пайдаланыпты. Осындай қырғын соғыстың ортасына «Рүм-дәрім-дирім-рә-ә» – деген қорқынышты үн естіліп жоғарыдағы ілініп тұрған мысық бейнесі әрібері жылжып қимылға келеді. Бұл дыбысты естігенде барлық кейіпкерлер үрпейісіп қазір ғана сахнада болып жатқан топыр, қырғын-төбелес сап басылып тына қалады.

Екі ғашықтың бірге болуы үшін Паскаль-ұлы мысық-маг (Ф. Гермес) көмекке келеді. Сұр тышқан жігітті аққа, ақ тышқан қызды сұрға айналдырып жіберетін сиқыршы осы ұлы мысық-маг екі отбасын бір-бірімен татуласуға көндірген. Ол үф-сүф! деп қол қимылдарымен ауада сипалап жатып сиқырлы ісін жүзеге асырған.

Қойылым әрекетке пластикаға құрылған. Тышқандар бір-бірінің сырларына ұрлыққа түсіп, бірі қашады, екінші топ қуа жөнеледі. Мұның бәрі бала көрермендер үшін қызық та көңілді. Тіпті олар залдың екі жағындағы көрермендерді екіге бөліп ойынға айналдырады. Бірінші ақ тышқандарға болысып, екінші топ сұр тышқандарға жақтасып өздерінің ішкі сезімдерін білдіріп отыруы көрермен бүлдіршіндерге қойылымның қаншалықты әсер еткенінің дәлелі.

Қойылым екі жас махаббат иесінің тілеуімен екі жақтың достасуымен, достық пен махаббаттың жеңіске жетуімен бақытты қуанышпен аяқталады. Қорытындылай келгенде шығарманың көтерген жүгі ауыр. Күнделікті өмірде кездесетін, сезім мен махаббат, бай мен кедейдің аражігі, жерге деген талас, тіршілік үшін күрес, қарапайымдылық пен үстемдік атты қарама-қайшы қасиеттерді қозғап жас көрермендерді жаманнан жирендіріп, жақсылыққа жетелейді, іңкәрлікке ұмсындырады.

Алан Александр Милнның повесть-өлеңінің желісімен жасалған Винни Пух жайлы мультфильмінің оқиғасы бойынша Е. Соколованың сахналауымен «Новые приключения Винни Пуха и его друзей» атты музыкалы ертегі-қойылым жас көрермендерді қуанышқа бөлеп, эстетикалық тәрбиемен сусындатуда. Сахнадағы күзгі тоғайдың бейнесін суреттейтін тоғайлы ағаштар, күн, жалпы сахнатүр әйгілі Винни Пух жайлы мультфильмнің әсерінен нәр алып жатқаны сезіледі. Маңдайшасында «С» (Сова) деген жазуы бар үйшіктен айнасына қарап оқаланған Жапалақ (Е. Тесля-Ярцева) көрінеді. «Ой-ой басым ауырып барады, мен ауырып, ауырып» деп сөзін аяқтай алмай құлап түседі ол. Сосын градустникті алып ыстығын өлшеп әуреленіп, түшкіріп-пысқырған жапалақ мазасыз күйде. Ыстық өлшегіш құралының тым үлкендігі еріксіз күлкі шақырады.

Ортада орналасқан үйдің формасындағы станоктың атқаратын қызметі жоғары. Кітаптың парағындай оңай аударылатын ол «В/П» деген жазуы бар келесі кейіпкер Виннидің үйі болып өзгереді. Үй балдың бейнесімен қапталған. Балды сүйіп жейтін сабазың талтаңдай басып үйінен шығады. Актриса Н. Снегиреваның еттіжемді дене пішіні Виннидің сырт бейнесіне сәйкестеніп сұранып-ақ тұр. Күтіп отырған кейіпкерлері үйінен шыға келгенде-ақ балалар өре түрегеліп, алдыңғы қатарды аралап жүрген Виннимен жапырлай амандасып, қол бұлғап мәз болысады. Мен енді өлең шығарамын дейді Винни (Н. Снегирева). Ең тәтті не? Балалар: «Бал» дейді оған жауап беріп. Қоңыр аюдың баласы Виннидің әнінің төркіні дүниедегі ең қымбат та, тәтті де «бал» көрінеді. Көңілді музыка, қимыл, күлкілі би, балалардың қол шапалағы. Осы кезде ортаға Пяточок-торай (В. Шматенко) шығады. Бұл да жоғарыда аталған мультфильмдегі торайдың киімін дәл көшірген әдемі костюм киіпті. Екі беті қып-қызыл, тәмпіш танау торай мойынына шарф ораған. Жіп-жіңішке дауысымен асығыс сөйлеп, билеп, сап-сары жолақ түсті киім киген ол қадамын тез-тез жақын әрі жылдам басады. Жағдайым нашар менің балым таусылып қалды деген досын ол кәдімгідей уайымдап отыр. Жапалақтан жедел хат келгенін, онда оған шарф пен бал керек болғандығын біліп торай:

«ол ауырып қалған ғой» деп уайым шеккеннен Жапалақ досына көмек қолын созуға қонжықты асықтыра түседі. Бұл ретте роль ойнау актерлер үшін қиын да жауапты, өйткені шығарма оқиғасы баршаға танымал.

Қоянның үйі сәбіздің суретімен сәнделген кішкентай ғана балқонды үй. Көзілдірігі жарасымды оқымысты Қоян (Константин Снегирев) қонақтарға жоғарыдағы балқоннан ойлы көзбен қарап тұр. Шақырусыз келген қонақтарды жақтыра қоймайтын үй иесі «Мұнда ешкім жоқ» деп айғай салады. Ақыры Жапалақтың ауырып қалғанын айтып азғана бал табылмас па екен деген қонжыққа ол «мысалы ауырған адамды балмен ғана емес дәрумендермен де, сәбіз арқылы немесе спорт арқылы да емдеуге болады» деп ол өзін ақылды, оқымысты ретінде ұстап, салауатты өмір салтын ұстанатынынан хабар бере сөз саптайды.

Олар енді барлығы жапалақтың қалін сұрай келген. Жапалақ (Е. Тесля-Ярцева) «Мен өлейін деп жатқанда сендер көңілдісіңдер, тағы да ойнап келесіңдер» деп теріс қарап торсиып өкпелеп отыр. Ал, достар болса бәйек болып, сенің көңіліңді көтеруге келдік, витамин, бал, жылы мойынорағыш алып келдік»... деген достық сөзді естігенде Жапалақ (Е. Тесля-Ярцева) толқи шаттанып, көңілі көтеріліп билеп кетеді. Осы кезде торай шыр етіп жылап жібереді. Мен Жапалаққа алып келе жатқан мойынорағышымды ұмытып, қалдырып кетіппін» дейді ол жыламысырап, аузын торситып тұр. Қоңыр аю болса бұл балды мен қашан жеп қойғанымды білмеймін деп бос ыдысты ұсынып өзін ыңғайсыз сезініп уайымдап отыр. Осының бәрі өзі үшін жасалып жатқан әбігерлік екенін білген Жапалақ көңілдене шаттанады. Тіпті достарымды көрген соң ауырғаным да жазылып кетті деп ауру кісі рахметін жаудырып жатыр, өкпе мен наз ұмыт қалған. Сендер келген соң мен ауыруымнан жазылып кеткендеймін, маған басқа ештеңенің де қажеті жоқ, тіпті емделудің де. Барлық достар қуанысып, көңілдері жадырап билей жөнеледі. Сахнада қызылды-жасылды әдемі көрініс.

Актерлер шебер суретші мен тігіншінің қолынан шыққан сахналық костюмді киіп шықса-ақ болғаны, қойылым кейіпкерлері сол ертегі әлеміне күллі көрерменді жетелеп әкететіндей

сиқырлы. Көңілді музыка, қызықты оқиға. Бал көрсе өзін тоқтата алмай жеп қоя беретін қоңыр қонжық, тызылдап құлдырлай сөйлеп досына көмектесуге құштар торай, әр сөзін аңдап басатын, қонақжайлылықтан ада көзілдірікті сұр қоян, жалғыздықтан шаршаған кәрі жапалақ бәрі де оқиғаның бел ортасында балаларға қызмет ететін сүйікті де сүйкімді образдар.

Қорыта келгенде режиссер ерекше жаңалықтар алып келмесе де біршама ізденістерге барған, балалардың сүйікті шығармасын сахнаға шығаруымен-ақ көп ұтқан. Суретші түрлі костюмдер мен сахна-түр жасауда өзінің бар шеберлігін ортаға салған. Нәтижесінде балалардың ризашылығына бөленген тартымды, бояулы көріністі қойылымға қол жеткізген.

Қазақ ертегісін ұлттық нақышта қою мақсатымен театр ұжымы қазақ ұлтты режиссер С. Асқаровты аттай қалап арнайы шақыртыпты. Таңдау қазақ ертегілерінің ішіндегі «Ұр тоқпаққа» түседі. Шығарма оқырманды қызықты оқиғаларымен баурайтын құнды фольклорлық дүние. Бұл ертегіні режиссер С. Асқаров таңдап алғанда ұлттық дүниеге деген құрметті басты назарда ұстап қазақ ертегісін ұлттық салт-сана, ұлттық құндылықтар мен қазақы заттық дүниелер арқылы шешуге тырысыпты. Сахнадағы безендіру, актерлердің киім киісі мен сөзсаптаулары осыны меңзеп тұрғандай. Режиссер, «Ұр тоқпақ» ертегісінің желісі мен Алдар көсе жөніндегі қызықты оқиғаны қабат алғаны ұтымды. Көрермен бүлдіршіндер «Ұр тоқпақ» ертегісін көре отырып, Алдар Көсе жөніндегі ертегінің желісін қоса тамашалап шығармашылық үзіліс ретінде қабылдайды.

Сахнада қазақтың қыратты даласы бейнеленген үлкен перденің ортасынан қазақы киіз үйдің сұлбасы ойылып сахнаның қақ ортасына орналасыпты. Жоғарыға киіз үйдің шаңырағы ілініп, басқұрлармен безендірілген. Киіз бейнелі сызба бірде Ләйлек құстің мекені, бірде Өзбектің асханасы, немесе Шал мен Кемпірдің үйіне айналып оңай өзгеріске келіп отырады.

Осындай безендірілген сахнада қолында тұзағы бар Шал (В. Хомутов) құс ұстауға келіп аңдыс аңдып отыр. Ортаға мекен Ләйлек (Ұ. Рыспаева) мен қораз Ләйлек (Н. Ибраев) шығып шымқай ақ түсті матадан тігілген киіммен шығып қазақ-

тың заманауи үлгідегі эстрадалық бағыттағы күйіне қосылып би-билейді. Құтандардың билерінен олардың арасындағы сезім, шаттыққа толы өмірді актерлер пластика арқылы бере білген. Олардың бастарына киген ақ қалпақтарына ұзын үшкір қызыл тұмсық пен желбезекті әдемі қанат орналасыпты. Құтандар қанаттарын қомдап, түрлі пластикалық би қимылдарына салғанда олардың құстар биін билеп жатқанын түсіну қиын емес. О. Квасневскаяның хореографиялық би үлгісі бағалауға тұрарлық. Ол актерлерді сауатты пластикаға баули білген.

Сайран салып би-билеп жүрген құсқа тұзақ түсіп тыпырлап қалған Ләйлек (Ұ. Рыспаева) ары-бері бұлқынып, жұлқынып ақыры Шалға: «Мені босатыңызшы, не тілесеніз соны беремін» деп жалына тіл қатады. Осы жерде қарапайым шапан мен тымақ киінген дала қазағының бейнесінде актер В. Хамутов шалды аңқау, жанашыр, кең жүректі таза сенгіш адам етіп көрсетеді.

Одан әрі ертегінің желісі бойынша Шал Қазбайдан «Піс қазанды», «Ұр тоқпақты», «Құс есекті» сұрайтын болса, бұл қойылымда Шал сиқырлы Қара қазанды, Дастарханды және Ұр тоқпақты сұрай келеді. Әрине барлық оқиғалар ұқсас, Ләйлектің сиқырлы сөздерін айтқанмен еш нәтиже шықпаған соң шалдың ренжитіні, ол Қазбайдың үйіне бара жатқанда жолда қойшы емес Алдар көсенің жолығуы, Қазбайдың ерекше сиқырлы үш затының сырын білетіні, жолда шаршаған шалдың асқа түскенде асық ойнап жүрген балалар емес аспазшы қу өзбектің кез болатыны сияқты ертегі мен қойылымның арасында аздаған өзгерістер болғанмен жалпы қазақ ертегісінің оқиға желісі сақталған.

Қойылымда ерекше қызықты кейіпкерлер Қазан, Дастархан, Ұр тоқпақты бейнелегенде суретші ерекше әдемі әрі қызықты костюмдер үлгісін ойлап тауыпты. Мәселен, Қазанның (Б. Васютин) жетелегенде жүре беруі өз аяғымен жүре алатын ерекше қазанды елестетеді әрі костюм актердың өн бойына тұтас-тай киіліп жарасым тауып тұр. Сахнагердің қолы сыртқа көрінбей, есесіне алтын ділдәларды лақтырғаны тапқырлық, көрермен бүлдіршіндер қызыққа кенеледі. Ал, Дастарханды берген-

де Ләйлек Шалға сұлу қызды қолына ұстатып, жетектетіп жібереді. Дастархан роліндегі актрисаның (А. Агофонова) басына түрлі жемістерден бас киім кигізілген, ал үстіндегі кең етектегі ақ көйлегінде қазақтың ұлттық тағамдары, бауырсақ, табақ толы ет, қазы, торсық толы қымыздың суреттері бейнеленген. Дастархан алғаш шыққанда әдемі әуен ойналып актрисаның он саусағы майысып, үлбіреп жүріп қазақша би-билегені сүйкімді. Ол кең етегін жайып отырғанда әп сәтте дастархан бола қалады. Актриса дастарханды (А. Агофонова) бейнелеуде әдемі ойын үлгісін көрсетеді.

Ал, Ұр тоқпақтың жөні ерекше. Актердің (Ф. Гермес) сахна-лауында ұр да жық, бұзық жас бүлдіршіннің есін шағаратын әрі күлкілі, заманауи мультфильмдердегі Бэтман, Бэнтен, Өрмекші адам т.б. секілді қара киім киіп, аяғын алшаң-алшаң басып, шаш ал десе бас алатын, күлдіргі кейіпкер болып шыққан. Актердің роль сомдау барысында екі езуін құлағына жеткізе қуақылана күліп жүретіні, ұр тоқпақтың кісі ұрғаннан ләззат алатын ақылсыз әрі зұлымдығымен астасып жатқанын білдіретін шешім болатын.

Қойылымдағы ерекше көзге түсетін жарқын бейне, шал шаршап келе жатып қонаға түсетін Үй иесін (Н. Ибараев) режиссер өзбек ұлтының өкілі етіп алыпты. Актер оны қу ақша, дүние дегенде ішкен асын жерге қоятын пайдакүнем етіп сомдаған. Ол алғаш рет Шалдың (В. Хомутов) аңқаулығын пайдаланып қара қазанды ауыстырып, мол байлыққа кенелгенде бақыттан басы айналып қазаннан шашылған әрбір алтын тиынды тістеп көріп, көзі жана күлімдеп, қуана түсіп жинайды. Өзбек аспаздың қуанғаны сондай өзбектің ойнақы да көңілді қызба музыкасына мойынын екі жағына кезек бұрып, көзін ашып-жұмып, көз қиығымен қылымси қарап жымиа күле жүріп қутың қағып билейді актер. Шалмен екінші рет жолыққанда да ештеменің жысығын білдірмей күле қарсы алып, құдайы қонақтың асты-үстіне түсіп бәйек болады. Алдымен алтын шашатын қазанды, одан сиқырлы дастарханды олжалаған соң Өзбек аспазшы (Н. Ибраев) әдемі жылтыр шапан киіп, басына дағарадай сәлде орап бай кейпіне енген. Тек шалды көре сала ол, бар

әдемісін жасырып, бұрынғы қарапайым мүләйім қалпына түседі. Ал, Ұр тоқпақтан соққы алып, тәубесіне келгенде бар қателігін мойындап, қорқып, үркіп тұрған да осы өзбек аспаз.

Қорыта келгенде театр репертуарындағы жалғыз қазақ ертегі-қойылымдағы сахналық безендірілудің сын көтермейтіндігі өкінішті. Сахнаға көңілсіз іле салған жалғыз перде, оған салынған эстетикаға сай келмейтін көріністі суреттер, оңып ұсқыны кеткен бояу, сәнсіз шаңырақ пен матаға бастырылған ою басқұр сахнаның салтанатын келтіре алмаған. Ал сахналық костюмдерге келгенде суретші мен тігіншілердің адал тер төккенін ерекше атаған жөн.

Теміртаудың жастар мен балалар театрында тек балаларға, бүлдіршіндерге қойылған ертегілермен қоса жастарға, үлкендерге арналған қойылымдар да театр репертуарының елу пайызын құраған. Көрерменнің теріс қылығын сынай көрсететін Островскийдің «Доходное место» атты комедиясында адам баласының көп пайда табу мақсатында әрдайым жылы орын іздейтінін өткір сынаған. Шығарма бұдан жүз сексен жыл бұрын жазылса да бүгінгі күнгі нарықтық экономика заманына дөп келіп тұрғандығы таңқаларлық жағдай. Режиссер М. Масколуктің осындай құнды шығарманы сахналауының өзі режиссердің ізденістерінің дәлелі. Режиссер шығарма кейіпкерлерін дәл осы күнгі адамдардың болмысымен салыстыра құрастырыпты. Актёрлер де өз ретінде замандастарының ақшаға құныға ұмтылған, майлы жілікке таласқан бейнесін мысқылдай көрсетуге күш салған, пенделік қылықтарын өткір сынаған.

Режиссер сахнада артық ауыз дүниені қоюдан қашқақтап, ортаға мамық былғары кресло мен жерде төселіп жатқан доллар бейнесіндегі төсеніш арқылы айтқан ойы әр көрерменді ойлануға қиялға жетелейді. Сахнаның екі шетінде бүгінгі күнгі жұмыс үстелі, ноутбукке шұқшиған кеңсе қызметкерлері өз ісімен әуреленіп отыр. Компьютер экранына бар жанын сала үңіле қараған олардың саусақтары ғана әріп түймелерді басқыштаумен әлек. Бұл біздің өміріміз, жұмысымыз. Жәшік және адам.

Қойылым қарапайым жұмыскердің ортадағы былғары орында отыруға, таласқан ойлы пластикалық қимыл-қозғалыс арқылы ақша жайлы музыкаға би-билеуімен басталады. Олар мамық креслоға қызыққаннан көздері оттай жанып, бір-бірінен бұл орынды қызғанып қырғи қабақ екендіктерін пластика арқылы түсіндіреді. Бастық кете салысымен маңайындағы қатардағы кіші жұмыскерлер оның жылы орнына ентелей ұмсынып таласады.

Үстіне ұзын халат киген қалталы ер адамның басында мүйізі бар. Бұл мүйіз арқылы адам баласының дүние табу жолында түрлі құйтұрқылықтарға баратынын және адамның ақшаға келгенде шайтани жолға еріктен тыс түсетінін меңзейді режиссер М. Маскалюк. Яғни, адамның шайтанына айналады деген режиссерлік трактовканы осылайша береді.

Бастық не айтса да бастарын шұлғып сіздікі дұрыс, сіз ақылды жансыз деп көпшік қоя сөйлеп, арқасынан қағып, мәймөңкелеп, бәйек болатын бүгінгі күннің кейіпкерлерін көріп жиренесіз. Режиссер қоғамдағы ащы шындықты осылайша халыққа жайып салады. Қойылымды көре отырып Толстой заманынан бері қаншама уақыт өтсе де адам баласының таным-түсінігі мен болмысының еш өзгермегеніне таңқалыс танытқан көрермен үнемі ой тұңғиығында.

Мәселен, Фелисита Кукушкина (Н. Сытина) екі бойжеткен қызын бай отбасына күйеуге беру жолында өзін құрбан етуге дайын. Режиссер оған Жапон ханшайымдары киетін кимоно халат кигізіп, жапондық ерекше шаш үлгісін жасапты. Бетіне маска жағып алған оны күніне мың құбылатын, өз пайдасына келгенде досын оңай сататын, бет әлпетінің әрін келтіре күтіп-майлап, тырнағын егетіп әрлететін, уақытын сән салондарында өткізетін көкірегі қуыс сәнқой да ойсыз, бүгінгі күнгі кейбір әйелдердің образын беруге күш салған. Кукушкинаның қолында асқан байлығы болмаса да арман қиялындағы бейнедей ол өзін бай әйелдерше паң ұстап, қолын жоғарыға қарай сермейді. Қыздарын бай отбасына келін болуға итермелей отырып, ауқаттылармен құда болуға туыстастыққа асығады. Фелиситаның қыздары Юлинка (А. Агофонова) мен Полина (Е. Тесля-Ярце-

ва) өздерін сұлу санайтын былқылдаған қылықты бойжеткендер. Олардың костюмдері мен шаш үлгілері Толстой заманының кейіпкерлерін көрсетсе, болмыс-бітімдері, жүріс-тұрыс қылықтары осы күнгі замандас бойжеткендерге тән. Юлинка шешесінің ой-қиялы мен тәрбиесінің жемісі. Ол бай жігітке тұрмысқа шығып өзін сәнді ұстап көңілі тоқ жүреді, төрт құбыласы тең жас келіншек армансыз. Өзінің сіңлісі Полинаның өмірі ол үшін аянышты. Күйеуінің жағдайын жасап, ас әзірлеп, еден жуып жүрген оған қымбат шляпа сыйлап «көрдің бе мені, бай жігітпен тұрмыс құрсаң осылай мен сияқты қымбат дүкеннен қалағаныңды сатып алып жүрер едің» деген әпкесінің сөзін Полина аузынан суы аққанша тыңдап, оның үстіндегі киімдеріне, шаш үлгісіне қызыға қарап қалғанын жасыра алмай ойы бұзылып, таза көңілі байлыққа елтіп, қиялымен әлемді шарлап кеткендей күйге түседі.

Бірақ Полина (Е. Тесля-Ярцева) өзінің сүйген жарының жанында өте бақытты. Ол күлекеш, жарының айтқан әрбір сөзі мен лебізі жас келіншек үшін өте күлкілі де қызық. Сондықтан да олар бірін-бірі сүйіп, махаббаттың шәрбәтімен сусындап бақытты өмір сүруде. Байлық пен мансап бұл екеуді еш мазаламайды.

Екі жас бас қосуға шешім қабылдап Жігіт В. Жадов (О. Керимов) Полинаны сұрауға шешеге келіп, «Мына қазынаңызды маған әйелдікке беріңізші» деп тізе бүгіп мәдениетті түрде сұранады. Шеше: «Бердім» деп жауап бергенмен, қызын тізесінен ұрып отырғызады. Бұл әрекетінде «тапқан күйеуің осы ма жалаң аяқ, қу кедей» деген зіл жатыр еді. Актрисаның ойынында күйеу баласын жақтырмағанын осылайша алара қараумен білдіреді. Тіпті оны көргісі де келмейтіндей ол мұрынын шүйіріп аспандап тұр. Осында ене мен күйеубала арасындағы текетіресті режиссер ерекше форма арқылы шешіпті. Ортада тұрған үстелдің екі жағында тұрып олар бір-бірімен итерісе бастағаны кейіпкерлердің түбегейлі қарсыластығын айқындайды. Олар тағы да бір-біріне жіп лақтырып біріне-бірі байланысып та қалады, матала жүріп сөз айтыстыра бастайды. Екі кейіпкер екі орындыққа отырып олар ұрсыса түседі. Жан-

ған оттың қызуындай олардың әрекеті де күшейіп отырады. Екі орындықтың арқалығымен тіресе отырып олар айтысып отыр. Алдында жіппен, кейін олар әжетхана қағазы арқылы да мата-ла түсіп, сахнада керемет қимыл-әрекет пен көрініс кескін пайда болады. Мұның бәрі қорыта келгенде адам баласының арасындағы қақтығыстар мен түсініспеушіліктер. Мінез, адамзаттың жан-дүниесі мен тіршілік үшін күрес үрдісін беретін, көрерменді ойға жетелейтін мағыналы көріністе режиссердің шығармашылық ойы айқын. Бұл мизансценада жіп пен қағаз арқылы ұрыс-керіс, талас бақталастық секілді адам бойындағы теріс мінез-құлық пен адамның ең осал тұсын көрсете білген режиссердің шешімі ұтқыр.

Әрине, екі жастың ортасына бөтен кісі түскен соң отбасында тыныштық болмайтыны сөзсіз. Ендігі көріністе «Күйеуім жұмыста, біз бір-бірімізді сүйеміз» деп, сүйгеніне ас әзірлеп, киімін жуып, үйін таза ұстап еріне жағдай жасайтын Полина ән айтып жүретін көңілді де бақытты кейпін өзгерткен. Анасы мен әпкесі келіп айнытып кеткен соң ол байларша өмір сүргісі келетінін, ештемеден кем болғысы келмейтінін айтып үйден кетіп қалған.

Әйелі кеткеннен кейінгі Василий Жадовтың (О. Керимов) қал-жағдайы түсінікті. Не істегенім жөн?, Келмесе не істеймін? деп көрерменге сұраулы пішінмен қарайды ол. Сахнада алас ұрып, стол үстіндегі қағаздарды лақтырып, жансыз заттарды әрі бері сілки лақтырып бар ашуын кінәсіз байғұстардан алады. Осы сәтте өзгеше киініп, барынша өзгерген әйелі: «Бай ағана бар ақша сұра, сосын қайтарамын де, татулас» деп талап қоя сөйлеп «Сенің бір тиының да керек емес, мен адал тапқан ақшама өмір сүремін» деп есікті қатты жапқанын есіне алып Жадов (О. Керимов) қинала түседі.

Бұл уақытта ақшалы бай ағасының да басына іс түсіп, барынан айырылғанын естіп ауырып отырған үстінен түскен. Тіпті інісінің татуласуға келгенін естігенде Аристарх Владимирович (А. Шумский) есі ауысқан адамша тоқтаусыз күле береді. Менің ол өмірім кетті, енді мен кім, сен кім екеуіміз бірдейміз деген өкінішті ишарат жатқан еді бұл күлкіде. Яғни ақша мен

байлық кеткен күні қарапайым момын адамдарға айналатынын меңзеген автор ойын режиссер толықтыра түскен.

Қойылымдағы комедиялық көріністердің бірі трактирдегі қонақтардың ішімдік ішуі, ащы судың бойға дарығаннан кейінгі өзгерістер отырған көрерменге күлкі шақырады. Сылқия тойып алған үшеудің мастығын тіпті музыкамен үйлестіріп қызықты бимен берген. Әсіресе, даяршы әрі үстел есебіндегі кейіпкердің берекелі көкірегіне қойып ішімдік алып келетіні, қызықты жүрісі артқа шығыңқы жамбасы бұл кейіпкер шығып келе жатқаннан-ақ көрерменнің жүзіне күлкі үйіріле бастайды. Және бұл әйелдің көкірегі мен бөксесіне еркек біткен сұқтанып қарап, жұмсақ денесінен ебін тауып ұстап үлгіріп жатқаны, ұстамсыз еркектердің бойындағы психологиясын көрсетудің қызықты жолын тапқан. Жоғары қызметтегі адамға құрақ ұшып ас дайындап, ақшасызға немқұрайдылық танытып, тіпті бір теуіп ұшырып түсіріп, көзін жоятын қызықты мизансценалар да осы күнгі кафе-мейрамханаларда жиі кездесетін комедиялық көріністер болатын.

Қойылым қазіргі күнгі адамдардың психологиясын, таным-түсінігін өзіне көрсетуі жөнінен ұтатыны сөзсіз. Көрермен өзін сахнадан көріп ес жиып етек-жеңін жинауына әсері бар деген ой түйеміз. Қорыта айтқанда мұнда режиссер М. Маскалюк тың ізденістерге барғандығымен қызықты қойылым болып шыққан.

Джон Флетчердың «Как управляет женой» атты комедиясы күнделікті өмірде кездесетін күлкілі жәйттердің желісімен жазылыпты. Шығарма бұрынғы кездегі кезеңді бейнелеп отырса да, бүгінгі күнгі оқиғалармен сәйкестеніп қалатын тұстары да жоқ емес. Бай ақшалы күйеу, бай қалыңдық немесе кедей орта шаруаның бай әйелге ғашық болуы сияқты күнделікті өмір шындығы, адамның сезіміне қатысты жәйттер шығармаға арқау болған.

Перде ақырын жылжып ашылғанда-ақ түрлі-түсті бояулы құлпырып тұрған бай сахналық декорация еріксіз өзіне баурайды. Суретшінің жұмысты іштей пісіріп, жан-жақты дайындықпен жазғаны, өмірдің нақ өзінен алынған оқиға екені сезіледі.

Бай Миледи Маргаританың үйін безендіргенде суретші жылтыр нәзік алтын түсті орнымен пайдаланыпты. Бұл түс келіншектің сұлулығымен, байлығымен де астасып жатыр. Марқұм кәрі күйеуінен көп байлық қалған миледи (Ж. Эрнст) дүниені жалпағынан басып өмір сүруде. Ол өзін өте тәкаппар ұстап, жер бетінен жан біткенді өзіне тең көрмейді. Тіпті ол ғашық болмауы керек. Олай болған жағдайда сұлу Маргаританың ғашықтықтан басы байланып еркіндігінен айырылып қалуы мүмкін. Бірақ адамның жан-дүниесі, сезімі жоспар құруға еш көнбейді. Ол еріктен тыс өмір сүреді, тіпті ешкімге бағынбайды. Маргаритадай бай да сұлу ерке келіншекке көз тіккен еркек кіндікті көп-ақ. Актрисаның сомдауында ол нәзік те сымбатты.

Қойылым басталғанда әдемі музыка әуенімен Маргарита (Ж. Эрнст) қылықты бұралаң қимылдармен билеп шығады. Шығарма кейіпкерлері үш жігіт қызға таласып, ынтыға жабылып жатқандарын режиссер сауатты пластика арқылы түсіндірген. Сұлу қимыл-қозғалыс, мағыналы көрініс көрерменнің шығарманы терең бойлап түсінуі үшін көп көмек етеді.

Атақты милорд (Ф. Гермес) Маргаритаға келіп сезімін білдіргенде өте кербез, еңсесін тік ұстап пандана жүреді. Оның әйел алдында өзін сыпайы ұстауы, шляпасын алып, екі қолын жайып иіле сәлем беруі нағыз ақсүйек отбасынан шыққанының көрінісі. Актёрдің табиғатынан берілген дауыс интонациясы ерекше жағымды. Ол әрбір сөзге мән бере жылы-жылы сөйлеп, үркек құсты торына түсіруге әрекет етіп, магнитті ыстық құшағына тарта түседі. Дегенмен Маргарита жас жігіт Леонды (О. Керимов) кездестіргелі бері Милордтан қашқақтап бойын аулақ ұстай бастаған. Басында Леонға менсінбей қарағанмен біртүрлі жігіт әйелге жақын, өзінше тартымы бар.

Леон (О. Керимов) – орта бойлы, ықшам киінген жігіттің сұлу жүзіне сақалы жарасым тауып көрікті ете түскен. Ол сүйгеніне сүзіле мөлдірей қарайды. Әйелдің әрбір қимылын қалт жібермей сұқтанып қарап ғашықтығы мен ынтықтығын жасыра алмай өзгеше күйді басынан өткеруде. Басқа жігіттер секілді байлықты ойлауға мұршасы жоқ. Сол күні байларша мінсіз киінгені болмаса, Леон кедей отбасынан. Әйелдің өзін менсін-

бей жоққа шығарып намысын жерге таптағанын көтере алмайды. Сезіммен пәк махаббатпен қосылсақ дейді жігіт көңілі. Леон (О. Керимов) Маргаританы алғаш көргеннен-ақ әйел сұлулығына таң қалып құлай сүйген. Өзіне ғашық періштедей таза жас жігіттің алдында Маргарита (Ж. Эрнст) өзін еркін сезінеді, тіпті оны зат секілді пайдаланатындай. Асау келіншек келіп қылығын көрсетіп жігітті аймалап, құшағына алып сүйе бастағандағы Леон – О. Керимовтың ойыны ерекше. Ол басында түкке де түсінбей аузын ашып таңқалған күйінде қатқан да қалған. Ол көзін ашып-жұмып сұлудың қылығына еш қарсылық көрсете алмай қорқынышы мен таңданысы аралас жанарлары алақтап шарасынан шыққан күйде өң мен түстің ортасында шатысқан кейіпте.

Әсіресе миледимен алғаш жүздесетін сахнада Леон – О. Керимов сөйлей алмай тосылады. Жігіттің көзін орамалмен байлап «Соқыртеке» ойнайтын сахнада Маргарита (Ж. Эрнст) жігіттің денесін еппен сипалай бастағандағы актердің ойыны бағалауға тұаралық. Ол аңғал да таза бозбала кейіпте таңданып сүйкімді кескін кейіппен абдырап тұр. «Сен сүйісе білесің бе» деген сұлуға жауап берместен екі ғашықтың бір-біріне жабыса түскені, одан әрең ажырасқаны қызық көрініс. Ақшаң бар ма? Бес тиыным бар деп жігіт үні бәсеңдеп барып өшеді. Актер бойындағы сахналық тартымдылық пен сүйкімділік көрерменді сахнагерге жақын етеді.

Қойылымда ерекше атап айтарлық образдардың бірі Капитан Перецті (В. Левтеров) сахнагер тапал келген ықшам, пысық қимылды етіп суреттейді. Ол иірімделген қысқа мұртты комедиялық негіздегі кейіпкер болып шыққан. Ол Милордтай менменшіл емес, епедейсіздеу аусар қимылды, озбыр адам. Бұл да бай әйелдің мұрасынан дәмелі. Миледиді сол үйдегі басқа әйелмен шатыстырған соң Стефани (Н. Снегирева) аяғының ұшын көрсеткенде У-у-о-о деп дауысын соза таңданып көзі шарасынан шығып қуанып кетеді. Актердің жүзінде бай әйел қолға түсті, яғни мол байлық та қалтада деген шаттыққа толы тістерін ақсита күліп қуланған жымныс бар. Стефани бейнесіндегі актриса өз кейіпкеріне тербетіліп қызық жүріс салып алған, ақ-

тарылғалы тұрған толық кеудесін ашып, лып еткізіп жауып та үлгіреді. Санасындағы байлыққа көзі тұнған Перец (В. Левтеров) алтынмен апталған үстелге жата кетіп еттіжемді әйел Стефанидың (Н. Снегирева) тырсиған толық аяқтарын сипалай бастайды. Сумақай қолы бірте-бірте денесін бойлап кеп мамық кеудені мұрнымен қытықтап, жатып алғаны көрерменнің делебесін қоздыра күлдіріп, жүздерінен күлкі үйіртетіні актердің шабытты ойынының жемісі болатын.

Сахнада оңай қимылға келетін екі қақпалы дарбаза пішіндес станокты режиссер дұрыс пайдаланған. Ол қақпа кейде ортада бірге түйісіп, кейде екіге айырылатын бұл құрылғыны актерлер сахналық ойындарында жіті пайдаланады. Нәтижесінде үздіксіз қимыл-қозғалыс, қым-қиғаш әрекет туындаудың арқасында сахнагерлердің ойындарының мәні артып көрерменді жалықтырмайды.

Аталған бұл қойылым өзінің әдемі сахналық безендірілуімен, тұтас актерлік ансамбльге қол жеткізуімен, режиссерлік ойлы шешімдерімен көрерменді өзіне магниттей тартатын, ұнамды сахналық бояуымен, қызықты комедиялық көріністерге толы қойылым ретінде бағалауға тұрарлық. Қорытындылай келгенде еліміздегі барлық Балалар мен жасөспірімдер театрлары (ТЮЗ) мен Қуыршақ театрлары бүлдіршіндер, мектеп жасындағы барлық оқушылар бас қосатын, жанына рухани азық табатын орталықтарға айналдыруымыз үшін театр саласының барлық қызметкерлері аянбай еңбек етуіміз керек.

АҚМОЛА ОБЛЫСТЫҚ ОРЫС ДРАМА ТЕАТРЫ

Көкшетаудағы Ақмола облыстық орыс драма театры облыстық мәдениет сарайының оң жақ қанатынан орын тепкен. Театр ғимараты 200 орынды, шағын сахналы, тап-тұйнақтай етіп жөндеу жұмыстары жүргізілген кішігірім салтанатты орда екен. Театр басшылығы бізді әп дегеннен ашық жарқын сыйластықпен қарсы алды. «Біз ешкімге керек еместей едік, келдіңіздер-ау» деп ішкі базынасын да айтып қалды В. Тарасов бастаған театр басшылығы. Барлық өзге театрлардағыдай әдеттегі қым-қуырт театр өмірі: көзарттар сахналық қызылды жасылды киімдерімен ойқастап әрі-бері шапқылай жүгірген актерлер қауымы билеп, ыңылдап айтар сөздерін пысықтап, актерлік кырларын шындай әуреге түсіп жатқан көріністерді бұл өнер отауынан да кездестіресіз. Суретші өзінің көмекшілерімен қағаздар мен форолондарды қиып-пішіп, бояғыштап әлденеше бейнелердің сұлбасын құрастырып жатыр. Тігін цехында да осындай қауырт тіршілік, қидаланған маталар, тігіліп жатқан сахналық костюмдер театр өмірінің бір бөлшектері.

Жалпы театр труппасының құрамы дерлік жастармен толыққан. Орта және үлкен жас деңгейіндегілер тым аз. Бұл ұжымда егде жастағы актер 70 жаста, орта жастағылардың өзі санаулы. Театрдың сайтындағы мәліметтер бойынша труппадағы 38 актердің көбі дерлік 21-25 жас аралығындағы жастар, жоғары білімдісі он пайыз ғана. Себебі, облыстық театрларға әртістер келе бермейді, оның үстіне соңғы кезде жоғары оқу орындарында орыс актерлік топтарын қабылдаудың азайтылуы кадр мәселесін қиындатып отыр. Түр-сымбаты келіскен жас актерлердің пластикалық қимыл жасауы кәсіби деңгейге жетіп әбден шыңдалғаны сезіледі. Театр басшылығының талаптарына сай мұндағы актерлердің әрбіреуі сахналық шеберлікпен қоса жақсы би билеуге міндетті, талап солай. Сахналық пластикалық қимыл-қозғалысты дұрыс меңгергеннің арқасында режиссерлер би мен пластиканы еш қиындықсыз қолданады әрі актерлермен арнайы кәсіби маман – балетмейстер жұмыс жа-

сайды. Соның салдарынан мұнда өзге театрларда көптеп кездесетін етті жемді, толықсып кеткен актерді іздеп табу қиын. Актерге тән сыр сымбат пен тартымдылық бар бұл труппада.

Көкшетаудағы өнер колледжіне бұрынғы театр басшысы В. Тарасовтың араласуымен актерлік топқа шәкірттерді өздері таңдайтын үрдіс қалыптасқан. Ресейден арнайы шақырылған ұстаз өнер колледжінің жанынан көптеген шәкірттер дайындап, нағыз актер қалыптастырып түлетеді екен. Қазіргі кездегі талапқа сәйкес театр басшысы «Рок-Опера» жанрына актерлерді бейімдеп тәрбиелеп келеді. Яғни актер бір мезгілде билеп әрі ән айтуы керек, роль сомдауы тағы бар деген талап қойған. Жоғарыда айтқанымыздай актерлер сахналық қимылды дұрыс орындағанымен, музыканы сезіну, ән айту өнері ақсап жатқанын байқау қиын емес. Сол жауыр болған техникалық дауыс күшейткіш құралдар: микрофон, жаңғырық, заманауи жарық беру құралдары алдын-ала жазылған музыка естір құлаққа түрпідей тиіп, ақырында мазаңды қашыратыны шындық. Бұл мәселе ретінде талай көтеріліп, театртанушылар арасында талқыға түсіп сыналып жазылса да, ғылыми конференциялар мен пікір-таластарға арқау болса да біздің театр труппаларының техникалық құрылғылардан бас тарту орнына керісінше оған әбден сүйеніп алғанын сөзге тиек ете отырып, осылайша жалғаса беретін болса алдағы уақытта актерлердің ең тамаша сахналық құралы сахналық тілге үлкен нұқсан келетінін жанашырлықпен айтқымыз келеді.

Көбіне режиссерлік шешімді пластикамен шешетін труппаның сахнада еркін қимылдауына театр сахнасының соншалықты тарлық ететіні, актерлердің залда отырған көрерменнен екі шаршы метр жерде өнер көрсетіп жатуы айтарлықтай олқылық екені рас. Сахнаның тарлығы актерлердің өнер көрсетуіне толықтай кедергі болып тұрғанын баса айтуымыз қажет. Әр қойылымында сахналық би қимылдарын асқан құштарлықпен жасайтын театр актерлерін қос қанаты қолдарын толық жаза алмай әуреленгенін көріп қынжыласыз.

Зерттеу нысанына айналып отырған Ақмола облыстық орыс дарама театры 1977 жылы 28 қазанда ҚР еңбек сіңірген қай-

раткері Я. Куклинский мен театрдың директоры Ю. Локомовтар іргесін қалап, Л. Славиннің «Интервенция» қойылымымен алғаш шымылдығын ашқан болатын. Алғашқы қалыптасу жылдарында Д. Ийеш «Фаборит» (1980 ж. Венгр драматургиясының), Х. Вуолиоки «Женщины Нискавуори» (1981 ж. Финляндияның драмалық өнері), А. Чхайдзе «С трех до шести» (1984 ж. Республикалық заманауи тақырыптағы қойылымдар), Г. Данайлов «Осень следователя» (1988 ж. Болгар драматургиясының) фестивальдеріне қатысып түрлі жүлделер мен төсбелгілермен, мақтау грамоталарымен марапатталды.

Ал, кейінгі уақыт аралығында орыстың жауһар классикалық шығармалары А. Чеховтың «Чайка» (1983 ж.), Ф. Достоевскийдің «Преступление и наказание» (1988 ж.), Н. Гоголдің «Ревизорын» (1986 ж.) қойса, қазақ классикасы мен қазақ авторларынан Ғ. Мүсіреповтің «Поэма о любви» (1978 ж. «Қозы Көрпеш – Баян сұлу»), С. Жүнісовтің «Дом в степи» (1979 ж. «Жапан даладағы үй»), Ш. Уәлихановтың «Клятва Чокана» (1982 ж. «Шоқанның анты»), О. Жанайдаровтың «Окжетпес» (С. Сейфуллиннің «Көкшетау» поэмасы бойынша жасалған 1994 ж. «Окжетпес») шығармаларын сахналаған. О. Жанайдаровтың «Ночные звезды» шығармасының қоюшы режиссері Ю. Кокорин Астанада 2005 жылы өткен республикалық театр фестивалінде, А. С. Пушкиннің «Пиковая дамасымен» (2006 ж.) 8-ші халықаралық СНГ орыс театрларының фестивалінде, режиссер О. Луцива Араб халық ертегілерінің негізінде жасалған «Волшебная лампа Алладина» (2006 ж.) ертегісімен ХІҮ Егемендігіміздің 15 жылдығына арналған республикалық фестивалде, Саранск қаласында өткен ІІІ Халықаралық орыс театрларының фестивалінде А. Толстойдың «Упырь» (2008 ж.) шығармасымен қатысып дипломант атанды. 2002 жылы театрдың 25 жылдық мерейтойы қарсаңында театр ұжымына 200 және 150 орынды залдары бар театр ғимаратының сыйға тартылуы елеулі оқиға болды. Қазіргі уақытта театр репертуарында 15 ересектерге, 17 балалар мен жас өспірімдерге арналған барлығы 32 спектакль көрерменнің көзайымына айналып отыр.

Қойылым басталар алдында дауыс күшейткіштен баланың құлағына жағымды дауыс «Балалардың театрда қалай отыруы керектігін, ол шулап жан-жағына қарап отырса өзіне ғана емес, маңайындағыларға да кедергі келтіретінін ақылмен жеткізеді. Тіпті сөз соңында әзілдеп баланы күлдіріп алуды да ұмытпаған». Қойылымды жайлы отырып тамашалауына тілектестік білдіреді. Бұл әрине бүлдіршін көрермен үшін тәлім-тәрбиенің көзі, мәдениеттің бастауы.

Осылайша орыс халық ертегісінің желісімен жасалынған «Царевна – Лягушка» («Патшайым Құрбақа») атты ертегі қойылымын ташаладық. Көңілді мен Күлдіргіш атты екі кейіпкер, ортаға ән айта шыққан олар ойынның жүргізушісі ретінде де қатар алынып отыр. Көңілді музыка әуенімен спектакль басталып сахнаның пердесін итеріп жүргендей би қимылымен ашқан. Төрде шалжиып ұйықтап жатқан жігіт ұзынша орындыққа жантая жайғасқан. Қолдағы сыпыртқы гитараға айналған, орыстың ескі ұлттық әуеніне ұлттық киім киіп шыққан жастар сахнаны өздерінің көңілді билерімен гүлдендіріп жіберген. Ысқырық қосылған әуен, көңілді би барлығы да той думанға ұласып жатыр. Иван-Ванюшаға (Б. Пынко) қалыңдық керек. Ол: «Үйлену керек, дайын тұрған қалыңдықты қайдан табамын» деп мұңайып отыр. Актердің жаратылысынан берілген әдемі үлкен көздері, сұңғақ бойы, табиғатынан тартымды тұла бойы мен өңі сымбатына келісіп патшаның баласының роліне нақ табылған. Үстінде орыстың ұлттық өрнектерімен әрленген шапан, қолында садақ.

Садақтың оғы қайсы жерге түссе сол жерден қыз іздемек болған жігіт өз оғының бақалары шулаған лайлы батпаққа түскеніне мұңайыңқырап жиіркене басып, сұйық батпақты ұйыққа түсіп кетпес үшін сахнаның жиегімен, аяғының ұшымен басып келеді. Осы кезде «бақалар биі» ойран-топан көңілділікпен биленген. Өмірде баршамыз жиіркенішпен қарайтын мақұлықтар мұнда өте сүйкімді. Жасыл түсті жарасымды костюмдер киінген бақалар өздерінің сулы да батпақты мекенінде бақытты болатын. Олардың биіндегі қимыл-қозғалысқа орайлас бұдан асқан жұмақ жоқтай. Балпақ бақалар өздерін көңілді сезі-

неді, бастысы көңіл тоқ. Осы биге қарап отырып оларға қызығасыз. Балалар да көңілді музыканың ырғағына тербетіліп актерлермен бірге билеп секіріп ойнап отырады. Актерлер өздерінің қым-қуыт сәнді қимылдарымен жас көрермендерді сахнадағы болып жатқан оқиғаға тарта түседі. Олар тіпті Жігітті мазаққа айналдырып, жан-жақтан түрткілеп әуре-сарсаңға салуда. Осы уақытта түтінді-бу тұман түстес ауаның арасынан шыққан жасыл жамылғылы құрбақа қыз бақырайған көздерін аударып төңкеріп қимылсыз отыр. Ол тіпті жігіттің тағдыры бақа қыз болса оған еш шарасы жоқ екенін айтып сөйлегенде, жігіт оған шошына қарап таң қалған. Ол ол ма өзінің ішкі сырын ашқанда жігіт таңғалғанын жасыра алмай үнсіз тыңдап қалады. Құрбақа Патшайым Василиса (Анастасия Малицкая) сыртқы желегін шешіп сұлу қызға айналып шыға келгенде отырған жас көрермендер сиқырлы тылсым көрініске тап болып таңданыс білдіреді. Сымбатты жігіт пен сұлу қалыңдықтың жарасымдылығына көрермен бүлдіршіндер қызыға көз тастайды.

Олардың таза сезімдері мен махаббатын танытатын пластикаға құрылған би, музыка да өз орнын дәл тауып жатқан. Василисаны мұндай құрбақа күйге түсірген Өлмес Кашей (Андрей Владимиров).

Таң атты. Патша (А. Владимиров) ұйқыдан оянды, ұйқыбас қызметкерлерін теуіп, айғай сала оятты. Ыдыстағы таңғы ботқа. Бірінші қызметші әйел үлкен ағаш қасық ботқаны патшаның аузына тосса, екінші қызметші жалма-жан оның аузын сүлгімен сүртіп асты-үстіне түсіп бәйек. Бірақ патшаға ештеңе де жағар емес. Ақырында патша үлкен қораз кәмпитін сорып байыз тапқан. Оның әрбір қимылы күлкілі тәтті құмар балаларға ұқсас еді. Енді патша Ваняға (Б. Пынко) елдің картасы сызылған алтын кілем тоқындар деп бұйырады. Басы қатып отырған Ваняға кілем тоқуға көмектескен де Василиса еді. Бұл құпияны білгенде патша мен Ваняның арасында болған соқтығысты режиссер пластикалық қимылдармен берген. Патша ата қораз (А. Владимиров) бейнесінде бала қоразға тап-тап береді. Ол да өз кезегінде ақысын жіберер емес. Керемет күлкілі плас-

тикалық қимылдармен музыка астасып дәл келіп тұр. Әлгі кілеммен қоса патшаны ұшырып жіберуімен жас жігіттің жеңуімен бітеді бұл соғыс. Жүрегі алып ұшқан жігіт енді сұлудың құрбақа қабығының көзін жоюға асыққан. Василиса: «неге асықтың, аз шыдауың керек еді ғой» деген өкінішті сөзін айтып жоқ болады.

Енді ертегінің желісі бойынша жігіт сүйген сұлуын қалайда табуы керек. Кімнен көмек сұраған дұрыс. Әрине, Өлмес Кашейдің нағыз қас жауы Жыннан. Олар ықылым заманнан қырғи қабақ екенін білетін ол Жынды Өлмес Кашейге қарсы қойып қайрай түседі, сөз арасында көмегіне зәру екенін де тілге тиек етеді жігіт қулыққа басып. Осы жағдайды бейнелейтін жынсайтандар сахнасы дұрыс ойластырылған. Олар сүйкімсіз түрлерімен, алба-жұлба шаштарымен әрі олпы-солпы киімдерімен өздеріне тән қимылдарымен билегенде сахна жындардың ордасына айналып кететіндей әсерде қаласыз. Олардың түрлі бет мимикалары, беті-бастарын қисандатып жасаған ым-ишаралары, тартымсыз образдардың жағымсыз көңіл-күйге келтіруі отырғандарды еріксіз жиіркендіретін еді. Әрине, бұл топтың басшысы Жалмауыз кемпір (Л. Скуратова). Оның шашы қыпқызыл, етті-жемді денесіне жапсыра киген стильді көйлегінің сыртынан сәнді үлгідегі күртеше киген. Ол бетін бүгінгі күнгі макияжбен әрлеп асқан сұлумын деп санайтын болсада, бұралаң былқылдақ жүріспен жігіттің иығына асылғанымен, сүйкімі жоқ кейіпкер баланың періште көңілін жаулай алмаған. Ал, бұл шеберлік актрисаның айтарлықтай табысы болатын. Иә, мен саған көмектесемін дейді ол. Қанша сүйкімсіз болса да Жын бұл жерде Ваняға көмек қолын созған қайырымды болып көрінеді. «Мен Кашейден күштімін кегімді қайтаратын кез жетті» деп тістене тіл қатқан актриса небір жамандықты торуылдай алысқа көз тастайды.

Өз кезегінде Кашейдің мекеніне тап боламыз. Қараңғылық басып тұрған тұрақ салтанатты көрінетіндей. Байырғы түсінігіміз бойынша қорқынышты емес үстіне классикалық үлгіде сәнді тігілген костюм мен қысқа балақты шалбар, басына биік тәж киген сымбатты да сұлу жігіт бейнесіндегі Кашей

(А. Владимиров) сұлуға тәкашпарлықпен жақындаған. Бума долларды қыздың төбесінен шашып жіберіп, қолындағы сандықшадан түрлі әшекейлер алып Василисаның мойнына салып, қолына білезіктерді кигізген сайын актрисаның бүгіліп, ауырлық таныта қиналуы, бойындағы кір дүниеден, жамандықтан арылғысы келгендей кейіп танытады. Бұл көрініс көрерменге көп ой айтып тұр. Мұнда режиссер рухани тазалық мәселесін сөз еткен, жамандықпен келген байлықтың адамға ауырлық ететінін танытады. Кашейдің әрбір қимылы қаққан қазықтай тұрыс пен әр қадамын санап басқан жүрісімен ерекше. Ертегі кейіпкерінің темірдей қатып қалған жан-дүниесіне жүрек ғана жетіспейтіндей бейне бір техникаға ұқсатып бейнелеуі актердің тың ізденісі болатын.

Келесі сахнада Василисаның (А. Малицкая) кеудесінде жаны болғанмен тіршіліктің нышаны жоқ. Әрине, мұндай күйге түсірген Кашей. Ортада екі жаққа басылатын әткеншектің ортасында Василиса (А. Молицкая) есі ауысқан кейіпте сезімсіз, сұлқ отыр. Әткеншектің бір басында Кашей (А. Владимиров), екінші басында Ваня (Б. Пынко) тербеледі. Кашейдің жаны жасырылған құпиялы жұмыртқа алтындалған, зерлі өрнегімен көз тартып шешуші сәтті күтетіндей. Екі жігіт әткеншекке тербетіліп ән шырқайды. Екеуі де махабатын сезімдерін білдіретін жағымды әуенге еліткен қыз кейде жағымсыз кейіпкер Кашей жағына қарай ойысқанда жас көрермен орнына симай уайымдап, Ваняға болысып сүйгеніне қол жеткізсе екен дейді ізгі тілекпен. Ақыры барлық ертегілерде баянды бітетін қиял ғажайыптың соңы секілді бұл қойылымда Кашей өліп, Ваня мен Василисаның кіршіксіз таза махаббаты жеңіске жетеді. Сүйгендер қосылады. Жігіт (Б. Пынко) сұлу қыздың маңдайынан иіскеп, майыса жымыып тұрған сұлуды аймалай қолынан ұстап сезім құшағында тұр. Ойын, думан, ду күлкі, музыка әуеніне биленген жаппай би. Екі жігіт ұстасып екі қызды шыр көбелек айналдырып жатыр. Орыстың ұлттық биінің элементтері тартымды бола түскен. Осындай көріністегі балалардың қуанышы шексіз. Жүздері бал-бұл жайнап, сықылық қаға күлген олардың

таза жүректерінен ертегі орын алды, актерлердің ойыны мен режиссердің шешімдері орынды деген ой туындайды мұндайда.

Келесі сөз ететін бр. Гримнің «Бременские музыканты» (Бремен музыканттары) ертегісінің желісімен жасалған мюзиклінің мазмұн-оқиғасы баршаға мәлім. Мұнымен аттас мультфильм (мультфильм реж. Инесса Ковалевская, 1962 ж) түсірілгендіктен, бұл шығарма әрбір бала үшін қымбат. Сонан соң картинаның жоғары деңгейлі кәсібилігімен, қызықтығымен халықтың көңілін баураған, дұрыс пікір қалыптасқан айтулы дүние. Бұл шығарманы қоюдың қиындығы да осында жатыр. Ешкімнің қойылымына ұқсамайтын, тіпті басқа бөлекше жаңа шешім қабылдау үшін көп шығармашылық ізденістер қажет екені белгілі. Қойылым басталғаннан-ақ мультфильмдегі таныс көріністерді қиындықсыз ажыратасыз. Актерлердің сахналық костюмдері шебер тігілген әрі сауатты грим жасалуымен ертегідегі мысықты, итті, есекті көріп еріксіз жымиясыз. Өйткені барлығы шебер өрнектелген, соншалықты ұқсастықты көріп таң қалмасыңызға шараңыз қалмайды. Қайсы спектакльді қарасаңызда костюмдердің ерекше үлгілерін кездестіресіз. Бұл әрине талантты суретшінің сызбасымен шебер тігіншінің еңбегі екені әуел бастан түсінікті. Костюмдер бүгінгі заманғы джынсы матасын пайдаланып қиыннан қиыстырып қызықты шешімдермен, соңғы сән үлгілерімен қабыстырып киімдер жасапты.

Режиссер қаққан қазықтай қақиған екі күзетшінің бояумен салынған суретінің қиып алған қиындысын сақалдарын қауқитып, екі аяққа тұрғызып қоюды жөн санапты. Олардың кірпік қақпай, еш қимылсыз бақырайып тұруы әрине әсерсіз. Осы жерде аузын аша есінеген жалқау Король жартылай ұйықтап маужырап отыр. Бұл ескірген образдық шешім болғанмен, мұндай билеушісі бар елдің қызын ұрлап кету тіпті оңай деген режиссерлік тұспал жатыр бұл жерде. Қораз (Сергей Минаков) – соксофоншы музыкант, Мысық (Елена Тавгень) – скрипка тартушы, Ит (Ольга Красноштанова) – гитарада, Есек (Сергей Петренко) – ұрмалы соққыш аспапта. Ал басты кейіпкеріміз атақты трубадур, сері әрі қыдырымпаз Жігіттің (А. Владимиров) қолында сәнді гитара бар. Ол аспабын сабалай шертіп ән сала-

ды, басқа музыканттар оған қосыла шырқайды. Бірақ бұл спектакльде режиссердің бастан аяқ фонограмманы пайдалануы жөн болмаған. Актерлердің мүлдем ән салмайтыны, тек осы спектакльде емес, біз көрген барлық спектакльде алдын жазылып алынған әуен тіпті көрерменді мезі ететіні айқын көрініп тұр.

Спектакльде музыканттардың ат көлігі саналатын, Есекке шегілген қызылды жасылды арбаны сері жігіттің достары қораз, ит, мысық жабыла итергенде көлік оңай қозғалысқа келеді. Олар қолдарындағы аспаптарын шертіп өнер көрсетіп жатқанда акробатикалық қимылдардан шоу көрініс көрсететіні қызықты шешім әрі театр актерлерінің дерлік жетістігі екенін айрықша айтқан жөн. Шпогатқа оңай отырып, түрліше қарғи айналатыны көрермен балаларға ұнайтыны рас.

Атағы жеті атырапқа жайылған сері Жігіт пен Корольдің ерке қызы бірін бірі ұнатып, қол ұстасып махаббат аралына кетіп қалғанда достары далада қараусыз қалып қояды. Олар жігітті «бізді тастап кетті» деп даттап, қарындарының ашқанын айтып ренжіп отыр. Бұл қалай болғаны? Ақыры Король әкесінің сөзін құлаққа аспай Ханшайым Жігітпен бірге қашып шыққан. Ізкесерлердің қызды қайта алып кетуі, Жігіттің Заморстық Ханзада болып малына киініп жасанып келу сахнасы қызықты көріністерге толы. Бұл сахналардың барлығын режиссер мультфильмдегі таныс музыкалар арқылы шешкен. Кейіпкерлердің сөзін қысқартудың жолын осылайша тауып, оқиғаларды қимыл-қозғалыстар арқылы ғана берген. Келесі көріністе Ханшайыммен би билеп жүрген жат жұрттық Ханзада кейпіндегі актердің киім киістерін өзгертіп, парик киіп, көзілдірік таққан Жігіттің кейпі мүлдем өзгерген. Ағылшын тілінде ән айтып жүріп достарын меңзей әнге қосқанда ғана Ханшайым сүйген Жігітінің іздеп келгенін байқаған. Актриса О. Крылованың бейнелеуінде түскен көңілі күрт көтеріліп, жабырқау жүзінде жалт еткен жымыс пайда болып, сырт көзден лезде жасырып үлгіреді. Келгендердің қаңғыбас музыканттар екенін байқап қалған Король (В. Овчинников) шала бүлініп «Жоқ, ешқандай да той болмайды» дейді ашулы кейіпте. Мысық (Е. Тав-

гень) тырнағысы келіп ұмсынып, сойдиған тырнақтарын көрсетіп Корольге (В. Овчинников) тап-тап береді, ал Ит (О. Красноштанова) ашулы кейіп танытып ұстамсыздығын көрсетіп тұрғандай. Ал, Есек (С. Петренко) болса бұларды сабырға шақырып жібермей әзер тұрғаны күлкілі көрініс. Ертегінің баянды аяқталуы секілді қойылым соңында екі ғашық бір-біріне қол жеткізіп бақытты шақ орнайды. Бақытқа толы сахна, әдемі сезімге толы картиналар жас көрермендердің кеудесін қуанышты риялы көңілмен баурайды. Ертегінің біткені жөнінде фонограмма ән шырқалып, актерлер арнайы дайындалған би-билеп келіп көрерменге ишара білдіреді (поклон). Мұндай арнайы дайындалған ишараларды дерлік театрдағы қойылымдардың барлығынан кездестіре аласыз. Режиссер актерлер үшін түрлі қимылдар немесе трюктер не би қимылдары арқылы ойластырылып түрлі қызықты ишаралар жасаудың әдістерін ойлап тапқаны көрерменнің сахнагерлерге деген көңіл-ілтипатын еселей түседі.

Аталған спектакльде пайдаланылған балконның «Ромео – Джульетта» атты қойылымда қайта пайдаланылғаны мүлдем дұрыс емес. Ертегідегі балкон мен классикалық үлгідегі У. Шекспирдің махаббат пен сезім сахнасын көрсететін балконы бір болғаны қалай? Біздіңше бұл немқұрайдылық, аса бас ауыртпағандық. Табиғи дауыс пен әннің орнын спектакльдің барысында фонограмма басып, оқиға бойынша актерлердің ойнап шығуы болмаса айтарлықтай шығармашылық жетістіктерге қол жеткізбеген. Бейнебір сюжетті концерт көруге немесе дауыс күшейткіштен музыка тындауға келгендей сезімде қалып, толыққанды әсерге қол жеткізе алмайсыз.

«Халық ұрпақты кішкентайынан тәрбиелейтін құндылықты жаратып қойған. Жеті жасқа дейін ертегі, он үш жасқа дейін батырлар жыры, он үш жастан бастап лиро-эпостық жырмен тәрбиелеген. Бүгінгі киноөндірісіне қойылатын басты талап – осыны өз деңгейінде көрсете білу. Сол жүе бойынша жұмыс істеуіміз қажет» деген Қайырғали Қасымовтың бұл сөзі ойлантарлық (//Айқын. 06.12.2013 ж). Бұл пікір тек ғана кино өнерінде емес, Жасөспірімдер мен балалар театрларының,

Қуыршақ театрларының қаперіне ала жүретін мәселесі. Кәсіби маман тіпті дайын асты ауызға салып беріп отыр, тек тыңдар құлақтың бар-жоқтығын айтыңыз. Баланы дұрыс тәрбиелеудің қайнар көзі жатыр бұл пікірде.

Ақмола облыстық орыс драма театрында балаларға арналған қойылымдармен қоса үлкендерге арналған спектакльдер қатар ұсынылады. Біз сөз еткелі отырған М. Булгаковтың «Зойкина квартира» (2012 ж, режиссері Ю. Кокорин, суретшісі Н. Менщикова, балетмейстері О. Красноштанова, әуенмен көркемдеген В. Овчинников.) музыкалық трагифарсы бұрын талай рет көптеген орыс театрларында сан мәрте түрлі режиссерлік шешімдермен қойылған белгілі шығарма. Аталған театр сахнасынан орын тепкен бұл қойылым 2013 жылы Ешкар-Олада жыл сайын өтетін «Мост дружбы» атты халықаралық театр фестивалінен үш жүлдені бірдей жеңіп алып келген, «ең мықты» аталынған қойылым екен.

Шығарма өзінің бай мазмұндылығымен, айтар ойымен құнды. Басты тақырыбы адам бойындағы тіршілік үшін күрес үрдісі жолында барлық жамандыққа бара алатыны кеңінен сөз болады. Адам баласының қанағатсыздығының түптің түбінде өзін жалмап тынатыны, дүниеге қызыққыштық пен тойымсыздықтың трагедиялық жағдайларға алып келген өмір суреттері шығармаға арқау болған.

Мұнда режиссер сахнаның қақ ортасына орналастырған қоңыр түсті шкафты жан-жақты ойнатып орынды пайдалана білген. Ол бірде кәдімгі киім салатын шкаф, кейде үйдің бөлмеге кіретін есігі немесе терезе секілді көп функциялы қызмет атқарып тұр. Ол кейде тік тұрып кейде жатқызылып пайдаланылады. Мұндай шешім әлемдік театр сахналарында талай рет көрсетілген. Мәселен, интернет желілері арқылы танымал Мәскеулік А. Калягиннің театрында қойылған У. Шекспирдің «Венециялық көпес» комедиясының желісімен жасалған «Шейлок» (2013 ж. режиссері Роберт Стуруа) қойылымында осындай ақ түсті шкаф еденге жатқызылып пайдаланылады.

Зояның кішкене ғана пәтерінен ашып алған тігін цехы, түнге қарай жанданып ақшалылар сұлу таңдап көңіл көтеретін

орынға, ақша үшін тәнін сататын жеңілтек әйелдердің ордасына айналып сала беретін сырты бүтін, іші түтін пәтерінің ішінде болып жатқан қайнаған лас тіршілікті көрермен сыртынан бақылап отырып ойға батады. Осының үстінде елге қарапайым да мәдениетті болып көрінетін Зоя Денисовнаның (Н. Слепцова) бизнесі мен мұндалайды. Зоя өзінің барып кел, шауып кел, барып қайт алып қайт жұмыстарына өзінің қарапайым да елгезек үй қызметшісі Манюшканы (А. Малицкая) жұмсайды. Ол қызды елге жақын сіңілім деп таныстырған. Зояның күйеуі Павлик Феодорович (А. Владимиров) бала мінезді, нәзік жанды, кербез, ешнәрсемен ісі жоқ аурушаң кісі. Ол Галюцинациямен ауырып қалғанда үй ішіндегілер Қытайға дәріге жүгіреді. Мұндағы Қытай да кір жуатын орын деп ашылған орнынан қосымша ақшаның көзін тауып отыр. Қойылымда жеңіл іш киіммен шығатын төрт қыз Абольяниновтың (А. Владимиров) маңайында елес ретінде көрінсе, кейін олардың белдерінен ұзын матаға маталып төрт жақтан шығатыны әйел атаулының шүперек пен жылтырға құмарлығы оның жаратылысындағы ең осал тұсы екенін меңзеген ойлы режиссерлік шешім.

Зоя (Н. Слепцова) өзінің жан қалауын қанағаттандыру жолында бар құлығын асырып, жанын сала тіршілік етеді. Ол ақшалы азаматқа жымия жұмсақ сөйлеп өзінің жылы ұясына тарта түседі. «Гусь сізге емін еркін демалу керек» деп жанай түсіп, қалтасындағы бума-бума ақшасын көздейді. Ал, Гусь (В. Крылов) болса, қоры мол ақшасының буына масайған, бұраңдаған әр сұлуға ауызынан суы аға қызығып, тіпті қыза-қыза билеп те кетеді. Жас сұлулардың арасында өзін бақытты сезінетіндей. Ол күндегідей емес өте жеңіл, биі де икемді.

Осындай тыныш күндердің бірінде Зояның үйінен күтпеген жерден кузені Аметистов (Дмитрий Бронников) сайтандай сап ете қалған. Зоя (Надежда Слепцова) селк ете қалып, көзі шарасынан шығып қимылсыз қалып, «Сені Бакуде атып тастап еді ғой» дейді таңданыспен. Зоя (Н. Слепцова) бір жамандықтың келгенін сезгендей оған жақтырмай, ойлана, тіксіне қарайды. «Мен сені қабылдай алмаймын» дегеніне «Егер қабылдамасаң, сенің немен айналысатыныңды...» деп үлкен пәлені бас-

тайтынын сездіре қутындап сөйлегенде актердің көздері ойнақшып, өзінше ойша құрған тұзағына сеніммен сөйлейді. Әрине ол қауіпті адам, талайды құртқан қу да алаяқтан оңай құтыла алмайтынын білетін Зоя бірге жұмыс істеуге амал жоқ көнген. Ескі шалбары жыртылған, жамандық ұялаған көздері алақжұлақ Бронников – Аметистов енді аз уақыттың ішінде джентелмен болып шыға келген. Майлы орында енді ол өзін осы жердің қожайынындай сезінеді. Үстіне киген киімі қонымды, өзін паң ұстайтын ақсүйек қалыпқа түскен. Актердің шабытты ойыны, терең ізденістерінің нәтижесі, тіпті ол сахнада шынайы өмір сүреді.

У. Шекспирдың «Ромео мен Джульетта» трагедиясы алғаш жазылған уақыттан бастап әр театрдың сахнасынан орын алып, көрерменді толғандырып, күрсіндіріп те келеді. Ұлы драматургтың – дара да дана шығармасының құдіретті сыры осында жатыр. Пьесаның оқиғасы шиеленістерге толы, әсіресе театрға алғаш қадам басқан жас актерлердің сахна мәдениетін үйреніп, актер ретінде қалыптасуына көмек қолын созатын бұл шығарма режиссерлердің түрлендіріп сахналауына, актерлердің асқақтай ойнауына сұранып тұр. Мұнда сұлулық, жастық албырт сезім, таза да нәзік махаббатпен бірге, шегіне жеткен жауластық, кек, бірін-бірі көре алмаушылық, паңдық секілді жаман қасиеттердің де куәсі болатынымен көрерменді өзіне тартатын құнды шығарма саналады. Монтеки мен Копулеттидей екі отбасының жауласуы тіпті келесі жас ұрпаққа берілетіні өкінішті. Режиссердің екі әулеттің адамдарын көк және қызыл түс арқылы беру және пластикалық би қимылдарымен астастыра отырып айту, сөздерге ән жаздыру арқылы орындау сияқты шешімдермен беру бұрындары көптеп пайдаланылғандықтан ешқандай тың шешімдер емес. Одан соң бұл қойылымды аталған орыс театрының сахнасында көргеннен кейін, Интернет желісі арқылы баршаға танымал Француз театрының Gerard Resgurvic-тің режиссерлік трактовкасымен қойған Romeo&Juliette («РомеоДжульетта» 2001 ж.) қойылымының дәл көшірмесі екенін білгенде тіпті тығырыққа тірелгендей болдық. Француздардың бұл қойылымы жөнінде бір ауыз ескертілген

жоқ немесе қойылымның програмкасында да тілдей түсіндірменің айтылмауын «Интернеттен ашық түрде көшіріп алу» деп айтпасқа шарамыз қалмайтындай. Дәл осы киім үлгілерін, дәл сол қара көк және қызыл қоңыр түсті матадан таңдап дәлмедәл көшіріп шеберлікпен тіккенде тіпті екі театрдың костюмдерін ажырату мүмкін емес. Осындайда қазіргі кезде көпшілік арасында офоризмге айналып кеткен «Еуропадан орыстар, орыстардан қазақтар көшіреді» деген шындыққа жанасатын қалжыңның рас екенін еріксіз мойындауға тура келетіндей.

Француздардың жөні бөлек, олардың таным-түсінігі мен талғамы, мәдениеті басқа бөтен халық. Интернет желісі арқылы жарияланған қойылымда қазіргі уақытта Еуропада кеңінен таралған «Рок-Опера» деп аталатын жанрға нақ сәйкестендіріп жасалған қойылым екендігінде шүбә жоқ.

Өте үлкен кең сарайдың сахнасы. Кемінде бес, алты мың көрермен халық жиналған. Әртістердің барлығы жан-жақты дайындықтан өткен, дауыс диопозондары кең, жоғарғы ноталарды қиындықсыз бағындырып алатын әнші әртістердің ән айту өнеріне таң қаласыз. Өте күшті дауыс күшейткіштер мен қымбат техникалық құралдармен орындалған әннің сапасын бағамдай беріңіз. Осындай орындаудағы әнге дұрыс дайындықтан өткен пластикалық би элементтері мен актерлық шабытты ойынды көргенде сахнадан көз алу мүмкін емес. Талантты сахнагерлердің ойыны сізді екі сағаттан астам уақыт бойы өз сыйқырымен баурап, қойылымды разы-қош көңілмен тамашалайсыз. Алып сахнаны дерлік алып тұрған тұтас декорацияның тіпті екінші, үшінші қабаттары да бар. Актерлер емін-еркін көтеріліп, түсіп, жүгіріп жүр. Қорыта айтқанда бұл шығармашылық үшін қаржыны аямағаны көрініп тұр. Басты кейіпкерлерге арнайы тігілген әр костюмнің өзі өте қымбат әрі сәнді. Суретші әр киіммен жеке-жеке жан-жақты жұмыс істеген. Әр костюм өзінше туынды іспеттес. Ал, режиссердің жұмысында шек жоқ. Осындай биік деңгейлі қойылымға жеткізу үшін адал тер төккені, актерлерді әбден шындап, көп дайындықтан өткізгені бірден сезіледі.

Ал, Ақмола облыстық орыс драма театрының қойылымға қаншалықты қаражат бөлетіні баршамызға мәлім. Аталған қойылыммен салыстырғанда тіпті әуесқойлық деңгейде секілді. Театрдың бұрынғы директоры В. Тарасовтың айтуынша Қазақстанға осы «Рок-Опера» жанрын кіргізу үшін тырысып, жұмыс істеп жүргені құптарлық болғанымен театр ұжымының жұмысы «Болмасаң да ұқсап бақ» деңгейінде қалып қойған. «Рок-Опера» жанрының кейбір элементтері біздің қазақ сахнасындағы қойылымдарда арақідік кездесіп қалып жататыны рас. Бірақ, «Рок-Опера» жанрына қол жеткізу үшін біздерге әлі де көп еңбектену керек. Көптеген дайындықтар жасап, Өнер академиясының жанында жүргенде-ақ шәкірт актерлерді баурып, тек «Рок-Опера» жанры бағыты бойынша жұмыс істейтін театр ашылуы керек деген ойдамыз.

Зерттеу нысанына айналып отырған театрдағы У. Шекспирдің «Ромео-Джульетта» (2009 ж.) рок-операсында режиссер Ю. Кокорин негізінен жас актерлерді тартқан. Тартымды, сұлу да нәзік Джульетта (А. Малицкая) және сымбатты да таза кейіптегі Ромео (А. Владимиров) өздеріне сеніп тапсырылған образдарын сомдауда өз шеберліктерін аяп қалған жоқ. Махаббат сезімі, ғашық болу, екі жас ғашықтардың бір-бірін көзбен арбап ұзақ қарау, ынтыға сүйісулер мизансценалары әрине әсерсіз емес. Екі жастың арасына дәнекер болып жүретін сүтана (Н. Слепцова) бұл спектакльде толық келген, биік бойлы орта жастағы әйел салиқалы, әр нәрсеге терең үңіліп ақылға салып қарайтын жанашыр ретінде көрінген. Бұл сүтананың қуаты бойында. Көптеген театрлардағыдай арсалаңдаған аңқау, аусар қимылымен күлдіретін, аударылып-төңкеріліп шұбатылған кең көйлегін әзер сүйрейтін, жаулығы дағарадай, үнемі шаршап жүретін кәрілік жеңіп келе жатқан сүтана емес. Өйткені көптеген театрлардағы қойылымдар атақты «Romeo and Juliet» (Paramount Pictures corporation. Rome 1968 ж.) фильмі айтулы режиссер Franco Zeffirelli-дің режиссерлығымен түсірілген кинокартинаның әсерімен кетіп қалғанын сезбей қалатындай еді. Өйткені бұл кино туынды көрермен жүрегін баурап алған, өте сәтті шыққан картина болатын. Шекспирдың «Ромео

Джульетта» шығармасы дегенде кісінің есіне осы кинокартинаның елес беретініндей биік тұғырға көтерілген. Әрине, бұл абырой төккен тердің, шығармашылық ізденістердің жемісі болатын.

Бал сахнасы, жарасымды би, ішімдік ішкендердің әңгіме-қалжыңдары, Ромео мен Джульеттаның қайта-қайта өбісуі, барлығы да қызылды жасылды бояуға толы романтика. Сахналық костюмдер сол Шекспир заманының киім үлгілеріндегі кейбір белгі-элементтерін заманауи сәнмен үйлестіре келтірген. Актерлердің шаш үлгілері де әр кейіпкердің мінез құлқы мен болмысына қарай жасалған. Мәселен, Ромеоның шаш үлгісі ұнамды классикалық негізде, Джульетта – нәзіктіктің, ал қыз ағасы Тибальт (П. Ковко) пен Ромеоның досы әрі туысы Бенволионың (А. Красноштанов) киім киістері мен кірпінің инелері тәріздес шаш үлгілері бұзықтықты танытып тұр. Олар Рок әншілері немесе Рэп бишілері секілді жасанып, төбелес құмар, бүгінгі күнгі шатақшыл жігіттің гримін жасап алыпты.

Қойылымдағы эпизоттық рольдердің бірі Пірәдар – В. Крылов (Шіркеу қызметкері) Ромеоға: «Біресе Розалинаны сүйем дейсің, енді басқа қызды айтып тұрсың» деп жас жігіттің албырттығын жақтырмаса да кешіріммен қарап жұмсақтық танытады. Актердің ерекше жағымды үнінен таза ниет сезіледі. Қолындағы май шамы, құбылған жүзіндегі ойға шомған көзі, торлап тоқылған жамылғысы, актердың табиғатынан жаратылған үлкен қарны, шашы сирек жалтыр басы, Пірадар роліне дөп келіп тұр. Ол үнемі уайымын ішіне сақтап Ромео мен Джульеттаға көмектеспек ниетте жүреді.

Шекспир драматургиясына қосымша оқиғаға байланысты яғни Рок-Опера жанрының талаптарының бірі өлең сөзге ән жазылғанымен, актерлер әнді өздері табиғи дауыстарымен салмағандықтан әсерсіз, кәдуілгі көшірме әуен деңгейінде қалған.

Ромео – әулетімізді сатып кетті, нақ жауымыздың қызына ғашық болды деп барлығы тарпа бас салып, түйілуімен екінші бөлім басталады. Расында Ромео шындық пен тыныштықты қалаушы. Джульеттаға деген махаббат барлық пендешіліктен жоғары тұрған ұлы сезім.

Қойылымда тұла бойына Ақ киім киіп бет жүзін өзгеше әрлеген өрімді шашы жер сызатын Періште немесе Тағдыр іспетті әйел кейіпкер (Е. Лукьянова) оқиғаның шиеленіскен тұсында тап болады. Ол кейде жақсылықты жақтаса, кейде оқиға қайғылы қасіретпен де бітіп жатады. Мәселен, Джульетта Пирадар ішкізген дәрі шөптен уақытша өліп қайта тірілгенде, сүйген жарының өліп жатқанын көріп есеңгіреп отырған қайғылы қыздың қолына пышақ ұстататын да осы Тағдыр (Е. Лукьянова) атты кейіпкер. Режиссердің шешімі бойынша бұл кейіпкер Алланың адамға жіберген сыни ауыртпалық ретінде алынып отыр. Бұл ой жақсылық не жамандық атаулының барлығы өз ретінде Жаратқаннан келеді деп тұрғандай.

Келесі сөз ететін Эдит Пиафтың (Эдит Джованни Гассион) «Менің өмірім», «Сәттілік Балында» атты кітаптарының негізінде жазылған В. Легентовтың «Эдит Пиаф» атты шығармасы спектакль – исповед (тәубеге келу) жанрында режиссер Ольга Луциваның трактокасымен сахналанды. Әнші-актрисаның қиын да өнегелі өмірінен сыр шертетін қойылымда режиссердің шешімдері ерекше. Бір қызығы екі театрдың қойылымдарында да қара түс пен жарық пайдаланылғанымен екі бөтен қойылым болып шығыпты. Мұнда Эдит (Людмила Скуратова) кейіпкерінің бұйраланған шаш үлгісі мен киім киісі, тіпті жүріс тұрысына дейін ұқсауға тырысып, халықтың алдына шығып ағынан жарыла, өміріндегі болған барлық ішкі сырын жайып салған. Тіпті актрисаның жас шамасы мен түр әлпеті де Пиафтың бізге жеткен фото картинасына ұқсастығымен әсерге бөлейді.

Француз халқының айтулы әнші-актрисасы болғандықтан сахнаның төріне Эйфиль мұнарасының кішігірім көшірмесі шартты түрде орналастырылыпты. Актриса Пиафқа тән шаршаңқы, баяу жүріспен барып жоғары көтеріліп, оң қолын тік көтеріп, тәкаппарланып тұра қалады. Кедей отбасынан шыққан қарапайым адамның таланты мен еңбегінің арқасында биікке көтеріліп, халық мақтан тұтатын тұлға соңында ескерткішке айналды дегенді білдіретін символдық шешім еді бұл.

Қойылым ұзақ-ұзақ монологтарға құрылған. Эдит «Мен өлем, мен туралы әркім әр түрлі сөз айтады, бірақ олар мені ешқашан түсінбейді... Олардың жүректерін жұлып аламын...» дегенде әнші өзінің жаратқаннан берген талантына, үнінің ерекшелігіне сенімді түрде сөйлеп тұр. Монологтардың арасында оқиғалар да кірісіп отырады. Жас кезінен бастап көшенің қаңғыбас акробаттарына қосылып кетіп, кейін күйеуге шығып бала табатыны, нәрестенің «менингид» ауруынан шетінеп кететін сахна қайғыға толы. Нәрестесін жер қойнауына тапсыруға жағдайы болмай Эдит (Л. Скуратова) қиналып отыр. Еңсесі түсіп, көздері жасаурап әбден қалжыраған әйелге бейтаныс еркектің: Қанша тұрасың? – деп әйелді бас салғаны оған еш әсер етпеді. Қайғылы жағдайын асыға айтқанда мұны мүсіркеген бейтаныстың ақша беретіні, үзілген үмітті жалғағандай әсер етеді. Эдит – Л. Скуратованың көздерінде тіршілік нұры пайда болады. Байғұс ана жалма-жан жүгіре жөнеледі, қайда баратыны түсінікті...

Режиссер О. Луциваның шешімі бойынша Эдиттің (Л. Скуратова) жанындағыларға бірдей қара түсті киім кигізіп, беттерін аппақ етіп бояп, театрдағы символдық бейне маскасының кейпімен әрлеген, бастарына қызыл шахматты матадан тігілген бас киім мен осы түстес мойынорағыш тағынған бес кейіпкердің қойылымда алатын ролі орасан. Бұл бесеудің беттерінде бояумен жазылған көңіл-күй бар. Адамның жанындағы басқа пенделердің ниеті әр түрлі болатынын мәселен бірі көңілді, бірі жабырқаулы, жылаулы, қу, кектенуді білдіретін кейіпте. Олар Эдиттің өміріндегі адамдарды: бірде достарын, бірде көре алмайтын іші тар қас дұшпанын бейнелесе, кейде әнші өмірінің шуақты кездері немесе қайғы-қасіретке толы қараңғы шақтарын би арқылы суреттейді. Пластикалық би қимылдары арқылы шешім шығаратын театр ұжымы бұл жолы да таңдаған жолдарынан таймай би қимылдарының жаңаша үлгісін көрсетіп, көрерменді нәзік сезімдерге бөледі. Қойылым барысында актерлердің би пластикасына жетік жаттыққан, барынша шыныққандықтарына көз жеткіздік.

Актриса спектакльде басынан аяғына дейін қара түсті көйлекпен шығады. Ол әр оқиғаны жас бүлдіршін кезінен бастап суреттеп айтады, одан оқиға мазмұны қиындап шиеленіскен сайын актриса Л. Скуратова өзінің шебер сөз саптауының арқасында еш ішпыстырмастан залдағы көрерменді тырп еткізбей өнерімен баурайды. Бұл оның әрбір монологты асықпай сіңіріп, жан-дүниесімен сезінгенінің жемісі болатын. Актрисаның оқиғаны баяндап жатқандағы шебер сөзсаптауының арқасында оқиғаны кино картина қарап отырғандай сезініп, пьеса оқиғасының қызықтығы сондай, енді не болар екен деген сұрақтың төңірегінде оның мазмұнына құныға кіріп кетеміз. Эдитті (Л. Скуратова) іштей аяп, қайсарлығына таң қалып қуанып та отырсыз. Әсіресе, тұтқынға түскен француздарға көмектесетін тұсы. Концерт беріп, соңында олармен суретке түсіп, одан суретті шығартып, әр адамға құжат жасатып, концертті сылтауратып түрмеге қайта кіріп, соңында олардың түрмеден қашуы арқылы көптеген тұтқынға көмек қолын созған өз елінің ұлтжанды қызы Пиафты танимыз. Мұндай сахналарда актрисаның сөзі жалындай шарпып нық-нық айтылып, дауысы жоғарылай түседі.

Спектакльдің соңында көпшілік сахнасының да қызметін атқарып жүрген бесеу (А. Бронникова, Е. Тавгень, А. Владимиров, В. Валдер, С. Минаков) беттеріндегі масканы бояуларын жаға айғыздап сүртетіні түрлі ойларға жетелейді. Бұл әр адамның бетінде болатын масканың арғы жағында кішкентай ғана адам жаны мен оның жүрек соғысы тұратынын, немесе Пиафтың маңайындағы адамдардың пендешілік қасиеттері, әнші-актрисаның абыройының жоғарылағаннан кейінгі тазаруы, Пиафты жоғары бағалауы деген сияқты жан-жақты жақсы ойларға жетелейтін режиссерлік шешім.

Аталған театр сахнасындағы ересектерге арналған қойылымның бірі драматург О. Жанайдаровтың «Ночные звезды» (2004 ж. «Түнгі көбелектер») қойылымы көрерменді бей жай қалдырмайды. Бұл пьесаның желісі күнделікті өмірден алынған шытырман оқиғаға толы, көптеген көңілдерді баурап үлгірген шығарма. Туған үйінде анасының жанында еркін өскен

жап-жас сұлу бұлаң қызды актриса А. Малицкая жан-дүниесі тап-таза, сенгіш те аңғал етіп бейнелейді. Әрине ол анасынан (Е. Лукьянова) еш сырын жасырған емес. Грециядан дос қызының келгенін, түнгі клубқа шақырғанын айтып үйден асығыс шығып кеткен. Сол күннен бастап қыз сөзі өзгеріп сала берді. «Мама менің де Грецияға барғым келеді, мен онда барсам ыдыс жусам да, кафе, магазин ашсам да көп ақша табам» деп, өзін күткен балдай тәтті өмірге сеніп сөйлейді. Ана (Е. Лукьянова) өзінің кіп-кішкентай қызының бой жетіп, ақыл тоқтатып қалғанына мәз-мейрам болып, бөбегінің жүзіне мейірім шаша, аналық махаббатпен қарайды. Ана жүрегі өзінің перзентіне кіршіксіз сенеді, жаман ой тіпті де қаперіне келер емес. Өйткені өзінің жүрегі таза болатын. Ана – Елена бейнесі нәзік жүректі, жұмсақ мінезді болып сомдалған.

Қойылым оқиғасының өрбуімен тауқімет басына түскен әрбір қыз өмірін монолог түрінде айтып жатыр. Әр оқиғаны осылай баяндап содан соң оның сахналық көрініске айналып кетіп отыратыны, режиссер Ю. Кокориннің дұрыс шешімінің нәтижесінде оқиғаның ішіне кіріп кеткеніңізді де байқамай қаласыз. Ұзақ шұбалаңқы монологтар еш іш-пыстырмайды. Бұлай болуы драматург О. Жанайдаровтың оқиғаларды шиеленістіруге дегі шеберлігі деп бағалауға тұрарлық.

Бөтен атпен жасалған жаңа төлқұжаттар, шет елге виза жасатқандардың ойы жас қыздарды жезөкшелік жолмен ақша табудың көзіне айналдыру екенін қыздар кеш түсінген. Әрбір кейіпкердің тағдыры жан түршіктіретін оқиғалар болатын. Осындай біздегі қоғамның ащы шындығы мен пендешілік кірмен былыққа толы дүниелер көрерменді бей-жай қалдырмайды. Аңғал ата-ана қойылым оқиғасынан ой түйіп, кіршіксіз таза көңіліне дақ түскендей өмір шындығын еріксіз мойындап, таусыла күрсінеді. Жүрек түкпіріндегі ішкі дауыстар өз қарсылығын білдіріп, шырылдай адамдықты жақтап, пенделік былғанышты даттап жатады.

Қойылымдағы Н. Слепцова (Неля), Н. Рознер (Валя, Таня), Е. Черникова (Света), О. Крылова (Ира), Л. Недзельская (Наташа), О. Луцива (Лена) т.б. сахнагерлердің ойындары, дұрыс құ-

рылған мизансценалар, қызылды-жасылды ашық түстерге толы тартымды сахна көріністері режиссер мен қоюшы суретшінің еткен жемісті еңбегі. Жапон еліне концерт қойып барған биші, режиссердің ойыншығына айналған бойжеткен, сұлулар конкурсының құрбаны т.с.с шынайы өмір көріністері қойылымның тартымдылығын арттыра түскен. Бірақ бұл қыздардың бәрі бірдей неге құрбандық бола бергені ескерілмепті. Керісінше, ақшалыларды алдап, өзінің мүддесі мен мақсаттары үшін пайдаланатын сұлулар мен сұлқымдар күнделікті тіршілікте қаншама десеңізші. Ауыр жұмыстан қашқақтап, мүсін денесін саудаға салатындардың болмысы көлеңкеде қалып қойыпты. Осы жағы ескерілмей қойылым оқиғасы біржақтылыққа ұрынған. Шығарманың ойы қоғамда алаяқ еркек ғана бар дегенге саятындай. Ал қыздар жағына қатысты мәселелер ескерілмеген.

Шет елге кеткен қызын сағынып, аңыраған ана сахнасы жүрегінді жұлып жіберердей, сезім тереңінен қозғайды. Бұл монолог Ана – Еленаның сомдауында өте тартымды да шынайылығымен ерекшеленеді. Актриса өзінің бар актерлік шеберлігін сарқып көрерменге ұсынады. Оның сөз саптауы, дауыс дикциясы, баласы үшін жанын беруге дайын аналардың жиынтық образын дәл берген. Актриса монологы басталғаннан-ақ залда көңілі алабұртпаған, көзіне жас алмаған адам қалмайды. Оның ойынынан бір жамандықтың болғанын сезген, көп нәрсеге көзі жеткендіктен әбден қажыған, батпаққа былыққан перзентін жуғыштап, отта жанған қызының намысын тісімен болса да тартып шығаруға дайын асыл Ананың бейнесін жазбай танысыз.

Қойылымның шешуші сәті де асқан шеберлікпен жасалыпты. Қиындық көрген қыздарға көмек қолын созатын, басу айтатын Пірәдар Евгений әкейдің (В. Крылов) шығармада салмағы бар. Ол көрерменге қараңғы түнде күн жарқырап шыққандай әсер береді. Оның жұмсақ дауыспен салиқалы айтқан уағызы мен басуынан кейін Құдіретті күшке бет бұрып, адасқандардың жапа тармағай кешірім сұрай бастайтыны кісінің жанын жұлып аларлықтай. Осы жерде режиссердің жарықты бергені Құдіреті күшті Алланы, яғни тылсым күшті айтпай танытады.

Кешірім сұрау мен, тәубеге келген дауыстарға музыка әуені қосылып, азалы әуеннен құлақ тұнып, сахнадағы оқиғаның әсерінен ерекше қиын сәтті бастан өткересіз. Бір уақыт рухани таза-расыз, ар алдында бас иіп көптеген сұрақтарға жауап іздей бастайсыз...

Режиссердің көрерменнің психологиясына мән беріп, жүрегіне жол салудың сүрлеулерін дәл тапқанымен шығарма биік деңгейге көтерілген. Драматургтің шебер құрылған шытырман оқиғаларының арқасында актерлердің де роль орындауына мол мүмкіндіктер туған әрі қойылымның құндылығы артқан.

Қорыта келгенде көкшетаудағы Ақмола облыстық орыс драма театрының басқа да облыстық театрлардағы секілді ересектер мен балаларға бірдей қойылымдар қоятыны қазіргі уақыт талабына сай жасалған құптарлық іс. Дегенмен, театр ұжымының репертуарлық саясатында, жалпы шығармашылық өнерінде, театрда төрт бірдей режиссердің жұмыс істеп отырғанына қарамастан творчестволық деңгейдің төмендеуінің байқалып отырғаны алаңдатарлық. Ал театр труппасындағы актерлер мен режиссерлердің шығармашылықпен айналысып, жұмыс жүргізуге толықтай мүмкіндіктері бар деп сөз байламға келуге негіз бар. Уақытша шығармашылық тоқырауларға ұшырау театр тарихында бола беретін жағдайлар. Бұл театр труппасында сахнагер үшін таптырмайтын табиғи үні ерекше, табиғатынан тартымды сұлу жаратылысты, биік те сұңғақ бойлы әрі сымбатты актерлердің ішкі дүниесіне терең үңіліп, шығармашылыққа бастап актердің ішкі дүниесін аша түсу жолында режиссерлер тер төксе жөн еді. Театрға жаңа басшылықтың келуімен бірге шығармашылық үрдістің де қоса өзгеретіні тәрізді біз алдағы уақытта театр ұжымының үлкен белестерді бағындыратынына сеніміз мол деген ниетпен сөзімізді қорытындылаймыз.

**РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО
(г. Семей, Восточно-Казахстанская область)**

Приближаясь к рубежу 80-летия, Русский драматический театр имени Федора Достоевского, своими спектаклями ежедневно демонстрирует, что и в этом солидном возрасте любимый публикой и критикой театр по-прежнему юн и наивен, способен создавать на сцене волшебство и, самое главное, щедро делиться со зрителем верой во все самое лучшее.

За этой, на первый взгляд, легкой, творческой атмосферой, царящей на сцене, скрывается тяжелый труд закулисья, без которого невозможно торжество профессионализма, ведь приоритетами для театра всегда остаются хороший спектакль, крепкая режиссура и талантливая игра.

Не будет преувеличением сказать, что история театрального искусства начала отчет одновременно с историей человечества. Тяга к лицедейству – это один из необъяснимых феноменов, ведь каждый из нас, заглянув в себя, обнаружит задатки актера, мы часто играем, дома – мы одни, с друзьями – другие, на работе – третьи. Возможно, поэтому нас так тянет в театр, здесь мы можем соприкоснуться с таинственным искусством преображения, стать его частью – пусть даже в роли зрителя.

В Семее еженедельное посещение театра для горожан всех возрастов – традиция. Причем афиши двух старейших в Казахстане коллективов – казахского музыкально-драматического имени Абая и русского драматического имени Федора Достоевского традиционно размещаются по соседству. Они не только мирно сосуществуют в одном здании, но и олицетворяют собой истинный храм Мельпомены, оберегающий служителей высокого искусства драмы. Основы популярности этого жанра были заложены почти 100 лет назад, когда в этих краях будущий классик, а тогда 20-летний юноша, Мухтар Ауэзов создал первое драматическое произведение в истории казахской литературы.

Что интересно, даже само слово «театр» вошло в казахскую лексику намного позже, чем появилась первая пьеса. А первый любительский спектакль «Енлик-Кебек» был поставлен в местности Ойкудук (ныне это Абайский район ВКО), где установлена каменная плита с надписью: «Казахский сценический занавес впервые был открыт здесь, в Ойкудуке, 7 июня 1917 года пьесой «Енлик-Кебек». Автор и постановщик пьесы Мухтар Ауэзов».

Трагедия «Енлик-Кебек» стала пробой пера будущего классика, любопытно, что свой литературный путь он начал с драматургии, жанра, которого в казахской литературе до этого момента не было. Поводом стало радостное событие: жена Абая Айгерим выдавала замуж внучку Аклию. Вот тогда и родилась мысль сделать молодоженам необычный подарок – показать пьесу. Всего за пять дней написал 20-летний Мухтар сценарий. Артистами стали сыновья и внуки Абая, а также родственники и друзья Ауэзова. На роль Енлик не смогли найти девушку, и выручил Ахмет Ауэзов, дядя Мухтара, его ровесник. Лицо у него было приятное, а главное, он учился в городе и не отличался излишней для актера застенчивостью. Для большей достоверности ему подвязали косу, сплетенную из хвоста знаменитого в урочище скакуна.

Для постановки пьесы энтузиасты соединили две юрты: одна стала сценой, другая – зрительным залом. На первом представлении присутствовали более ста человек. Входные билеты, несмотря на дороговизну, а пятьдесят копеек в те времена были суммой изрядной, разошлись мгновенно. Кстати, собранные пятьдесят четыре рубля пятьдесят копеек были направлены в помощь голодающим в Кульдже казахам.

Сам будущий классик не только написал пьесу, но и срежиссировал спектакль, а также был суфлером. Слух о «премьере» прошел по всей казахской степи, и «Енлик-Кебек» стали осваивать любительские кружки, а потом и профессиональные театры. В 1926 году в тогдашней столице Казахстана Кызыл-Орде репертуар первого казахского профессионального театра начался с постановки пьесы, рожденной на джайлау близ Семи-

палатинска. Трагедия «Енлик-Кебек» несколько раз редактировалась и обновлялась Ауэзовым и, выдержав испытание временем, стала жемчужиной казахской драматургии.

Это, так сказать, степная театральная история, а вот в самом городе еще в позапрошлом, 19-м, веке все уважающие себя дамы, принимающие у себя гостей, считали непременной частью вечера устраивать, так называемые, живые картины. Часто это были благотворительные, как бы мы сейчас сказали, акции, сбор средств в помощь какой-нибудь нуждающейся семье. Но, конечно, о профессионализме, говорить не приходилось.

Другое дело, когда в Семипалатинске начала 20-х годов прошлого столетия возросла популярность самодеятельных коллективов, например, при различных клубах предприятий и заводов, также в здании городского Дома культуры выступали коллективы «Синяя блуза», «Живая газета». Материалы для своих выступлений они брали из местной жизни.

Первой профессиональной театральной труппой Семипалатинска стал «Ес-Аймак», на базе которого в дальнейшем был основан Казахский музыкально-драматический театр имени Абая, он был организован в 1920 году. Создателями театра выступили Мухтар Ауэзов и Каныш Сатпаев. Официально театр был зарегистрирован в 1934 года, начав премьерой спектакля «Мечь» Ильяса Джансугурова. В 1937 году театр получил статус музыкально-драматического. В 1945 ему присвоено имя Абая.

Стационарный русский театр в Семипалатинске был создан в 1924 году – из самодеятельного коллектива Клуба рабочей молодежи возник любительский Театр рабочей молодежи (ТРАМ) имени Мирзояна. А вот профессиональный русский театр был официально открыт в 1937 году, и носил он имя А.В. Луначарского. В 1975 году решением бюро компартии Казахстана за подписью Д. Кунаева театру присвоено имя Федора Достоевского, и с ним коллектив не раз становится лауреатом Международных, Всесоюзных и Республиканских фестивалей. И это неслучайно, ведь творчество писателя созвучно ре-

пертуару театра, на чьей сцене особенно удаются психологические постановки. Здание, которое сегодня объединяет в своих стенах два театра, было построено в 1972 году по проекту лучших архитекторов страны.

Кстати, с Семипалатинском связана и история создания алматинского театра им. Лермонтова. Так уж исторически сложилось, что когда было принято решение о создании в Казахстане первого стационарного профессионального русского театра, в тогдашней столице республики – Алма-Ате – не нашлось для него подходящего помещения. И пока здание возводилось, весь творческий коллектив отправился в Семипалатинск. Здесь в 1933 году и состоялась премьера спектакля «Любовь Яровая». Однако это был как бы пробный выход к зрителю, официально занавес театра поднялся в 1934 году в Алма-Ате.

Семипалатинский областной русский драматический театр во время Второй мировой войны трудился в исключительно тяжелых условиях. В связи с прибытием в город из Украины в эвакуацию Академического театра имени И. Франко, наш театр был направлен на долгосрочные гастроли в Аягузский и Урджарский районы. Работая на маленьких площадках на протяжении практически двух лет, без обеспечения минимальных производственных и бытовых условий, театр поставил 23 новые пьесы. В 1943 году по решению местной власти театр был переведен обратно из Аягуза в Семипалатинск. 3 октября 1943 года артисты показали горожанам свой первый, после долгого перерыва, спектакль «Жди меня» по произведению К. Симонова.

То, что театр начинается с вешалки, конечно, бесспорно, но его неповторимое лицо – это актеры, которых за 75 лет здесь сменилось несколько поколений. На этой сцене некогда блистали народная артистка Казахстана Тина Загвоздкина, заслуженные артисты Казахстана Станислав Попов, Герберт Кристель, Николай Батулин, Николай Минин, Светлана Забелина. По-прежнему популярны и востребованы, заслуженные деятели искусств РК Людмила Никонова и Федор Любецкий. Подросла целая плеяда молодежи, сделавшей первые шаги на сце-

не именно в стенах этого театра: Андрей Глушков, Игорь Шевцов, Валентина Инешина. Уже любимы зрителем некогда юные актеры, выпускники студии при театре Александр Сухов и Елена Хмелева, Вячеслав Макеев и Елена Дручинина, буквально на них глазах они выросли в настоящих мастеров сцены. Стремясь к профессиональному росту, ребята закончили зарубежные театральные вузы, выдержав серьезную конкуренцию и доказав, что в Семее существует своя школа актерской игры.

Наши талантливые молодые лицедеи и сегодня продолжают соблюдать лучшие традиции старшего поколения мастеров театрального искусства. А научила их этому заслуженная артистка Республики Казахстан Светлана Забелкина. Великолепная артистка, она внесла неоценимый вклад в развитие театрального искусства в нашем городе. Светлана Сергеевна свято верила не только в эстетическую силу искусства, но и в высокий воспитательный эффект от соприкосновения с Прекрасным. Свои педагогические наработки С. Забелкина с успехом использовала в театральной студии. Ее ученики на данный момент составляют основу труппы. Каждый из них, выходя на сцену, чувствовал дружескую поддержку и опирался на профессиональные заповеди своего Учителя, которого, к сожалению, уже нет рядом...

Сегодня – Тереза Ракен в «Любовниках из Вернона», вчера – Памела Кронки в «Дорогой Памеле», завтра – миссис Пайпер («Миссис Пайпер ведет следствие»). Выпускница Красноярского училища искусств, Светлана Забелкина служила в театре им. Ф.М. Достоевского более 45 лет, своим творчеством воспитав несколько поколений театралов, которые с нетерпением ждали очередной премьеры в предвкушении еще одного чудесного перевоплощения этой удивительной Актрисы.

Светлане Сергеевне при всем ее высоком авторитете и заслугах были абсолютно чужды «звездность», апломб. Она вместе со всей труппой увлеченно создавала подлинную картину жизни на сцене, какая бы роль ей при этом не предлагалась. Судья Эстер в «Эквусе» и Софья Ивановна в «Пока она умирала», баба Шура в спектакле «Любовь и голуби» В. Гуркина

и просто Она в драме А. Арбузова «Надежда» – все образы, созданные С. Забелиной, запомнились зрителю навсегда.

Светлана Сергеевна была не только ведущим мастером театра, она – его Душа, и здесь нет прошедшего времени. Великая Актриса, чуткий Педагог, прекрасный Человек – она навсегда с нами...

В театре, да, собственно, как и в жизни, роли распределяются не только на сцене. В творческом коллективе особенно важно, кто возьмет на себя нелегкую обязанность отвечать за все – быть директором. Больше 30 лет прошло, как Яков Горельников, по представлению коллектива, был назначен директором театра им. Ф. М. Достоевского, став самым молодым руководителем подобного учреждения в республике. Возраст не стал преградой, ведь за ним – доскональное знание творческого процесса изнутри, завидное трудолюбие, бескорыстное служение Театру.

Яков Горельников – выпускник Новосибирского театрального училища и Семипалатинского педагогического института им. Н. К. Крупской. В 1970 году впервые вышел на сцену театра им. Ф. М. Достоевского в качестве актера. И вскоре стал кумиром зрителя, создав яркие образы в спектаклях «Униженные и оскорбленные» (Ф. Достоевский), «Отелло» (У. Шекспир), «Каракумская трагедия» (О. Бодыков), «Самая счастливая» (Э. Володарский), «Московские каникулы» (С. Кузнецов), «Обвинительное заключение» (Н. Думдабзе). Лауреат молодежной премии РК. О его работах писала не только местная пресса, но и журнал «Театр», газета «Ленинская смена».

Однако довольствоваться достигнутым – это не о Якове Вениаминовиче. На его счету несколько интересных режиссерских работ, в том числе, спектакль «Три волшебных конверта» (П. Шарманди), кстати, ставший лауреатом Международного фестиваля, «Не беспокойся, мама» (Н. Думдабзе), «Тринадцатый председатель» (Р. Абдулин). Обучался на режиссерском факультете ГИТИС (Москва). Прошел стажировку в театре Моссовета.

По признанию и специалистов, и зрителей, с приходом на директорскую должность Якова Вениаминовича, театр обрел второе дыхание. Игру труппы смогли оценить театралы в разных уголках Союза – от Фрунзе до Кишинева, где, кстати, за успешное проведение гастролей коллектив был награжден Почетной грамотой Правительства Молдавии. На сегодняшний день театр является Лауреатом Международного фестиваля, лауреатом Республиканских фестивалей в Джекказгане, Павлодаре, Костанае, Астане.

Яков Горельников – видный общественный деятель. Избирался депутатом городского Совета, Верховного Совета Республики Казахстан. За заслуги перед страной и регионом, за развитие культуры и искусства Яков Горельников награжден орденом «Достық» II степени, отмечен многочисленными правительственными наградами, Дипломами и Грамотами области и города. Заслуженный деятель Республики Казахстан. Ему, и только ему, доверяется проведение самых значительных мероприятий масштаба города и области, в том числе, с участием Главы государства.

Благодаря усилиям Я. Горельникова, в театре укрепились традиции сотрудничества с приглашенными режиссерами, многие из которых – мэтры российской сцены, педагоги театральных вузов. Конечно, подобный подход – не особенность только нашего театра, иногда эта мера даже вынужденная.

Подтвердил это и народный артист Асанали Ашимов, который несколько лет назад побывал в Семее, посетил театр, побеседовал с коллективами. Он подчеркнул, что Семипалатинский театр не раз доказывал свою мощь и талант на различных фестивалях, имеет богатую историю, что немаловажно, сказал мэтр, «ваш театр похож на театр: впечатляющий фасад, красивая площадь вокруг, живая музыка в фойе». А затем продолжил: «Должен вас огорчить – хороших режиссеров в Казахстане мало, практически нет. Некоторые считают себя гениями, переделывая казахские эпосы на современный лад. Сам видел постановку, где Козы-Корпеш был бандитом, а Баян-Сулду – проституткой... И это считается находкой! Свою историю

нужно возвышать, а не опускать. Занялись бы лучше настоящей работой. В чем секрет вечных, классических постановок? Во времени, во вложенном в него труде. Немирович-Данченко ставил «На дне» два года, на этот спектакль до сих пор ходят...»

Но приглашение маститых режиссеров в Семей все-таки – шаг не вынужденный, а хорошо продуманный, ведь общение с ними способствует творческому росту актеров. А это для руководителя коллектива Якова Горельникова – задача номер один, так как от уровня мастерства лицедеев зависит качество спектаклей, успех у зрителя, торжество профессионализма на сцене. Особое отношение в коллективе к театральной студии и к ее выпускникам, самые талантливые из которых не только вливаются в труппу, но и продолжают затем учебу в вузах Казахстана и России.

Яков Вениаминович считает, что профессионалу для поддержания высокой творческой планки не нужен надсмотрщик. Актеры здесь самостоятельны в том смысле, что сознают необходимость ежедневного труда над своим телом, пластикой, речью, иными элементами мастерства. Плюс работа под началом приезжих режиссеров, многие из которых преподают в РАТИ (ГИТИС). Кстати, добрая молва в этой среде разносится мгновенно, и теперь уже в театр им. Ф.М. Достоевского поступают звонки-предложения из разных городов СНГ от режиссеров, желающих попробовать себя в Семее.

Яков Горельников в интервью прессе отмечал еще одну особенность современного театра – зритель помолодел, а это публика особая, не терпящая «перста указующего», поэтому и репертуар подбирается тщательно, чтобы, будь то комедия или драма, несли доброе жизнеутверждающее начало. Более того, горожане уже привыкли, что время от времени театр приглашает их на креативные шоу, которые делают зрителя ближе к своим кумирам. И это не только традиционные Дни открытых дверей, но и оригинальные действия, которые становились событиями в масштабе города, такие, как «Театр на крыше и на сцене» и «Театральные сумерки».

Одна из ярких творческих удач последних лет – Диплом за лучшую мужскую роль на Республиканском театральном фестивале в Алматы, посвященном 20-летию Независимости Казахстана. Получил его Федор Любецкий за роль Старика в поэтическом спектакле «Гибель Отрара» по произведению Мухтара Шаханова в постановке заслуженного деятеля РК, лауреата Государственной премии РК Ерсайина Тапенова. Кстати, это первое произведение национальной драматургии на сцене русского драматического театра им. Ф. М. Достоевского. Затем этот прекрасный спектакль смогли оценить зрители и жюри необычного международного фестиваля «Театральный Атомград», проходящего в Димитровграде Ульяновской области РФ.

На творчестве актера театра им. Ф. М. Достоевского, мәдениет қайраткері Федора Любецкого, без преувеличения, выросло не одно поколение семейчан. Когда-то эти малыши старательно рассказывали свои первые стихи любимому Деду Морозу, а сейчас, уже солидными подростками, соперничают Старика из «Гибели Отрара», оплакивающему предательство сына. Девушки, сочувствуя Веронике из одноименного спектакля, задумываются, насколько же ей повезло встретить такого понимающего Доктора. Взрослые мужчины невольно ставят себя на место бизнесмена Игоря в «Пока она умирала», а женщины глаз не могут отвести от синьора Монтекки в «Чуме на оба ваши дома». И этой неподдельной правдой жизни, особой энергетикой овевана каждая роль уважаемого мэтра, это тот высокий дар, которым судьба с рождения одарила мальчика, родившегося в далекой Молдавии 16 апреля 1943 года.

Юного Федора Казахстан притянул магнитом. Услышав о покорении целины, приписал себе несколько месяцев – лишь бы взяли в покорители степей. Здесь, на священной земле Абая, получил диплом тракториста-комбайнера. Отсюда призвался в армию и, без колебаний, вернулся после службы, не видя другой родины. Казалось, нашел себя в рядах советской милиции, работал в линейном отделе.

И не только «гонял хулиганов» в поездах и на вокзалах или сопровождал авиарейсы. Любецкий все эти годы свое ред-

ко выпадающее свободное время проводил в народном театре «Энтузиаст», где под руководством народной артистки Казахской ССР Тины Загвоздкиной учился делать первые шаги на сцене. Именно она посоветовала главному режиссеру театра им. Ф.М. Достоевского Виктору Мажурину посмотреть спектакль с участием самородка. Так Федор Любецкий – в 33 года! – оказался перед приемной комиссией профессионального театра, которая и выбрала его, единственного среди 140 конкурсантов, несмотря на отсутствие специального образования.

С тех пор прошло более 35 лет, сыграно более сотни ролей, но и теперь Федор Иванович признается, что главный подарок для него – востребованность у зрителя, необходимость вновь и вновь выходить на сцену и вместе со своими любимыми коллегами создавать очередной шедевр.

В 2012 году уже артист Артур Кизилев за роль помещика Смирнова в спектакле «Покорнейше прошу...» получает в Уральске Диплом XX Республиканского театрального фестиваля в номинации «Лучшая мужская роль». Артур – выпускник Новосибирского государственного театрального института. Работал в «Театре на левом берегу» и «Глобусе», но в итоге предпочел театр им. Ф.М. Достоевского.

«Покорнейше прошу...» (музыкальная шутка по произведениям А.П. Чехова «Медведь», «Предложение», «Супруга») знаменательна еще и тем, что все более уверенно заявил о себе на режиссерской стезе актер театра Андрей Глушков, на чьем счету уже несколько удачных постановок. В качестве режиссера он следует золотому правилу драматургии: «Плоха та трагедия, где зритель не смеется, и плоха та комедия, где зритель не плачет».

Андрей Глушков – мәдениет қайраткері, вѣдущий актер нашего театра, чье участие в постановке в главной роли – безусловный залог успеха. Уроженец Семипалатинска, он после выпуска из школы № 38 поступил в педагогическое училище, но окончательно с выбором профессии определился, лишь попав в студию при театре. Окончил театральный институт (Ека-

теринбург, РФ). Благодаря талантливой игре Андрея на сцене театра создано около ста разноплановых образов, в том числе, Сальери («Чума»), Лоран («Любовники из Вернона»), АА («Эмигранты»), Яковлев («Фальшивая монета»).

О мастерстве актера можно судить и по тому успеху, который имели моно-спектакли, проходившие в Литературно-мемориальном музее Ф.М. Достоевского с участием А. Глушкова. В непосредственном окружении зрителей в камерной обстановке Андрей создал незабываемые образы и самого писателя в наиболее трагические периоды жизни, и его мятущихся персонажей.

Театралы наверняка помнят и нашу шумевшую постановку на малой сцене нашего театра пьесы Славомира Мрожека «Эмигранты», в которой всего два действующих лица – АА (А. Глушков) и ХХ (режиссер Леонид Титов, поставивший спектакль). Игра лицедеев не просто заморозила зрителей (и это при том, что в пьесе по сути нет внешнего действия, только диалоги и монологи героев), но и заставила пережить настоящий катарсис, по-настоящему «встряхнуть» свою систему ценностей. А ведь, по Гоголю, в этом и заключается высокий смысл драматического искусства.

А недавно Андрей Глушков попробовал себя в еще одном новом амплуа – педагога, пригласив на первый летний театральный практикум всех желающих. Идея открытия актерского практикума витала в воздухе давно, а вот оформилась в пилотный творческий проект летом 2014 года. Здесь не ставилась цель воспитать новое актерское поколение для нашей труппы. Это был короткий образовательный курс, в ходе которого шло знакомство всех желающих с основами актерского мастерства. Но, возможно, именно этот практикум станет для ребят первым шагом на профессиональную сцену, ведь 20 лет назад в актерскую студию при русском театре, которую вела заслуженная артистка Республики Казахстан Светлана Забелина, поступил и сам Андрей Глушков, на тот момент учившийся в педагогическом училище и видевший себя в будущем в роли преподавателя истории. Но очень скоро он, как и несколько

его товарищей по студии, решили связать свою судьбу с театром. И сегодня они уже не мыслят для себя иного выбора...

Говоря об участии театра в международных фестивалях, хочется снова «вернуться» в Димитровград Ульяновской области РФ, куда коллектив уже вторично был приглашен Министерством культуры РФ, Союзом театральных деятелей РФ и корпорацией «Роскосмос» для участия в международном фестивале «Театральный АтомГрад-2013». Семейчанами был показан спектакль «Фронтовичка», созданный к юбилею Великой Победы, но это не лобовая атака темы, на сцене не звучит ни одного выстрела, зрителю не показывают сцены ужаса и боли. Но они – в прошлом главной героини, 24-летней недавней фронтовички Марии Небылицы. Она живет ожиданием радости от встречи с любимым и мирным счастьем. Но быть им или не быть? Вот на этот вечный вопрос и отвечает на протяжении спектакля зритель вместе с героиней. Именитое жюри высоко оценило творчество труппы, присудив сразу три номинации – Елене Дручининой за лучшую женскую роль, Александру Сухову за лучшую роль второго плана и Юлии Ауг (Москва) за лучшую режиссуру. А весь коллектив был охарактеризован, как «Театр с человеческим лицом».

Весной 2014 года при полном аншлаге и под гром аплодисментов переполненного зала представил наш театр спектакль «Вероника...» на сцене ежегодного IX Международного фестиваля русских драматических театров «Соотечественники» в Саранске, откуда увез Диплом лауреата. И вновь отличился Александр Сухов на Региональном театральном фестивале, прошедшем в мае на сцене Павлодарского областного казахского музыкально-драматического театра им.Ж. Аймаутова и собравшего девять театральных коллективов Восточно-Казахстанской, Павлодарской, Карагандинской и Алматинской областей. Созданный им Сганарель в мольеровском «Лекаре поневоле» принес А. Сухову победу в номинации «Лучшая мужская роль».

Это постановка известного режиссера, заместителя художественного руководителя театра «Современник», преподавателя РАТИ Михаила Али-Хусейна, воплотившего классическое

произведение в жанре «спектакля в спектакле». В итоге зрителем представления бродячего театра становится не только зал, но и сам Мольер и его друзья. В театральной среде общеизвестно, что «Лекарь поневоле» – пьеса очень сложная для постановки, причем, требующая определенных усилий не только от режиссеров и актеров, но и зрителей, сюжет довольно запутан, но от этого только еще более интересен. Это приключения главного героя – Сганареля, оказавшегося в сложной ситуации, но в итоге под смех зрителей сумевшего из нее выпутаться, причем, оказавшись в выигрыше. Но что ему и сочувствующему зрителю предстоит пережить до этого хэппи-энда!..

Именно достижение этого момента максимального эмоционального вовлечение зрителя в действие, происходящее на сцене, и лежит в основе репертуарной политики русского драматического театра имени Ф. М. Достоевского. Но это не следование на поводу массовой культуры, напротив – умение предложить зрителю, особенно – молодой его части, материал, который приподнимает над бытом, возвышает, исподволь, не прямолинейно, формирует позитивное отношение к жизни.

Одним из ярких тому примеров стала лирическая драма Дулата Исабекова «Птица счастья», поставленная совместно с казахским музыкально-драматическим театром им. Абая, с которым наш театр дружно «проживает» в одном здании, под единым шаныраком. За годы независимости республики это первая совместная постановка двух театров. Между тем старожилы труппы и зрители со стажем помнят о плодотворном опыте сотрудничества казахского и русского коллективов в 70-е годы минувшего века, когда были поставлены спектакли «Волоколамское шоссе» и «Особое задание».

Воплотить экспериментальную задумку Я. Горельникова на сцене взялся известный режиссер, заслуженный деятель РК, лауреат государственной премии РК Ерсайн Тапенов. В спектакле, поставленном на русском и на казахском языках, рассказывается о нелегком для Казахстана времени распада СССР и первых годах независимой республики, когда представители многих нетитульных национальностей в поисках «птицы сча-

стья» устремились на историческую родину. Но далеко не каждый из них обрел душевное равновесие и материальное благополучие там, за пределами Казахстана – своей Родины. Зрители стали свидетелями разных человеческих судеб, сюжетных линий и обстоятельств, того, как герои пьесы, являющиеся представителями разных национальностей, оказались объединены общим чувством благодарности щедрой казахстанской земле.

Постановка имела успех у зрителя – и на родной сцене, и во время гастролей в Астану и Усть-Каменогорск. Возможно, с точки зрения критики, здесь нет неожиданных режиссерских решений, блистательной игры актеров, но именно такой подход оправдал себя в раскрытии этой темы. Залу настолько были близки мысли и чувства героев, что не понадобилось никаких других «изысков», спектакль получился простым, ясным, красивым, актуальным.

Вот, где в полной мере проявился талант режиссера Е. Тапенова, так при постановке поэтического спектакля «Гибель Отрара» на дастан Мухтара Шаханова, который русский драматический театр им. Ф. Достоевского посвятил 20-летию Независимости Казахстана! Тому лишнее подтверждение – успех на престижных театральных фестивалях Казахстана и России: XIX Республиканском театральном фестивале в Алматы и Межрегиональном фестивале «Театральный АтомГрад» в Димитровграде, собирающем лучшие театральные коллективы закрытых российских городов. То, как актерам удалось передать внутренний мир воинов, защитников осажденного города, их доблесть, мужество, потрясло не только зрителей, но и членов жюри.

Перед выбором материала для постановки, в театре было перечитано многое из казахской классики, и выбор пал на поэму «Гибель Отрара», где автор, описывая трагические события, между тем, поднимает общечеловеческие проблемы Добра и Зла, их борьбу в душе каждого человека. Режиссером-постановщиком был приглашен лауреат Государственной премии РК, деятель культуры республики Еrsaин Тапенов, в качестве балетмейстера – хореограф из Монголии Талгат Хандрусен.

Благодаря им на сцене развернулась эпическая картина падения древнего города Отрара, культурного и научного центра Казахстана XII века. Его жители многие месяцы держали оборону, но их усилия оказались напрасны: среди славных воинов нашелся один предатель, сдавший крепость войскам Чингисхана.

Это реальный эпизод из истории Казахстана. Но на сцене практически нет исторических деталей: ни пышных юрт, ни исторически точных костюмов. Был поставлен интересный культурный эксперимент, соединивший сюжет из национальной истории с элементами классической трагедии и современной культуры. Так, авторские слова в постановке передает Хор, привнося эстетику античности. А сцены кровавых сражений проходят под ритмы современной электронной музыки. Минимум декораций, внешняя простота и даже аскетичность компенсируются грандиозным внутренним напряжением, которое не покидает зрителя на протяжении всего спектакля.

Кстати, во время конкурсной демонстрации «Гибели Отрара» в Алматы в зале находился автор поэмы Мухтар Шаханов. Зная его крутой нрав и неприятие всего показного, актеры опасались не понравиться поэту. Но случилось другое – Мухтар Шаханов пришел в восторг от пластичной драматургии спектакля. Справедливо отнеслись к спектаклю и представители жюри, присудив актеру русского драматического театра им. Ф.М. Достоевского Федору Любецкому, сыгравшему в «Гибели Отрара» Старика (отца предателя) был награжден за Лучшую мужскую роль.

Второй раз блеснул спектакль вне родной сцены на фестивале в Димитровграде РФ, представляя весь Казахстан. Именно нашем коллективу выпала честь дать старт новому явлению культурной России – Межрегиональному фестивалю «АтомГрад». Зрителям был представлен великолепный фильм о развитии современного Казахстана, с видами Астаны и Семей, о том, как был закрыт самый крупный на Земле испытательный полигон на территории Семипалатинска. В честь 20-летия нашей страны россияне подняли Флаг

и исполнили Гимн Казахстана. Кроме того, актеры театральной труппы в течение десяти дней фестиваля сумели пройти курсы обучения по сценической речи и сценическому движению на мастер-классах доцента кафедры сценической речи ВГИК Ксении Кузнецовой и заведующего кафедрой пластической выразительности актера ЕГТИ Вячеслава Белоусова. С ошеломительным успехом прошли гастроли театра им. Ф. М. Достоевского с этим необыкновенным спектаклем и в Астане – на импровизированной сцене амфитеатра в аудитории Первого Президента РК Евразийского университета им Л. Гумилева, куда труппу пригласил ректор университета Ерлан Сыдыков. Конечно, коллектив немного волновался, не зная, как воспримет избалованный обилием культурных событий высочайшего класса зритель Астаны семейский театр. Но все опасения оказались напрасными. Зритель в Астане, действительно, другой, но игра наших актеров никого не оставила равнодушными. Среди зрителей были преподаватели и студенты университета, государственные деятели, представители нескольких дипломатических миссий зарубежных государств. Но в момент просмотра спектакля все они одинаково верили в долг, любовь к Отечеству, в мужество и отвагу, которые показали своим искусством актеры русского драматического театра им. Ф. М. Достоевского.

Кстати, не успели артисты вернуться из Астаны, как их пригласили на гастроли в Усть-Каменогорск, где был представлен спектакль «Птица счастья». В репертуаре театра всего два спектакля на основе национальной литературы, а сколько успеха, событий, прессы!

Хотя не констатировать, что зритель ждет о современного театра современных пьес, было бы глубоким заблуждением. Качественные, проверенные временем зарубежные, родом из СССР, но имевшие успех у передовой публики, экспериментальные творения молодых россиян – все они привлекают зрителя, давая повод для бурных обсуждений и даже споров.

Любимица публики комедия – обязательная часть репертуара. Уже несколько лет треволнения двоеженца, мастерски до-

веденные драматургом до абсурда и талантливо сыгранные актерами, вызывают положительные эмоции семейчан, вновь и вновь на спектакль «Папа в паутине». История, предложенная одним из лучших комедиографов современности Рэем Куни (полученный в 1991 году «Буккер» за пьесу «№ 13» – тому доказательство), на первый взгляд, абсолютно театральна. Таксист Джо, явно переживающий кризис среднего возраста, почти двадцать лет провел на положении двойного агента, умудряясь днем мило ворковать с продвинутой психологом-вегетарианкой Барбарой, а вечером поедать баранину в компании уютной домохозяйки Мэри. И все было бы довольно банально, не вмешайся в действие могущественная Всемирная паутина, познакомившая единокровных брата и сестру, и теперь подростки Гейвин и Вики намерены встретиться, о чем и сообщают своим папам... То есть двуликому папе Джо, мгновенно почувствовавшему себя запутавшимся в паутине, им же и сплетенной.

Воплотил эту комедию на сцене приглашенный в Семипалатинск Юрий Шушковский – основатель пластического театра «Группа Характеров», режиссер Омского драматического театра «Студия Любови Ермолаевой». Именно пластика и органичное музыкальное сопровождение (более ста включений!) стали полноправными составляющими постановки.

Искрометный юмор диалогов и монологов, возможно, обрел бы иной смысл, не разговаривай актеры еще и языком тела. Ведь создание спектакля в режиме on-line, когда время на сцене и в зрительном зале совпадают, – эксперимент рискованный, только словесный юмор современного театрала в статичном положении более двух часов не удержал бы. Молодые, но уже опытные актеры семипалатинской труппы подхватили идеи режиссера, внеся в роли свои находки.

Общение за кулисами только подтвердило: такие коммерческие постановки, просто обреченные собирать хорошую кассу, по вкусу не только зрителям, но и самим актерам. Комедия по-прежнему остается сложнейшим жанром драматургии, но Игорь Шевцов, Галина Герт, Михаил Иванов, Вячес-

лав Макеев, Елена Хмелева с задачами, поставленными именитым режиссером, справляются шутя. Трудно выделить фаворитов и перечислить всех героев, но нельзя не заметить, что центральной фигурой спектакля, вокруг которой вращаются главный герой и обе его семьи, становится квартирант Стенли, мастерски сыгранный Андреем Глушковым. Периферийный персонаж постепенно превращается едва ли не в главного, и он же выполняет роль Deus ex machine (прием античной трагедии, когда развязка приходит непредвиденно благодаря вмешательству высших сил), оказавшись отцом Вики, а значит, влюбленные все-таки могут быть вместе!

...А когда эйфория хэппи-энда развеивается, вспоминаются слова Достоевского, утверждавшего, что действительность фантастичнее любого вымысла. Так ли уж условно театрален это «чрезмерно женатый» таксист? Так ли фантастичны две женщины, на протяжении многих лет смутно подозревающие о существовании соперницы, но предпочитающие не выяснять отношений? Нет, они так же реальны, как и их дети, знакомящиеся в чате...

Увидел наш благодарный зритель на афишах и еще одно громкое имя – оскароносца Мартина МакДонаха, когда на сцене русского драматического театра им. Федора Достоевского московский режиссер профессор РАТИ (ГИТИС) Михаил Али-Хусейн поставил притчу «Калека с острова Инишмаан» штатного драматурга Королевского национального театра в Лондоне и обладателя многочисленных наград.

Калека Билли, сирота с темной историей исчезновения родителей, вынужден жить нахлебником у совершенно чужих людей и мириться с насмешками инишмаанцев, а вокруг – пьянь и мордобой, и главная новость – гусь кота укусил, главная радость – ожидание кровавой вендетты между хозяевами драчливых домашних животных... Вокруг – голые камни и суровое море. Поневоле сбежишь с оказией в Голливуд. Вопрос в другом – почему герой вернулся? Неужели правы островитяне, и «не такая уж дыра Инишмаан, если сюда калеки из Голливуда возвращаются»?

Эта пьеса – первая из трилогии МакДонаха об Аранских островах, включающей в себя также «Лейтенанта с острова Инишмор» и «Призрак с острова Инишер» – по сути, детектив с задачей выяснить правду исчезновения родителей главного героя: то ли утопились с горя, то ли уплыли в Америку, бросив сына. М. Али-Хусейн, раз в год традиционно покидающий российскую столицу для встречи с нашим театром, выбрал для новой постановки язык иносказания, обозначив на афише – притча.

Действие «Калеки...» происходит в 30-е годы прошлого века. Впрочем, Мартин МакДонах описал такую глушь, где плюс-минус столетие ничего в укладе жизни не меняет. И хотя деревня на сцене изображена ирландская, произойти такое могло и в казахском ауле, и в русском селе. Билли живет на попечении двух странноватых тетушек Кейт и Эйлин, одна из которых в стрессовые периоды жизни разговаривает с камнями. Впрочем, не все в порядке и с другими инишмаанцами: Джоннипатинмайк-Пустозвон продает новости и спаивает собственную мать, девица Хелен сквернословит и забрасывает окружающих яйцами, да и сам Билли часами глазеет на коров, мечтая вырваться с острова, где издевательство над ним стало проявлением хорошего тона. Судьба идет ему навстречу и голливудские режиссеры, затеяв съемки фильма об ирландских рыбаках, увозят Билли на пробы. И когда земляки после недолгих прений теоретически хоронят парня, «выписав ему» туберкулез, калека появляется и даже раздаёт заморские леденцы.

Итак, это очередной рассказ о разбившейся мечте? Или рассуждения на тему «где родился, там и пригодился»? Однако не так прост этот мегапопулярный и уже признанный классиком драматург. Секрет неординарности его творчества – в неординарной личности автора. Мартин МакДонах родился в 1970 году в Лондоне в семье рабочего-строителя и уборщицы. Так и не окончив среднюю школу, десять лет жил на пособие по безработице, проводя время перед телевизором за просмотром фильмов Мартина Скорсезе и Квентина Тарантино.

Взявшись за перо, Мак Донах резюмировал: «Для этой работы ведь не требуется ничего, кроме головы, карандаша и листа бумаги. Это лучшая работа из всех возможных». Он стал писать ежедневно, именуя себя «безработным по уважительной причине». И уже в 1997 году его пьеса «Королева красоты из Линейна», написанная годом ранее за восемь дней, была поставлена на Бродвее и, помимо известности, принесла автору театральную премию «Тони». В 2006 году МакДонах стал лауреатом премии «Оскар» за сценарий и режиссуру короткометражного фильма «Револьвер» – дебюта Мартина в кинематографе.

«Мак Донах, шаг за шагом, с помощью превосходной драматургической техники, вскрывает человеческую природу, – говорит режиссер Михаил Али-Хусейн. – И вот уже готов вывод, что каждый человек – по сути калека, если не физически, то морально». Такое открытие шокирует, но уже через несколько минут эти же «недочеловеки» проявляют себя как высочайшей степени гуманисты. Отвратительный циничный сплетник Джоннипатинмайк-Пустозвон оказывается тем самым анонимным героем, который некогда спас калеку Билли от смерти, когда его непутевые родители решили утопиться всем семейством. И, продираясь сквозь вопросы и ответы МакДонаха, зритель приходит к выводу сколь простому, столь и трудному – человек прекрасен, причем без всяких скидок на его пороки и увечья.

В премьерном спектакле были заняты молодые артисты семипалатинского театра, которым так понятны искания юного Билли (в этой роли очень органичен романтический Вячеслав Макеев). Груба и нежна одновременно Елена Дручинина в образе бунтарки Хелен, как всегда непредсказуем Александр Сухов (пожилой Джоннипатинмайк), не дает забыть о комизме жизни Юрий Шарымов (Бартли). Молодые артисты демонстрируют талант и чуткость к своим чудаковатым героям.

Их профессиональный рост и мастерство старших коллег (Галина Белова, Людмила Никонова, Игорь Шевцов, Валентина Инешина, Сергей Назиров) особо отметил после успешной

премьеры Михаил Али-Хусейн. Режиссер признался, что будь у него в Москве свой театр, то без зазрения совести переманил бы туда большую часть труппы. В ответ актеры смущенно потупились. И эта неожиданно повторившаяся за кулисами махдонаховская ситуация лишь подтвердила – все истории стары как мир, но их нужно прожить каждому, чтобы понять... Впрочем, слова бессильны, смотрите Мартина МакДонаха.

«Чума на оба ваши дома!» Это эксцентричное пожелание на афише известило семейчан об очередной яркой премьере на сцене Государственного русского драматического театра им. Ф. Достоевского. Поставил спектакль российский режиссер Павел Лаговский, уже хорошо известный местному зрителю. Начинать карьеру как актер, вероятно, поэтому труппе с ним работается особенно легко. Режиссер видит в лицедеях не марионеток, а своих помощников, единомышленников. Такой подход – истинный залог удачной постановки, тем более что материал, по которому готовилась премьера, невероятно сложный.

«Чума на оба ваши дома!» – пьеса Григория Горина, штатного автора Ленкома, поэтому его произведения были написаны для определенных актеров, таких, например, как А. Абдулов и О. Янковский. Но все, что выходило из-под пера известного драматурга, настолько актуально, зрелищно, оригинально, что театры повсеместно берутся за его пьесы до сих пор.

Вот и на сцене Семья закипели итальянские страсти, полные комизма и трагизма одновременно. Город Верона вновь стал местом интриг, дуэлей и, конечно же, зарождения истинной любви. Да-да, та самая Верона, где погибли, не сумев преодолеть межклановые раздоры, юные Ромео и Джульетта. Григорий Горин решил не останавливаться на финале шекспировской трагедии и пофантазировать: а что же случилось после похорон, где Монтекки и Капулетти, стоя рядом, горько сожалели о своей жестокости.

В жанре трагикомедии труппа говорит со зрителем о важной и очень современной проблеме – бессмысленности и нелепости любого противостояния, будь то мировая война или ку-

хонная склока. «Ибо существование, отравленное ненавистью, не есть жизнь!» – так словами одного из героев пьесы можно сформулировать идею спектакля. Ведь Монтекки и Капулетти не успокоились, погубив своих юных любимцев. Теперь жертвами нелепой вражды стали другие влюбленные, которые, казалось бы, должны были положить конец беспричинному и бесконечному кровопролитию. Но ни тот, ни другой клан не захотел покончить с враждой, вот и получили – чуму на оба дома!

Спектакль был принят и принимается зрителем с восторгом, и дело не только в зрелищности (а на сцене блистала практически вся труппа, в главных ролях – любимые театралам Александр Сухов и Елена Хмелева). После премьеры наверняка у каждого покидающего театр возникло ощущение, что ему были рассказаны не «предания Европы средневековой», а показана весьма актуальная история, которая произошла здесь и сейчас. Уж очень много в современном мире бессмысленных противостояний а-ля Верона.

Не менее актуальной является тема спектакля «Тринадцатая звезда», поставленная Алексеем Орловым. Российский режиссер пригласил зрителя взглянуть в себя и попытаться ответить на вопрос-выбор: «свободная жизнь или сытое существование?». За основу взята пьеса Виктора Ольшанского, который, в свою очередь, адаптировал для сцены один из рассказов Эрнеста Сетона Томпсона. В оригинале, рассказ – о кроликах, на которых тренируют гончих собак. Зрелище это настолько популярно, что каждую неделю собирает толпы зрителей, делающих ставки. Те кролики, которые выживают в забегах, получают дырку-звезду в ухо. Кролик Джек – обладатель уже 12 звезд. Ему предстоит последний забег, победив в котором, он может получить тринадцатую звезду, а вместе с ней и свободу – так обещали хозяева. Но, это не устраивает кое-кого из людей... В итоге – успех у молодого зрителя, которому пришелся по нраву рассказ о дружбе, вражде, любви и предательстве.

А будет ли столь популярна постановка, где нет ярких событий, где действия происходят в основном в душах персонажей? Это был смелый эксперимент – поставить спектакль «Вероника...» по роману Пауло Коэльо «Вероника решает умереть».

Вероника – обычная, на первый взгляд, современная девушка: привлекательна, умна, работает, музицирует. Но однажды она набирает в ладонь горсть таблеток и прощается с этим миром... Зрителю, приходящему на спектакль, приходится вместе с героями раскрывать причины этого поступка, становясь свидетелем его неожиданных последствий и ошеломляющей развязки. Вероника удивила всех, даже саму себя, ведь ей, чтобы начать по-настоящему жить и, конечно же, встретить свою любовь, пришлось решить умереть!

Постановщик – режиссер из Москвы Олег Плаксин, работающий в театре «Современник», на чьем счету уже несколько удачных постановок в Семее. Это «Валентин и Валентина», «Мама, прости!», «Ночной мотоциклист», «Банкрот», «Трактирщица», «Надежда». Такое плодотворное сотрудничество говорит о том, что коллектив театра и режиссер уже понимают друг друга с полуслова и стали единомышленниками. А без этого такой сложный материал, как «Вероника решает умереть», вряд ли смог бы столь органично переключиться со страниц нашумевшего романа на театральную сцену, причем, в жанре «безумной фантазии».

Воплощая задуманное, труппа, ведомая постановщиком, кстати, являющимся и автором инсценировки, сумела выйти за привычные рамки. Не секрет, что в театре намного меньше возможностей, нежели в кино, для воплощения фантазий. Но на сцене театра им. Ф. М. Достоевского потрясенные зрители увидели и полеты Софи, и видения Вероники, и воспоминания Эдуарда. Иногда казалось, что идет черно-белое кино, а вот фантазии героев вдруг обретают краски, становясь цветными.

Символично, что в названии спектакля слова «решает умереть» заменены многоточием, этим создатели действия демонстративно отказываются от смакования темы самоубий-

ства, поднявшись на иной, бытийный уровень, всерьез заставляя задуматься о смысле жизни, о том, что такое норма и почему мы так зависим от чужого мнения. И хотя действие происходит в психиатрическом приюте, режиссер и актеры сумели уйти от ожидаемой ассоциации с «Полетом над гнездом кукушки», найдя более человечные, светлые интонации. В оформлении же большой находкой стали возвышающиеся над сценой необычные часы средневекового флорентинца Паоло Учелло, чьи стрелки идут в обратном направлении. Они упоминаются в одном из диалогов героев, став символом того, что норма – это договоренность людей и только.

В итоге получился спектакль, который не дает прямолинейных ответов, а заставляет каждого искать свой. Неоднозначность происходящего подтверждается и тем, что у всех трех актрис, играющих Веронику, – Елены Дручининой, Елены Хмелевой и Дарьи Жулинской – получились свои акценты в создаваемом образе. Заслуженный деятель Казахстана Федор Любецкий в роли Доктора, из благих побуждений рискнувшего взять на себя функцию Бога, мастерски заставляет зрителя смеяться, несмотря на непростую обстановку. Анна Юдина появилась на сцене всего пару раз. Но и за эти считанные минуты актриса сумела создать столь узнаваемый образ истеричной мамы, желающей своей дочери счастья и потому заставляющей ее отказаться от своей мечты, чтобы «идти учиться на юриста». Впрочем, все артисты, занятые в спектакле, внесли свою лепту в создание общей атмосферы – фантастичности и, в тоже время, абсолютной реальности происходящего.

«Хотелось уйти от грубой постановочности, – признавался Олег Плаксин, – и создать полифонию жизни и отношений, выявить сомнения и правду каждого. Надеюсь, что спектакль будет интересен не только премьерной публике, но и всем зрителям, особенно – молодежи, возможно, он поможет им не совершать некоторых ошибок, да и взрослым – быть внимательнее друг к другу».

Прошло немного времени, и сцена Русского драматического театра им. Ф.М. Достоевского вдруг превратилась в торго-

вый зал супермаркета, полного людей сосредоточенно заполняющих тележки товаром. Зрителю была представлена премьера по пьесе современных российских драматургов Павла Казанцева и Ярославы Пулинович «Мойщики».

Режиссер из Москвы Ксения Зорина, чьи постановки с успехом идут на подмостках театров российской столицы и Сибири, в Семее работала впервые. И сразу предложила материал, способный, по ее мнению, расшевелить, поразить, заставить задуматься местного (провинциального?) зрителя. В России пьеса уже выдержала ряд постановок в разных городах, ее авторы – ученики известного режиссера и драматурга Николая Коляды. Да и тема произведения с бытовой проблематики магазинного воровства, ставшего бичом современной торговли (мойщики – специалисты по «смыву» товара с полок), постепенно выростала на бытийный уровень, ведь ворует главный герой, Некто Он, не просто так, а по убеждению и с философией, возводя свои действия в ранг акта гражданского неповиновения. Новейший Робин Гуд?

Театралы Семее немало удивились, увидев премьерную афишу. Неожиданная тема, нетрадиционный материал, вольная, на грани дозволенного лексика, новое в игре актеров – все это предстояло пережить зрителю, выросшему на классике. Принял ли он современную драматургию? Не станет ли требовать вернуть на сцену Шекспира и Чехова? Директор театра Яков Горельников уверен, что творческому коллективу, как и его поклонникам, эксперимент, креативность жизненно необходимы. Современный театр должен уходить и уводить своего зрителя от «нафталиновых», косных представлений об искусстве, самом себе и жизни в целом. Необходимо дать возможность самому увидеть и оценить современную драматургию, конечно, во многом неоднозначную, экстравагантную, но – интересную. А театр всегда должен быть интересен, в этом его суть!

И вовсе не о воровстве оказался спектакль. Это социальное явление стало лишь ярким фоном для темы вечной, классической – конечно же, любви, пусть и не банальной, сопровождающейся все решающим первым взглядом, обменом коль-

цами и свадебным путешествием в Тайланд. История персонажей под архитипичными именами Некто Он (Александр Сухов, Вячеслав Макеев) и Некто Она (Елена Дручинина, Виктория Щеголева) – это взаимоотношения сильных личностей, которых разделяет не только социальный (вор и бизнесуман) статус. «Хэппиэнда» не было, но и окончательный приговор этой сложной любви явственно не прозвучал, многое зрителю предстояло решить и домыслить самому.

Как и то – принять современную драматургию или по-прежнему искать на афише имена Чехова и Шекспира...

Продолжая знакомить земляков с современной российской драмой, театр им.Ф.М. Достоевского поставил философскую сказку по пьесе современного драматурга Данилы Привалова «Прекрасное далеко». Характеризуя спектакль, его режиссер, ведущий артист театра, Андрей Глушков поделился, что видит главным посылом постановки призыв «встречать каждый новый день с распахнутой душой и широко раскрытыми глазами, любить – так любить, страдать – так страдать, жить – так жить».

Интрига по поводу предстоящей премьеры возникла задолго до нее, так как на афише в качестве жанра было обозначено – «Картины из неСвободной жизни», поэтому некоторые зрители только после открытия занавеса с облегчением поняли, что в центре действия вовсе не будни заключенных, а приключения ангелов, оказавшихся в непривычной обстановке. Конечно, этой нехитрой аллегорией автор не скрыл, да и не пытался, что на самом деле размышляет о жизни, смерти и вечных поисках вовсе не ангельской, а человеческой души, создав в итоге тонкую философскую сказку.

Порадовав зрителей, Андрей Глушков сделал подарок и своим коллегам – в его интерпретации в спектакле не было второстепенных персонажей и массовки, только главные герои. Кроме того, режиссер ввел двух персонажей, отсутствующих к пьесе. «Ангелами», каждый из которых прошел свой путь потери и обретения веры, стали Елена Дручинина, Надежда Елеусизова, Елена Калинина, Виктория Щеголева, Валентина Инешина,

Андрей Глушков, Александр Сухов, Артур Кизилов, Игорь Шевцов, Игорь Илюхин, Вячеслав Макеев, Сергей Елеусизов.

Но если современная драматургия способна заинтересовать даже просто своей новизной, неизвестностью, то постановка классики – это всегда испытание. Для зрителя. Для режиссера. Для всей труппы, так как проверенные временем постановки потребуют максимального профессионализма не только от артистов, но и от всех цехов театра.

В выборе классических пьес театр им. Ф. М. Достоевского стремится к максимальной социальной отдаче. Так, первой премьерой 2006 года, Года Абая – в России, Пушкина – в Казахстане, стала постановка «маленьких трагедий» великого поэта. А именно – объединенных воедино «Моцарт и Сальери» и «Пир во время чумы».

По задумке директора театра Я. Горельникова и вновь приглашенного на постановку премьеры российского режиссера Владимира Деля, уже известного местному зрителю и труппе театра постановками «Женитьба Белугина» и «Квадратура круга», этот спектакль позволил решить двуединую задачу. Напомнить о том периоде творчества А. С. Пушкина, который общепризнан вершинным, временем зрелости гения – о Болдинской осени 1830 года, когда меньше чем за три месяца поэт создал более 50 потрясающих произведений разных жанров. И, взяв два из них, представить философские и нравственные проблемы всечеловеческого масштаба, дать пищу для ума и сердца публики.

Как отмечал в беседах В. Дель, в режиссуре мира не создана, не существует своего рода «отмычка» к драматургии Пушкина, в отличие, к примеру, от произведений Шекспира и Мольера, Чехова и Достоевского, при работе с которыми уже наработаны какие-то постановочные приемы, мало заметные зрителю, но хорошо известные режиссерам. Но все же главное в театре Пушкина – истина страстей, правдоподобье чувств. Театр Пушкина – поэтический, условный, театр метафор, образов. Поэтому вполне органично стала одна из находок – его посвящение не только гению Пушкина, Моцарта, но всем ярким талантам,

на чьем роду выпало рано уйти из жизни. Своеобразным музыкальным оформлением, которое выполнил актер театра Андрей Глушков, введением в постановку разновременных произведений музыкально-поэтического, бардовского искусства была отдана дань памяти Владимиру Высоцкому и Джону Леннону, Фреди Меркури и российским бардам Курехину, Башлачеву. «Реквием» Моцарта звучит в финале, как символ вечной памяти таланту и утверждения гуманизма.

Очередной совместной работой театра и заслуженного работника культуры РФ Владимира Деля стал спектакль по роману «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Наконец-то! – восклицали, прочитав афишу, зрители, ведь имя коллектива просто обязывает иметь в действующем репертуаре произведение великого писателя... Потрясение. Вот ощущение, которое они испытали после просмотра. И хотя на сцене – сюжет одного из самых широко известных и цитируемых произведений писателя, зал вслушивался в каждое слово, ища в нем спасение.

Жанр постановки, избранный сценаристом и режиссером спектакля, – фантазмагория. Что в переводе с греческого – причудливое бредовое видение. При этом В. Дель отказался от временных и географических примет. Уловными декорациями, контрастными и обыденными, бесформенными костюмами в черно-белых цветах, но очень точными эмоционально-психологическими коллизиями, он придал спектаклю характер вневременной, вечной актуальности. На этом фоне предельно реалистично, явственно и отчетливо предстает главное – тяжкий труд заблудшей души. Процесс собственного открытия Божьей истины, мир человеческих страданий и понимание того, что лишь любовью и милосердием жив и богат человек.

По признанию режиссера, артисты соучаствовали в выборе особых художественных средств, приемов и образов для современного, но точного, по Достоевскому, воссоздания слепка жизни, которая толкнула центрального героя к индивидуалистическому самоутверждению, к идеологии «наполеонизма». Этому способствовало и постоянное творческое сотруд-

ничество труппы с музеем Ф.М. Достоевского, где во всем царит аура гения. Были также встречи и беседы с клириком Воскресенского собора отцом Виктором о том, что есть грех, искупление, наказание. Все это помогло актерам обрести такое состояние души, при котором их работа предстала не просто выходом на сцену, но актом высокого смысла, борьбы за чистоту и святость человеческой души.

В итоге – потрясающая самоотдача каждого в актерском ансамбле. Начиная от абстрактной фигуры старухи, в роли которой заслуженная артистка Казахстана Светлана Забелкина, не произнеся ни одного слова, утверждает в точном совпадении с Достоевским и с замыслом режиссера, свое человеческое право на бытие. А Людмила Никонова – заслуженный деятель искусств Республики Казахстан (мать Раскольников), Галина Герт (Катерина Ивановна), Виктория Морозова (сестра), Елена Дручинина (Соня Мармеладова) – не щадя себя, на уровне высокой и убийственной тоски по утраченному родному созданию, создают лейтмотив спектакля – не о преступлении, а о Любви. Не может Раскольников «освободиться» от матери, сестры, Сони – от человечества. Ему было бы легко, если бы он их ненавидел и если бы они не любили его так сильно, что он, причинивший им столько неисчислимой боли, понимает, наконец: «Не старуху убил, мать свою убил!» «Человека в себе убил!» Весь тягостный путь души героя к этому осознанию не показывает, а воистину проходит на глазах зрителя молодой, но не по годам мастерски зрелый Александр Сухов, исполняющий роль Родиона Раскольникова.

Антитезой, светлым противопоставлением мраку бесчеловечности звучит на протяжении всего спектакля живой голос чистой души. «Потрясающей находкой» называет режиссер, а вслед за ним и зрители – Юлию Фоос, юную исполнительницу духовных песен. Она, ее роль уличной нищей певицы, стала органичной и необходимой в сообществе персонажей спектакля, зовущего, несмотря ни на что к гармонии и любви.

Нельзя не согласиться с мнением В. Деля, что в Семипалатинске счастливым образом сложилось так, что и труппа те-

атра, и зритель оказались способными к воспроизведению и восприятию образов и мыслей Ф.М. Достоевского. Причем таким образом, что мы не иллюстрировали роман «Преступление и наказание», а дали собственное видение трагизма его героев и поучительности уроков. На мой взгляд, театр выполняет присущую ему роль генератора, накопителя душевной энергии земли. Когда многолюдный зал безмолвно и напряженно сосредоточенно внимает двухчасовому действию, понимаешь, что здесь происходит нечто большее, чем развлечение публики...

Спектакль о любви – такой получилась постановка Олега Плакина «Последняя жертва» по мотивам пьесы Островского. Любви всякой. Главная героиня Юлия Павловна безумно влюблена в обаятельного мота и альфонса и готова отдать ему не только свое состояние, но и гордость. Чтобы погасить долги любимого, унижается перед старым богатым родственником, вымаливая на коленях у него деньги.

У возлюбленного Юлии Вадима Дольчина предмет страсти иной – веселье, кутежи, карты и роскошь. И ради них он готов обманывать и легко шагать по женским сердцам. А в душе расчетливого богатого купца Фрола Федуловича сражаются алчность и симпатия к юной красавице Юлии. Кто победит? Конечно, любовь!

Тонкий психологизм, сочное сочетание комедийных и драматических ситуаций, множество ярких характеров давно сделали «Последнюю жертву» Островского одной из любимейших пьес театров. В таких случаях крайне сложно уйти от шаблонов и задумок, найденных другими театрами. Поэтому откровенно, что в семейской версии отказались от традиционного прочтения образа главной героини. Как правило, ту, которая предпочла богатого купца вальяжному красавцу, представляли на сцене очередной жертвой купеческой морали, не сумевшей вырваться из «темного царства». В постановке же театра им. Ф.М. Достоевского поздняя страсть немолодого купца не кажется смешной и пошлой, а симпатия к нему со стороны молодой красавицы оказывается понятной и чистой.

«Островского не зря называют русским Шекспиром, – отметил режиссер московского театра «Современник» Олег Плаксин. – В этом спектакле мы больше задаем вопросов зрителям, нежели сами на них отвечаем. Нам было интересно, до какой степени можно доверять близким людям? Как можно понять предательство любимых?»

...Настоящим событием в масштабах города Международный проект «Ромео и Джульетта», посвященный 450-летию Уильяма Шекспира. Полтора месяца коллектив учился жить под шекспировскую рифму в переводе Бориса Пастернака. А руководил труппой известный в театральном мире режиссер, заслуженный деятель искусств Кыргызстана Нурлан Асанбеков. Он, будучи по специальности режиссером музыкального театра (выпускник РАТИ мастерской Натальи Сац), привлек к проекту композиторов – отца и дочь – Александра и Викторю Юртаевых, которые специально к этому спектаклю написали музыку. Также с ним из Бишкека приехал художник-постановщик заслуженный деятель искусств Кыргызстана Юлдаш Нурматов. За хореографию отвечала балетмейстер Маргарита Феденева. А за «вливание адреналина» – известный каскадер, обладатель черного пояса по тэквондо Нурбек Болотова. Благодаря ему улочки Вероны стали местом не только тайных встреч юных влюбленных, но и лихих трюков и массовых боев. Причем режиссер заранее заявил, что шпаги – «это слишком по-французски галантно», поэтому участники и участницы (!) уличных драк схватились за подвернувшиеся им обрезки труб!

Впрочем, как только на сцене появлялись герои Шекспира, все опасения театралов, что трагедия превратится в боевик, развеивались. Да, были и зрелищные драки, и падения с высоты, но – гармоничные общей канве постановки. А вместе с красивой музыкой, потрясающей игрой света и цвета, универсальными вневременными костюмами они выполнили задачу, поставленную режиссером – создать историю о любви, очень хрупкой и, вместе с тем, вечной.

«Спектакль рассчитан на зрительскую аудиторию от школьников до искушенных театралов, – уверен Н. Асанбеков. –

Шекспировская история нами показана вне времени и определенного пространства, средневековую Верону воссоздавать не стали, актеров в кружева и бархат не облачали. Ведь «Ромео и Джульетта» – история на все времена и не требует «того самого балкончика».

Его «роль» с успехом выполнила многофункциональная платформа, которая то взмывала ввысь вместе с влюбленными, то превращалась в «тот самый балкончик», то помост для карнавала. Все, работавшие над проектом сделали все возможное, чтобы современный искушенный 3D зритель оставался в тонусе, чтобы в полной мере наслаждаться классической трагедией. А актеры тем временем проходили серьезную проверку на профессионализм, после каждой сцены «получая отлично» аплодисментами или, что даже ценнее, замороженной тишиной.

Новый театральный сезон 2014-2015 гг. в Государственном русском драматическом театре имени Ф.М. Достоевского открылся спектаклем «Чайка» по одноименному произведению классика русской литературы А.П. Чехова. Режиссером-постановщиком спектакля выступил хорошо знакомый Олег Плаксин. В его интерпретации получилась история о любви, подчас безответной. Меняется время, одежда, условия быта, развивается технический прогресс, однако суть человеческих взаимоотношений остается прежней, и люди сталкиваются с одними и теми же вопросами изо дня в день. По мнению режиссера, Чехов говорит о том, как мы бываем жестоки друг к другу, как подчас мы любим одного человека, но при этом холодны к другому, тому, кто любит нас. И очень важно говорить об этом именно сегодня, когда в мире по-прежнему остается очень много глухоты и непонимания.

Если сам Чехов определил жанр своего произведения в качестве комедии, то постановка в Семее названа «трагикомедией с самоубийством». Такое определение демонстрирует нам еще одну серьезную проблему, поднятую в пьесе: вечный вопрос – быть или не быть? – который, так или иначе, на протяжении жизни задает себе каждый человек.

Как отмечает директор театра Я.В. Горельников, отвечать запросам публики и, одновременно, служить высокому искусству – трудная задача. Однако постановки «Чайки» А. Чехова, для многих являющихся воплощением театральной классики, и станет ее решением. И для молодежи, и для театралов со стажем это стало долгожданным событием, так как просьбы поставить классику звучат постоянно. «Чайка» – самое востребованное драматическое произведение Чехова. Написанная почти 120 лет назад пьеса пережила тысячи постановок на сценах мировых столиц и провинций, и каждый режиссер стремился дать зрителю свою разгадку уникальности и долголетия чеховской драмы. «Чайка» привлечет внимание и любителей мелодрамы, и психологической драмы. Здесь интересны и сами персонажи – модный писатель, актриса и ее окружение, и их чувства – любовь, ревность, жажда славы, разочарование. Все, как и в жизни. Но когда это происходит на сцене, зритель до последней минуты верит, что все может сложиться иначе...

Наш театр активно участвует в общественной жизни региона. Празднование государственных праздников, важнейших дат, народные гуляния – уже традиционно они не обходятся без участия артистов. Режиссером и автором сценария самых важных торжеств становится Заслуженный деятель РК, кавалер ордена «Достық» II степени Яков Вениаминович Горельников, который отмечает, что силами театра идет реальное воплощение положений Послания Президента народу Казахстана, ведь многие задачи, что поставлены перед страной – национальное единство, мир и согласие в нашем обществе, светское общество и высокая духовность, Общество Всеобщего Труда, общность истории, культуры и языка – все это поручения нам, работникам культуры.

При поддержке Программы развития ООН в театре установлена аппаратура, которая дает возможность людям с проблемами слуха полноценно смотреть спектакли. В зрительном зале появились большие экраны, на которых транслируется сурдоперевод. Реализуя Послание Президента, создать безбарьер-

ную среду для людей с ограниченными возможностями – такую задачу поставил перед собой коллектив театра. Первым шагом стала установка оборудования для сурдоперевода спектаклей, создана штатная единица – тифлопереводчик, который переводит спектакли на жестовый язык, приобретены ролл-пандусы для облегчения доступа к театру, инвалидная коляска.

Труппа им. Ф. М. Достоевского по-прежнему главной своей задачей ставит широкое приобщение зрителей к лучшим произведениям отечественной и зарубежной драматургии, высокое исполнительское мастерство, талант режиссуры.

ЖАМБЫЛ АТЫНДАҒЫ ШЫҒЫС ҚАЗАҚСТАН ОБЛЫСТЫҚ ДРАМА ТЕАТРЫ

Шығыс Қазақстан облысы Өскемен қаласында орналасқан Жамбыл атындағы драма театры Қазақстанның көне шығармашылық ұжымдардың бірі. Сексен жылдық тарихында театр басынан талай қиындықтарды, жетістіктер мен кемшіліктерді өткізді. 2000 жылдан театрда қазақ труппасы алышқан күннен бастап екі ұжым бірге отауласып келеді. Бір сахна, бір репетициялық зал – бұл да шығармашылыққа өз зардабын тигізіп отыр. Дегенмен де, театр ұжымы, орыс труппасы, не қазақ труппасы болсын жұмыстарын бір минутқа да бәсеңдетпей, қала тұрғындары мен қонақтарын өз өнерімен сүйсіндіруде.

1902 жылы Өскемен қаласында қала азаматтарының қаражатына салынған Халық үйі ашылды. Бұл еліміздің шалғай ауданында жатқан кішкентай қала үшін айтарлықтай оқиға болды. Осында әуесқой артистер дайындаған қойылымдар жиі қойыла бастады. Қазан төңкерісінен кейін, 1918 жылы Өскеменнің Совдепінің ұсынысымен «Драма артистерінің одағы» жұмыс істей бастайды.

1935 жылы Өскемен қаласының қалалық кеңесі бүкілодақтық староста М.И. Калининге хат жолдады. Көп нәрсені жазды, соның ішінде «...қалада театр мен дыбысты кино жоқ. Олардың орнына екі сыраhana бар. Ал мәдени-ағартушылық жұмыстар қорада өтеді» деген жолдар болды.

Сөйтіп, «бәрінен де алыс», шалғайда орналасқан қалада 1936 жылдың қаңтарында «Қалалық драма театры бірінші маусымын ашады» деген афишалар ілінді. Театрдың бірінші қойылымдары – А. Афиногеновтың «Алыста», А. Корнейчуктың «Платон Кречет», Н. Гогольдің «Үйлену», т.б. болды.

1939 жылы Шығыс Қазақстан жеке облыс болып бөлініп, Өскемен қаласы оның орталығына айналады. Театр енді «қалалық» емес – «облыстық театр» дәрежесіне көтерілді. Ұжым барған сайын өсе түседі. Сол кездегі кеңес театрының тарихындағы кезеңдік қойылымдарының бірі К. Треневтің «Любовь Яровая»

қойылымын қоюға күші жетеді. Бұл спектакль Өскемен театры үшін кезеңдік сәтті қойылым болды.

Көп ұзамай II-дүниежүзілік соғыс басталды. Тылда болса да Шығыс Қазақстанның шахтерлары, металлурктары, ауыл шаруашылығының жұмыскерлері өз күшін аямай еліне көмектесті. «Бәрі де фронт үшін! Бәрі жеңіс үшін!» – деген ұран бүкіл елді жаулайды. Лениногордың кеніштерінен шығатын қорғасын мен мырыш жауға қарсы күрестегі қатал қаруға айналып отырды. Шығыс Қазақстанның еті мен сүті, астығы мен көкөнісі қиын қыстауда елдің азығы болды.

Жылуы жоқ, бірақ лық толы залда көрермендер өздерін ұлы күрестің бір бөлігіндей сезініп отырды. Ел басына қара бұлттай төнген сұрапыл соғыс жылдары театрда патриоттық, антифашисттік тақырыптағы қойылымдарын ұсынды. К. Симоновтың «Орыс адамдар», Л. Леоновтың «Шабуыл», В. Вишневскийдің «Лениградтың қабырғасында», А. Корнейчуктың «Майдан», т.б. қойылымдары – сол жылдардағы театр репертуарының негізіне айналды, халықтың жауға деген өшпенділігін өршітті, отан алдындағы борыш мен намысты оятып, рухани азық бола алды.

Бұл спектакльдерде прогресшіл күш пен фашизм түнегі арасындағы драмалық қақтығыста өрбиді. Басты қаһармандар бас имейтін табандылығын, өз ісіне шексіз берілгендігін, адамзаттың асыл мұраттарын қорғай білудегі беріктігін айқын көрсетеді. Халық басына түскен қасіреттің ауыр салмағын жан-тәнімен сезініп, адамзаттың болашағы үшін бұрынғы армандарын жүзеге асыруға белсене кіріседі.

1944 жылы театрдың ішінде қуыршақ труппасы да ұйымдас-тырылады. Оны Қазақстанға эвакуациямен келген, Е. Б. Вахтанговтың тәлім-тәрбиесін алған режиссер В. Н. Горинберг басқарды. Горинберг қойған «Қоянның басынан өткендері», «Лешка мен мысық», «Кощей еліндегі Митя», т.б. спектакльдер сол жылдары үлкен табыспен жүрді.

Ал 1946 Өскеменнің горисполкомының ұйғаруымен еліміздің атақты ақыны – Жамбылдың 100 жыл толғанына байланысты кемеңгер ақынның есімі театрға берілді.

Соғыстан кейінгі жылдары театр репертуары А. Островскийдің «Жазықсыз жапа шеккендер», М. Горькийдің «Шыңырау түбінде», Ф. Шиллердің «Зұлымдық пен махаббат», В. Шекспирдің «Отелло», В. Маяковскийдің «Қандала», Н. Погодиннің «Кремль куранттары» қойылымдарымен толыға түсті. Театрдың кәсібилігіне кепіл болар режиссерлерге келсек те ұжымның бағына қарай азулы шеберлер жұмыс жасаған екен. Алғашқы қиын кезеңдердің ауыртпалығына төзе біліп, ұжымның шыңдалуына ықпал еткен В. Коняев, В. Бартосик, О. Сидорин тәрізді тұңғыш режиссерлер болды. Ал бұдан кейінгі жылдары театр шығармашылығына мол еңбек сіңірген режиссерлер Н. Курганский, В. Паршев, Е. Минский, Ю. Коненкин, В. Бутаков, тағы басқалары болды.

1950-60 жылдары театр құрамы М. С. Старадубов, Л. Долматова, Г. Боос, Е. Минский сынды кәсіби мамандығы бар тағы да бір топ жас артистермен толыққан тұста кемеліне келген еді. Бұлардың ізінше театрға И. А. Крючков, Н. Курганский, А. Суворова, А. Мерц, А. Воробьев, В. Красинский, Н. Корякина, Ф. Макаров, В. Шитов, Г. Терехов, О. Мищенко, т.б. келеді.

1960-70 жылдары бір топ дарынды жас өнерпаздармен толыққан ұжым қомақты дүниелер қойып, өзіндік бет-бедері айқындала түседі. Талантты артистермен тынысы кеңейген театр бұл тұста В. Розовтың «Мәңгі тірілер» (реж. В. Паршев), А. Вампиловтың «Үлкен ұл» (реж. В. Бартосик), Э. Брагинский мен Э. Рязановтың «Жеңіл буыңызбен!» (реж. А. Загаровский), В. Шукшинның «Жігерлі адамдар» (реж. В. Бартосик) тәрізді бүгінгі күн тақырыбын суреттейтін, замандастың образын көрсететін қойылымдарды сахналады.

Әсіресе, В. Розовтың әйгілі «Міңгі тірелер» қойылымы ұзақ жылдар бойын театр репертуарында тұрақтады. 1957 жылғы М. Калатозовтың осы пьеса бойынша түсірілген атақты «Тырнарлар ұшып келеді» фильмінен кейін театр сахнасына бұл шығарманы қою қиын дүние. Режиссер В. Паршев спектакльдің темпоритмін бір секундқа да бәсеңдетпей, П. И. Чайковскийдің музыкасын лейтмотив ретінде қолдынды. С. Толстов орындауындағы Борис, Л. Феклистованың Вероникасын, В. Тимченконың

Марк, А. Воробьевтің дәрігер Бородиннің рольдері көрермендер есінде қалды.

1980 жылдары театр күрделі шығармаларға қол артып, сапалы спектакльдер шығаруға талпына бастайды. Бұл жылдары сахнаға К. Симоновтың «Орыс сұрағы» (реж. В. Паршев), В. Покровскийдің «Күлкүлі күн» (реж. В. Паршев), М. Горькийдің «Соңғылар» (реж. К. Бетц), Б. Брехттің «Әйдік апай және оның балалары» (реж. Ю. Коненкин), А. Салынскийдің «Барбаншы қыз» (реж. В. Паршев), А. Дударевтің «Рядовойлар» (реж. В. Паршев), А.Н. Островскийдің «Жазасыз жапа шеккендер» (реж. В. Паршев), Н.В. Гогольдің «Ревизор» (реж. Е. Минский), Ш. Айтматовтың «Плаха» (реж. Е. Минский), Мольердің «Скапеннің айласы» (реж. Ю. Коненкин), қойылды.

Осы жылдары театрда аға буын өкілдері – Т. Тамарин, Л. Головкин, Р. Власова, А. Воробьев, Г. Терехов, Н. Корякина, Л. Феклистова, Л. Прозорова, Г. Тимченко, Т. Гремина, П. Заворыкин сынды актерлер қызмет жасады. Сондай-ақ, 80-шы жылдарда ұжымға жастар – В. Андриевских, Е. Кирченко, С. Грязнов, В. Бутаков, В. Соловьева, Г. Василкова т.б. келіп қосылды. К. Бетц, Ю. Коненкин сынды жас режиссерлар қойылымдарымен көрермендер назарына ілінді. Театрдың жас суретшісі Л. Зацепиннің сценографиясы мен қарашаңырақтың негізін қалағандардың бірі Қазақстанның еңбек сіңірген мәдениет қайраткері суретші-бутафор М. С. Старадубовтың жұмыстары жоғары бағаларға ие болды.

1984 жылы театр неміс драматургі Б. Брехттің «Әйдік апай және оның балалары» атты әлемге танымал пьесасын сахналады. Спектакльдің режиссері – Өскеменде туып өскен, білімін Б.В. Щукин атындағы театр училищесінде алған жас режиссер Юрий Коненкин болды. Қазір Астана қаласындағы М. Горький атындағы орыс драма театрының бас режиссері болып отыр.

Әйдік апай роліндегі Н. Карякина өмірге құштар, балаларын бар пәрменімен сүйетін ананы нанымды шығарды. Оның жүріс-тұрысы, қимыл-қозғалысы, сөз саптауы, ым-ишараттары нанымды мүсінделіп, ірілікпен көз тартады. Әрбір көрініс сайын

актриса трагедиялық темпераментінің қуатымен көрерменді керемет әсерге бөлеп отырды.

Шығарманы сахнаға шығарған Ю. Коненкин сан түрлі қақтығыстарға толы, тартыс түйіні аса ірі жатқан, шиеленіс шытырманы мол шығарманың көркемдік шешімін тауып өз ізденісінің нәтижесін көрсетті. Спектакльдегі Әйдік апайдай қайсар да батыл адамның өмір хикаясы көрермендерді толғандтты. Режиссер кейіпкерлердің жан-дүниесінде болып жатқан үлкен толқулардың әлеуметтік бұрқаныстармен ұштасып жатқанын сауатты сахналық тілмен бере білді.

Режиссер Ю. Коненкин қойған А. Островскийдің «Жазықсыз жапа шеккендер», А. Гельманның «Барлығымен жалғыз», «Зинуля», Ж.-Б. Мольердің «Скапеннің айласы», В. Левашевтің «Аңыз тұлға», Н. Семенованың «Доңгелектек пеш», В. Мережконың «Пролетарлық бақыт диірмені», В. Шапошниковтың «Наркология» спектакльдері театр репертуарын байытып қана қойған жоқ, сол театрдың актерлерін шыңдауға үлкен белес болды. Ю. Коненкин спектакльдерін шарттылыққа негіздеп, актерлік ойыннан психологиялық тереңдікті талап етті.

1980 жылдардың аяғы мен 1990 жылдардың басында театр бүкіл еліміздегі қайта құру кезеңін басынан өткізді. Қиыншылықтарға қарамастан бір күн де жұмысын доғармады. Керісінше, әлемдік және орыс драматургиясынан түзілген репертуарымен өз көрермендеріне рух беріп отырды. Бұл жылдары шығармашылық ұжымның М. Булгаковтың «Жендеттер» (реж. Е. Минский), А. Кассонның «Жабайы» (реж. С. Шипулин), Б. Шоудың «Сайтанның шәкірті» (реж. Е. Минский), А. Камюдің «Түсінбестік» (реж. В. Бутаков), А. Островскийдің «Бай қалыңдықтар» (реж. Е. Минский) мен «Найзағайы» (реж. О. Маципуло) т.б. қойылымдары репертуарда ұзақ тұрақтады.

М. Булгаковтың «Жендеттерін» («Мольерін», 1992) қойған Е. Минскийдің спектаклі Жамбыл атындағы драма театрының ең елеулі қойылымдарының біріне айналды. Мольер ролінде ойнаған Ф. Макаровтың роль шығарудағы шеберлігі баспасөз беттерінде көп жазылды. Қойылым режиссерлік қарымының молдығын, көзге ілінбес қарапайым өмірлік жәйлерден символдық

шешімдер тауып, пластикалық жүйе құра алатын тапқырлығын танытты.

Тәуелсіздік жылдары театр А. С. Пушкиннің «Кішкентай трагедияларын» (реж. В. Бутаков), Э. Де Филиппоның «Де Приторе Винченцо» (реж. О. Маципуло), Ф. Достоевскийдің «Ағатайдың түсі» (реж. Т. Баева), П. Макаеноктың «Трибунал» (реж. О. Маципуло), Г. Гориннің «Атың шықпаса..» (реж. О. Маципуло), А. Рейно-Фуртонның «Месье Амадей» (реж. А. Воронин), А. Цагареллидің «Ханума» (реж. Т. Баева), Б. Акуниннің «Шағала» (реж. О. Маципуло), А. Сухово-Кобылиннің «Кречинскийдің тойы» (реж. О. Маципуло) т.б. қойылымдарды сахналады.

Аударма шығармалардың негізінде қойылған А. Цагареллидің «Ханума» спектаклінен музыкалы шығармаларды игерудегі талпынысты, жекелеген орындаушылардың жетістіктерін, ұтымды шешім тапқан көріністерді кездестіруге болады. «Ханума» спектакліндегі ойнақы музыка, би мен хор оның комедиялық жанры мен сахналық ырғағына сай келіпті. Спектакльдің аяғына дейін осы ырғақ ауытқымай, оның үзілмейтін желісі іспеттес. Басқа қойылымдарға қарағанда мұнда тұтастықтың сақталуы осыдан болу керек.

Қойылымның орталық кейіпкері Ханума мен Кабато рөлдері Т. Гремина мен С. Степанованың ойындарында нанымды шыққан. Сахнадағы қимыл-әрекет, ән мен диалогтар актерлердің еркін орындаушылығында өзінің жанды бейнелеуін тапқан. Спектакльдің комедиялық мазмұнын ашудағы князь Пантиашвили мен Акоп рөлдеріндегі Ю. Савин мен С. Астраханцев ойындары да ширақ шыққан. Олар өз кейіпкерлерінің характерлерін жете түсінген, қимыл-қозғалыстары кейіпкерлердің көңіл-күйіне лайықты табылған. Әсіресе, С. Астраханцев бейнелеу тәсілдерінде халықтық дәстүрге, фольклордың сарқылмас байлығына да сүйенген. Оның Акопы дарынды сахна шеберінің үлкен табысы.

Сондай-ақ Н. Коровина (Сона) мен А. Латфидің (Котэ) ойындарындағы үйлесімді әрекет, жеңіл би музыкалы комедия шартына сай келген. Өздерінің кіршіксіз таза махаббаты жолындағы кедергілерді жеңу үшін түрлі комедиялық әрекетке барған

Сона мен Котэ рөлдерін орындаушылар дұрыс түсініп ойнап жүр. Қыз әлеміндегі психологиялық толғанысты Котэмен кездесетін көріністерде айқынырақ ашылған. Актер А. Латифтің ойынынан Сонаға деген махаббатына, жан иірімдеріне сенесіз.

Осындай жетістіктеріне қарамастан спектакль мағыналы көркем сахналық дүниеге айналмаған. Комедияға театр тым жеңіл қараған. Актерлер орысша сөйлегенімен де грузиндердің мәнеріне салуы сахналық сөздің берекесін кетірген.

Жамбыл атындағы театрдың репертуарындағы кезеңді спектаклі Д. Патриктің «Дорогая Памела» комедиясы. Республикамыздың көптеген театрларында жүріп жатқан бұл қойылымға театр өз қолтаңбасымен келіпті. Режиссер әр кейіпкердің ішкі-сыртқы әрекетін айқындап, драматург ойының сахналық көрініске барынша түсінікті жетуіне бар мүмкіндік жасады. Бұл ең бастысы Памела Кронкиді сахнаға шығарған Т. Веселованың табысы деуге болады. Барлық күлкілі құбылыстардың ұйтқысы болған Памела әлеміне актриса терең үңілген. Бос күлкіге, мағынасыз әрекетке жібермейтін байсалдылық – актриса ойының түйіні. Қойылымда комедиялық жанр ерекшелігі сақталып, бүгінгі талапқа сай сауатты сахналанған. Глорияның ролін жас актриса Н. Гусева толық меңгерсе, Соло Бозоны ойнаған Ю. Савин ойынында ұсақтық сезіледі.

Режиссер А. Воронин мен суретші Н. Зинченко комедияның сахналық үлгісін, пластикалық шешімін орынды тапқан. Қойылымға қатысқан басты бес актерде жанр сипатына қарай сахнада еркін қимылдап, тапқырлық тәсілін орынды қолданған, кейіпкерлер психологиясын жан-жақты барлаған.

Өскемен сахнасындағы 2006 жылы қойылған «Пушкинді ойнаймыз» қойылымы елеулі оқиға. Қойылым режиссері Татьяна Баева. Ол орыстың ұлы ақыны А. С. Пушкиннің «Боран» және «Барышня-крестьянка» повестерінің идеясын бүгінгі күн талап-тілегімен тікелей ұштастыра отырып спектакльді өмірдің өзіндей қарапайым да нанымды етіп сәтті сахналады. Режиссер автор жазып кеткен дәуірдің, ортаның атмосферасын дәл анықтаған.

Екі повестің сахналық жүйесін түсіріп, әрі сахнаға қойған Т. Баева мен декорациялық көркемдеуін жасаған талантты театр суретшісі В. Лукьянов шығармашылық ойлары бір жерден тоғысып, спектакльдің көркемдік тұтастығы берік сақталған. Режиссер спектакльдің кеңістік шешімін ойдағыдай тапқан, сахнада кейіпкерлердің үйлесімді қимыл-қозғалысына мүмкіндік туады. А. С. Пушкин суреттеген атмосфера кейіпкерлердің дүниетаным, қимыл-қарекеттерімен қоса спектакльдің жалпы тынысы – танымал композитор Г. Свиридовтың музыкасы аша түседі. Режиссер кейіпкерлердің ешқайсысын көзден таса қылмайды, барлығы өз кезегінде алма кезек ауысып бірінші планға шығып отырады. Сонымен қатар әр актер бірнеше рольді орындап жүр.

Қойылымның бірінші көрінісі «Боран» повесінің инсценировкасымен басталады. Басты кейіпкер Маша (Н. Снегирева) бай помещиктің жалғыз қызы. Оның сұлулығы мен байлығына қызығып жүрген жігіттер баршылық. Бірақ Маша кедей прапорщик Владимирді (А. Егоров) жақсы көреді. Владимир да өзінің махаббатын айтып, қызды алып қашуға бел байлайды. Ұзақ келіспеген Маша да ақырында қашудан басқа жол жоқ екенін түсінеді. Қашатын түні Владимир көрші деревнядағы пірәдармен келісіп, куәгерлерді іздеп жүргенде дала борандатып жолынан адасып кетеді. Уәделенген шіркеуге таң атқанда келсе, ол жабық тұрады.

Ал Маша болса уәделескен шіркеуде оны күтуде. Осы мезетте келді деп киімге оранған жігітті кіргізіп, екеуіне еш ойлануға мұрша бермей, пірәдар некелерін қиып жібереді. Тек содан кейін ғана бір-бірінің бет-әлпетіне үңілгенде Маша Владимир деп тұрғаны мүлдем бейтаныс жігіт екенін көріп талып түседі.

Ертеңінде Маша үйінде ауырып қалады. Оның ауыруының төркінін үйдегілері түсінбейді. Біраз уақыт өткеннен кейін қалаға соғыстан адамдар орала бастайды. Солардың ішінде гусардың полковнигі Бурмин да бар еді. Ол Машаның үйіне жиі келе бастайды. Екеуінің бір-біріне деген ынтықтығы сөзсіз көрініп тұрды. Бірақ екеуін де бір-біріне әлдене бір жібермей тұрған тәрізді көрінеді. Бір күні бақша аралып жүргенде Бурмин шы-

дамай Машаға өз махаббатын айтады. «Бірақ менің әйелім бар. Және мен оның кім екенін де білмеймін» деп қынжылады. Қыстың боранды күні бір деревнядағы шіркеудің ішіне кіріп кетіп, сонда бейтаныс қызбен некелескенін айтады. «Ах, бұл сізбе едіңіз!» – деп Маша оның құшағына құлай кетеді.

Осы оқиғаның барлық авторлық текстін актерлер алма кезек өздері айтып беріп жүрді. Машаның мінезінің, ішкі жандүниесінің өзгеруін Н. Снегирева дәлме-дәл жеткізе білді. Басында еркеготай, көңілді, алғашқы махаббаттың буымен жүрген қыз болса, боранды түндегі оқиғадан кейінгі сахналарда үн-түнсіз жүруі арқылы, ақырын ғана жимиып сөйлеуі арқылы Машаның өміріндегі өзгерістерді байқатады. Ал, А. Егоровтың орындауындағы Владимир, Машаның өзінен көрі, байлығына деген қызығушылығын көрсетеді. Бұл ашық түрде айтылмағанымен де, Владимирдің Машаға деген махаббатын айтқанда да тездетіп сөйлеп құтылып кеткісі келетіндей қимылдар жасауы, ең бастысы оған тездетіп үйленгісі келетінін актер шапшаң қимылдарымен, жалтақтап қараған көздерімен нанымды жеткізді.

Қойылымның екінші көрінісінде А. С. Пушкиннің «Барышня-крестьянка» повесі ойналды. Көрші помещиктің қаладан келген ұлы Алексейді көру үшін Лиза шаруаның қызы болып киініп алып, деревнядағы ұстаның қызы Акулинамын деп танысады. Екеуі бір-бірін ұнатады. Бірақ Лиза көрші помещиктің қызы екенін жасырып жүреді. Әкелері бір-бірін үйлендіреміз дегенде де Алексей қарсы болып, ішінен тек Акулина болып танысқан Лизаны ойлап әуреленеді. Атастырған Лизаның өзіне басқа қызды сүйетіндігін айтуға келген Алексей өзінің Акулинысын кездестіреді.

Лиза – Акулина роліндегі Н. Коровина бойжеткеннің өмірге деген қызығушылығын, құштарлығын, әрдайым бейқам күліп, асыр салып жүгіріп, қасындағы қызметші қыз Настяға өзінің құрбысындай сырласуы арқылы толыққанды жеткізген. Әсіресе, Алексей танып қоймасын деп өзінің ағылшын тілінің ұстазы, кәрі қыз мадам Жаксонның киімін киіп, опасын жағып шығуы балалық қылықтардан арылмағандығын көрсетеді. И. Снегиревтің орындауындағы Алексей де помещиктің баласы бола

тұра өзін қарапайым ұстауы, өзі ойлағандай «қарапайым шаруа» қызы Акулинаға деген шынайы махаббаты жүріс-тұрысынан, жанып тұрған көзқарасынан байқалды. Өзінің ақсүйектігіне қарамастан, әкесінің өзінен бас тартатынын біле тұра шаруа қызына үйленбекші болуы да көрерменді немқұрайлы қалтырмайды.

Қойылымнан театрдың жас режиссері Т. Баеваның спектакль қоюдағы өзіне тән қолтаңбасын аңғарып қоймай, А. С. Пушкин стилін дұрыс тапқанын, жазушы сипаттаған кейіпкерлердің іс-әрекетін, мінез-құлқын бояламамай-ақ, өткен дәуірдегі әлеуметтік қайшылықтар мен адамдар бойындағы руханилықты спектакльдің өзегі еткенін көреміз. Сондықтан да көрермендер Пушкин заманының жастарының махаббат машақаттарын көріп қана қоймай, өз өмірлерінің мән-мағынасы туралы кеңінен толғай алды.

Спектакльге қатысушы актерлардың барлығы да Александр Сергеевич Пушкиннің кең ауқымды ойын терең түсініп, лирикасын дөп басып өздерінің актерлік ерекшеліктеріне қарай әрекет жасады. Көріністің екеуі де Пушкин дәуірінің жастары жиналып алып ойын көрсетпекші болғанымен басталады. Сахнаға үлкен сандықты алып шығып, ішінен шығарған бір-екі заттың көмегімен (орамал, көзілдірік, фуражка, т.с.с.) кейіпкерінің бейнесіне еніп ойын бастап кетеді. Режиссер ой-тұжырымының тұтастығы, екі шығарманы өз қолымен пьесаға айналдырып, жан-жақты ізденудің нәтижесінде орташа бейнеленген кейіпкер жоқ. Театрдың көрнекті актерлары Н. Снегирева (Маша мен мадам Жаксон), И. Снегирев (Бурмин мен Алексей), А. Егоров (Владимир мен Берестов), Е. Пятов (Гаврила Гаврилович пен Муромский), Д. Тюлебаева (Прасковья Петровна мен Настя), Н. Коровина (Лиза мен қызметші қыз) ойыны бедерлері қойылым көркіне көркемдік қуат берді. Бәрі де сахналық кескін-келбеті дәл табылған, актерлердің мол ізденісінен туған бейнелер. Бір-бірімен жымдасқан артистер ансамблі сахналық мәдениеттілікті аңғартып, өрелі өнерпаздық мүмкіндіктерінің мол екенін танытты. «Пушкинді ойнаймыз» қойылымы театрдың

күрделі классикалық шығарманы меңгерудегі кезеңдік табысы болып қалды.

Әсіресе, театр ұжымы Мария Ладоның «Қарапайым оқиға» пьесасының әлеуметтік, философиялық маңызын көрермендерге жеткізе алды. Комедиялық оқиғалар мен үй жануарларын сөйлетуі қойылымның сәтті шығуына да негіз болды.

Бүкіл оқиға мал қорасында өтеді. Сестричка атты кәрі жылқы, сиыр Зорька, шошқа, әтеш, ит Крепыш қожайындарының өміріне өз көзқарасымен қарап, Дашка мен Алешканың махаббатының куәгері. Олар адамдардың арасында өмір сүргенімен де, көп заттар мен сөздерді толық түсінбеушілігі де күлкі тудырады. «Ақша», «аборт» деген сөздердің мәнін түсіну үшін де көп ойланып, бір-бірімен дауласып өмір кешуде. Малдарға түсінікті нәрселерді адамдардың қиындатып, содан проблема жасауы да түсініксіз оларға. Дашка мен Алешка бір-бірін жақсы көрсе бірге болу керек олардың ойынша. Ал, Дашканың аяғы ауыр екенін білгенде мал қорада кәдімгідей той болады. Режиссер С. Астраханцевтің шешімі бойынша малдар өздерімен-өздері қалғанда ғана адамша сөйлеп, ойларын білдіріп отырады. Ал қожайындары қораға кірген кезде үй жануарларының бүкіл іс-қимылдары адамдардың көзіне үйреншікті көрінетіндей бола қалады. Басын анда-санда шайқап жылқы, күйісін шайнап сиыр, қор-қор етіп шошқаның қорадағы тіршілігі жүріп жатады.

Шошқаның ролін ойнаған Н. Коровина кейіпкердің ішкі дүниесін ашатын түрлі әрекеттер тауып, өмірдің философиясының мәнін тереңдетіп, өзіндік бояуларымен өрнектегені спектакльдің сәтті шығуына негіз болды. Оның бар арманы қораның сыртына шығу, өзенді көру. Қожайыны оны сойуға әкетіп бара жатқанда, «қожайыным мені жақсы көреді! Ол мені қыдыртуға әкетті!» деп мәз болуы, өз қуанышын бәріне жеткізу үшін адамның аяғының астында секіруі арқылы актриса шошқаның мінезін дәл көрсеткен. Сахна сыртынан Шошқаның ащы дауысы шыққанда, азық үшін сойылып жатқанын біле тұрсада көрерменнің жүрегі бір түршігеді.

С. Степанованың орындауындағы Сиыр көп нәрсеге араласпай, болашақ бұзауын ойлап, ішін сипалап жүруі де қызықты.

Ал екінші көріністе бұзаулы болғанда оны кәдімгідей жалап, сипап нағыз аналық мейірімді көрсетеді.

Крепыш атты итті сомдаған А. Латфи кейіпкерінің мінезін ашатын дәлме-дәл детальдарды керемет тапқан. Асыр салып жүгіріп кіруі, сөзін аяқтамай жүгіріп шығып кетуі, ауладағы бүкіл өсек-аянда қорадан шыға алмай отырған малдарға жеткізуі әсерлі. Жүгіріп жеткенше айтар ойын ұмытып қалып, «қазір келем!» деп қайта шауып кетуі, итше қыңсылап, қожайындары қораға тамақ әкелгенде аяқ астыларына оратылып нағыз иттің психологиялық әрекеттерін керемет жеткізген.

Ал, Әтеш рөліндегі А. Егоров та дұрыс бағыт ұстаған. Актердің сырттай әсем де маңғаздау жүріс-тұрысы, кеудесін көтере сөйлеуі Әтештің өзін-өзі жақсы көретіндігін, бүкіл адамзатты оятатын менмін деп паңдануы нанымды. Сол сияқты жалғандық пен шындық туралы ой жарыстырып, өмірдің мәні туралы терең толғаныстарға баратын Жылқыны ойнаған Сатиннің орнына И. Красикованың бейнесі де спектакльдің жетістігі саналды. Малдардың бәрі ақыл сұрап, сұрақтарына жауап та іздеп соған барады. Өйткені жылқы көпті көрген, ұзақ жасаған, сонымен қатар, қожайын да оны ерекше жақсы көреді.

Режиссер С. Астраханцев пен суретші В. Лукьянов сахна кеңістігін ұтымды пайдаланып, спектакльдің сахналық үлгісін сәтті тауыпты. Сахна төріндегі үлкен мал қорасы кәдімгі даярның қарапайым тұрмысын суреттейді. Адамдардың өмірі сол қораның ар жағында өтіп жатады. Малдарға үлкен өмірдің тіршілігі тек дыбыстар арқылы жетеді. Дашка мен Алешканың махаббаты сол қораның үстінде үйіліп тұрған шөптің үстінде өрбісе, әр жануардың өзіне лайықты, еңбекқор қожайынның жасаған шарбағының артында суреттеледі.

Режиссердің айтар негізгі ойы – мал қорада қамалып отырған жануарлар, қожайындарының ұрыс-керісіне қарамастан солардың өмірі үшін, бақыты үшін өз өмірлерін беруге дайын жандар.

Спектакльде бұлардан басқа: қожайын – М. Горбанев, қожайынның әйелі – М. Соколова, Даша – Н. Снегирева, Алексей –

В. Ястебев, көрші – В. Муравицкий орындаушылық өнер тұтасығын көрсетті.

М. Ладоның әйгілі «Қарапайым оқиға» комедиясы – Өскемен театрының сахнасындағы сәтті қойылымдарының біріне айналды.

Классикалық ірі драматургиялық шығармалар – театрдың шығармашылық жағынан өсуіне, актерлер шеберлігінің қалыптасуына ықпал жасайды. Репертуарға күрделі шығармаларды енгізу ниетін Жамбыл атындағы драма театрынан да аңғаруға болады. Мұның сахнасынан А. Сухово-Кобылиннің «Кречинскийдің тойы», А. Н. Островскийдің «Бальзаминовтың үйленуі» театрдың ізденісіне кепіл болатын дүниелер.

Театр репертуарынан белді орын алып тұрған шығарманың бірі ХІХ ғасырдағы орыс өмірінің шындығын өз пьесаларында асқан шеберлікпен суреттеп берген А. Н. Островскийдің «Бальзаминовтың үйленуі» комедиясы. Театрдың бас режиссері А. Воронин қойылымда байлық соңына түскен пенделердің әрекеттерін бүгінгі күнмен астастыра бейнелеуге талпыныпты. Театр Островский стилистикасын, көркемдік ерекшелігін дұрыс түсініп, пьесаның сахналық тарихын барлаудан көп жайды аңғарған. Режиссер байлық пен жарлылықтан туындайтын адамның пасық сыр-сипатты ашуға, соның сахналық баламасын суретші Н. Зинченкомен бірге қарастырған. Жеке рөлдерге берілген түсініктеме жалпы спектакльдің ой-тұжырымына бағындырылыпты.

Байыпты ізденістің нәтижесінде театр сол дәуірдегі интеллигенцияның бұрынғы мұрат-арманының үзілуінен күйінішке душар болуын, күйреуін суреттейтін спектакль болып шыққан.

Оның үстіне труппаның жас актері В. Ястребов Михайло Дмитрич Бальзаминовтың сахналық бейнесіне терең бойлаған. Орындаушы, ең алдымен рөлдің сахналық суретін дәл тапқан. Сырттай өзін еркін ұстауға ұмтылған Бальзаминов – Ястребов өзінің ақылының таяздығын, өзінің түріне қарамастан бай қалыңдық іздеуін шынайы суреттеген. Актер автор материалын жан-жақты қарастырып, бейне жасауға қажеттілерін қалт жібермей, ізденімпаздылықпен пайдаланған. Өзін қоршаған орта-

ға паңдықпен қарауы, пасық ойымен өзін кереметпін, әдемімін деп есептеген Бальзаминовтың мінезі актер ойынында терең ашылған. Үсті-басын күтіп, шолжаңдаған Бальзаминовтың сахнадағы әрбір әрекеті күлкі тудырып, оның сырты жылтыр, қуыс кеуде тартымсыздығы айқындала түседі. Актер әдейі әсерлеу әдісін көркемдік өлшеммен қолданады. Бальзаминов бейнесі – жас орындаушының шығармалық сапарындағы мол ізденісі, актер шеберлігінің мүмкіндігін танытқан күрделі жұмысы.

Мұнан басқа спектакльдің көркемдік сапасына өзіндік үлес қосқан Т. Воронина (Бальзаминова), А. Латфи (Красавина), М. Соколова (Ничкина), Н. Коровина (Капочка), т.б. ойындарын атауға болады. Бұлар өз кейіпкерінің комедиялық болмысын өздерін қоршаған орта, әлеуметтік болмыспен тығыз байланысын терең түсінген. А.Н. Островский стилистикасы мен көркемдік ерекшелігі спектакльдегі орындаушылар өнерімен қатар, көпшілік сахналарда, жекелеген көріністерде де сақталып, тұтастық тауыпты.

Тәуелсіздік кезеңдегі театр репертуарында әртүрлі жанрдағы қойылымдар ұсынуға күш салынған. Алайда біздің байқауымызша соңғы 15 жылда ұлттық классикамыздың сахнада қойылуына аса мән берілмесе керек. Қазақ драматургиясының озық үлгілері өзіне лайықты деңгейінде көрініс таба алмай келеді. Олай дейтініміз бар болғаны режиссер Е. Сидоров қойған Д. Исабековтың «Ректордың қабылдау күндері», О. Бөкейдің «Қар қызы», С. Жаңайдаровтың «Мәңгілік қаңғу туралы», М. Әуезовтың «Еңлік – Кебек» көркемдік сапасы төмен болғандықтан сахнадан ерте түскен спектакльдер.

Тек сахналық өмірі ұзақтау болған Р. Мұқанованың «Мәңгілік бала бейне» қойылымы болды.

Кеңес дәуірінде ұзақ жылдар бойы қазақ даласында үздіксіз жер асты, жер үсті ядролық сынақтары өткізілгені, оның жасырын түрде, бүркемеленіп жүзеге асқаны, сол жарылыстардың зардаптарынан қандастарымыз баудай түсіп, шыбындай қырылғаны ащы ақиқат еді. Жиырмасыншы ғасырдың құбыжығы атанған Семей полигонының зардабы бүгінгі отандастарымыз үшін ғана емес, болашақ ұрпақтарымыздың өміріне өте

қауіпті. Атомдық жарылыстар ауа қабаттары бүлініп, жеріміз шекарасы қызыл сызықпен қоршалған экологиялық аймаққа айналды. Ұрпағымыз қанында жоқ, бұрын-сонды көріп-білмеген дертке ұшырады. Қырық екі жылға созылған ядролық сынақ 1991 жылы өшті. Бүкіл әлем «Семей – Невада» шеруіне шығып, ядролық апатты жою мәселесі қызу жүріп жатқанда театрлар да осы тақырыпқа өз үлесін қосты. Осындай ұлтымыздың айықпас дертін айна-қатесіз суреттейтін Роза Мұқанованың «Қаралы той» атты повесі бойынша сахналанған «Мәңгілік бала бейне» деп аталатын спектаклі 1997 жылдан бастап Қазақтың Мемлекеттік М.О. Әуезов атындағы академиялық драма театрының репертуарында өз орнын берік алды (режиссері Б. Атабаев). Бұл пьеса бірден бүкіл еліміздің театрларында да қойыла бастады. Жамбыл атындағы театр да шетте қалған жоқ. 1998 жылы режиссер Е. Бутаковтың сахналануымен «Ляйля – дитя Луны» атты спектакль өскемендіктердің назарына ұсынылды.

Осындай психологиялық көңіл-күйге құрылған спектакльге суретші Н. Зинченко жасаған декорациялық жасау-жиһаздар сай келген. Режиссер мен суретшінің басты мақсаты – көрермен назарын жалаң эффектiге құрылған сахналық жасауларға емес, адамның ішкі жан дүниесіне, шытырман ой тартысына аударту. Біздің сахнамызға адамзаттың адамгершілік қасиетін уағыздайтын идея, мақсат керектігін бұл қойылым әлі күнге дейін театр репертуарынан түспей жүріп жатқанымен, толы көрермендер залымен тағы да дәлелдеп берді.

Бүгінгі репертуардағы дүниелердің көбісі тап бүгінгі күннің өзекті мәселелерін көтеріп, замандас бейнесін көрсететіндігі қуантады. Көңілге қонымды жәйттердің бірі Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық драма театрының әрдайым сахнада еш жерде қойылмаған дүниелерді игеріп, әркез тың шығармаларды қоюға құштар. Мәселен, 2009-2012 жылдары қойылған В. Сигаревтің «Детектор лжи» (режиссері А. Воронин), Б. Акуниннің «Инь мен Янь» (режиссері О. Маципуло), А. Кассонның «Жабайы» (режиссері О. Маципуло), Р. Хоудонның «Тамаша той» (режиссері А. Воронин) т.б. спектакльдері соның куәсі.

Театрдың жеңіл комедия жанрындағы жұмыстарының бірі Р. Хоудонның «Тамаша той» пьесасы. А. Воронин пьесаның идеясын бүгінгі күнмен үндестіре шешіп, қазіргі еріккен жас­тардың өмірінен бір эпизодты қойылымға арқау еткен.

Қонақ үйдің бөлмесінде жігіт пен қыз ұйықтап жатыр. Ең қызығы, оянған жігіт қасында түнеп шыққан қызды мүлдем та­нымайды. Ал, бүгін кешке оның үйлену тойы, қазір қалындығы да келіп қалу керек. Аяқ астынан келген досына қасында түнеп шыққан қызды құрбым деп таныстыршы дейді. Осыдан қойы­лымдағы қызықты шатасулар мен түрлі оқиғалар туындала бас­тайды.

Осындай сюжеттегі жеңіл комедияны қоюға барған театр ең бастысы кассалық мақсатты алға қойған. Айта кететін жайт, Жамбыл театрының репертуарына көз жүгіртсек көбінесе коме­дия жанрындағы қойылымдарды байқаймыз. Бұған жоғарыда талданған спектакльдер де дәлел. Тіпті классикалық дүниелерге барғанның өзінде, трагедия не драма жанрындағы, философия­лық ой-толғамға, кейіпкерлердің психологиялық ой-толғаныс­тарына құрылған қойылымдардың жоқтығын байқаймыз. Бірақ комедиялық болса да классикалық шығармалардың сахнаға қо­йылып, репертуарға енуі – дұрыс бағыт. Өйткені актерлер мен режиссер шеберлігін дамытуға, ой-өрісін кеңейтуге, әрі көрер­мен қауымға күрделі сахналық шығармалармен ой салуға, жал­пы театрдың дамуына – классикалық драматургияның маңызы зор.

Сондай-ақ, театр балаларға арнап репертуар құру мәселесі­не айрықша көңіл бөлген. Жамбыл театрының сахнасында жүріп жатқан Р. Распенің «Айға қонған Мюнхаузен» (режис­сері И. Снегирев), К. Чуковскийдің «Муха-Цокотуха» (режиссері С. Астраханцев), «По щучьему велению» (режиссері Т. Баева), М. Садовниковтың «Али-Баба» (режиссері А. Воронин) қойы­лымдары кішкентай көрермендеріне театр өнерінің ғажайып сырға толы тылсым күшін көрсете алды.

Әсіресе режиссер С. Астраханцевтің «Муха-Цокотуха» қойы­лымын атап өту жөн. Ол пьесаның ертегілік атмосферасын дәл сақтап, әр кейіпкердің іс-әрекетін нақты белгіледі. Актерлердің

шыбын, қоңыздар сынды жәндіктердің өзіне тән ерекшеліктерін меңгеруіне мұқият зер салған. Атап айтқанда спектакль оқиғасының өрбуіне тікелей ықпал ететін Шыбын – Надежда Коровина ойыны бүлдіршіндердің көңілінен шықты. Сондай-ақ, спектакльде С. Степанова, А. Нохрина, А. Егоров, В. Ястребов, Е. Пятов, Т. Коблова, Анна Лафти мен Анатолий Лафти өздеріне жүктелген міндетті жауапкершілікпен орындап шықты. Олар режиссер трактовкасын дәл түсініп, шыбын-шіркейлердің (шыбын, өрмекші, қоңыз, шегіртке, көбелектер, т.б.) қимыл-қозғалысын әдемі үйлесімділікпен келтіре алды. Сонымен бірге жанр табиғатына сай сахнаны айшықты бояулармен тоғайдың әдемі көрінісін суреттеген декорация да бүлдіршіндерді театр әлеміне бірден қызықтырып әкетеді.

Жалпы, С. Астраханцев режиссурасында эпизодтық, жәй ғана кіріп-шығатын кейіпкер кемде-кем. Оның әр қойылымында халық сахналары да (массовка) зор мәнге ие. Ол сахналық безендіру, жарық, музыка, актерлік ойын іспетті спектакль компоненттерінің барлығын келісті үйлестіре білуге шебер. С. Астраханцев режиссурасының қызықты құралып, сәтті жасалуының сыры да осында.

Өскемендіктердің осы айтылған спектакльдерінен тың ізденісті, күрделі шығармаларды өзінше барлау бағдарын байқауға болады. Театрдың шығармалық батылдығын, актерлер шеберлігін классикалық дүниелерді меңгеру үстінде ұштау ниетін қолдаймыз. Мұндай шығармалар актер мен режиссер нағыз көркемдік өлшем, театрдың кәсіби деңгейін анықтайтын құбылыс. Сонымен, Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық драма театрының орыс труппасы көрсеткен спектакльдер әлі көп ізденуді қалайды. Әрине, біздің күткеніміз мол еді. Сексен жылдық тарихы бар театрға қойылар талап та жоғары болатыны даусыз.

Бүгінде ұжымның алар асуы биік, шығармашылықтың шыңында тұр. Десек те театрдың осы таңдағы көкейкесті проблемасына айналып, кем соғып тұрғаны – кадр мәселесі, ұжымды жаңа актерлермен толықтыру, театрға жаңа серпін, жаңа леп беруде болып отыр. Бүгінгі таңда елімізде өнер адамдарын да-

йындайтын жоғарғы оқу орындары бар болғанымен, орысшы бөлімдер жабылғандықтан, облыстық орыс театрлары үшін кадр мәселесі үлкен мәселенің біріне айналды. Сондықтан олар ән мен биге, сахнаға, жалпы өнерге жақындау тұрған жергілікті жастарды театр ұжымына қабылдауға мәжбүр болып отыр. Жоғарғы білімдерін көбінесе Ресейдің оқу орындарында сырттай бітіріп, өз біліктерін жоғарылатып, өңірлеріндегі өз ұлтының театр өнерін жоғалтып алмау үшін аянбай тер төгіп жүргендері құптарлық іс. Сондықтан, республикамыздағы ең көне театрларының бірі – Жамбыл атындағы Шығыс Қазақстан облыстық драма театрын әлі биіктерден көреміз деген үмітпен қараймыз.

Тулаған тарих толқынында небір қиын-қыстау кезеңнен аман өткен тәуелсіз қазақ халқы 120-дан астам ұлыстар өкілдерін бауырына басып, тату-тәтті өмір сүріп келеді. Елбасымыздың сарабдал саясаты арқасында Қазақстан халқы мәдениетімен өнерін дамыту кең өріс алды. Толеранттылықты ту етіп көтерген тәуелсіз елімізде барлық халықтардың тең құқылы дамуына жағдай жасалды. Солардың ішінде қоғамдық ой-сананы қалыптастыруда, тәрбиелеуде маңызды рөл атқаратын ұлыстар театр ошақтарының жұмысына ерекше мән беріліп, айырықша қолдау көрсетілді.

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі Ғылым комитетінің әлеуметтік және гуманитарлық ғылым салалары бойынша жүргізілген іргелі зерттеулер жобасы аясында М.О.Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Театр және кино өнері бөлімінің дайындаған «Қазақстан халқының сахна өнері» ұжымдық монографиясы тәуелсіз Қазақстан халқы кәсіби театрларының тарихы мен даму үрдісін, өзіндік бағыт-бағдарын, бүгінгі мен болашағын айқындауға арналған. Еліміздің театрлар картасында толыққанды жұмыс істейтін орыс, ұйғыр, кәріс, неміс, өзбек диаспораларының кәсіби театрларының тарихы, шығармашылық белестері, бүгінгі хал-күйіне сараптама жасалынады. Біртұтас Қазақстан сахна өнерінің құрамдас бөлігі есептелетін бұл театрлардың еліміздің мәдени-рухани қоржынына қайталанбас ерекшеліктерімен салар олжасы мол. Зерттеуде өзге ұлыстардың мәдениетін терең түсіну арқылы, Қазақстандағы қайталанбас көп үнді, түрлі-түсті бояуға малынған театр процесінің бүгінгі тынысы, шығармашылық келбеті ашылады. Еліміздің басты байлығы әрі баға жетпес құндылығына бағаланған тәуелсіз мемлекетіміздің алты тілде өнер көрсететін кәсіби театр өнері осындай жетістіктерімен мақтана алады.

Ұжымдық монографияда өзіндік бояу бедерімен, ұлттық нақышымен өрнектелетін Қазақстан халқы театрларының тарихы, шығармашылығы, жүргізіп отырған репертуарлық саясаты мен қойылымдардың көркемдік сапасы жайлы очерктер екі бөлімге топтастырылды. Алғашқы бөлімде еліміздің ірі мәдени

орталықтары «Алматы мен Астана қаласының театрлары», екінші бөлімде «Қазақстанның облыстық театрлары» шығармашылық келбеті қарастырылады. Бұл ұжымдық монография Қазақстан халқы театрларын кешенді түрде тереңдете зерттеудің басы. Келешекте Елбасының ерекше назарында болып келген Қазақстан халқы ассамблеясы алдына қойған биік мақсаттарын жүзеге асыру жолында жасалынар еңбектің бір парасы болып өзіндік салмақ жүгімен көрінетін тақырып.

Кітап тәуелсіз Қазақстанның сахна өнеріндегі құбылыс болған көп тілді ұлыстар театрлар шығармашылығына қызығушылық танытқан кәсіби театр мамандары мен зерттеушілерге, сахна өнеріне қызығушылық танытқан барша оқырман қауымға арналған.

РЕЗЮМЕ

Суверенный казахский народ, переживший немало трудных времен за всю историю, принял в свою большую семью представителей свыше 120 народностей и продолжает с ними мирное сосуществование. Благодаря взвешенной политике нашего Президента широкое распространение получило развитие культуры и искусства народа Казахстана. В нашем независимом государстве, которое придерживается межэтнической толерантности, созданы все условия для равноправного развития всех национальностей. В частности, исключительной поддержкой пользуются театры разных народов, работе которых придается особое значение, так как они играют важную роль в воспитании и формировании общественного сознания.

Коллективная монография «Сценическое искусство народа Казахстана», подготовленная Отделом театра и кино Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова в рамках фундаментального проекта Комитета науки МОН РК, направлена на изучение истории, выявление основных направлений в развитии, а также настоящего и будущего профессиональных театров независимого народа Казахстана. Будет проведен анализ истоков становления, основных творческих этапов и современного

состояния профессиональных театров русской, уйгурской, корейской, немецкой, узбекской диаспоры, которые полноценно функционируют на театральной карте нашей страны. Эти театры, считающиеся составной частью единого сценического искусства Казахстана, своими неповторимыми красками обогащают культурную и духовную сокровищницу нашего государства. В исследовании через глубокое понимание культуры других национальностей раскрывается современное дыхание и творческий облик уникального, многоголосого и многоликого театрального процесса Казахстана. Профессиональное театральное искусство нашего суверенного государства, выступающее на шести языках и считающееся главным достоянием республики, по праву может гордиться этими достижениями.

В коллективной монографии очерки об истории, творческом пути, репертуарной политике и художественном качестве постановок сгруппированы на две части. В первой части рассматриваются театры городов Алматы и Астана – крупных культурных центров нашей страны, во второй части – творческий облик областных театров Казахстана. Данная коллективная монография – это начало глубокого комплексного исследования театров народа Казахстана. В перспективе такие исследования послужат плодотворной деятельности по претворению в жизнь высоких целей, стоящих перед Ассамблеей народов Казахстана, находящегося под пристальным вниманием Президента.

Книга предназначена для специалистов профессиональных театров, театроведов, соискателей, интересующихся творчеством многоязычных национальных театров, а также для всей читательской аудитории, неравнодушно относящейся к сценическому искусству.

SUMMARY

Sovereign Kazakh nation, who have faced many difficult times in the history, hosted in its large family the representatives of more than 120 nationalities and continues peaceful coexistence. Thanks to the balanced policy of our President the culture and art of the peoples

of Kazakhstan is widely developing. In our independent state, which observes the inter-ethnic tolerance, all conditions for equal development of all nations have been created. In particular, the exclusive support is provided for the theaters of different nations, and much attention is paid to their work, because they play an important role in educating and formulating public consciousness.

In the frame of the project of the Committee on Science of the Ministry of Education and Science of the Republic of Kazakhstan on basic research in the field of social sciences and humanities, joint monograph «The theatrical art of Peoples of Kazakhstan», has been prepared by the Department of Theatre and Cinema of the Institute of Literature and Art named after M.O.Auezov, and it is intended to determine the history, development process, trends, present and future of the independent professional theaters of the peoples of Kazakhstan. The history, creative stages, current state of professional theaters of Russian, Uyghur, Korean, German, Uzbek Diaspora will be analyzed, which are fully functional in the theater map of our country. These theaters are considered a part of the common performing art of Kazakhstan, and will enrich the cultural and spiritual treasure of our country by their unique colors. The research reveals the modern breath and creative appearance of the unique, polyphonic, multi-faceted theatrical process in Kazakhstan through the deep understanding of the culture of different nations. Professional theatrical art of our sovereign state, which is acting in six languages and is considered the main property of the republic, can be proud of these achievements.

In the monograph the essays about the history, creative way, repertoire policy and artistic quality of productions are grouped into two parts. The first part deals with theaters of the cities Almaty and Astana - major cultural centers of the country, the second part - the creative aspect of regional theaters in Kazakhstan. This joint monograph - is the beginning of a deep comprehensive study of the theaters of the people of Kazakhstan. In the future, it will become a solid theme, which is a part of the activities on implementing the highest goals of the Assembly of Peoples of Kazakhstan, to which the President pays much attention.

The book is intended for specialists of professional theaters and theater experts, applicants who are interested in the creativity of

multilingual national theatres, which is a phenomenon in the theatric art of independent Kazakhstan, as well as for the readers who are passionate about performing arts.

АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТТЕР

1. Мұқан Аманкелді Оразбайұлы – өнертану кандидаты, доцент, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты Театр және кино бөлімінің меңгерушісі;
2. Жұмасейтова Гүлнар Тазабекқызы – өнертану кандидаты, доцент, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының бас ғылыми қызметкері;
3. Еркебай Анар Сайымжанқызы – өнертану кандидаты, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының аға ғылыми қызметкері;
4. Тәшімова Мәншүк Мәметжанқызы – театртанушы, М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институтының кіші ғылыми қызметкер;
5. Ким Герман Николаевич – тарих ғылымдарының докторы, әл-Фараби атындағы Қазақ ұлттық университеті Кәрістану орталығының профессоры;
6. Сайтова Гүлнара Юсуповна – өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының профессоры;
7. Исламбаева Зухра Усманбекқызы – өнертану кандидаты, Т. Қ. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясының доценті;
8. Дубс Наташа – өнертану магистрі, Неміс драма театрының бас режиссері;
9. Биданова Айгүл – Ф. М. Достоевский атындағы Шығыс Қазақстан облыстық орыс драма театрының әдебиет бөлімінің меңгерушісі.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

1. Мукан Аманкелди Оразбайулы – кандидат искусствоведения, доцент, Заведующий отделом театра и кино Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова;
2. Жумасейтова Гульнар Тазабековна – кандидат искусствоведения, доцент ГНС Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова;
3. Еркебай Анар Сайымжанкызы – кандидат искусствоведения, СНС Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова;
4. Ташимова Маншук Маметжановна – театровед, МНС Института литературы и искусства имени М. О. Ауэзова;
5. Ким Герман Николаевич – доктор исторических наук, профессор, директор Центра корееведения КазНУ им. аль-Фараби;
6. Сайтова Гулнара Юсуповна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова;
7. Исламбаева Зухра Усманбековна – кандидат искусствоведения, доцент Казахской национальной академии искусств имени Т. К. Жургенова;
8. Дубс Наташа – магистр искусствоведения, главный режиссер республиканского Немецкого драматического театра;
9. Биданова Айгуль – заведующий литературной частью Восточно-Казахстанского русского драматического театра им. Ф. Достоевского.

МАЗМУНЫ

I БӨЛІМ

АЛМАТЫ ЖӘНЕ АСТАНА ҚАЛАСЫНЫҢ ТЕАТРЛАРЫ

АЛҒЫ СӨЗ	3
М. Лермонтов атындағы Мемлекеттік академиялық Орыс драма театры (Алматы қ.)	9
Н. Сац атындағы Мемлекеттік Орыс балалар мен жасөспірімдер театры (Алматы қ.)	69
М. Горький атындағы Мемлекеттік академиялық Орыс драма театры (Астана қ.)	138
Қ. Қожамьяров атындағы Республикалық Ұйғыр музыкалық комедия театры (Алматы қ.)	164
Республикалық Корей музыкалық комедиялық театры (Алматы қ.)	217
Республикалық Неміс драма театры (Алматы қ.)	262

II БӨЛІМ

ҚАЗАҚСТАННЫҢ ОБЛЫСТЫҚ ТЕАТРЛАРЫ

Оңтүстік-Қазақстан облыстық Орыс драма театры (Шымкент қ.)	323
Оңтүстік-Қазақстан облысы Өзбек музыкалық драма театры (Сайрам қ.)	356
Ақтөбе облыстық Т. Ахтанов атындағы Орыс драма театры (Ақтөбе қ.)	373

Қарағанды облыстық К. С. Станиславский атындағы Орыс драма театры (Қарағанды қ.)	396
Теміртаудың Балалар мен жасөспірімдер театры (Теміртау қ.)	417
Ақмола облыстық Орыс драма театры (Көкшетау қ.)	435
Шығыс Қазақстан облыстық Ф. Достоевский атындағы Орыс драма театры (Семей қ.)	457
Шығыс Қазақстан облыстық Жамбыл атындағы Орыс драма театры (Өскемен қ.)	492
ТҮЙІН	509
РЕЗЮМЕ	510
SUMMARY	511
АВТОРЛАР ТУРАЛЫ МӘЛІМЕТТЕР	514

СОДЕРЖАНИЕ

I ГЛАВА

ТЕАТРЫ ГОРОДА АЛМАТЫ И АСТАНЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
Государственный академический Русский театр драмы им. М.Ю. Лермонтова(г. Алматы)	9
Государственный академический Русский театр для детей и юношества им. Н.И. Сац (г. Алматы).....	69
Государственный академический Русский театр драмы им. М. Горького (г. Астана)	138
Государственный республиканский Уйгурский театр музыкальной комедии им. К. Кужамьярова (г. Алматы)	164
Государственный республиканский Корейский театр музыкальной комедии (г. Алматы).....	217
Республиканский Немецкий драматический театр (г. Алматы)	262

II ГЛАВА

ОБЛАСТНЫЕ ТЕАТРЫ КАЗАХСТАНА

Южно-Казахстанский областной Русский драматический театр (г. Шымкент).....	323
Южно-Казахстанский областной Узбекский драматический театр (г. Сайрам)	356
Актюбинский Русский драматический театр им. Т. Ахтанова (г. Актобе)	373

Карагандинский Русский драматический театр им. К. С. Станиславского (г. Караганда)	396
Темиртауский театр для детей и юношества (г. Темиртау)	417
Акмолинский областной Русский драматический театр (г. Кокшетау)	435
Восточно-Казахстанский областной Русский драматический театр им. Ф. Достоевского (г. Семей)	457
Восточно-Казахстанский Русский драматический театр им. Жамбыла (г. Усть-Каменогорск)	492
ТҮЙІН	509
РЕЗЮМЕ	510
SUMMARY	511
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	515

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі
Ғылым комитеті
М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

**ҚАЗАҚСТАН ХАЛҚЫНЫҢ
САХНА ӨНЕРІ**

**СЦЕНИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО
НАРОДА КАЗАХСТАНА**

Верстка мен дизайн: Ивахнова Н.

Басуға: 17.12.2014 ж. ұсынылды.
Пішіні 60x84 ¹/₁₆. Көлемі 32,5 б.т.
Офсеттік басылым. Офсеттік қағаз.
Әріп түрі «CharterITC».
Таралымы 500 дана.

«Evo Press» баспаханасы,
Алматы қ-сы, Мақатаев к-сі, 129/1
тел.: 8 (727) 279 71 34, 352 82 02

