

12015

1508 к

АСТАНА:

ОТ ГЕОПОЛИТИЧЕСКОГО СТАТУСА
К КУЛЬТУРНОМУ РАЗНООБРАЗИЮ



11 2013/19 28

Қазақстан Республикасы Білім және ғылым министрлігі
Ғылым комитеті

М. О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты

К XX-летию Ассамблеи народа Казахстана

**АСТАНА:
ОТ ГЕОПОЛИТИЧЕСКОГО СТАТУСА
К КУЛЬТУРНОМУ РАЗНООБРАЗИЮ**

Алматы, 2014

УДК 7.0
ББК 25.1
А 91

Рекомендовано к изданию Ученым советом
Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК

Книга подготовлена в рамках НИП, реализованного в рамках грантового исследования (госрегистрация № 0112РК02861)

Редакционная коллегия:

Калимжанов У.К., Алибекулы А., Акыш Н.Б., Ананьева С.В., Азибаева Б.У., Әлбеков Т., Елеукенов Ш.Р., Ергалиева Р.А., Кузембай С.А., Кирабаев С.С., Конаев Д.А., Косанов С.К., Корабай С.С., Муқан А.О., Исмакова А.С., Г.Т. Жумасейтова (ответственный редактор).

Рецензент:

Д.А. Конаев, кандидат филологических наук, доцент

Ответственная за выпуск:

А.С. Еркебай, кандидат искусствоведения

А 91 Астана: от геополитического статуса к культурному разнообразию. Очерки. – Алматы: 2014. – 428 с.

ISBN 978-601-230-048-2

Научное издание «Астана: от геополитического статуса к культурному разнообразию» посвящено исследованию художественной жизни Астаны посредством анализа развития изобразительного, сценического и музыкального искусства. В книге освещены наиболее значимые памятники, события и имена, сыгравшие важное значение в культурной жизни молодой столицы. Научное издание предназначено искусствоведам, культурологам, студентам творческих вузов, а так же широкому кругу читателей, интересующихся Казахстаном и его национальным искусством.

УДК 7.0
ББК 25.1

ISBN 978-601-230-048-2

© М. О. Әуезов атындағы
Әдебиет және өнер институты, 2014

00326291

ПРЕДИСЛОВИЕ

*«Астана – это прекрасная корона,
которая венчает нашу независимость,
это сила Казахстана»*

Президент РК Н.А. Назарбаев.

Астана – современный, динамично развивающийся город XXI века с уникальными архитектурными сооружениями, расположенный в сердце Евразии за весьма короткое время превратился в культурный и духовный центр Казахстана. В его облике гармонично соединились национальный казахский колорит, функциональность и новации западной архитектуры, изящество и красота восточного зодчества.

Инициированная Президентом страны и строящаяся при его активном участии, Астана позиционируется как средоточие культурно-политической жизни суверенного государства. Строительство новой столицы знаменовало собой поворотную веху в истории молодого государства. Появление в городе великолепных образцов современной архитектуры, монументов с многомерным программно-идейным наполнением; активное использование медийных технологий в живописи; открытие новых театров и рост количества креативных сценических постановок, учитывающих современные достижения мирового сценического искусства, – все это результат активного вовлечения суверенного государства в мультикультурное мировое пространство.

Всей своей деятельностью Астана неизменно подтверждает статус одного из влиятельных на сегодняшний день центров международного сотрудничества. Проведенные на высоком уровне крупные политические и экономические мероприятия получили положительную оценку и признание авторитетного мирового сообщества. Съезды лидеров мировых и традиционных религий, Саммит ОБСЕ, VII Исламский экономический форум, юбилейный Саммит ШОС, V Экономический форум, мероприятия в рамках председательства нашей страны в организации Исламской конференции способствовали повышению международного авторитета и продвижению позитивного

имиджа Казахстана и его столицы. Не менее значимыми событиями в жизни страны, заслуженными и ожидаемыми, стали признание столицы Казахстана как лучшего города СНГ, присвоение ей в 2012 году организацией ТЮРКСОЙ звания «культурной столицы тюркского мира» и победа в конкурсе на проведение Всемирной выставки ЭКСПО - 2017.

Высокая оценка международного сообщества налагает особую ответственность на нашу страну. Сегодня уже не поддается никакому сомнению, что именно культура выступает одним из наиболее эффективных средств налаживания международного диалога, взаимопонимания между народами и государствами. Во всем мире в геометрической прогрессии возрастает роль культурно-гуманитарного сотрудничества в формировании современной полицентричной системы глобального развития. Естественно, что и для Казахстана поиски своего места в мировом культурном пространстве являются важным вопросом и актуальной проблемой сегодняшнего дня. Самобытное и уникальное звучание современной культуре Казахстана придает богатое культурно-историческое наследие, наличие элементов общетюркской идентичности и сохранение кочевого наследия в менталитете и духовной культуре современных казахов, что делает ее независимой как от Запада, так и Востока.

Стратегическая инициатива по созданию и строительству новой столицы Казахстана принадлежит Главе государства и была выдвинута им еще в первые годы обретения независимости. Тогда Президент говорил о том, что «реалии настоящего, и целый ряд геостратегических факторов заставили нас по-новому подойти к процессу формирования нашего собственного геополитического пространства». Как стало понятно позже всем, перенос столицы был вызван актуализацией проблем укрепления государственной унитарности, внутренней интегрированности и централизации государственного пространства Казахстана.

Противников и скептиков переноса столицы в холодный необустроенный Целиноград было более чем достаточно. Оглядываясь в прошлое и наблюдая Астану сегодняшних дней с ее достижениями, каждый казахстанец и гости столицы ясно осознают следующий факт. Астана – это не просто документальный и технический пере-

нос столицы из одного города в другой, а прежде всего создание новой столицы, новой по стратегическому устремлению, геополитическому позиционированию и самой государственной философии. 10 декабря 1997 года Указом Президента и постановлением Парламента город Акмола был объявлен столицей Республики Казахстан, а 6 мая 1998 года Указом Президента город Акмола был переименован в город Астана.

На строительство новой столицы были привлечены известные архитекторы Казахстана, лучшие европейские и азиатские зодчие, крупные строительные компании. Кроме государственных инвестиций средства на строительство выделялись бизнес-структурами, несколько западных стран выделили беспроцентные кредиты, а богатые мусульманские страны нередко предоставляли финансовую помощь безвозмездно. Так, резиденция Президента была построена за счет фонда Абу-Даби, здание Парламента – за счет Саудовской Аравии, мечеть стала подарком государства Катар, здание акимата построили на деньги Кувейта. Несколько административных зданий были возведены за счет областей Казахстана. В результате целенаправленной государственной политики и поддержки мирового сообщества, Астана очень быстро превращается в удобный, современный и динамичный мегаполис.

Вместе с тем, Астана – это и центр проведения крупных политико-экономических мероприятий международного уровня, место встречи государственных и политических лидеров, представителей мировых религий. В Астане расположены дипломатические посольства более 45 стран, десятки офисов крупнейших иностранных компаний. Столица может претендовать и на крупный научно-образовательный центр. ЕНУ им.Л.Гумилева, Казахская медицинская Академия, Национальный Университет искусств, Гуманитарно-юридический университет, Тюркская Академия – стали местом подготовки специалистов нового поколения, ориентированных на традиционные национальные и общечеловеческие ценности и нормы культуры.

Открытие по инициативе Президента в Астане Назарбаев университета, является прорывом в высшем образовании и образцом триединства в обучении, научной подготовке и инноваций. Миссия данного учебного заведения состоит в том, чтобы стать университетом

международного уровня, функционирующего по принципам автономии и академической свободы. Академические и научно-исследовательские программы вуза реализуются в официальном партнерстве с университетами, входящими в 30 лучших вузов мира, и передовыми международными научными центрами.

Кроме высокого политического символа независимости Казахстана Астане принадлежит и корона архитектурного символа государства. Главное украшение Астаны – это 105-ти метровый монумент «Байтерек», без сомнения, ставший олицетворением новой столицы. Основная часть символизирует ствол дерева, а большой шар в верхней части композиции – небо, то есть сооружение воплощает три философские составляющие – Земля, Жизнь и Небо. Сегодня «Байтерек» в восприятии жителей и гостей столицы, олицетворяет собой интегральный символ государства, как Красная площадь в Москве, статуя Свободы в Нью-Йорке, Эйфелева башня в Париже, Дворец Таджмагал в Индии и др.

Уникальный Дворец мира и согласия построен по проекту знаменитого английского архитектора Нормана Фостера в 2006 году. В Пирамиде высотой 62 метра разместились концертный зал, музей, библиотека, Ассамблея народа Казахстана. В верхнем главном конференц-зале, полном солнечного света, проходит съезд лидеров мировых и традиционных религий.

Архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ Елі» символизирует собой рождение в центре Евразии нового государства. Величественная стела, устремленная ввысь и увенчанная непобедимой птицей Самрук, олицетворяет светлое будущее нашего государства. Великолепная колоннада символизирует широту казахстанских степей, их необъятные просторы. Основание монумента «Қазақ Елі» дополнено барельефами, повествующими о славной истории казахского государства.

Еще одним символом Астаны стала Триумфальная арка «Мәңгілік Ел», построенная в ознаменование 20-летия Независимости Казахстана. Арка расположилась в самом центре левобережья, ее видно со всех сторон города. Ее высота – 20 метров, ширина – 13 метров, арка построена по классическому образцу. Ее принципиальным отличием являются идеальные пропорции, взятые по золотому сечению, и казахские национальные орнамен-

ты на полуколоннах. Данные архитектурные сооружения представляют собой не только произведения талантливых личностей и новый уровень архитектуры, а прежде всего, являются воплощением национальной идеи государства, политическими знаками независимости Казахстана.

В столице Казахстана создан Президентский Центр культуры, ставший средоточием восстановления традиционных ремесел казахов и ярких инновационных выставочных проектов. Активную роль в формировании культурной среды молодой столицы играет Музей Первого Президента Республики Казахстан, в его фондах собраны уникальные художественные и знаковые произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Динамичное развитие Астаны является наглядной демонстрацией ее растущих амбиций и стремления к лидерству. Одним из ключевых аспектов высокой конкурентоспособности столицы выступает современная высокотехнологичная культурная инфраструктура столицы, где сконцентрировано множество объектов культуры, включающие: 7 театров, 8 музеев, 27 библиотек, 7 кинотеатров, 8 концертных площадок, цирк, галереи и парки культуры и отдыха. Как известно, никакая сама лучшая и развитая инфраструктура не имеет смысла без профессиональных кадров, современного менеджмента, креативных идей и талантливых личностей. В этом смысле, молодой столице по-настоящему повезло. Призыв Президента в первые годы становления Астаны был услышан и поддержан известными деятелями культуры и амбициозной смелой молодежью.

Именно эти люди наполнили смыслом и содержанием уникальные архитектурные сооружения Астаны, своим искусством прославляя славу молодой столицы Казахстана. Большое значение для развития Астаны имело открытие в 2000 году Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой. Помимо классического балетного и оперного репертуара в постановке признанных мастеров сценического искусства Ю. Александрова, Ю. Григоровича, С. Вихарева, Ф. Жанно и других было начато освоение новых жанров современного музыкального искусства – мюзикл, опера-балет, модерн танец. Открытый в городе Молодежный и кукольный театры вносят большой вклад в формирование и воспитание юного зрителя, помогают

международного уровня, функционирующего по принципам автономии и академической свободы. Академические и научно-исследовательские программы вуза реализуются в официальном партнерстве с университетами, входящими в 30 лучших вузов мира, и передовыми международными научными центрами.

Кроме высокого политического символа независимости Казахстана Астане принадлежит и корона архитектурного символа государства. Главное украшение Астаны – это 105-ти метровый монумент «Байтерек», без сомнения, ставший олицетворением новой столицы. Основная часть символизирует ствол дерева, а большой шар в верхней части композиции – небо, то есть сооружение воплощает три философские составляющие – Земля, Жизнь и Небо. Сегодня «Байтерек» в восприятии жителей и гостей столицы, олицетворяет собой интегральный символ государства, как Красная площадь в Москве, статуя Свободы в Нью-Йорке, Эйфелева башня в Париже, Дворец Таджмагал в Индии и др.

Уникальный Дворец мира и согласия построен по проекту знаменитого английского архитектора Нормана Фостера в 2006 году. В Пирамиде высотой 62 метра разместились концертный зал, музей, библиотека, Ассамблея народа Казахстана. В верхнем главном конференц-зале, полном солнечного света, проходит съезд лидеров мировых и традиционных религий.

Архитектурно-скульптурный комплекс «Қазақ Елі» символизирует собой рождение в центре Евразии нового государства. Величественная стелла, устремленная ввысь и увенчанная непобедимой птицей Самрук, олицетворяет светлое будущее нашего государства. Великолепная колоннада символизирует широту казахстанских степей, их необъятные просторы. Основание монумента «Қазақ Елі» дополнено барельефами, повествующими о славной истории казахского государства.

Еще одним символом Астаны стала Триумфальная арка «Мәңгілік Ел», построенная в ознаменование 20-летия Независимости Казахстана. Арка расположилась в самом центре левобережья, ее видно со всех сторон города. Ее высота – 20 метров, ширина – 13 метров, арка построена по классическому образцу. Ее принципиальным отличием являются идеальные пропорции, взятые по золотому сечению, и казахские национальные орнамен-

ты на полуколоннах. Данные архитектурные сооружения представляют собой не только произведения талантливых личностей и новый уровень архитектуры, а прежде всего, являются воплощением национальной идеи государства, политическими знаками независимости Казахстана.

В столице Казахстана создан Президентский Центр культуры, ставший средоточием восстановления традиционных ремесел казахов и ярких инновационных выставочных проектов. Активную роль в формировании культурной среды молодой столицы играет Музей Первого Президента Республики Казахстан, в его фондах собраны уникальные художественные и знаковые произведения изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Динамичное развитие Астаны является наглядной демонстрацией ее растущих амбиций и стремления к лидерству. Одним из ключевых аспектов высокой конкурентоспособности столицы выступает современная высокотехнологичная культурная инфраструктура столицы, где сконцентрировано множество объектов культуры, включающие: 7 театров, 8 музеев, 27 библиотек, 7 кинотеатров, 8 концертных площадок, цирк, галереи и парки культуры и отдыха. Как известно, никакая сама лучшая и развитая инфраструктура не имеет смысла без профессиональных кадров, современного менеджмента, креативных идей и талантливых личностей. В этом смысле, молодой столице по-настоящему повезло. Призыв Президента в первые годы становления Астаны был услышан и поддержан известными деятелями культуры и амбициозной смелой молодежью.

Именно эти люди наполнили смыслом и содержанием уникальные архитектурные сооружения Астаны, своим искусством прославляя славу молодой столицы Казахстана. Большое значение для развития Астаны имело открытие в 2000 году Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой. Помимо классического балетного и оперного репертуара в постановке признанных мастеров сценического искусства Ю. Александрова, Ю. Григоровича, С. Вихарева, Ф. Жанно и других было начато освоение новых жанров современного музыкального искусства – мюзикл, опера-балет, модерн танец. Открытый в городе Молодежный и кукольный театры вносят большой вклад в формирование и воспитание юного зрителя, помогают

им открывать новые краски и эмоциональные впечатления посредством интересных спектаклей.

Астана, как новая столица, инициировала проведение Международного конкурса творческой молодежи «Шабит», грандиозного оперно-балетного фестиваля «Операллия» и различных творческих конкурсов, гостями и участниками которых являются певцы, танцовщики и дирижеры мирового уровня и талантливая молодежь. При содействии нашего соотечественника известного режиссера Т. Бекмамбетова регулярно проводится отечественный фирменный кинофестиваль «Экшн-фильм».

В 2013 году в Астане был открыт новый театр «Астана Опера», претендующий в будущем на звание культурного символа государства. Во всем мире театры оперы и балета являются одним из показателей столичного статуса города и уровня развития классических видов искусства. Был открыт не просто театр, а театр оперы и балета, который во многих странах является визитной карточкой государства, по которому судят об уровне развития искусства и отношении к нему власть держащих. Театры «Ковент-Гарден» в Лондоне, «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане, «Метрополитен Опера» в Нью-Йорке и др. – давно стали некими брендами своей страны, являясь признанными лидерами в области постановок лучших образцов мировой классической оперы и модерн балетов. В Астане построили новый театр, ни в чем не уступающий и по многим параметрам, даже превосходящий многие известные театры мира.

Как известно, прекрасное здание это еще не театр, его необходимо наполнить событиями, талантливыми личностями, хорошим репертуаром, классическим оркестром и т.д. И такая работа в «Астана Опера» уже началась, в чем можно убедиться на спектаклях оперы «Аттила», балетах «Спящая красавица», «Спартак», «Ромео и Джульетта» и др.

Таким образом, за геополитическим лидерством Астаны наступило и время ее культурного ренессанса. Сегодня столица располагает всем необходимым для того, чтобы в будущем занять ключевые позиции и на культурной арене мирового сообщества. Сопредседатель правления МФГС СНГ М.Швыдкой отмечал, что «Астана – феномен удивительный, в этом городе все начиналось строиться именно с уч-

реждений духовной культуры. По существу, Астана – это настоящий культурный и духовный центр республики».

Каждый год открываются новые культурные объекты, уникальные архитектурные сооружения и памятники скульптуры. Если в первое десятилетие художественная жизнь Астаны строилась в основном усилиями приглашенных деятелей культуры, коллегами и воспитанниками Алматинских вузов искусств. Сегодня же основной кузницей и школой роста для творческой астанинской молодежи стал Национальный университет искусств. В настоящее время это учебное заведение готовит кадры почти во всем основном направлениям искусства, налажен процесс по подготовке послевузовского образования. В следующем 2015 году в Астане планируется открытие Академии хореографии. Таким образом, подготовка творческих кадров для всех основных учреждений культуры Астана возьмет в свои руки.

Предлагаемый Вашему вниманию очерк о художественной жизни Астаны подготовлен по результатам исследований грантового проекта «Художественная жизнь Астаны в контексте социально-культурной модернизации XXI века». Авторами проекта предпринята попытка раскрыть значение Астаны как центра художественной культуры современного Казахстана. С этой целью к реализации проекта были привлечены искусствоведы по различным видам искусства – изобразительному, театральному, музыкальному, театроведы, специализирующиеся в области хореографии и оперного искусства. Таким образом, авторами разделов был проанализирован и изучен основной спектр, тенденции и явления художественной жизни Астаны XXI века.

Масштабные инновационные художественные процессы, протекающие сегодня в Астане рассматриваются как отдельные феномены художественной культуры столицы. Синтез всех стилистических приемов, наблюдаемых в современном архитектурном пространстве Астаны, имеет явные параллели и в художественных экспериментах театров столицы и в особенностях крупных музыкальных произведений. Поэтому художественно-образные, конструктивные особенности культурных явлений Астаны должны быть по достоинству оценены и изучены уже сейчас, когда Казахстан активно входит в общемировое культурное пространство. Настоятельная необходимость

фиксации событий современной истории, систематизация и анализ материала усиливается в связи с тем, что своевременный профессиональный анализ будет весьма важным историко-документальным заделом для будущих исследований во многих сферах гуманитарных знаний. Учитывая динамику изменений в развитии современной культурной жизни страны, результаты проведенного исследования решают очень важную задачу по сохранению страниц ее настоящей истории для будущих поколений.

Доктором искусствоведения Ергалиевой Р.А. в разделе «Художественная жизнь Астаны: архитектура, монументальная скульптура, знаковые имена и ведущие тенденции» проведен анализ знаковых архитектурных комплексов Астаны последних десятилетий. Сформулированы особенности архитектурного стиля новой столицы Казахстана, определен широкий спектр в разнообразии творческих поисков архитекторов и скульпторов разных поколений, работающих над инновационным обликом новой Астаны. Исследователь приходит к выводу, что архитектура Астаны, соединяющая инновационные проекты, традиции мировой архитектуры и кварталы старого города в целом нацелена в будущее. Главной идеей столицы является модернизация не только собственно жизни самого города Астаны, но и в целом современного казахстанского социума. В монументальной скульптуре Астаны автор выделяет зримое воплощение славной истории казахского народа и его уверенного будущего.

Ландшафтную скульптуру Астаны искусствовед изучает в сравнительном аспекте со скульптурными композициями Алматы. Так, по словам автора «произведения, созданные для городского ландшафта Астаны больше привержены национальной идее, их отличает пафосная гражданская масштабность». В разделе «Астана как катализатор культурных событий, творческой активности и художественных инноваций» Ергалиевой Р.А. подробно рассмотрен вклад новых художественных институций – Президентского Центра культуры РК, Музея Первого Президента РК, Музея современного искусства и крупных художественных галерей Астаны в активизацию культурной жизни независимого Казахстана.

В разделе «Астана – новый центр хореографии Казахстана (от открытия первого оперно-балетного театра к формированию нового

культурного бренда)» кандидат искусствоведения Жумасейтова Г.Т., следуя постулату «история театра – это история его этапных постановок», проанализировала наиболее значимые постановки и основные тенденции в развитии балетной труппы Национального театра оперы и балета им. К.Байсейтовой. Посредством всестороннего анализа выявлено значение НТОБ в создании культурной среды столицы, сформулированы факторы и аспекты, повлиявшие на стремительный взлет и успехи национальной хореографии за 10 лет своего развития. Исследователь отмечает, что творческая деятельность нового театра «Астана Опера» знаменует собой переход к новому менеджменту в управлении театром, постановке только самых лучших мировых опер и балетов, сотрудничество с именитыми мастерами мировой театральной сцены, что в конечном счете, должно способствовать тому, что очень скоро «Астана Опера» может стать одним из культурных брендов нашей страны.

Этому же тему в разделе «Ұлттық опера өнеріндегі жаңа серпін» продолжает кандидат искусствоведения Муқан А.О. В фокусе его внимания – оперные постановки НТОБ им. К.Байсеитовой, ставшие определенными вехами в его развитии. Это обновленные постановки национальных опер «Кыз Жибек», «Биржан-Сара», «Калкаман – Мамыр», «Атилла» и рок-оперы «Жеруиык». В творческих работах оперной труппы автор отмечает приверженность к сохранению классических оперных традиций, и в то же время стремлению к обновлению художественной стилистики спектаклей, освоению современных оперных жанров и других стилистических поисков в режиссуре.

Кандидат искусствоведения Еркебай А.С. в разделе «Становление и развитие театрального искусства Астаны» рассмотрела развитие театрального искусства Астаны в контексте творческой деятельности таких театров, как Русский театр им. Горького, Казахский театр им. К.Куанышбаева и открывшегося не так давно, молодежного театра «Жастар театры». Автор отмечает огромное значение творческих работ режиссеров Жакыпа Омарова, Кадыра Жетписбаева, Азербайджана Мамбетова, Юрия Ханинга-Бекназар на развитие театрального искусства Астаны. Именно их работы предопределили стилевые и жанровые приоритеты поставленных спектаклей в те

годы, способствовали появлению новых талантливых имен в драматургии и режиссуре.

В разделе «Творческая деятельность композиторов Астаны в аспекте развития национальной музыкальной культуры», представленного кандидатом искусствоведения Мусагуловой Г.Ж., исследовано творчество как признанных, так и молодых композиторов Астаны. Выявление жанровых и стилистических основ в операх «Абылай хан» Еркегали Рахмадиева и «Қалқаман-Мамыр» Б.Қыдырбек автором произведен на примере форм словесного мастерства и диалогических эпизодов. В опере «Абылай хан» исследователь выделяет высокий профессионализм и богатый опыт композитора Еркегали Рахмадиева и либреттиста Абиша Кекильбаева в создании исторических полотен, давшего возможность воссоздать художественную образность эпохи Абылая и глубокого национального духа, воспринять национальные особенности речевой стилистики. По мнению автора, концептуальное содержание и тематика оперы «Абылай хан» наиболее созвучны духу современной эпохи, национальной идеологии Независимого Казахстана.

Опера «Қалқаман-Мамыр» рассмотрена как произведение с претворением образцов эпического наследия, с применением жанров и форм устно-поэтического фольклора казахского народа, в то же время характеризуется современной трактовкой, открывая перед зрителями историческое полотно в новой оригинальной окраске и в новаторской жанровой оправе. В разделе «Страницы творчества молодых композиторов Астаны: А. Абдинуров, Д.Останкович» анализируется творчество молодых композиторов А. Абдинурова и Д.Останковича, как ярких представителей, продолжающих лучшие традиции казахстанской композиторской школы, творчество которых восходит к богатейшему фольклорному опыту и одновременно интерпретирует взаимодействие различных музыкальных культур.

Кандидат искусствоведения Касимова З.М. в разделе «Музыкальная жизнь Астаны, как инновационный прорыв в культурном пространстве Казахстана» исследовала становление самобытной концертной жизни города Астаны. Ибо, несмотря на непомерные сложности в процессе построения нового независимого государства,

концертная жизнь представляла собой важный элемент духовного формирования личности и народа в целом.

Исполнителями проекта предпринята первая попытка очертить вектор развития Астаны на примере прорывных архитектурно-художественных проектов и инновационных музыкальных и театральных постановок. Все написанные разделы даются в авторской редакции, книга снабжена иллюстративными материалами и нотными примерами.

Руководитель проекта,
кандидат искусствоведения, доцент
Жумасеитова Г.Т.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ АСТАНЫ: АРХИТЕКТУРА И МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА, ЗНАКОВЫЕ ИМЕНА И ВЕДУЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

В настоящее время Астана является не просто столицей Казахстана, но во всех смыслах духовным и культурным эпицентром нашей страны. За недолгие 20 с небольшим лет на берегах Ишима воздвигнут город, сравнимый, пожалуй, с самыми передовыми по креативности, инновациям, архитектурным и скульптурным открытиям лучшими мегаполисами мира.

Сама идея создания новой столицы в самом центре страны, на просторах Великой казахской степи в городе первых покорителей целины, выдвинутая в свое время Президентом РК Н.А.Назарбаевым была по настоящему революционной, неожиданной, смелой. Сейчас по прошествии времени, когда каждый гражданин нашей страны сам может убедиться в блестящих результатах этого решения очевидна вся дальновидность и мудрость Первого Президента РК. Астана по сути сама и являет собой воплощение инновационной культуры. В сознании казахстанцев, в представлениях мировой общественности Астана стала символом мощного потенциала нашей страны и народа, его уверенного настоящего и прекрасного будущего.

«Сегодня казахстанская культура должна стать узнаваемой частью глобального культурного наследия. Это касается всех видов современного искусства – музыки, театра, кино, литературы, живописи. Мы – новая страна. Астана – новая столица, и вполне естественным будет желание миллионов людей со всех уголков света познакомиться с нашей культурой, традициями, историей» - эти слова напутствия Н.А.Назарбаева Новому оперному театру в Астане являются подлинным девизом культурного мэйнстрима казахстанской столицы. [1]

«Каждое достижение юной столицы Казахстана является показателем социальных и экономических успехов Казахстана. В глазах мирового сообщества Астана стала олицетворением нового, динамично развивающегося Казахстана, выросло её международное значение. Сегодня Астана – место проведения множества форумов,

призванных внести вклад в укрепление региональной и глобальной безопасности. Не случайно в период председательства Казахстана в ОБСЕ был сформирован «дух Астаны» как символ нового этапа «разрядки» в сложных отношениях между странами не только общеевропейского пространства, но и всего Евразийского континента. «Дух Астаны» стал особым подходом, который демонстрирует Казахстан в своей практической деятельности на международной арене» [2]

Архитектура как вид искусства оказалась максимально востребованной в период строительства новой столицы. Стремительно меняя облик новой столицы архитектура оказала немалое влияние на рост самосознания общественности страны. За сравнительно короткий срок неузнаваемо изменился образ города, где отразились все инновационные черты новой архитектуры Казахстана.

Победивший на конкурсе проект развития Астаны принадлежал японскому архитектору Кише Куракаве и вносил в развитие города самые новые принципы мирового градостроительства, идеи непрестанного движения, обновления и развития.

В таких словах Кише Куракава отразил свои идеи и свое видение образа будущей столицы Казахстана: «Двадцатый век был эпохой главенства механистического принципа, двадцать первый век будет эпохой перехода к принципу Жизни. Концепция главенства жизненного принципа выражается ключевыми словами - метаболизм, обновление, симбиоз, экология и глобальная окружающая среда. Новая столица Астана, воплотившая в себе вышеназванную концепцию, призвана стать городом XXI века, симбиотическим городом. Новая столица получит свое рождение в симбиозе истории старого города Акмола и новой возведенной столицы Астана ... возникнет на берегах реки, протекающей через весь город подобно Сене, Темзе или Москва-реке». [3]

Из этого замысла японского архитектора с мировым именем очевидно его понимание образа будущего города как быстро растущего, постоянно наращивающего свой потенциал, на глазах изменяющегося, как сама жизнь почти футурологического проекта. Но как показала жизнь, любые, даже самые грандиозные планы оказываются выполнимыми, если есть намерение действовать, поставленная цель и главное позитивизм восприятия нового.

В основу генплана Астаны по Курокаве была заложена радиально-кольцевая композиция. Подобная композиция почти всегда схожа с идеей цветка или непрерывно расходящихся из центра лучей, которые могут расти и продолжаться в идеале до бесконечности.

По мере строительства Астаны в основу трансформации городской среды был также заложен план архитекторов Н.С.Токаева и С.Т.Бокаева. В удивительно короткий по масштабам истории период был выстроен практически новый город с административными и культурными объектами, жилыми зданиями, сверхскоростными тоннелями, садово-парковыми ландшафтами. На главной оси пространственной композиции находится резиденция президента – Ак-Орда, расположена на возвышении, организовывая и направляя архитектурное пространство.

Расположение и композиционная структура Ак-Орды и окружающего её комплекса административных зданий отличается четкой продуманностью и сложным синтезом художественных традиций Запада и Востока. Приведем слова исследователя современной архитектуры Х.Труспековой: «Композиционный замысел комплекса административного центра – Ак Орда решен в традициях французской классики, а главная площадь напоминает классические приемы строительства римского форума.

Здание Ак Орды (Белого дома казахского государства) находится на искусственном возвышении, окруженное стеной-домом правительственных учреждений, различных министерств, зданием парламента, зданием суда. Замкнутое со всех сторон, оно открывается только линии оси, которую само же и возглавляет.

Идея подобного пространства хорошо известна из мировой архитектурной практики. Да и дом-стена имеет давние корни своего происхождения: древнее городище на территории Хорезма Джанбаскала имел форму жилого дома-стены.

Стену древнего города Джанбас-кала отличала большая толщина, что могла вмещать всех жителей городища, центр, образованный жилой стеной (пустое пространство) имел небольшую культовую постройку...

Стена-здание правительственных учреждений и, задуманного изначально в качестве жилого, комплекса Жан-сая очень напоминает

этот исторический пример, вместе с тем создает монументальный образ классической архитектуры времен сталинских эпох.

Площадь подчеркнута парными фланкирующими конусообразными объемами зданий, в которых располагаются офисы. В композиции можно усмотреть традиционные геометрические формы, столь характерные для казахской народной традиции и образ космического корабля». [4]

Принимая во внимание эти особенности, приходим к своеобразному выводу во многом характеризующему архитектурную практику новой Астаны. Выразительный и экспрессивный стиль архитектурной застройки новой столицы Казахстана в первую очередь отмечен умелым синтезом практически всех мировых художественных традиций.

Ведущие архитекторы Казахстана, как и приглашенные архитекторы с мировым именем, своими постройками словно провозглашают свое собственное кредо – ощущая себя преемниками всего мирового культурного богатства, они стремятся к созиданию абсолютно нового архитектурного качества.

Особенностью градостроительного стиля Астаны стала монументальность и величественность зданий, площадей, архитектурных объектов. Такой же грандиозной величественностью отличается и символическое строение, олицетворяющее древо мира - Байтерек. Идея создания Байтерека, более того базовый архитектурный образ принадлежит Первому Президенту Казахстана Н.А.Назарбаеву. Уже сейчас эта высокая башня, венчаемая золотой сферой стала прекрасным символом новой государственности независимого Казахстана.

В художественном образе Байтерека, также наблюдается стремление сочетать содержательный смысловой контент с ярким пластическим его выражением. Особым свойством знаковых астанинских строений стала также их метафорическая, символическая составляющая. Зачастую метафоричность архитектуры Астаны напрямую связана с древними пластами мифологии и истории казахов. Универсальные архаические идеи казахского культурного наследия, выраженные инновационными средствами современной архитектуры стали своего рода узнаваемым качеством и в то же время своеобразным оберегом молодой столицы.

Легенда о Байтереке - мировом древе легла в основу идеи монумента «Астана-Байтерек», но кроме новых строительных идей в её композиции проявились и другие, символически наполненные архетипы древних кочевников Евразии. В конструкции монумента отразилась и легенда о священной птице Самрук, отложившей золотое яйцо на ветвях могучего тополя, идея мировой реки и вечной борьбы Добра и Зла.

Интерьер башни также метафоричен, разделенный на три основные зоны, он олицетворяет древнюю тюркскую идею единства трех миров - нижнего, среднего и верхнего. Внутреннее наполнение монумента наполнилось новой символикой, на высоте 97 метров расположена уникальная композиция «Аялы-Алақан», представляющая собой оттиск правой ладони первого Президента Республики Казахстан. Идеально подчеркнута и цифровая символика, здесь цифра 97 символизирует 1997 год - год провозглашения Астаны столицей страны.

Над проектом «Астана-Байтерек» работали казахстанские архитекторы Б.Исламов и А.Рустембеков, конструкторы М.Вайнштейн и В.Черепанов. Металлоконструкции этого непростого сооружения также были изготовлены в Казахстане на Карагандинском заводе. Уникальна сама конструкция - Байтерек, созданный из металла, стекла и бетона, взнесен ввысь на 105 метров, будучи весом более 1000 тонн, он прочно держится на 500 сваях. Сам «золотой» шар, изготовлен из особого стекла, меняющего свой цвет в зависимости от солнечного освещения, имеет диаметр 22 метра и весит 300 тонн.

В настоящее время «Астана-Байтерек» стал символом молодой столицы, его знают во многих станах мира и связывают с ним идею прекрасного будущего нашей страны. Ведь устремленность ввысь к новым победам, новым достижениям - главная идея этого монумента - выражена в нем удивительно ясно, оптимально и художественно.

Одним из примечательных архитектурных сооружений Астаны стала так называемая Пирамида Нормана Фостера, поднявшая облик города на уровень супермировых инноваций. Идея Дворца мира и согласия нашла в этом объекте предельно лаконичное и отчетливо конструктивное решение. О деятельности Нормана Фостера можно сказать особо. Этот архитектор, проповедуя наиболее передовые

взгляды на архитектуру современного города, привнес в нее многие принципы своей экологической концепции – архитектуры как среды человеческого обитания.

Ему принадлежат такие знаковые для современной инновационной архитектуры постройки как мост тысячелетия в Лондоне, новый Рейхстаг в Берлине, Коммерцбанк во Франкфурте, самый большой в мире аэропорт Пекина, стадион Уэмбли в Лондоне, Херст-Тауэр в Нью-Йорке.

Во всех этих проектах архитектором были привлечены очень специфичные технологически смелые конструктивные идеи, принципиально отличающие его творчество от других образцов современного строительства. Астана, несомненно, привлекла этого зодчего возможностью воплощать абсолютно новые совершенно независимые от окружающей сложившейся и скученной городской среды архитектурные идеи.

Характерным качеством архитектуры Астаны стало наполнение конструктивных строительных решений емким символическим, насыщенным метафорическим содержанием. Особенно данный принцип коснулся значимых в духовном общественном сознании сооружений, к числу которых можно причислить как Байтерек, так и пирамиду.

В архитектурных объектах активно используется цвет, более того именно символическое значение цвета. В сознании горожан и гостей столицы при мысли об Астане отчетливо возникает белый, голубой и золотой цвета, символизирующие благородство помыслов, покровительство небес и высших сил, процветание общества. Нельзя не сказать, что многие архитектурные образы, созданные в Астане в 2000-х годах имеют в своей основе идеи смелого экспериментаторства. Они словно бы вторят, стараются быть под стать самому замыслу воздвигнуть новый суперсовременный город посреди бескрайней степи.

В образе пирамиды Нормана Фостера, а вернее Дворца мира и согласия трансформируются геометрические символы, математически просчитанные конструкции и отображается их метафорическое, семантическое значение. Нет ничего в мире устойчивей правильной пирамиды, а Дворец именно так и выстроен. Имея высоту в 62 метра и такую же ширину основания, он олицетворяет идею устойчи-

востости и равновесия, образ пирамиды внедряет в сознание чувство гармонии и вечности. Думается, что данное здание, выполненное из стали и алюминия, соединяющее множество стеклянных конструкций, - это некий архитектурный образ новой казахской столицы, устремленной ввысь к будущему, и при этом имеющей прочное фундаментальное основание, заключающееся в богатом культурном и историческом прошлом нашей страны.

Норману Фостеру принадлежит еще одна постройка в Астане. Это торговая - развлекательный комплекс Хан Шатыры. Надо сказать, что этот тип построек получил активное развитие в период независимости. В объекте Хан Шатыры применены приемы традиционной архитектуры казахов и Востока в целом, а именно шатровый принцип кочевого жилища.

Период независимости способствовал возведению новых площадей и административных зданий. Особой широтой пространственного решения отличается Круглая площадь, получившая заслуженную награду – Государственную премию РК. Здания Министерства обороны и Министерства иностранных дел, офисы Казахтрансойла, Казахтрансгаза, здание Министерства связи и коммуникаций, семь домов-бочек – это семь круглых объемов одноподъездных жилых домов – во всех этих величественных объектах используются новые технологии и новейшие строительные материалы. Общий художественно-стилевой строй отличается использованием классических традиций в сочетании с инновационными конструктивными решениями. Он формирует облик новой Астаны – величественный и торжественный образ столицы молодого независимого государства.

Архитектурный облик Астаны принципиально многообразен. В нем словно отражается все богатство и многообразие окружающего нас современного мира, духовных устремлений и экономических возможностей, новейших творческих идей и традиционных веками заповеданных приоритетов.

Одним из новых зданий Астаны, вносящих в стремительный темп жизни мегаполиса мысли о духовном, вечном и незыблемом стала новая астанинская Мечеть «Хазрет Султан». Появившись в марте 2005 года, эта мечеть стала, пожалуй, одним из самых притягатель-

ных мест на правобережье. Находясь, по сути, в одном пространстве с Дворцом мира и согласия, Дворцом независимости, Казахским Национальным университетом искусств «Шабьт», новым еще строящимся Музеем истории Казахстана, архитектурно-скульптурным комплексом «Қазақ Елі»

Мечеть «Хазрет Султан», внесла в самобытный ряд этих архитектурных произведений свою неповторимую ноту. Благодаря новой мечети площадь словно бы наполнилась особенным духовным содержанием. Первое впечатление - изящество и великолепие. Второе - полнота гармонии. Третье - удивление перед сочетанием традиционной архитектурной идеи с суперсовременными материалами стекла, бетона, стали, гранита и алюкобонда.

В художественном образе новой мечети учтены все традиционные классические исламские каноны - четыре минарета по сторонам главного купола, золото куполов, орнамент и высеченные коранические суры. При этом все эти неотъемлемые составляющие духовного дома мусульман соединены и созданы в данном объекте с подчеркнутой легкостью, изяществом и воздушностью.

Образ мечети «Хазрет Султан» не давит, а приподнимает сознание над землей, и человеческая душа словно воспаряет вместе с изящной колоннадой минаретов, тонким кружевом орнаментальной вязи. Огромную роль в создании подобного впечатления играет колорит, где доминирует белый цвет, а остальные тона отличаются светлой слегка размытой тональностью - нежно-голубой, весенне-зеленый, светло-золотой. Концепция чистоты и возвышенности духовных помыслов, самой доктрины ислама читается в самом колористическом облике сооружения.

Принципиальным достоинством данного сооружения стало подобное, сущностно важное для современных мировых социо-политических процессов воплощение доктрины ислама в подобном прочтении. В образе мечети «Хазрет-Султан» мир может видеть подлинное лицо ислама, не искаженное ни идеологическими нападками, ни ортодоксальными крайностями. Примечательно, что подобная полная искренней веры, правдивой красоты мечеть появляется именно в столице Казахстана, достаточно светского государства, где принадлежность к разным конфессиям является мерой жизни.

восты и равновесия, образ пирамиды внедряет в сознание чувство гармонии и вечности. Думается, что данное здание, выполненное из стали и алюминия, соединяющее множество стеклянных конструкций, - это некий архитектурный образ новой казахской столицы, устремленной ввысь к будущему, и при этом имеющей прочное фундаментальное основание, заключающееся в богатом культурном и историческом прошлом нашей страны.

Норману Фостеру принадлежит еще одна постройка в Астане. Это торговый - развлекательный комплекс Хан Шатыры. Надо сказать, что этот тип построек получил активное развитие в период независимости. В объекте Хан Шатыры применены приемы традиционной архитектуры казахов и Востока в целом, а именно шатровый принцип кочевого жилища.

Период независимости способствовал возведению новых площадей и административных зданий. Особой широтой пространственного решения отличается Круглая площадь, получившая заслуженную награду – Государственную премию РК. Здания Министерства обороны и Министерства иностранных дел, офисы Казахтрансойла, Казахтрансгаза, здание Министерства связи и коммуникаций, семь домов-бочек – это семь круглых объемов одноподъездных жилых домов – во всех этих величественных объектах используются новые технологии и новейшие строительные материалы. Общий художественно-стилевой строй отличается использованием классических традиций в сочетании с инновационными конструктивными решениями. Он формирует облик новой Астаны – величественный и торжественный образ столицы молодого независимого государства.

Архитектурный облик Астаны принципиально многообразен. В нем словно отражается все богатство и многообразие окружающего нас современного мира, духовных устремлений и экономических возможностей, новейших творческих идей и традиционных веками заповеданных приоритетов.

Одним из новых зданий Астаны, вносящих в стремительный темп жизни мегаполиса мысли о духовном, вечном и незыблемом стала новая астанинская Мечеть «Хазрет Султан». Появившись в марте 2005 года, эта мечеть стала, пожалуй, одним из самых притягатель-

ных мест на правобережье. Находясь, по сути, в одном пространстве с Дворцом мира и согласия, Дворцом независимости, Казахским Национальным университетом искусств «Шабьт», новым еще строящимся Музеем истории Казахстана, архитектурно-скульптурным комплексом «Қазақ Елі»

Мечеть «Хазрет Султан», внесла в самобытный ряд этих архитектурных произведений свою неповторимую ноту. Благодаря новой мечети площадь словно бы наполнилась особенным духовным содержанием. Первое впечатление - изящество и величие. Второе - полнота гармонии. Третье - удивление перед сочетанием традиционной архитектурной идеи с суперсовременными материалами стекла, бетона, стали, гранита и алюкобонда.

В художественном образе новой мечети учтены все традиционные классические исламские каноны - четыре минарета по сторонам главного купола, золото куполов, орнамент и высеченные коранические суры. При этом все эти неотъемлемые составляющие духовного дома мусульман соединены и созданы в данном объекте с подчеркнутой легкостью, изяществом и воздушностью.

Образ мечети «Хазрет Султан» не давит, а приподнимает сознание над землей, и человеческая душа словно воспаряет вместе с изящной колоннадой минаретов, тонким кружевом орнаментальной вязи. Огромную роль в создании подобного впечатления играет колорит, где доминирует белый цвет, а остальные тона отличаются светлой слегка размытой тональностью - нежно-голубой, весенне-зеленый, светло-золотой. Концепция чистоты и возвышенности духовных помыслов, самой доктрины ислама читается в самом колористическом облике сооружения.

Принципиальным достоинством данного сооружения стало подобное, сущностно важное для современных мировых социо-политических процессов воплощение доктрины ислама в подобном прочтении. В образе мечети «Хазрет-Султан» мир может видеть подлинное лицо ислама, не искаженное ни идеологическими нападками, ни ортодоксальными крайностями. Примечательно, что подобная полная искренней веры, правдивой красоты мечеть появляется именно в столице Казахстана, достаточно светского государства, где принадлежность к разным конфессиям является мерой жизни.

Роль Астаны как международного миротворца может быть вполне прочитана в её архитектурных и культурных объектах. Если только что мы говорили о новой мечети, института, отвечающего за духовное, религиозное сознание наших соотечественников, то нельзя обойти вниманием еще одно новое здание, и не просто здание, а знаковый объект светской культуры современного Казахстана.

Этот островок, а вернее грандиозный остров, как великолепный отзвук европейской культуры и цивилизации возникает в Астане в облике Нового театра оперы и балета «Астана опера». И здесь перед глазами, уже достаточно изумленного суперновациями горожанина или туриста, неожиданно возникает абсолютно классическое произведение архитектурного искусства.

Излюбленное пристрастие современной казахской архитектуры – ордерная система возникает в этом сооружении во всем своем великолепии и цельности. Стройный ряд колонн фасада, даже венчающая фронтон «квадрига Аполлона», решенная в национальном ключе и управляемая сакской царевной, здание, кажется, только что сошло с площадей Милана или Санкт-Петербурга.

Особой роскошью отмечены интерьеры нового театра – мраморные мозаики и живописные панно с изображением казахстанских пейзажей и европейских мотивов, лестничные пролеты, балюстрады и балконы, все выполнено в едином классическом стиле, но с легким ощущением национального колорита.

Общим свойством стиля здания «Астана опера» стали легкость и изящество, бросается в глаза не столько богатство отделки, сколько его изысканность. Благодаря умелому соединению классических европейских и казахских архитектурно-пластических традиций новый театр обрел собственное узнаваемое лицо. Главному архитектору проекта Ренато Аркетти удалось привнести в самый центр Евразии высокий дух европейской оперной традиции и синтезировать его с национальным стилем и пристрастиями.

Нужно отметить и технические достоинства этого уникального сооружения. «Астана опера» - первый и пока единственный в Казахстане театр полностью технически оснащенный для самых сложных постановок как оперы, так и балета. Имеется новейшее студийное оборудование, обеспечивающее запись и трансляцию концертов и

спектаклей. Нельзя не упомянуть и уникальную акустику, такое важное качество для оперного театра. Впечатляет и сама площадь театра – 64 тысячи квадратных метров, это самое большое здание оперного театра во всей Центральной Азии.

В недавно изданной и приуроченной к мировой премьере книге «Астана Опера» авторы так пишут об архитектурной задумке нового театра: «Главной архитектурной задачей стало желание гармонично соединить высокие элементы декора, позаимствованные из классики с функциональными и техническими особенностями, требуемыми от музыкального театра такого уровня.

Семантическая структура меняется от внешней к внутренней части здания, плавно переходя от единства выражения к разным стилистическим архитектурным решениям: от портика в стиле маньеризма до барокко в фойе, от «умбертинского» стиля зрительного зала до современного вида арьерсцены. Тот же самый оригинальный переход прослеживается в общественных местах, где европейская поэтичность холла медленно – снизу вверх перетекает к казахским национальным мотивам в других зонах театра. Здесь преследуется цель не просто физического перехода от одного функционального помещения к другому, но самой настоящей культурной миграции, стилистического кочевничества. При этом театр с таким общемировым уровнем архитектуры не теряет, а напротив выгодно подчеркивает свой национальный колорит». [5]

Архитектура Астаны, соединяющая инновационные проекты, традиции мировой архитектуры и кварталы старого города в целом нацелена в будущее. Главной идеей столицы является модернизация не только собственно жизни самого города Астаны, но и в целом современного казахстанского социума.

Интересно мнение московского культуролога Николаевой Е.В. о подобной целевой устремленности Астаны: «Путь модернизации предполагает принципиально иной тип культурной образности, и соответственно, концептуальной фрактальности столицы. Столица представляет себя как открытое пространство настоящего, в котором хаотично прорастают неясные формы будущего.

Такой столичный мегаполис использует историческую символику и сохранившиеся элементы прошлого, совершенно десакрализуя

Роль Астаны как международного миротворца может быть вполне прочитана в её архитектурных и культурных объектах. Если только что мы говорили о новой мечети, института, отвечающего за духовное, религиозное сознание наших соотечественников, то нельзя обойти вниманием еще одно новое здание, и не просто здание, а знаковый объект светской культуры современного Казахстана.

Этот островок, а вернее грандиозный остров, как великолепный отзвук европейской культуры и цивилизации возникает в Астане в облике Нового театра оперы и балета «Астана опера». И здесь перед глазами, уже достаточно изумленного суперновациями горожанина или туриста, неожиданно возникает абсолютно классическое произведение архитектурного искусства.

Излюбленное пристрастие современной казахской архитектуры – ордерная система возникает в этом сооружении во всем своем великолепии и цельности. Стройный ряд колонн фасада, даже венчающая фронтон «квадрига Аполлона», решенная в национальном ключе и управляемая сакской царевной, здание, кажется, только что сошло с площадей Милана или Санкт-Петербурга.

Особой роскошью отмечены интерьеры нового театра – мраморные мозаики и живописные панно с изображением казахстанских пейзажей и европейских мотивов, лестничные пролеты, балюстрады и балконы, все выполнено в едином классическом стиле, но с легким ощущением национального колорита.

Общим свойством стиля здания «Астана опера» стали легкость и изящество, бросается в глаза не столько богатство отделки, сколько его изысканность. Благодаря умелому соединению классических европейских и казахских архитектурно-пластических традиций новый театр обрел собственное узнаваемое лицо. Главному архитектору проекта Ренато Аркетти удалось привнести в самый центр Евразии высокий дух европейской оперной традиции и синтезировать его с национальным стилем и пристрастиями.

Нужно отметить и технические достоинства этого уникального сооружения. «Астана опера» - первый и пока единственный в Казахстане театр полностью технически оснащенный для самых сложных постановок как оперы, так и балета. Имеется новейшее студийное оборудование, обеспечивающее запись и трансляцию концертов и

спектаклей. Нельзя не упомянуть и уникальную акустику, такое важное качество для оперного театра. Впечатляет и сама площадь театра – 64 тысячи квадратных метров, это самое большое здание оперного театра во всей Центральной Азии.

В недавно изданной и приуроченной к мировой премьере книге «Астана Опера» авторы так пишут об архитектурной задумке нового театра: «Главной архитектурной задачей стало желание гармонично соединить высокие элементы декора, позаимствованные из классики с функциональными и техническими особенностями, требуемыми от музыкального театра такого уровня.

Семантическая структура меняется от внешней к внутренней части здания, плавно переходя от единства выражения к разным стилистическим архитектурным решениям: от портика в стиле маньеризма до барокко в фойе, от «умбертинского» стиля зрительного зала до современного вида арьерсцены. Тот же самый оригинальный переход прослеживается в общественных местах, где европейская поэтичность холла медленно – снизу вверх перетекает к казахским национальным мотивам в других зонах театра. Здесь преследуется цель не просто физического перехода от одного функционального помещения к другому, но самой настоящей культурной миграции, стилистического кочевничества. При этом театр с таким общемировым уровнем архитектуры не теряет, а напротив выгодно подчеркивает свой национальный колорит». [5]

Архитектура Астаны, соединяющая инновационные проекты, традиции мировой архитектуры и кварталы старого города в целом нацелена в будущее. Главной идеей столицы является модернизация не только собственно жизни самого города Астаны, но и в целом современного казахстанского социума.

Интересно мнение московского культуролога Николаевой Е.В. о подобной целевой устремленности Астаны: «Путь модернизации предполагает принципиально иной тип культурной образности, и соответственно, концептуальной фрактальности столицы. Столица представляет себя как открытое пространство настоящего, в котором хаотично прорастают неясные формы будущего.

Такой столичный мегаполис использует историческую символику и сохранившиеся элементы прошлого, совершенно десакрализуя

их, меняя их внутреннее содержание (храм совмещается с концертным залом, стадион превращается в торговый центр, старинный особняк – в фитнес-клуб и.п.), свободно комбинируя их в разностилевых и разномерных пространственных и социокультурных коллажах (надстраивая галереи из стекла и бетона на классические портики и т.п.).

Чаще всего такой стратегии придерживаются государства с ярко выраженной полиэтничностью его населения. Смешение культур и народов в одном «плавильном котле» столичного мегаполиса делает допустимым и даже оправданным историко-культурный пространственный микс». [6]... «Собственно столичное пространство организовалось на Левобережье. В его градостроительной планировке присутствуют признаки культурной интегративности в широком среднеазиатском и дальневосточном контексте. Несмотря на преобладание постмодернистского пространственного дискурса, референции в архитектурном коде Астаны к советскому ампиру, с одной стороны, и космогоническому мифу, с другой, дают возможность прочесть семиотический «мессидж» столицы как центра мира, сильной срединной империи». [7]

Архитектура Астаны, вызывает уважение и дискуссии, провоцирует возникновение разных мнений и суждений у специалистов из разных государств и представителей мировой культурной общечеловечности. Это равнодушие свидетельствует о наличии интересных неоднозначных творческих решений в строительстве столицы Казахстана, о возрастании известности Астаны и воздействии её имиджа на современные урбанистические процессы.

Монументальная скульптура также сыграла свою большую роль в становлении активно развивающегося нового культурного имиджа Астаны.

Главной идеей монументальной скульптуры периода независимости становится создание репрезентативного образа - образа героя, народного героя, борца за свободу и независимость, собирательного образа или исторической личности, но в любом случае общественного или культурного деятеля. Важными качествами монументальной скульптуры являются высокий идеологический уровень, гражданский пафос и значимость образа. На первый план в монументальной

скульптуре выходит героика, соответственно этой задаче формируются средства художественной выразительности.

Впечатляющим воплощением в бронзе, мраморе и граните грандиозной идеи новой столицы стало скульптурное обрамление Астаны. Воздвигнутый в Астане на набережной реки Ишим, памятник Кенесары хану (2001, скульптор Н.Далбай, архитектор Ш.Валиханов) воочию представил все величие замысла - в сердце древней степи воздвигнуть самую современную столицу Евразии.

Золотое правило монументальной скульптуры - сопряжение масштаба памятника масштабу личности героя выразилось в монументе хану Кенесары с мощной выразительной силой. Конструктивно и пластически точно найденный образ хана, великолепие речного ландшафта, безбрежная ширь неповторимого по глубине астанинского неба, удивительная органичность площади, ведущей к памятнику, спуска к реке придают искомое величие, выразительную мощь монументу.

Искусствоведы отмечают следующие особенности, связанные с проблематикой этого памятника: «Изваяния ключевых фигур казахской истории несут не только градостроительную и эстетическую нагрузку. Они являются ярким свидетельством желания сохранить и выпестовать собственную идентичность.

Скульптуры Нурлана Далбая, как обращение к славному прошлому, помогают создавать тех «китов», на которых зиждется национальная идентичность. Облечь отвлеченные идеалы и неизвестный достоверно облик исторических героев в абсолютную телесность скульптуры – достаточно сложная задача. Он решает её артистично, не допуская ни малейшей небрежности даже в монументальной пластике.

Памятник Кенесары хану в Астане – пример такого подхода к скульптуре. Он стал первым конным памятником независимого Казахстана». [8]

Специфика памятника Кенесары хану, установленного на пересечении улицы с набережной, потребовала очень внимательного подхода к необычной окружающей среде. Часть суши, на которой воздвигнут памятник, полукруглым объемом входит в воду. Силуэт спуска удивительно лаконичен, в нем умело подчеркнута плавность

линий естественного пейзажа. Стремительный порыв и стабильность, величественность и значимость образа и в то же время его органичное родство с окружением отличает этот монумент.

Само месторасположение монумента Кенесары хану в центре быстро растущего города практически предопределило его знаковую роль для молодой столицы. Но главное, пожалуй, в том, что этот архитектурно-скульптурный комплекс задает главный тон самому городу - тот самый гордый и дерзновенный пафос, что позволяет нам всегда и при любых условиях гордиться нашей столицей.

Хотя в нашей стране, обретшей независимость и суверенитет, не существует принятого на государственном уровне плана монументальной пропаганды, все же в череде создания памятников отчетливо видна общенациональная идея. В Казахстане работает Государственная комиссия по памятникам, сооружаемым в РК, в задачу которой входит утверждение художественного и идеологического уровня памятников, возводимых в стране. Создание подобной комиссии обусловлено серьезным вниманием государства к монументальной скульптуре, понимании им роли монументов в укреплении идеологического статуса нашей молодой страны.

Формирование новых духовных и художественных аспектов памятников возведенных в Астане в период независимости связано с обретением суверенитета. Задача воссоздания в пластических образах истории государства, необходимость пропаганды национальных героев, общественных и политических деятелей, деятелей науки и культуры, внесших свой вклад в обретение нашей страны независимости, повлекла за собой заметную активизацию этого вида искусства. Интенсивности развития монументальной скульптуры Астаны в период независимости способствовало еще несколько факторов. Значимую роль в её «триумфальном» шествии сыграл фактор роста национального самосознания.

Определяя кардинальные черты монументальной скульптуры периода независимости нужно отметить изменения и в области художественного строя. Отчетливым отличием монументальной скульптуры новой Астаны стала ярко выраженная ансамблевость. И здесь Астана дала возможности формирования нового облика с учетом обширных пространств, возведения памятников и строительства но-

вых зданий подчас на новом месте, поддающемся любой новейшей архитектурной или пластической мысли. На первый план смело вышел принцип ансамблевости.

С возведением новой столицы у ведущих архитекторов и скульпторов не только Казахстана, но и всего мира появилась счастливая возможность воплощения грандиозных архитектурных замыслов и пластических идей в пространстве большого, по сути, еще не обретшего границ молодого города.

Ансамблевость со временем стала первым признаком и характерной чертой большинства монументов периода независимости. Установка на ансамблевость, синтезирующую выразительность скульптурного образа с воссозданной или активно обыгранной окружающей архитектурной или природной средой, тщательный учет природных особенностей, даже находящихся на солидном удалении от памятника, как-то снежные горы Алматы или степные просторы под Карагандой, протяженная водная гладь Ишима в Астане дала возможность создания эффектных и значимых как художественном, так и в содержательном плане скульптурных комплексов.

Монументальная скульптура Казахстана Астаны стала не просто витриной нашей столицы, но неким зримым пластическим рядом воплотившим славную, полную героизма историю страны, генеалогию её героев, череду замечательных событий и тот мощный идеализм, доставшийся нам от поколений предков-кочевников и всегда заставлявший нас настойчиво двигаться вперед.

Кроме своих высоких достижений монументальная скульптура Астаны выявила самые архетипические моменты развития культуры Казахстана, которые необходимо исследовать. Одним из важных можно назвать приоритет, отдаваемый отечественными скульпторами конному монументу. Этот приоритет отчетливо значим для казахской монументальной скульптуры как выразительное звено преемственности с конно-кочевой цивилизацией предков. Образ батыра и его коня, образ героя, обязательно всадника впечатан в национальное сознание нашей словной историей, традицией кочевого уклада, воинской родовой организации, бессмертными словами эпоса, легенд и преданий казахского народа.

При этом нельзя не отметить, что в пластическом искусстве казахов, мы не можем найти образцов для прямого продолжения жанра монументальной городской конной статуи. Опосредованное влияние древних изображений всадников в наскальной графике, средневековой ритуальной бронзовой пластики, вот, пожалуй, то небольшое визуальное отображение знакового для национального казахского сознания образа батыра и его коня в изобразительном искусстве. Тогда как европейская история и традиция создания конного монумента насчитывает сотни памятников, разработанные системы, каноны и принципы его создания. Не будет исключением для формирования разных страниц развития казахского изобразительного искусства и эта страница создания казахского конного монумента, где тесно переплелись внутренние потребности национального искусства и пластические влияния классической европейской традиции. Благодаря возведению конного монумента Кенесары хану Астана обрела в своем роде классический монумент великому национальному герою казахов.

Одним из первых памятников, сооруженных в Астане и, возможно, поэтому не отличающимся особой монументальностью и пластической красотой стал памятник правосудию. Монумент изображает трех знаменитых казахских биев - Казыбек-би, Айтеке-би и Толе-би и олицетворяет идею традиционного правосудия. Облаченные в казахскую национальную одежду и головные уборы, три бия восседают на высоком постаменте, словно призывая казахстанских судей к справедливости и честности.

К числу главных памятников столицы, возведенных в последние годы, относится Монумент независимости «Казак елі» (Астана, 2010), идея создания которого принадлежит Президенту Казахстана Нурсултану Назарбаеву. В основу концепции памятника заложена идея исторической судьбы казахского народа, в то же время он призван символизировать сплоченность и устремленность в будущее всего казахстанского народа.

Монумент «Казак Елі» на сегодняшний день самый масштабный архитектурно-скульптурный комплекс в нашей стране, он призван служить объединяющим началом для многонационального Казахстана.

В монументе заложена многообразная как образная, так и цвето-пластическая символика. Так в высокой стеле, устремленной в небо, обыгрывается идея пути, как исторически пройденного так и нацеленного в будущее. В выполненном на высоком профессиональном уровне архитектурно-скульптурном монументе «Казак ели» в обобщенном символическом смысле представлены разные образы казахского народа. Кюйши, девочка с птицей, аксакал, молодая мать с ребенком, молодожены и другие персонажи цельного в своем единстве мира сгруппированы вокруг статуи Матери, возвышающейся на гранитном постаменте.

В этом мощном архитектурно-скульптурном ансамбле есть и дань образу Первого Президента Казахстана. Барельеф с изображением Н.А. Назарбаева, отличается заметным портретным сходством, он органично вплетен в общую канву повествования об истории казахского народа в одном из рельефов архитектурной композиции. Стоящий на первом плане, держа правую руку на бронзовой Конституции РК, Президент словно бы на наших глазах присягает на верность родной стране и её народу.

Также как монумент «Казак Елі», многие памятники монументального искусства, возведенные в стране в годы независимости напрямую отвечают вопросам идеологического характера, что наглядно служит укреплению идеи государственности Казахстана. В их число входит монумент «Отан корғаушылар» (Защитники отечества), посвященный памяти защитников свободы и независимости Казахстана с древнейших времен до современности.

Центрирует идею памятника бронзовая стела с фигурой матери, стоящей на приподнятом квадратном постаменте. В руках у Родины-матери золотая чаша, символизирующая мир и процветание. 40-метровая стела из 101 колоса, аллегорически отображает идею единства и согласия наций Казахстана. Устремлена ввысь фигура матери. Их общая вертикаль словно говорит о той высоте, на которую поднимают потомки память о своих героях и в то же время о высоких стремлениях современного Казахстана.

Отличительным качеством подхода А.Баярлина к созданию памятников выдающимся деятелям казахской культуры становится серьезный профессиональный критерий и основательность вхождения

в образ. Планка достоверности и художественности, которую ставит скульптор в работах, отличается высотой, говорящей об авторской честности, отсутствию конъюнктурности по отношению к своей деятельности.

Подобная основательность в решении образа замечательного сына казахского народа Сакена Сейфуллина позволила А.Баярлину создать удивительно цельный, полный сдержанного трагизма и внутреннего достоинства памятник писателю в г.Астане (1994). Камерный по замыслу, этот монумент показывает превосходное владение скульптором традициями классического реализма. Высокий уровень мастерства, вынесенный им из знаменитой академической школы Санкт-Петербурга предопределив особенности творчества этого скульптора во многом способствовал его умению постигать гармонию пластических форм. В этом памятнике, как и в целом в скульптуре А. Баярлина неуловимо возникает воспоминание о классической эпохе пластики, ассоциации с той уникальной и узнаваемой способностью поставить фигуру строго, уравновешенно, как это умели мастера греческой античности. Но как обычно и бывает, стилистическая общность в большинстве своем возникает в искусстве на уровне близости мировоззренческой позиции.

В памятнике Сакену Сейфуллину ощутима та же полнота миропереживания, та гармония внешнего и внутреннего, идеальный баланс мира и человека, что были так полноценно выражены в античной пластике. Вероятно, отсюда, чувство спокойной гармонии, вера в её изначальную имманентность миру, отсюда ненавязчивая сила внутреннего достоинства, благородства духа, органично вырастающие из спокойной посадки фигуры писателя, его самоуглубленного и отрешенного взгляда как будто поднимающегося над суетой мира и уводящего вглубь человеческой души.

В композиционном отношении скульптор решает памятник С. Сейфуллину как классический памятник писателю, музыканту или поэту. В подобном ряду находятся памятники М. Тулебаеву (Е. Рахмадиев, Алматы, 2005), Абаю Кунанбаеву (М. Айнеков, Т. Сулейменов, Москва, 2006) и другие монументы. Писатель изображен сидящим в свободной позе в момент философского раздумья. Этот тип пластического решения знаком зрителю по извест-

ным памятникам М. Ауэзову в Алматы, П. Чайковскому в Москве, А. Пушкину в Царском Селе и многим другим. В чем же заключается отличие или особенность художественного образа в произведении А. Баярлина? Конечно, подобная классически ориентированная посадка тоже «работает» на восприятие образа запечатленного в бронзе героя.

Подобное композиционное решение с первых же мгновений закладывает в сознание зрителя сигнал о том, что данный памятник посвящен именно интеллектуальному герою, не вождю, не батыру, а персонажу умственной, духовной сферы. Сложившиеся стереотипы в монументальной скульптуре, также как в любой области в определенной степени помогают созданию образа, в какой-то степени нивелируют его. Возвращаясь к памятнику С. Сейфуллину работы А. Баярлина, нужно сказать, что, посадив своего героя на тонкий, кажущийся невесомым венский стул, скульптор смог вложить в такую постановку фигуры максимум ассоциаций.

Круглая скульптура для того и создана, чтобы обозревать ее с разных сторон и положений и, глядя на это произведение в фас, невольно ощущаешь подчеркнутую хрупкость, прозрачную легкость резного как кружево рисунка монумента. Возможно, здесь можно задуматься о зыбкости и хрупкости судьбы С. Сейфуллина, возможно о незащитности любой человеческой жизни перед злом, возможно о ненужности никаких подпорок для свободного духовного полета сильной личности. Лепка фигуры, где подчеркнуто отсутствует ощущение тяжести материальной массы, моделировка лица героя транслирует зрителю представление о тонкой духовно свободной натуре, в задумчивом выражении лица лишь очень легкий нюанс романтического настроения. Выражение и черты лица - углубленно сосредоточенный взгляд, открытый чистый лоб, сжатые тонкие губы писателя - каждая по своему раскрывают его характер и душевный склад.

Памятник отличается умением скульптора в мягкой спокойной трактовке образа передать эмоциональную сложность человека, раскрыть сложность его трагической судьбы. Не выводя драматизм образа в область внешних эффектов, А. Баярлин сумел найти общий эмоциональный тон, передающий красоту личности писателя, пока-

зять жизнь его души и подтолкнуть зрителя к мысли о тех ценностных критериях, которыми жил С. Сейфуллин.

В памятнике С.Сейфуллину выразительно проявился присущий пластической интерпретации мира и человека своеобразный дух естественной трепетности, вибрация материального и духовного, индивидуального и общего, сиюминутного, преходящего и вечного. Именно в этом синтезе отчетливо видно, как скульптор сплавляет воедино уроки школы русского и западного психологизма с константами традиционного генетического сознания казаха-кочевника. Подчеркивая в модели красоту и первичность духовной жизни, духовного начала в человеке А.Баярлин создает новый синтез высокого накала русского реализма и многовековых корней казахской ментальности, извечно искавшей начало начал в идее всепроникающей одухотворенности бытия.

Поиски национальной идеи в искусстве А.Баярлина с особой отчетливостью проявился в последнее десятилетие века, когда обретение независимости и суверенитета обострило общие процессы художественной самоидентификации. Он выразился в интересе скульптора к тюркскому художественному наследию, к интерпретации им опыта средневековой мемориальной каменной пластики Казахстана, ритуальной бронзовой скульптуры Центральной Азии.

Трансформируя разные грани наследия, он смог превратить его в самобытный сплав древней многозначной символики, космогонизма тенгрианства, восточной статики, монолитности четких, лаконичных силуэтов с игрой по европейски эмоционально-чувственных плавных объемов и реальной гармонией пропорций. В подобном русле А.Баярлин создает цикл композиций по мотивам тюркской мифологии («Кунсулу», «Айсулу», «Бык»).

Обширный скульптурно-пространственный комплекс - фонтан «Древо жизни» (2000, Астана) характерен проявлением схожих черт пластического сознания на несколько ином осмыслении монументально-декоративных принципов. Соединяя влияние монументального строя древней китайской пластики с новой интерпретацией приемов скифского звериного стиля в фонтане «Древо жизни», осуществленном на центральной площади в столице Казахстана Астане, А.Баярлин добивается единства и равновесия в нем двух начал - под-

черкнутого специфически восточного декоративизма и лаконичной цельности. Шар, покрытый вязью упругого орнамента, окруженный загадочными и многозначными образами животных, олицетворяющих основные стихии бытия, создает парадоксальное ощущение мощной внутренней экспрессии, потенциальной динамики, заключенной во внешнюю статику композиции.

Принципиальной концепцией композиционного и пластического замысла «Древа жизни» становится идея мощи и величия универсума. Продолжая в современном искусстве вечную константу традиционного казахского одухотворения, обожествления и поклонения бесконечной природе – вселенной, она привносит в него планетарную широту художественного мышления.

Сама идея размещения в центре фонтана шара, имманентно вызывающего ассоциации с земным шаром, по четырем сторонам от него фигур фантастических животных, олицетворяющих основные стихии и элементы мироздания – ветра, воды, огня и земли отчетливо связывает современную скульптуру с древним универсумом. Нельзя не заметить, что в своей современной интерпретации старинных моделей мира А. Баярлин создает некий микс из традиционных верований Востока.

Монументальная скульптура Астаны – зримое воплощение славной истории казахского народа и его уверенного будущего. Образы великих представителей нашего народа, батыров и ханов, биев и героев, ученых и писателей воссозданы в монументальной скульптуре с неповторимым многообразием и высоким профессионализмом. В них нашли отражение инновационные творческие поиски современных скульпторов Казахстана, их патриотизм и любовь к родине.

Ландшафтная скульптура стала одним из активно растущих жанров в культуре Астаны. Интенсивное развитие этого жанра во многом обусловлено крупным масштабом градостроительства, как в столице Казахстана – Астане, так и в других городах страны. Также стимулом для появления подобной скульптуры, которую, несмотря на ее камерность по отношению к жанру памятника, все же можно причислить к виду монументального искусства, стало активное знакомство отечественных художников с современной зарубежной скульптурой.

Нужно сказать, что данная тенденция пластического искусства Казахстана примыкает к общемировой тенденции очеловечивания городской среды путем максимального приближения художественного образа потоку городской жизни, прохожему, бегущему по улице, горожанину, гуляющему в парке и т.п.

Образы, запечатленные в жанре городской пластики, могут быть самыми разными, неожиданными и парадоксальными по тематике и сюжетам. Многим известны экспрессивный бронзовый бык – символ мощного золотого тельца на Уолл-стрит, скромная фигурка портного-эмигранта со швейной машинкой, расположившегося напротив модных бутиков, скульптурка фотографа, фотографирующего прохожих, матроса целующегося с девушкой, полицейского, выписывающего штраф - скульптуры в натуральный рост человека на улицах Нью-Йорка. Эти произведения не просто разнообразят городской пейзаж, но и вносят в него душевное тепло, веселье, будят воображение разнообразием как бы невзначай показываемых людям жизненных сценок и ситуаций.

Широкое распространение произведений городской скульптуры в Казахстане заметно способствовало популярности пластических произведений, одушевлению скульптурных и ландшафтных городских объектов. Наиболее удачными в этом жанре произведениями стали скульптура, изображающая юную пару на площади в Парке влюбленных (Е.Тулепбай), композиция - сидящие юноша и девушка, пасущиеся лошадки на Круглой площади, увеличенные в масштабе скульптурные изображения предметов традиционного казахского ювелирного искусства Водно-зеленом бульваре в Астане.

Среди оригинальных ландшафтных скульптур Астаны можно назвать памятник «Бата» (А. Бектасов), представленный в форме арки и символизирующий порог «босага» - начало пути. Работа «Бата» - «благословение» - также как большинство произведений скульптуры периода независимости насыщена национальной символикой. Здесь можно увидеть «бесик» - колыбель, олицетворение продолжения жизни, благотворного сочетания мужского и женского начал. Основанием для арки служит «тайтуяк» - благополучие и достаток в семье. Диск, расположенный в верхней части памятника, по мысли автора представляется тенгрианским знаком, зеркальная поверхность кото-

рого отражает небо и солнце. Струи воды в фонтане напоминают об идее воды как источника жизни и становятся дополнением к другим символам.

Приезжающих и покидающих Астану скульптура «Бата» словно приветствует и провожает символ добрым напутствием. Зачастую, образная символика скульптурных памятников и ландшафтной скульптуры Астаны связана с древними тенгрианскими верованиями казахов, что органично насыщает молодой строящийся на глазах современников город контекстом истории народа. Помогает создать ощущение прочного фундамента истории Казахстана, ощущение преемственности культурной памяти, напоминает о ценностях и мировоззрении наших славных предков, живущих и поддерживающих своих созидательных потомков и поныне на родной земле.

В процессе создания ландшафтной скульптуры Астаны заметный импульс к развитию получил жанр анималистической пластики. Большинство крупных мостов через Ишим украшено статуями животных – барсов, архаров, оленей, лошадей на высоких постаментах. Во многих случаях украшения мостов фигурами животных очевидна связь современной скульптуры с древними тотемистическими верованиями казахов – кочевников - скотоводов.

Трансформация древней семантики образов животных насыщает анималистическую пластику современной столицы Казахстана символикой оберега, идущего от тотема-покровителя, наполняет идеей неразрывной связи прошлого с настоящим и будущим. Смысл преемственности славной истории и будущего величия страны и столицы прослеживается в трактовке скульпторами пластики животных. Подчеркивая в своих барсах и архарах силу и мощь, гиперболизируя стать и порыв, скульптора работают в русле стилистики мифотворчества, всегда позволяющего создавать наиболее убедительные возвышенные образы.

К ряду выразительных примеров трансформации древних пластических идей из сокровищницы художественного наследия казахов в современной ландшафтной пластике можно отнести композиции К. Какимова для Дипгородка в Астане.

Созданные им ландшафтные композиции лирического плана убеждают в уникальных формальных и духовных возможностях,

заложенных в традиции. Скульптору удается выйти на уровень высокого пластического обобщения форм, добиться чистого звучания линий – идей. Используя в ландшафтных композициях дипломатического городка в Астане, казалось бы, всем знакомые сюжеты и мотивы национальных инструментов казахов, в том числе древнейшего среди них кобыза, образы танцующих и исполняющих мелодии девушек, Какимов преобразует весь этот достаточно привычный этнографический ассортимент в образы универсального порядка.

Небольшие по размеру композиции на скульптурной аллее дипломатического городка производят впечатление масштабных произведений. Основной художественной идеей скульптора становится выявление в форме структуры, каркаса, а затем придание ему общего мотива движения. Необходимую игру, динамику единой композиции аллеи придает постоянное ведение в ней пластического диалога. Плавная гибкая, при этом очень обобщенная игра живых форм фигур танцовщиц и музыкантов, контрастируя, дополняется четкостью геометрических фигур и элементов – шаров, пирамид, кубов.

Геометрические формы художник использует и как почти самостоятельные сюжеты и как части композиций, причем спектр геометрических форм в его произведении достаточно широк, от масштабных цельных до некрупных, исполняющих дробную мелодию. Свою ноту вносит в этот почти музыкальный скульптурный концерт и излюбленное Какимовым сочетание выпуклых и вогнутых поверхностей в построении пластических фигур. Тонкие дуги висящих декоративных арок, круглые пустоты в гранитных геометрических формах, подчеркивание в скульптуре пластической идеи чередования пустот и наполненностей, придает общему образу аллеи оттенок техницизма. Удерживая постоянное равновесие, хрупкий баланс очень разных, но все же сведенных к общей мелодии пластических идей, художник визуализирует свою главную задачу как воплощение пластическими средствами абстракции и обобщенного фигуратива идеи вечного движения, концепции ритма как импульса жизни. Нельзя не отметить эту работу Какимова как одну из наиболее выразительных и емких по трансформации национальных художественных установок в современной скульптуре Казахстана.

Говоря об этом жанре, нельзя не отметить некоторые идейные особенности, отличающие ландшафтную скульптуру Астаны и Алматы. Произведениям, созданным для городского ландшафта Астаны, свойственна как в содержательном, так и в стилистическом аспекте, большая приверженность национальной идее и более пафосная гражданская масштабность. Городская пластика, украшающая Алматы носит более камерный, игровой, человечный характер. Она направлена скорее на теплую гуманизацию окружающей среды, чем на усиление её общенационального, гражданского звучания.

Исследование монументальной и ландшафтной скульптуры Астаны свидетельствует о важнейшей роли пластического искусства в создании облика столицы, о его приоритетном вкладе в формирование уникального стиля Астаны как инновационного культурного центра Казахстана, о верном и взвешенном государственном подходе к становлению новой столицы как города с особой культурной аурой.

Скульптурные образы Астаны несут немалую культурно-идеологическую нагрузку. Эта особенность несомненно осознается творцами произведений монументального искусства и ландшафтной городской пластики. Идеологически важным остается момент сочетания следующих принципов - воплощения исторической инновационности Астаны, свободы и суверенитета Казахстана, завоеваний его новой государственности – первой в мире столицы XXI века и в то же время – передачи великой и уходящей в глубины веков истории казахского народа, его побед, духовных завоеваний и мудрой культуры. Эта связка вносит в лучшие произведения монументального и ландшафтного искусства Астаны особую духовную звучность, простой пластический подход, сложную выверенность композиционных и ансамблевых решений.

Живопись Астаны приобрела особый размах в период независимости. Несомненно, фактор обретения суверенитета находит свое отражение и в сознании этого отряда художественных деятелей Астаны. В произведениях живописцев столицы также читается потребность отразить идеологически обширный смысловой контекст.

Немалую роль в формировании культурной среды Астаны играют имиджевые проекты астанинских художников. Среди интересных ав-

торов, составляющих в настоящее время костяк художественной жизни Астаны можно назвать живописцев К. Ажибекулы, С. Смагулова, А. Смагулову, Е. Ралину, К. Муллашева, К. Ахметжана, А. Бектасова, Б. Бурдесбекова, Ж. Какенулы, Л. Жанпеисову, Г. Тельгозиеву, живописца, дизайнера и ювелира У. Молдагалиеву, зергеров Б. Алимбая, А. Кадырбаева и многих других.

Несомненно, общей тенденцией, по своему, даже идейной манифестацией астанинских художников является трансформация эстетики кочевой культуры казахов в современном изобразительном искусстве. Этот подход многоуровнево формирует тенденции живописи астанинских авторов. При том, что этот процесс имеет давние, уходящие в 1960-70-80-е годы корни, ракурс в котором претворяют данные установки, астанинские художники имеет свои принципиальные отличия. В первую очередь, эти отличия продиктованы как гласным, так и негласным госзаказом на репрезентацию истории и культуры казахов в изобразительном искусстве. Безусловно, не последнюю роль играет и внутренняя потребность художников в национальной самоидентификации. Возможно, активизация данной потребности именно через ощущение сопричастности на глазах происходящих значительных перемен, исторических событий.

Но, все же, обозначим разницу, с которой эта потребность может проявляться у авторов из далекой глубинки или у живописцев, творящих у подножья Ак-Орды. Закономерно, что государственные идеи и послы, носящиеся в самом воздухе Астаны, находят отклик в сознании и душах всегда достаточно чутких к запросам власти художников.

Второе общее отличие художественного процесса Астаны, или даже творческого проявления, может быть обозначено как умение художников активно репрезентировать свои достижения, умело подать свои произведения и реально ярко создать собственный имидж. Вероятно, мощная конкурентная среда Астаны привела в действие рычаги арт-менеджмента, что и дало выше обозначенные результаты. Выставки и фестивали, групповые и сольные, в галереях, выставочных залах и музеях Астаны практически всегда достаточно резонансны не только с самой столице, но и в целом по стране.

В качестве объединяющего общастанинского момента в изобразительном искусстве стали проявляться такие особенности как тяготение к некой художественной гламурности, стремление к парадному блеску, официальной торжественности. Думается, что этому также способствует столичная среда, регулярно проводимые в городе международные мероприятия государственного уровня - конгрессы, симпозиумы, конференции, фестивали - привели художников к потребности как-то соответствовать уровневым событиям.

Выразительную позицию в живописи Астаны с 1990-2000-х годов занимает творчество выдающегося казахстанского художника Камилы Муллашева. Его имя широко известно в художественных кругах нашей страны и за рубежом. Ярко заявивший о себе еще в 1970-е годы знаменитым триптихом «Земля и Время. Казахстан» (1978), этот художник смог активно влиться в столичную художественную жизнь.

Ко времени своего переезда в Астану К. Муллашев был уже сложившимся художником, прошедшим плодотворные этапы творческого становления и развития. Тем не менее, его произведения двух последних десятилетий стали еще одним новым открытием этого художника как для культурной общественности столицы, так и в целом для изобразительного искусства Казахстана.

Нельзя не отметить одно из важных творческих достижений К. Муллашева в области официального парадного портрета - жанра, затребованного интенсивной политической и культурной жизнью Астаны. Можно обоснованно утверждать, что К. Муллашев созданием первого профессионального официального портрета Н.А. Назарбаева в 1999 году, по сути своей заложил основы для развития этого жанра в изобразительном искусстве столицы. Он же по-своему и задал основной тон большинству последующих образов. Сам по себе жанр парадного портрета при всей ясности задач достаточно непрост. В нем в первую очередь необходимо создать репрезентативный впечатляющий образ руководителя государства, но, во-вторых, не потерять при этом живых ярких характеристик его облика.

Надо признать, что К. Муллашеву удалось создать образ величественный и при этом неоднозначный - мудрый и человечный.

Н.А. Назарбаев изображен в шитом золотом бархатном чапане, на фоне Президентского Штандарта, с нагрудным знаком, правая рука лежит на Конституции Республики Казахстан, на дальнем фоне с видом из окна расстилается панорама города. В картине художником задействованы многие атрибуты Президентской власти, они, несомненно, работают на создание образа.

Но, все же, нужно отметить именно художественные средства, благодаря которым живописец решает первую задачу - создание образа человека государственной важности, который представляет не только себя, но и свою великую страну. Очень точно и правильно выбран прямоугольный больший по ширине формат картины. Уже этим автор придал образу необходимую для парадного портрета величественность и монументальность. Бархатный чапан укрупнил размах широких плеч, спокойный уверенный жест руки героя вызывает чувство надежности и уверенности.

Красивое молодое лицо Президента развернуто в полный фас, его открытый взгляд обращен прямо к зрителю. Фигура Президента занимает почти половину плоскости картины, создавая впечатление крепости и прочности государственной власти. Живопись полотна практически классическая, с тонкими лессировками, моделированием объемов, игрой тонов и полутонов. И все же перед нами не просто официальный портрет, перед нами образ живой мыслящей неординарной личности, оживающей в безупречном портретном сходстве, глубине вдумчивого и пронизательного взгляда. До сих пор «Портрет Президента Н.А. Назарбаева», созданный К.Муллашевым представляет своеобразный эталон, на который равняются многие художники.

История Казахстана, древняя история Евразии захватывая воображение живописца, подвигают его на создание полотен широко масштабных и философски наполненных. Так оценивают исследователи творчества Муллашева картины этого периода: «90-е годы для Камиля стали плодотворными. С одной стороны, начало 90-х годов характеризует крушение идеологии, обесценивание идей, с другой - это время обретения республикой независимости и суверенитета. Это время, идущее под эгидой национальной и гражданской консолидации, подвигло художников к работе над исторической картиной

и портретами деятелей национальной истории и культуры. Эта тенденция означала стремление к осознанию собственного прошлого, поиск ответа на вопрос, что нами утрачено, что привнесено в историю нации. Работы художника последних лет направлены на осмыслении истории, ценностных представлений; непрерывность духовных традиций составляет внутренний пафос его творчества». [9]

Своеобразно осмысление Муллашевым исторической проблематики – чаще он осмысливает историю нации через образ женщины – матери, хранительницы очага, традиций, продолжательницы рода человеческого. Это полотна – «Аура нежности» (1998), «Озаренное вечерним солнцем мгновение вечности» (1996), «Песня» (1996), «Суюмбике-ханбике» (1997) «Евразия» (второе название «Кыпчак-кыз») (1997).

В этих полотнах Муллашев предстает одновременно и классиком и в то же время романтиком, поэтизирующим и идеализирующим женский образ, идиллию традиционной жизни, мудрого уклада в соответствии с заветами предков. Нельзя не привести здесь точные слова искусствоведа К. Мукажановой, посвященные картине «Аура нежности»: «В центре композиции «Аура нежности» на всю высоту полотна изображена сидящая молодая женщина с младенцем на руках. В легком наклоне головы, во всем ее облике художнику удалось передать светлую радость материнства, нежность, душевную трепетность. Рядом с ней, прислонясь спиной к юрте сидит пожилая казашка с рукоделием. Обе изображены в национальных костюмах. Образ молодой женщины Муллашев акцентирует цветом - она в красном платье и белом кимешеке, на руке серебряный браслет и кольцо. Темно-синюю безрукавку оттеняет желтая с синим узором кайма. Белый кимешек вышит красным орнаментом, тонкой полоской по овалу лица, словно обрамляя его. Желтое на свету, с зеленоватым оттенком в тени одеяльце малыша, вносит сдержанный аккорд в цветовую гамму одежды матери. На голове орнаментированная тубетейка с перьями филина - оберегом от сглаза. В левом нижнем углу - бесик, богато инкрустированный костью.... Как и сцена на первом плане, вся атмосфера картины, ее дух, настроение, состояние затрагивают в душе зрителя самые сокровенные струны. Этот многовековой уклад жизни и составлял менталитет народа, с его почитанием

старших, мудрым отношением к миру, глубокой философией жизни. Сентиментальная нотка, которая, естественно, не может не присутствовать в таком произведении, совершенно исчезает, благодаря естественности и убедительной жизненности всей сцены». [10]

История Казахстана, героические предания, подвиги казахских батыров и мудрость предков, славные события прошлого и наша современность с её достижениями и успехами, их преемственность и взаимосвязи всегда остаются главной тематикой в творчестве астанинских художников. Во многом данная приоритетность связана с исторически необходимым для отечественной культуры этапом самосознания, самоидентификации, но, конечно, и значительным фактором стал фактор причастности актуальным событиям социокультурной жизни, активно бурлящим в столице. Художники не могут оказаться в стороне от общих процессов роста самосознания, укрепления национальной гордости и патриотизма. Вполне закономерно, что вклад астанинских живописцев в национальное культурное возрождение может быть определен как особенно значимый.

В рядах астанинских авторов своей активностью выделяется творчество молодого художника К. Ажибекулы. По степени отмеченности его творческих заслуг государством можно судить о затребованности его искусства и его вкладе в активную художественную жизнь столицы. Будучи достаточно молодым живописцем (г.р. 1966), Казахбай Ажибекулы является в настоящее время лауреатом стипендии Президента РК, лауреатом премии Союза молодежи РК, государственной молодежной премии «Дарын» Правительства РК, дипломантом и лауреатом многих международных и республиканских выставок, конкурсов и фестивалей искусства.

Очевидно, что данный неполный перечень говорит не только о высоких профессиональных заслугах художника, но и о его активной вовлеченности в культурную жизнь страны. Картины его словно бы затребованы самим временем - временем мощного всплеска духовного самосознания, патриотического подъема и гордости своей страной, ей историей и культурой.

Главная тема творчества художника – история Казахстана. Героям славной, полной подвигов и борьбы, достижений и величия истории нашего народа посвящено большинство знаковых полотен

живописца. Второе, вероятно, не менее значимое направление в его искусстве, это этнография - произведения на тему казахского быта, традиций, обычаев. Оба этих пласта творчества соприкасаются по всем своим параметрам с вопросами вечных ценностей. Обозначают в искусстве живописца и в сознании зрителя зримое воплощение нетленных сокровищ национального духа и истории казахов. Третьим трендом в его искусстве можно назвать пейзаж. Именно пейзаж становится той сферой, где художник оттачивает свое знание природы, понимание цветовых и композиционных соотношений. Здесь он выражает свое трепетное впечатление от быстро текущей красоты мгновения, очарования природы, современного города, окружающего нас изменчивого мира.

Возможно, сейчас немногих можно удивить изображением казахских ханов, биев или батыров, но в живописных полотнах К.Ажибекулы есть нечто, что резко и выгодно отличает его полотно от большинства, посвященных аналогичной тематике. Сюжеты и мотивы казахской истории этот художник подает с убедительной масштабностью и высоким гражданским пафосом. Эти качества образной трактовки исторической тематики, в принципе являются искомыми в творчестве многих отечественных авторов. Но подкрепленные заметным мастерством в области композиционного построения картины, сильным и безошибочным колористическим даром К. Ажибекулы, его работы вкупе представляют некую живописную эпопею истории нашей страны.

Здесь трудно не процитировать правильные определения карагандинского искусствоведа Н. Ивановой, написавшей предисловие к недавно изданному каталогу-альбому о творчестве этого художника. Она пишет: «Интерес к истории не случаен у человека, который собственную жизнь соизмеряет с жизнью страны. История народа, далекая и недавняя, она помогает понять настоящее, она волнует, она рождает вдохновение» [11] и еще «По характеру своего дарования Ажибекулы монументалист: автор многих росписей, он монументален и в станковых произведениях. Любые явления и события жизни художник рассматривает, придавая им вселенские масштабы, соизмеряя их с вечностью. Время в полотнах протекает медленно, а иногда даже замирает, давая возможность осознать значимость про-

исходящего. «Большая форма» очищенная от мелких, либо случайных деталей, очень точно передает ощущение эпохальности, непреходящей ценности изображенной сцены». [12]

В историческом жанре Ажибекулы не отдает предпочтения одному определенному направлению. Он пишет обобщенные, посвященные родной земле и казахской истории, панорамные в ментальном смысле этого слова композиции – «Земля обетованная» (1998), «Сара-Арка» (1998), «Родная земля» (2001), триптих «Великая степь», состоящий из трех немалых по размеру картин «Совет старейшин», «Страна Алаш» и «Послы» (2005), «Благословение» (2011), «Адыраспан» (2011) и многие другие.

К. Ажибекулы создает также образы прославленных исторических личностей, любимых казахским народом ханов, биев, батыров – «Хан Абылай» (2008), «Абулхайыр хан» (2010), «Сагындык би» (2010), «Абай» (2012), «Кобланды батыр» (2010). Исследователи творчества живописца пишут: «Обращаясь к историческому прошлому своего народа, художник выделяет основные события из жизни великого кочевого государства. Глубокое знание истории казахов, их древних традиций и обычаев помогает мастеру представить сюжет поводом для углубленных размышлений зрителя и воспроизвести в своих произведениях основные идеи и события раннего средневековья». [13]

Значительное место в его творчестве занимают полотна, посвященные традиционным бытовым мотивам, национальным праздникам и повседневным жизненным ситуациям – «Узороткачество» (2005) «Мастерица» (2007), «Плетение алаши» (2008), «Наурыз» (2011), «Кумыс» (2006), «Вышивка» (2002), «Мастерицы» (1999).

Произведения первого направления с большой живописной силой воплощают философию и ментальность степи, лучшие качества казахского народа. Не определяя конкретно место или даты изображенных событий, он подчас ведет свою живописную летопись очень обобщенно, повествуя в ней о многих спрессованных в мгновения событиях, закаливших характер и дух казахского народа.

Картины, принадлежащие следующему направлению его художественных и ментальных поисков, передают подлинный героизм и силу личности степных героев и правителей. Художник умеет воссоздать величие образа народных героев, в горделивой постановке

фигур и статной осанке, в строгих жестах и мудрых спокойных взглядах его персонажей оживает их величие и простота, читается высшая степень ответственности перед народом и тот самый мощный патриотический дух, что так затребован сегодня всей социальной и культурной средой Астаны.

При меньшей социальной направленности третьей тенденции творчества Ажибекулы, патриотизм художника также вполне наполняет полотна живым трепетным чувством. Предоставляя зрителю неспешный и задумчивый рассказ о красоте народных ремесел или ритуализацию обычая, любование красотой казахской традиции.

В картинах Ажибекулы, даже простые повседневные вещи, такие как сон, отдых, разговор, дождь, солнечный день или летний вечер переданы им в окружении традиционной степной жизни, на фоне нетронутой степной природы или в интерьере юрты. В черед неспешных, пронизанных идеализацией и ностальгией полотен Ажибекулы последовательно оживает материк степной культуры казахов, предстает словно бы еще цельным и живущим по прежним заповеданным веками законам предков.

Работая, главным образом в русле современной интерпретации реалистического направления, художник вносит в национальную художественную школу искомый профессионализм. Исследуя творчество Ажибекулы, искусствоведы склоняются к мнению о важности данного стиля в общем развитии современного изобразительного искусства. Так С.Кобжанова, одна из последовательных исследователей творчества этого живописца отмечает: «Работы Казахбая доказывают, что в современной ситуации парадоксальным образом именно реализм демонстрирует потенциал осознанной свободы и энергию сопротивления конъюнктуре, непрофессионализму и потоку образов экранной визуальности. Живописный реализм на современном этапе воспринимается как возможность понимать историю и современность за пределами общепринятых клише и интерпретаций. Подсказанные поэтическим символизмом большие панно, вобравшие в себя историческую динамику пространственные композиции, эффектно-драматические, лирически-праздничные, освященные внутренними размышлениями произведения мастера вызывают безграничное доверие зрителя. На примере творчества

К. Ажибекулы возможно предположить, что язык реализма возвращается в качестве визуального языка, на котором живая традиция говорит с нами о ценностях культуры. Живописи Казахбая присущи мощь и оптимизм, основанные на исторической ретроспективе, а талант и мастерство художника составляют основу реалистической живописи». [14]

История казахского народа для астанинских художников не просто тема, это скорее материк традиционной культуры, сокровенный источник, из которого каждый мастер черпает идеи и образы, созвучные его представлениям о жизни, его творческим принципам. Глубокая заинтересованность исторической темой подчас перерастает в самобытный творческий эксперимент, становясь основой для создания собственного художественного языка и стиля. Интерес к истории родного народа, к его традициям, обычаям, представленный в искусстве художников Астаны может быть назван самым активным катализатором творческих идей.

В творчестве одного из ведущих астанинских живописцев Сембигали Смагулова историческая тема представлена масштабно и что достаточно необычно в абсолютно разных видах искусства. Ему удается плодотворно работать и в живописи, и в скульптуре, монументально-декоративном искусстве, и в графике. На примере творчества С. Смагулова отчетливо выкристаллизовывается концепция и имидж современного астанинского художника – активного творца и амбициозного сподвижника отечественной культуры.

Подход к исторической тематике в творчестве С. Смагулова отмечен разносторонностью и своеобразием выбора героев. Репрезентативная составляющая столь ярко проявленная в искусстве Астаны присутствует и в его творчестве, но при всем том в его картинах очень ясно звучит нота личностного индивидуального сопереживания героям и что необычно - четко высвечивается лирическая, мягкая, подчас теплая эмоциональная интонация.

Внимательно глядя на его масштабные, посвященные прекрасным страницам истории казахского народа и его героям произведения «Саки» (2003), «Султан Бейбарс» (2011), «Жалантос батыр» (2013), «Агыбай батыр» (2013), «Коркут» (2013), видишь, как образно претворяется в них эта проникновенно эмоциональная авторская

интонация. Первое качество, способствующее этому впечатлению – способность художника к передаче динамики действия. В его работах, даже в композиционно спокойных, лишенных внешней линейной или ритмической экспрессии всегда ощутим внутренний порыв, скрытый потенциал динамики, полета.

В тех же полотнах, где живописец передает динамику более открыто, можно также заметить её специфику. Практически всегда у С. Смагулова – это динамика в статике. И султан Бейбарс, возвышающийся на застывшем в драматическом порыве скакуне, и Жалантос батыр, и Коркут ата не изображены в прямом внешне понятном движении. Экспрессия этих образов создана чисто изобразительными средствами, композиционными составляющими авторского решения. Творческий метод С. Смагулова собственно и характерен завораживающим умением раскрыть динамику в статике. Генетически переданный ему поколениями предков – мастеров орнаментального искусства – дар точной и четкой ритмизации пространства картины в соответствии с поставленной задачей выразительно обнаруживается в любом произведении художника.

Сам художник так говорит о своих творческих пристрастиях: «Ең әуелі ол, тәңірдің жазуы болар, мүмкін анам Мәкен, Қазанғаптың (Тәтімбеттің әкесі) бесінші буындағы ұрпағы болған соң, нағашы тегімдегі өнер, мүмкін маған трансформацияланып келген шығар. Ал, енді маған мәлім себептерді айтып көрейін. Бірінші себеп, ол мен туған ортаның әсері. Менің ортам ол – табиғат. Көшпелі малшының баласы болғандықтан, табиғатпен қоян-қолтық өстім. Көшкен бұлт, ала көлеңке, ұшқан құс, қашқан аң, өрген мал, желідегі бие, құланиек таң, бояуы қою кеш еріксіз суретші етпей ме. Екінші себеп, ол төл әдебиетіміздің әсері, әлі есімде, екінші сыныпта, әсерлі безендірілген қалың «Батырлар жырын» сүйіп оқып шықтым. Төртінші сыныпта «Абай жолы» мен «Көрғұлыны» оқыдым, соңғысын суретші Исабаев ағамыз безендірген. Әлі күнге сол жырлардың кей жерлерін жатқа айтамын. Бала кезде оқыған кітаптарым, сәуірдегі нөсердей сіңіп, өсу бойы нәр болды маған. Мысалы, Ақжүністің Қартқожаға айтқаны: Сурет қой жатқан! Инжу-маржан емес пе, (сол жырау бабалардың қолына кенеп, бояу мен қылқалам ұстатса, символдық суреттер де қалдырып кетер ме еді) сондай-сондай эпизоттар қаншама. Сонда

табиғат аясы тарихымызбен, ана тілімізбенен астасып жатты санамда. Қазақ жазушыларын жақсы көрдім. Кітапқа беріліп, сан рет қойға қасқыр шаптырдым да (енді айтуға болатын шығар). Менің сурешілігім өрісте жүріп қалыптаса бастапты. Үшінші себеп, немере апам Қабираш Қарағандыға белгілі суретшілер Есіркеевтер әулиетіне тұрмысқа шықты. Құдалар жайлауға келгенде, менің плакаттардың артқы ақ жағына салған суреттерімді көріп, «композиция», «колорит» деген, маған түсініксіз сөздердің мағынасын игеретінімді айтып, мені қалаға алып кетті. Қарағандыда бір жыл «штрихтау» үйреніп, дайындалып Алматыға оқуға түстім. Алматыға түнде келіп, таңертең көкжиектен биік, аспандай Алатауды алғаш көруім, ол да бір сурет».

[15]

Творческое экспериментаторство С. Смагулова показательно для астанинской художественной жизни. Оно затрагивает не только освоение им разных видов искусства, но и смелый эксперимент в области формы. Сембигали нельзя назвать художником, однажды нашедшим свой стиль и метод в искусстве и варьирующим его до бесконечности. Последовательность, верность этого автора себе совсем иного толка. Она больше внутреннего содержания, чем внешнего узавания его стиля или манеры. Так немалую роль в становлении и в понимании художником собственно изобразительных средств живописи сыграли его полотна, казалось бы, совершенно абстрактного декоративного свойства.

Эту сторону его творчества можно было бы назвать увлечением, если бы условные, знаково-символические произведения автора не появились бы еще в 1990-е годы, тогда, когда проникновение в законы этнокультурного формотворчества, поиска кодового шифра казахского менталитета в письменах орнамента, руническом письме, знаках тамги, древних петроглифах всецело занимали умы и сознание многих ведущих казахских художников. Проникновенное отношение к этим поискам проявилось многогранно и в работах С. Смагулова. Формотворческий эксперимент этого автора напрямую связан с цветовой символикой и ритмической организацией казахского орнамента.

Обобщение изобразительной формы С. Смагулов ведет по правилам орнаментального творчества, привлекая при этом легкую узна-

ваемость полуфигуративных, превращенных в знаки «формульных» изображений.

Созданный им в итоге полуабстрактный, условно-фигуративный изобразительный язык во многом перекликается с главными мировыми художественными тенденциями, вызывая ассоциации с картинами Х.Миро и отчасти В.Кандинского. Разгадки их подхода к абсолютно новому, революционному для открытий постмодернизма и экспрессионизма, формообразованию для С.Смагулова кроются в секретах народного орнамента казахов и древнего искусства нашего региона, тех абстрактных знаков, универсальных для многих народов мира. Видимой облик предметов сводится к максимальному обобщению, вперед выдвигается главный опознавательный признак, образ превращается в знак, на первый философский план выходит суть объекта.

Особенностью «знаковой» живописи Сембигали можно назвать его композиторское умение, способность согласовывать между собой достаточно разноплановые изобразительные системы. И, конечно, цветовые соотношения, в которых живописцу удается продемонстрировать свой великолепный природный вкус и чутье. Почти каждой знаковой работе С.Смагулова присущ изысканный непогрешимый живописный колорит, что можно назвать достаточной редкостью в наши дни.

Еще одним, ценным качеством творчества С.Смагулова можно назвать его редкую способность своеобразно «озвучить» визуальное действие. Его полотна «звучат», в каждом из них словно не просто таится, а почти звенит мелодия.

Большинству живописных полотен С.Смагулова присуща сочная теплая цветовая гамма. Благодаря такому колористическому предпочтению в его картинах царит атмосфера позитива, жизнеутверждения, даже если сами отображаемые в них события и не лишены драматизма.

Разновекторность и всеядность творчества С.Смагулова – черта астанинской художественной жизни. Проявляясь по-разному в многогранных ситуационных моментах, в творчестве этого художника она приобретает позитивную наполненность.

Заметной гранью изобразительного искусства Астаны стало творчество художников Калиоллы и Райгуль Ахметжановых.

Живописец Калиолла и художница, работающая в области декоративно-прикладного искусства Райгуль Ахметжановы переехали в Астану уже сложившимися, известными мастерами. Их участие в художественной жизни столицы способствовало её выходу на серьёзный профессиональный уровень. Творчество К.Ахметжанова всегда отличалось глубиной духовных и художественных поисков, сопрягавшихся с научными изысканиями в области истории казахского прикладного искусства, в частности средневекового и древнего оружия кочевников. Ему принадлежат картины на темы казахского эпического фольклора, жизни семьи, степные пейзажи. Особенность индивидуального взгляда на жизнь определялась в них принципом строгого лаконизма, как в выражении чувств, так и в самой стилистике работ. В основе подобного лаконизма, присущего художнику лежит его склонность к аналитическому мышлению.

Эмоциональная атмосфера полотен Ахметжанова, за исключением экспрессивного цикла, посвященного казахской истории, национальному фольклору сдержана, тяготеет к созданию состояния интеллектуального раздумья, той атмосферы, когда покой души обостряет ясность течения мысли.

В творчестве этого художника всегда жила спокойная, рассудительная уверенность в том, что преходящими, временными окажутся именно заблуждения человека, нации, а непреходящей, живой, действенной станет извечная правда традиционного миропонимания народа во всей совокупности своих духовных, нравственных, эстетических координат. Возможно, в силу этой внутренней веры формирование концепции и стиля живописца всегда было отмечено последовательностью взглядов на жизнь, заметной интеллектуально-аналитической зрелостью.

Излюбленными задачами в его работах становятся вариации на мотивы, извечно присущие жизни человека и природы. Эта тематика, казалось бы, традиционная для казахской живописи получает в его творчестве не только особую интерпретацию, но и обретает свой, продуманный и разработанный, подкрепленный мировоззренческой, философской основой формальный строй. Темы единства движения и покоя, мгновенного и непреходящего, изменчивости и неизменности этого мира развиваются в его искусстве.

В творчестве Ахметжанова чувство, непосредственное впечатление удивительно тонко сочетается с мыслью и анализом. Двуединство чувства и мысли генетически присуще менталитету казахотюрка. Это то свойство, что тюркологи называют «чувство-мысль», подразумевая под ним способность переживать жизнь в неразрывном единстве сердца и ума.

Интересно наблюдать, как преломляется это качество в живописи художника. Трансформация жизненных впечатлений, причем подчас подчеркнута конкретных, подается в им так, словно весь процесс получения впечатления и его запечатления в живописи не только происходит на глазах зрителя, но и на его же глазах вживляется художником в форму. Причем форму до тонкостей выверенную, но визуально воспринимающуюся еще неокончательной, продолжающей вибрировать в процессе собственного рождения. В поисках адекватной подобному восприятию формы живописец привлекает очень разные приемы от импрессионизма, пуантилизма до приемов классической японской графики.

В результате серьезных поисков в этой области, размышлений о необходимости создания художественной формы, адекватной его индивидуальному, авторскому и в то же время национальному сознанию, Ахметжанов приходит к созданию собственной живописной техники.

Главным интересом, движущей силой и почти что героем полотна художника, становится воссоздание света через цвет. Базируясь на находках классической европейской живописи эпохи Возрождения, на поисках импрессионистов, художник разрабатывает идею воссоздания оптической иллюзии света на холсте не в завершенном статическом варианте, а в некоем динамичном состоянии, возникающем в момент восприятия картины зрительским глазом.

Цвет на поверхности его холстов создается за счет оптического слияния цветовых оттенков верхних и нижних цветовых слоев. Верхние слои в его полотнах непрозрачны, а разделены на отдельные цветовые мазки разного размера и форм, которые оптически смешиваясь на расстоянии создают эффект слияния этих цветов в новые цветовые оттенки.

Авторское название Ахметжанова найденной им специфической техники звучит как «муаровая живопись» или «муарография», он

связывает её характер с особенностями получения муарового узора на переливах цвета муаровой ткани. В этой технике, что позволяет в зависимости от точки и расстояния восприятия меняться общему колориту картин, цвету и глубине пространства, давая зрителю новые возможности восприятия мира, художник пишет портреты, тематические картины.

Добиться особенной выразительности «муарография» позволяет ему в создании пейзажей. Впечатления грандиозности на глазах возникающего и динамично меняющегося действия природы добивается Ахметжанов в своих полотнах. В этом живописцу помогает следование принципам восточного искусства, где понимание пейзажа как Универсума выражено в совершенстве стиля и духовного наполнения. Нельзя не сказать, что подобное восприятие природы органично и казахскому традиционному переживанию природы, выраженное А.Кастеевым, М.Кенбаевым, К.Тельжановым и другими в русле реалистических форм искусства оно является неотъемлемой особенностью национальной художественной школы Казахстана.

Произведения Ахметжанова - это одновременно, полотна-настроения и полотна - раздумья. Медленно движется, замирая на ходу караван в пустыне, слетая с деревьев, зависают в невесомости осенние листья, витражными гранями застывает воздух от мороза и снега в его полотнах. Легкие, как японские четверостишия, щемящие сознание в поисках ускользающей сути происходящего, они, казалось бы, не претендуют на многозначность и философичность, но в итоге плавно вбирают в себя всю многозначную философию человеческого понимания жизни.

Насыщенная цветовая гамма присуща его полотнам, посвященным истории, казахскому фольклору. Художник пытается передать идеи эпоса, мощь фольклорных героев не через изображения батыров в момент совершения подвигов, а посредством создания обобщенных, по-своему символических образов легендарных коней или всадников. В гиперболизации их силы, динамике движений и поз зритель угадывает, что это не просто кони или наездники запечатлены живописцем, а воспеты устной народной поэзией, полные волшебной силы скакунны, надежные друзья и помощники казахских батыров - защитников народа - квинтэссенция мощи и величия народного духа.

Форма произведений художника адекватна их содержанию. В продуманность масштабов, организованность ритма, декоративно-оптические соотношения, создающие условную игру удалений и приближений, увеличений и уменьшений Калиолла закладывает сложный смысл и неуловимый баланс динамики равновесий, движущих жизнью человека и жизнью природы. В нюансах цвета, повторяющихся вариациях мазков кисти, в каллиграфических письменах-образах своей графики он запечатлевает вечный закон всеобщей соразмерности бытия, продолжая заново удивляться разнообразию его проявлений.

Живописная стилистика произведений астанинского художника Ахметжанова - это очень индивидуальный синтез находок европейской, в частности французской живописи и художественных приемов казахского декоративно-прикладного искусства - сырмака, текемета, шия. Их отличает изысканная колористическая гамма, способность создать цветовыми ударами - повторами иллюзию пространства и света и, в то же время, выявить единое эмоциональное звучание полотна через его декоративные свойства.

Пристрастие и причастность художника к восточной эстетике ощутима в его работе с композицией. В ее строгой и лаконичной конструктивности преобладает плоскостность, присутствие пространства возникает в его работах через ряд тонких условностей, воссозданных на уровне живописной техники. Находясь на стыке западной и восточной культуры и эстетики, художник смог создать самобытный и выразительный художественный язык.

Интерес к специфике традиционной культуры казахов-кочевников в творчестве К. Ахметжанова был проявлен всесторонне, как интерес к отображению исторических и фольклорных сюжетов, как попытка воплотить в формальном строе особенности национального мироощущения и его приоритетов.

Этот интерес привел художника к серьезным научным исследованиям. Основные направления его изысканий - история вооружения и военного искусства казахов, история древнего искусства кочевников, изучение прикладного искусства казахского народа. Результатом этой кропотливой работы стало издание Ахметжановым монографии «Вооружение, военное искусство и боевые традиции ка-

захских батыров» в 1996 году. Книга подытожила научные и творческие интересы и поиски художника, а также по результатам конкурса, проведенного по делам печати, за лучшее издательство, лучшую книгу 1996 года в номинации «Книги по искусству» была признана одной из лучших в Казахстане.

Возможно, внимательный интерес и тщательная работа Ахметжанова над осознанием типа художественного мышления, изобразительными традициями Востока, позволили ему осознать систему народного искусства казахов как своеобразный, но внутренне единый, мировоззренчески родственный Востоку способ создания образного и смыслового знака-символа жизни. Привели художника не только к обогащению методов современной казахской живописи, но, что самое главное, выявили ее внутреннюю суть, как самобытной ветви культуры Востока.

Широкий отклик у культурной общественности Астаны вызывает творчество астанинских живописцев, в том числе произведения известного казахского художника Жениса Какенулы. Его произведения привлекают особой живописной стихией. Легкая, стремительная, словно летящая фактура его полотен создает одновременное ощущение иллюзии и полета. Ж.Какенулы также как многих астанинских художников привлекает история Казахстана и традиционный народный быт.

Отличительной чертой творчества этого художника становится его подход к передаче традиционных для Казахстана сюжетов и тем. В его картинах нет сложных, напряженных коллизий, его восприятие истории светло и мажорно, пронизано поэзией и мечтой. Красива и нежна палитра живописца, своеобразен порывистый ритм его кисти. Возникают аллюзии с бесконечным движением, струящимися порывами ветра, летящими по степи табунами быстрых скакунов, потоками солнечных лучей, заливающих своим теплом и светом весь окружающий мир.

Кроме светлой изобразительной составляющей в полотнах Ж. Какенулы интенсивно явлено философское осмысление окружающей нас природы и человеческой души. Ему не чуждо древнее генетически казахское одушевление всего живого, одухотворенными, словно бы говорящими на человеческом языке кажутся его сказочно

прекрасные кони, стройны и душевно прекрасны люди, веселы и беспечны птицы. В его картинах как в волшебной сказке живет красота, свет и воздух, они переливаются и играют всеми цветами радуги, создавая впечатление весенних соков природы, животворных, радостных, одухотворенных. Свою тонкую и изящную ноту позитивизма, поэзии и нежности добавляет творчество Ж.Какенулы к общей мелодии художественной жизни столицы.

Декоративно-прикладное искусство Астаны формируется из разных граней. В сфере декоративно-прикладного искусства, и именно древнего казахского ремесла – изготовления декоративных плетеных циновок – чия (ши) работает Райгуль Ахметжанова. Её произведения представляют собой сплав народных декоративно-пластических традиций и нового изобразительного начала. Им присуща особая певучесть, мелодичный и музыкальный ритм. Соединяя изобразительные мотивы с энергией упругого казахского орнамента, художница добивается звучного и экспрессивного художественного впечатления.

Вечные мотивы безбрежного простора степи, пологих холмов становятся в её произведениях фоном для стремительного бега быстрых скакунов, пасущихся круторогих архаров, веселых разноцветных птиц. По сути, художница воплощает традиционные архетипы казахской истории и сознания, визуализирует самые коренные представления о красоте родной земли и природы, запечатлевшиеся в историческом сознании казахского народа.

Работам Райгуль Ахметжановой присущ серьезный формальный поиск, обостренный внутренним чувством цвета и формы, декоративным чутьем и удивительно тонким вкусом. Её вкусовые пристрастия обладают парадоксальным сочетанием эстетической изощренности, отточенности знанием многих искусств мирового искусства и в то же время глубинным национальным чувством цвета, поэтики и линейного изящества. Подчас её эксперименты в области ритмической организации в композициях чиев сродни постмодернистским структурным построениям. При том, что о внутреннем родстве традиционной орнаментики и абстрактного формотворчества уже достаточно много говорилось, в исполнении Райгуль Ахметжановой этот диалог отличается заметным пониманием происходящего. Ху-

дожественно-эстетическое осознание этого родства ведется в чиях - картинах Р. Ахметжановой.

Возможно, поэтому ей не чужд активный формальный эксперимент. Хотя говоря о творчестве этой художницы, трудно употреблять слово «активный», при всей плодотворности и интенсивности её творческой деятельности, общий дух, стиль и сам процесс её творчества скорее тяготеет к характеристикам мягкости, спокойствия, верности раз и навсегда избранным идеалам.

Отношение и темп творческой деятельности Р.Ахметжановой, пожалуй, может быть сравним с работой её предшественниц по декоративно-прикладному цеху – казахских народных мастериц. Создавая самого разного типа орнаментику в своих произведениях космогоническую и абстрактную, растительную и зооморфную, они неспешно и мягко запечатлевали в них народные и свои собственные представления о мире и мироздании, о человеке и его месте в нем, кодировали в своих узорах сигналы благопожелания, благополучия и процветания.

В формальном эксперименте Р. Ахметжановой, конечно, гораздо больше искушенности мировым художественным опытом, осознанно ведется игра линий, обобщение форм и мягкий контраст цветовой гаммы.

Важным достоинством как живописных полотен К.Ахметжанова, так и декоративных произведений в технике чия его супруги Райгуль является исключительный профессиональный уровень, куда входят такие понятия как школа, т.е. высокая профессиональная грамотность, прекрасный художественный вкус, что, к сожалению, не всегда сопутствует поискам астанинских творцов, мастерство, что означает свободное владение всеми доступными изобразительными средствами, а также свободно выраженная авторская индивидуальность.

Можно утверждать, что наличие в художественном контексте Астаны таких художников как чета Ахметжановых позволяет говорить о наличии критерия, с которым было бы весьма позитивно провести сравнение. Можно просто обратить внимание на трактовку этими художниками, пусть работающими в разных сферах искусства исторической и этнографической тематики, столь актуальной в

мэйнстриме Астаны. Скажем сразу, подход к этой важной, но, столь же скоро, могущей оказаться конъюнктурной, теме у обоих Ахметжановых глубоко патриотичный, внутренне оправданный, и при этом совершенно спокойный и абсолютно не выпященный.

Их восприятие мотивов и сюжетов казахской истории, обычаев, родной природы, всего того набора архетипов, что в настоящее время беспрестанно эксплуатируется нашей творческой средой, кажется напротив таким ясно чистым, созерцательным, нисколько не утверждающим свое первородство и не бьющим себя в грудь в доказательство преданности родной степи. И от этого их произведения нисколько не кажутся менее западающими в зрительское сердце, в зрительские чувства. Более того прозрачная чистота этих спокойных чувств к Родине делает их глубоко и подлинно искренними, несущими не внешний, а внутренний заряд любви к своему народу и культуре, исконному искусству и родной земле.

Разные оттенки чувств, эмоциональных состояний и философских раздумий подвластны Р. Ахметжановой в её декоративных композициях. Откровенно и выразительно ведет художница работу с ритмом, то броская динамика, то отчетливая статика её композиций заставляет зрителя задуматься над возможностями визуальных искусств, осознать степень их воздействия на наш разум и чувства. Также как и Калиолла, Райгуль тоже художник – аналитик, видимый мир преобразуется ею по законам чистого искусства с целью выявления его главенствующих идей, самой основной сути и первозданной красоты.

Светлое мировосприятие, уверенность в незыблемости мировой гармонии пронизывает их радость, заливают весенними нотами счастливого бытия. Чиям-картинам Р. Ахметжановой свойственна особенно тонкая цветовая гамма. В ней зритель может видеть отзвуки цветовой гармонии, присущей традиционному народному искусству казахов.

Сочетания цвета художница ведет всегда по линии внутренней органики, естественной близости мягких, созвучных друг другу тонов. Глубокое генетическое родство с традиционными казахскими чиями и текеметами, тускиизами и алаша превосходно претворяется в цветовом строе чиев художницы. Слово бы языковой закон син-

гармонизма, свойственный казахскому языку Р.Ахметжанова переводит на язык колористики, создавая удивительно теплую и легкую гармонию цветовых аккордов.

Жизнеутверждающий позитивный настрой читается в цветовом строе её картин-чиев, словно пронизанных солнечными лучами. Ощутим в вибрирующей как будто в потоках свежего ветра фактуре самих работ. Специфика плетеных чиевых картин также способствует этому чувству, нити тонких нежных и радостных оттенков их переходы и нюансы сочетаний возникают, словно, из красок самой природы, создавая мир адекватный её красоте и естественности.

Этнофэшн – это один из самых инновационных и в тоже время самых укорененных в древних архаических традициях вид художественной деятельности получает свой интенсивный прорыв в культуре современной Астаны. Вполне естественно, что наиболее ярко такое качество, как гламурность выражается в дизайне моды. Работая достаточно полноценно как в живописи, так в этнофэшн-не и ювелирном искусстве молодая художница Улия Молдагалиева в какой-то степени воплощает в своем творчестве многие качества художественного процесса Астаны.

Заставить нашего современника, тем более избалованного зрителя столицы, привыкшего к тому, что все вокруг стремятся его удивить, растормошить и увлечь, вдруг встряхнуться и замереть от неожиданности не просто сложно, подчас, кажется нереально. Зрелища чередой проходят перед нашими глазами, и мы впитываем их, почти не реагируя. Но бывает и так, что вдруг что-то совершенно непостижимое словно опаляет взгляд и сердце. И врезается, поражает сознание.

Дефиле творческих коллекций У.Молдагалиевой – это особое театральное действо. пышность карнавала, мистика ритуала и даже таинство мистерий, кажется, соединяется в них, образуя новую, полную притягательной силы реальность. На глазах изумленного зрителя сменяют друг друга фантастические по дерзкой роскоши и великолепию наряды, наполняя зал пряными ароматами Востока, изысканностью королевских приемов Версаля, лучезарной россыпью щедрого цветового сверканья.

Блеск золота кажется бесконечным, он струится по тканям, переливается, сверкает на их поверхностях, таинственно прячется в

скульптурных изломах складок. Завораживает замедленная продуманная пластика движений и статуарная постановочность поз девушек-загадок. Кто они? Амазонки или принцессы, покорительницы сердец или пленницы, военный трофей, уведенный в чужие края, или невесты, богато и бережно наряженные к свадьбе. Подчеркнута пышность драпировок, невероятен разброс фактур, в сочетании сверкающей тафты вкрадываются оттенки матовой кожи, прозрачно шелестит органза и пушист мягкий мех. Нагрудные украшения, кстати, тоже авторского дизайна Улии, выглядят как доспехи, высокие сапожки подчеркивают в девушках не слабость, а силу.

Усложненная конструкция одежд, словно наслаивающиеся друг на друга пласты человеческой истории, смены веков, вкусов, идеалов. Азия и Европа, Восток и Запад не просто сосуществуют в её дизайнерских коллекциях, а откровенно, открыто распаивают навстречу зрительскому взгляду разгадки их когда-то общих корней, единых начал и истоков. Зримо и броско демонстрируют на подиуме высокой моды Астаны и дальнего зарубежья нашу общую человеческую архаику, те времена истории, откуда все мы родом.

Словно из дальних, покрытых славой истории эпох выплывают вереницы её коллекций. Каждый костюм – это образ, герой за которым будто слышны отзвуки личной воинской судьбы, путей этноса, истории человечества. Шелест органзы и шуршание тафты сменяется бряцанием палиц и кольчуг. Древние воины, кто они? Гладиаторы или защитники, средневековые рыцари или завоеватели новых земель? Их одежды – уже откровенно доспехи, мужественная сила героев подчеркивается непростой структурой одеяний – кожаных ремней и круглых металлических щитов, леопардовых накидок и золотистых кольчужных блях. Возникают смешанные ощущения, практически всегда ассоциирующиеся с понятием настоящей мужественности – скрытой силы, потенциальной агрессии, страха и притяжения.

Умение молодой художницы воссоздать всю эту непростую смесь эмоций в подиумной костюмной коллекции само по себе парадоксально. Но если же детально разбираться с её художественными задачами, то становится очевидно, что парадоксальность – это в некотором роде главный конек Улии Молдагалиевой, суть её подхода к самому процессу творчества.

Во многом это качество в целом характерно для культурного субстрата Астаны – смешение стилей и влияний, классических направлений и авангардных решений бросается в глаза не только в архитектуре столицы, а общем мэйстриме художественной жизни. Фестивали традиционного народного искусства соседствуют с выставками авангардной живописи, аукционы реалистических картин с перформансами. Думается, что в подобном миксе заложено своеобразное невербальное, а креативное кредо культурного кодекса Астаны. Если же попытаться сформулировать его, то возможно это будет нечто сродни высокой степени творческой всеядности молодой столицы. В её художественном поле столько пространства и свободы, что каждому её активному участнику, кажется, хочется испробовать на себе все возможные варианты творческих проявлений.

Так и в творчестве молодой художницы У. Молдагалиевой ощущима парадоксальность дизайнерских коллекций – способность к креативному смешению стилей, материалов, форм кроя, цветовых и конструктивных сочетаний. «Сочетать несочетаемое» - авторский девиз художницы. Выброс этого принципиального творческого микса дает ощущение искомой буффонады, зрелищного выплеска внутренней энергии и неудержимой фантазии.

Из кажущихся знакомыми деталей, элементов классических стилей создается нечто абсолютно новое, масштабное и завораживающее. Гламур и классика, наследие великой степи, древние сакские мотивы, тюркизмы и европейские реминисценции, элементы стиля техно, смешиваясь в едином бушующем тигле молодого воображения дизайнера, рождают в её руках некую новую эстетику, насыщенную игрой причудливых многослойных форм. Не так важно, что для создания этой особенной эстетики в ход идет многое, это вполне законный арсенал художницы, полноправно ощущающей себя наследницей неисчерпаемых богатств мировой культуры. Здесь важно звучание главной мелодии коллекций У.Молдагалиевой – в них в первую очередь звенят степные ноты, легенды, сказки и эпосы, ураны и кюи, песни родного древнего Турана.

В экстравагантной, подчас даже экзальтированной, но от этого еще более современной авангардной форме, она возрождает эстетику великой казахской степи. Наделяя её блеском и великолепием,

театральностью и гламуром, параметрами, без которых трудно донести подлинные ценности до восприятия современника, художница выносит наше исконное наследие, наших национальных героев на международные подиумы высокой моды.

Есть еще множество бесспорно интересных, даже загадочных парадоксов в творчестве этой молодой художницы. Ей органично присуще особое чувство времени, она умеет воспринимать его бесконечную протяженность неким цельным циклическим монолитом. В этом своеобразном лабиринте или круге времен она чувствует себя совершенно свободно, двигаясь в нем с легкостью и непринужденностью.

С такой же свободой как она погружается в его историческую глубину, она демонстрирует умение подниматься и в его будущую грядущую или возможную перспективу. Рассмотрев внимательно отголоски истории в её костюмах - героях, вы вдруг неуловимо, но мощно почувствуете и её предчувствия, наития художницы о будущем, футурологические предощущения. Этому способствуют непростые фантазийные элементы костюма, высокие и сложные головные уборы, подчеркнутая чеканность форм и основного рисунка одежд, акцент на предстоянии демонстрационных поз. Интерес к сокрытию лица, изобретение масок и капюшонов разных форматов от прозрачной вуали до тканевого шлема как будто обусловлены желанием подчеркнуть загадочность, мистифицировать зрителя.

Именно поэтому её герои и героини, что выглядят на первый взгляд, как земные амазонки или гладиаторы, могут вдруг обернуться представителями внеземных цивилизаций, персонажами фантастических звездных войн или реальных первых контактов с другими мирами. По сути, эту способность соединять оттенки не только прошлого и будущего, но и более того ощущения земного и внеземного существования жизни, можно отнести к очередным парадоксам творческой манеры У. Молдагалиевой.

Источником свободного и смелого проявления авторской воли молодой художницы становится удивительное богатство её воображения. Именно оно, наделяет её дизайнерские коллекции таким мощным фантазийным полетом, контрастной вариативностью многочисленных и многообразных элементов, интенсивно выраженной цветовой роскошью.

Надо сказать, что напряженная насыщенность форм и цвета – это непростой путь, здесь важно удержаться на грани, переход за которую грозит перегруженностью всей модели. Сбалансировать на этой грани и более того успешно выразить свои идеи автору удастся потому, что этот подход есть прямое и органичное отражение её внутреннего мира, её собственного переживания и понимания красоты окружающего внешнего мира.

Дизайн одежды как вид декоративно-прикладного искусства помимо безудержной фантазии, точного знания ремесла, художественного вкуса требует кропотливой и тщательной работы, практически всегда остающейся за кадром. За кадром остаются бесконечные мысли над сложным кроем, бессонные ночи, исколотые в кровь пальцы, покрасневшие, уставшие от бесконечного вглядывания в строчки швов, глаза.

Просмотр же созданных авторских коллекций, дефиле моделей, пусть даже самое впечатляющее и экстравагантное - это лишь несколько мгновений, уносящих вместе с пышными золотыми юбками, кринолинами и прозрачными шлейфами все свое величие вновь в мастерскую художника.

Эфемерность преходящего мелькнувшего перед глазами как прекрасное видение зрелища словно сталкивается со стихийным желанием, общим - и автора и зрителя – восстановить в памяти, закрепить в сознании и реальности увиденную феерию. Закрепить же свои находки, найти подтверждение самостоятельно найденным творческим решениям в чем-то более устойчивом, стабильном помогает Улие станковая живопись.

Изобразительные, декоративные идеи, волнующие молодую художницу, изначально отличаются богатством и многомерностью понимания мира. Возможно поэтому, она не ограничивается творческой деятельностью в качестве дизайнера – модельера, а в поисках новых возможностей и художественных решений обращается к живописи. Направление, в котором она работает, условно определяется как «рельефная живопись» школы её учителя известного казахского живописца Амандоса Аканаева. Карнавальная эпатажность одежды, свойственная коллекциям Улии, превращается в её рельефных картинах в сказочный мир, не теряющий при этом своей загадочности и предельной декоративной выразительности.

Сложная техника рельефной живописи необычна. Она соединяет колористическое воздействие, выразительность композиционных ритмов и, что особенно привлекательно, изощренные возможности сложного цветного рельефа. Все эти излюбленные художницей наплывы тканей, изгибы складок, их изломы, волны и изгибы, взлеты и падения золотых каскадов, так волнующие зрителей на показах её коллекций, она умелой рукой переводит в игру станковых форм.

Вещный предметный мир её дизайнерских коллекций переходит в более условный визуальный мир живописи. Наблюдения за его трансформациями увлекательно открытием других граней творческого процесса. Творческий лексикон, воплощенный молодым дизайнером в коллекциях одежды, продолжает разворачивать перед зрителем в её картинах свои волшебные, почти колдовские открытия. И это важно, ведь мы видим словно бы тех же героев, но уже в новых ракурсах, поворотах и зазеркальях, добавляющих им иные нюансы и тонкие оттенки прежде скрытых смыслов.

Органично смотрится сама манера рельефной живописи в исполнении У.Молдагалиевой. Акцент на фактурную выразительность придает её полотнам сходство с объемной выпуклой вышивкой канителью, бисером или шелком. Цветовая разработанность, броскость, внимание к проработанности каждой детали дарит им напряженную декоративную выразительность и теплоту рукотворного неповторимого изделия.

Синхронность сюжетов и облики героев – девушек в театральных костюмах, замерших в танцевальных па или прячущихся за роскошными расшитыми занавесками, облаченных в доспехи средневековых рыцарей и степных джигитов – здесь обретают свое право на постоянство, вещественность, материальность существования. Живопись добавляет в арсенал Улии и новые объекты – цветы и деревья, хищники и их укротительницы, памятники тюркской старины – балбалы – и казахские народные музыкальные инструменты.

Специфична интерпретация в её полотнах архетипических образов традиционной национальной культуры казахов. Сам подбор мотивов - древо жизни и кобыз, первый музыкальный инструмент, победивший смерть, тюркские скульптурные мемориалы, веками стоявшие в степи в память батыров - подчеркнуто философичен.

Надо сказать, что напряженная насыщенность форм и цвета – это непростой путь, здесь важно удержаться на грани, переход за которую грозит перегруженностью всей модели. Сбалансировать на этой грани и более того успешно выразить свои идеи автору удастся потому, что этот подход есть прямое и органичное отражение её внутреннего мира, её собственного переживания и понимания красоты окружающего внешнего мира.

Дизайн одежды как вид декоративно-прикладного искусства помимо безудержной фантазии, точного знания ремесла, художественного вкуса требует кропотливой и тщательной работы, практически всегда остающейся за кадром. За кадром остаются бесконечные мысли над сложным кроем, бессонные ночи, исколотые в кровь пальцы, покрасневшие, уставшие от бесконечного взглядывания в строчки швов, глаза.

Просмотр же созданных авторских коллекций, дефиле моделей, пусть даже самое впечатляющее и экстравагантное - это лишь несколько мгновений, уносящих вместе с пышными золотыми юбками, кринолинами и прозрачными шлейфами все свое величие вновь в мастерскую художника.

Эфемерность преходящего мелькнувшего перед глазами как прекрасное видение зрелища словно сталкивается со стихийным желанием, общим - и автора и зрителя – восстановить в памяти, закрепить в сознании и реальности увиденную феерию. Закрепить же свои находки, найти подтверждение самостоятельно найденным творческим решениям в чем-то более устойчивом, стабильном помогает Улие станковая живопись.

Изобразительные, декоративные идеи, волнующие молодую художницу, изначально отличаются богатством и многомерностью понимания мира. Возможно поэтому, она не ограничивается творческой деятельностью в качестве дизайнера – модельера, а в поисках новых возможностей и художественных решений обращается к живописи. Направление, в котором она работает, условно определяется как «рельефная живопись» школы её учителя известного казахского живописца Амандоса Аканаева. Карнавальная эпатажность одежды, свойственная коллекциям Улии, превращается в её рельефных картинах в сказочный мир, не теряющий при этом своей загадочности и предельной декоративной выразительности.

Сложная техника рельефной живописи необычна. Она соединяет колористическое воздействие, выразительность композиционных ритмов и, что особенно привлекательно, изощренные возможности сложного цветного рельефа. Все эти излюбленные художницей наплывы тканей, изгибы складок, их изломы, волны и изгибы, взлеты и падения золотых каскадов, так волнующие зрителей на показах её коллекций, она умелой рукой переводит в игру станковых форм.

Вещный предметный мир её дизайнерских коллекций переходит в более условный визуальный мир живописи. Наблюдения за его трансформациями увлекательно открытием других граней творческого процесса. Творческий лексикон, воплощенный молодым дизайнером в коллекциях одежды, продолжает разворачивать перед зрителем в её картинах свои волшебные, почти колдовские открытия. И это важно, ведь мы видим словно бы тех же героев, но уже в новых ракурсах, поворотах и зазеркальях, добавляющих им иные нюансы и тонкие оттенки прежде скрытых смыслов.

Органично смотрится сама манера рельефной живописи в исполнении У.Молдагалиевой. Акцент на фактурную выразительность придает её полотнам сходство с объемной выпуклой вышивкой канителью, бисером или шелком. Цветовая разработанность, броскость, внимание к проработанности каждой детали дарит им напряженную декоративную выразительность и теплоту рукотворного неповторимого изделия.

Синхронность сюжетов и облики героев – девушек в театральных костюмах, замерших в танцевальных па или прячущихся за роскошными расшитыми занавесками, облаченных в доспехи средневековых рыцарей и степных джигитов – здесь обретают свое право на постоянство, вещественность, материальность существования. Живопись добавляет в арсенал Улии и новые объекты – цветы и деревья, хищники и их укротительницы, памятники тюркской старины – балбалы – и казахские народные музыкальные инструменты.

Специфична интерпретация в её полотнах архетипических образов традиционной национальной культуры казахов. Сам подбор мотивов - древо жизни и кобыз, первый музыкальный инструмент, победивший смерть, тюркские скульптурные мемориалы, веками стоявшие в степи в память батыров - подчеркнуто философичен.

Экзистенциальные вопросы жизни и смерти, существования человека, его культуры на этой земле волнуют художницу, заставляют её искать ответы на них в своем творчестве. Любопытный момент – Улия оживляет, заставляет оживать, наполняться жизненным трепетом не только легендарное древо жизни, прекрасные летние цветы, но и спеленутые как младенцы балбалы и даже изогнутый в взволнованном вопросе древний загадочный кобыз.

Спектр интересов У.Молдагалиевой в живописи разнообразен и именно здесь на первый план выходит тот ракурс, который не так остро заметен в дизайне одежды. Трактовка образов в полотнах художницы отмечена отчетливым вниманием к психологическому состоянию героев. При этом их душевное, психологическое состояние напряжено как натянутая тетива в руках лучника или звенящая струна под смычком музыканта. Но и здесь также как в моделях одежды вдруг возникает потребность спрятаться, отвернуться, скрыть за маской или поворотом головы свое волнение, смятение, любовь или её отрицание.

Эзотерический куртуазный праздник жизни, так великолепно воссозданный ею в дизайнерских коллекциях, вдруг именно в живописи, в этом статичном вневременном искусстве открывает свою ранимую и глубокую душу, становится современным по самой своей жизненной психологической сути. Внешне такое эффектное, выразительное искусство художницы полнится подлинными эмоциональными переживаниями, глубинными чувствами и мыслями о жизни и человеке.

Живописные полотна У. Молдагалиевой – это в первую очередь произведения человека нашего времени, самого начала 21-го века. Вероятно поэтому, в них нет развернутого литературного сюжета и нет необходимости в нем. Её рельефные работы, это скорее притчи или метафоры и их нарративные смыслы выражены, должны и могут быть прочитаны через символы, знаки.

Сложный причудливый микс, свойственный её работам отличает в целом художественный креатив Астаны. Можно видеть такое же активное смешение стилей, традиций, формальных решений и в общем архитектурном облике столицы и в отдельных её знаковых сооружениях. Подобный подход может быть определен как универса-

лизм художественного мышления, а на ментальном и философском уровне как осознание себя архитекторами и художниками Астаны приемниками достижений всей глобальной мировой цивилизации.

Картина художественной жизни Астаны удивительна, словно бы принципиально пестра и многообразна. Но нужно при этом отметить, что жизненный позитивизм, это, важнейшее качество, что отличает не только экспрессивная живопись С. Смагулова, аналитичные полотна К. Ахметжанова, декоративные чии Р. Ахметжановой или этнофашон У.Молдагалиевой, стиль астанинских скульптурных монументов, но и стремительный взлет астанинских зданий и памятников, интенсивный ритм столичной жизни и калейдоскопическую смену её художественных событий.

Позитивный настрой атмосферы столицы Казахстана, кажется, витает в самом воздухе Астаны, придавая всем происходящим в столице событиям и в том числе художественным очень важное качество. Думается, данное качество можно сформулировать как ясность цели и смысла жизни, кажется, что именно понимание этой ясности цели придает астанинской творческой жизни такой отчетливый, узнаваемый позитивный настрой.

В настоящее время можно смело утверждать, что именно в Астане рождаются главные культурные тенденции, которые затем становятся основными двигателями прогрессивного развития культуры всего Казахстана. Благодаря интенсивной культурной жизни столицы в нашу повседневность входят многие новые художественные координаты, открываются новые имена как отечественных мастеров так и представителей мировой культуры. Замечательный французский архитектор Ле Корбюзье, говоря о городской культуре еще в начале XX века, сравнивал большие города с «духовными мастерскими», где как он считал, создаются наиболее передовые творения культуры. [16]

Мощные духовные стимулы, порожденные гигантским размахом архитектурного строительства Астаны, стремительным темпом её культурной жизни и социального прогресса, вне сомнения – завоевание смелой идеи и политической прозорливости Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева.

Новая Астана удивительно совмещает в себе разные образы. Астана – это один из самых решительных и успешных социо-культурных

проектов современности. Новая Астана – место паломничества всех мировых конфессий, съезда лидеров мировых и традиционных религий и, конечно, место встречи ведущих мировых политиков. Ряд Сессий по взаимодействию и мерам доверия в Азии, Шанхайской организации сотрудничества, Евразийского экономического сотрудничества, каждое из них закрепляет авторитет Казахстана в глазах мирового сообщества. Уже одно только председательство Казахстана в ОБСЕ в 2010 году выдвинуло Астану в ряд столиц мировых держав.

Новая Астана – одно из самых привлекательных мест для жительства самых разных социальных слоев населения Казахстана. Новая Астана – это крупнейший культурный центр Евразии, где можно увидеть мировые премьеры глобального значения и познакомиться с творчеством прекрасных казахских художников, услышать голоса солистов мирового уровня и понять глубины традиционного народного искусства казахов.

«Астана - это первая столица XXI века, и этот факт не может не вызывать интереса у мировой общественности. Сегодня главный город Казахстана - это полиэтничный, поликонфессиональный и поликультурный центр. Становление и развитие столицы за такой короткий срок, несомненно, станет предметом пристального внимания многих урбанистов мира» - справедливо утверждает ведущий казахстанский урбанист А.Сыргакбаева. [17]

Вероятно, в силу этой богатейшей многоликости и многозначности, современная Астана, занимая ведущее место в гео-политическом пространстве Евразии, стремительно становится важным центром притяжения мирового уровня. В преддверии важнейшего для нашей страны события ЭКСПО-2017, все мы становимся свидетелями того как неизмеримо растет мировой авторитет столицы Казахстана, видим, как на глазах скромный вчерашний город целинников превращается в супер-мега урбанистический проект.

В настоящее время Астана справедливо ассоциируется с идеальным образом столицы будущего, где сбываются мечты национального масштаба. Но самое главное, все же то, что в современной Астане не только вершатся судьбы государства и прорисовываются контуры будущего Казахстана, но и то, что здесь создаются произведения ис-

куства мирового уровня, которые по праву принадлежат уникальной и самобытной отечественной культуре. Ведь голос культуры, по сути, всегда остается самым слышным и через все века передаст человеческому сообществу чувства и мысли, любовь и надежды, смелые замыслы и безграничную уверенность, весь духовный опыт нынешнего поколения.

Использованные материалы:

1. Презентационный каталог «Astana Opera». Алматы: 2013. стр. 11.
2. Астана: вехи созидания столицы. Информационно-справочное издание/ Под общ.ред. А.С.Сагынғали, Б.М. Каиповой – Астана, 2012. Стр. 5.
3. Цит. по кн. Назарбаев Н.А. В сердце Евразии. - Алматы: Атамұра, 2005. - с. 150.
4. Труспекова Х.Х. Архитектура независимого Казахстана. В кн. Изобразительное искусство Казахстана. Период независимости. – Алматы: «Арда», 2009. Стр. 300-301.
5. Презентационный каталог «Astana Opera». Астана, 2013. Составитель текста Хасанова А., стр. 31.
6. Николаева Е.В. Столица – концептуальный фрактал национальной культуры/Столицы как центры туризма и выставок. Астана, Елорда, 2013. – с. 97.
7. Там же, с. 98.
8. Шарипова Д. Нурлан Далбай. В кн. Мастера изобразительного искусства Казахстана. 4 выпуск. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009. – стр. 118.
9. Мукажанова К.Ж. Камилъ Муллашев/Мастера изобразительного искусства Казахстана. 3 выпуск. – Алматы, 2004. – стр.49
10. Там же, стр. 50
11. Иванина Н. Вступит. статья к фотоальбому «Казахбай Ажибекұлы» - Астана: «Сарыарқа» баспасы, 2012, стр.18.
12. Там же, стр.16.
13. Кобжанова С. Казбек Ажибеков. В кн. Мастера изобразительного искусства Казахстана. 4 выпуск. – Алматы: ИД «Жибек жолы», 2009. – стр.145.

14. Кобжанова С.Ж Феномен живописца. О творчестве К. Ажибекулы/Керуен. № 4 (33), 2013, стр.134.

15. Сенбіғали Смағұлов. Книга-альбом. – Астана: «Полиграфкомбинат», 2013. – стр.8-9.

16. Ле Корбюзье. Планировка города. - М.: Изогиз, 1993. - 208 с.

17. Алматы. 4 июля. КАЗИНФОРМ /С.Мустафина/ - Роль и значение Астаны в истории независимого Казахстана неоченимы. Интервью А. Сыргакбаевой.

АСТАНА КАК КАТАЛИЗАТОР КУЛЬТУРНЫХ СОБЫТИЙ, ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИННОВАЦИЙ

Судьбы городов, как и судьбы людей, в водоворотах истории они могут менять свое внутреннее предназначение и свой внешний облик. Более чем, какой бы то ни было другой город Казахстана, Астана оказалось вовлечена в самые крутые развороты истории.

Древняя земля Сары-Арки, сердцем которой всегда была Акмола, помнит самые разные времена. Здесь пролегли средневековые караванные пути, проходили знаменитые шумные и веселые ярмарки, куда съезжались купцы не только со всех округов Казахстана и Средней Азии, но и из России и даже Индии, здесь когда-то был возведен белый мавзолей мудрого бия Бияза, давший название Акмоле, здесь в 1832 году был официально открыт Акмолинский округ, ставший затем Акмолинской станицей, сюда приезжали романтики и труженники – первоцелинники, давшие новое имя городу, покоряя залежные степные земли, они приносили с собой уже в Целиноград свои смелые мечты и свежие идеи.

Но все же самым главным, самым решительным поворотом в истории этого города стало судьбоносное для всей страны и её новейшей истории решение Первого Президента Республики Казахстан Нурсултана Назарбаева о переносе столицы независимого Казахстана.

Согласно указу Президента РК Н.А. Назарбаева с 10 декабря 1997 года Астана становится новой столицей молодого суверенного государства. В масштабах исторического времени, прошедшие десятилетия с масштабного переезда правительственных органов, неустанного и интенсивного строительства, воплощения грандиозных социально-политических, архитектурных, культурологических проектов, вереницы всех тех, безусловно, смелых и неординарных событий, произошедших в Астане с момента обретения ею новой роли в стране, могут показаться мгновением. Но перемены, произошедшие на глазах изумленной отечественной и мировой общественности, являются настолько разительными, что

феномен Астаны, пожалуй, может быть назван беспрецедентным во всей мировой истории.

В настоящее время столица Казахстана Астана является мега-проектом Казахстана в глазах отечественной и мировой культурной общественности. Эта позиция влечет за собой массу новых художественных и культурно-просветительских проектов.

Своего рода цепочка константных презентаций Астаны в виде международных фестивалей, выставок, конкурсов, духовных форумов, экономических и энергетических конференций, куда можно отнести и будущее проведение всемирной выставки ЭКСПО 2017, выводит Астану в разряд крупнейших мировых цивилизационных центров.

В данной тенденции очевиден вклад таких культурных институций как Президентский центр культуры («Назарбаев центр»), Музей Первого Президента Республики Казахстан, Музей современного искусства, Галерея Современного искусства во Дворце Независимости, галереи «Шежире», «Хас Санат», «Ару-Арт», и другие.

Каждое из этих просветительских учреждений имеет свою специфику деятельности и представляет уникальный срез культурной жизни столицы РК. Так если Президентский центр культуры можно скорее обозначить как организацию, репрезентирующую величие истории и славных культурных традиций казахского народа, богатейшее культурное наследие, его сохранение и преемственность в настоящем, то деятельность Музея современного искусства главным образом направлена на демонстрацию успехов современного изобразительного искусства, живописи, скульптуры, графики и декоративно-прикладного искусства Казахстана XX века, выявление и репрезентацию новых достижений современного художественного процесса.

Благодаря таким учреждениям, государственным музеям и частным художественным галереям, Астане удается создать полное и всесторонне представление о культуре, истории и новом облике Казахстана.

Наиболее важной музейной институцией, представляющей в государственном масштабе идею репрезентации новейшей истории Казахстана, является Музей Первого Президента Республики Казах-

стан. Созданный указом Президента от 28 августа 2004 года Музей открыл свои двери посетителям уже в марте 2005 года. Казахстан – страна с древней историей и богатейшей национальной культурой. Но главной составляющей политического и экономического успеха Казахстана, безусловно, может считаться единение двух начал – уважения к национальной культуре и истории и гордость современными достижениями страны, её устремленность к прогрессу и инновациям на путях собственного суверенитета и независимости.

Музей Первого Президента Республики Казахстан центрирует и материализует идеи и образы самого впечатляющего периода в новейшей истории Казахстана – периода обретения независимости и становления государственного суверенитета. Значимая роль в концепции и экспозиции Музея заслуженно отведена исторической роли Первого Президента Нурсултана Назарбаева в строительстве независимого демократического государства в нашей стране.

Деятельность Музея Первого Президента многопланова и включает в себя все классически сложившиеся направления музейной активности. Сюда входит выставочная и научно-исследовательская деятельность, информационно-издательская, экскурсионная работа, деятельность по популяризации и патриотическому воспитанию молодежи и многое другое. Однако, учитывая государственную значимость статуса данного Музея, нужно отметить, что именно здесь находят свое отражение стратегически важные культурно-исторические проекты.

Проводимые Музеем Первого Президента научные конференции и круглые столы отличаются масштабностью поставленных проблем и устремленностью к осмыслению наиболее актуальных вопросов общественного и культурного развития страны. Можно привести примеры подобных мероприятий, успешно реализованных Музеем. Это - Международная научно-практическая конференция «Роль личности в истории», проведенная в 2007 году совместно с Народно-демократической партией «Нур Отан» и общественным объединением «Республиканское движение «Ақ Орда». Заявленная тема конференции представляла международную значимость, что отразилось в активном участии представителей зарубежных государств и международных организаций, аккредитованных в Республике Казахстан,

представителей партий и общественных объединений, зарубежных и отечественных ученых, видных политических и общественных деятелей. Это и Международная научно-практическая конференция «Путь независимости: история, реалии и перспективы», проведенная к 20-летию Независимости Республики Казахстан в 2011 году, и международный научно-практический семинар «Лидерство и личность», проведенный совместно с Фондом Первого Президента Республики Казахстан – Лидера Нации, «круглый стол» «Елбасы және Тәуелсіздік» 2012 года («Лидер Нации и Независимость»), посвященный Дню Независимости, также организованный совместно с Фондом Первого Президента Республики Казахстан – Лидера Нации.

Отличительной особенностью проводимых музеем научных и культурных мероприятий является масштабность поставленных вопросов и высокий уровень участников и гостей. Это, как правило, депутаты Мажилиса Республики Казахстан, представители посольств, Министерства образования и науки Республики Казахстан, акимата Астаны, представители государственных органов, научного и музейного сообщества. Направленные на осмысление таких важных вопросов как роль личности в истории, феномена лидерства, формирования лидерских качеств, значения окружающей среды в становлении личности, подобные мероприятия, вносят свой важный вклад в формирование патриотического сознания в отечественном социуме.

Сюда можно отнести и мероприятия, возможно меньшего масштаба, но не меньшей идейной значимости, такие как городская научно-практическая конференция «Символы государственности» и круглый стол «Единство, целостность и независимость Казахстана» 2008 года. В ходе работы были обсуждены актуальные вопросы истории становления и развития суверенного государства и отмечена выдающаяся роль Первого Президента Казахстана Н.А.Назарбаева. В работе «круглого стола» приняли участие представители Администрации Президента Республики Казахстан, депутаты Парламента, известные деятели науки, представители общественных организаций.

Нужно отметить четкую продуманную последовательность в осуществлении различных мероприятий, для чего Музеем были приняты и реализованы научные программы – «Первый Президент и

дальнейшее развитие независимого Казахстана» (2010 - 2012 гг.), «Первый Президент Республики Казахстан – Лидер Нации Н.А. Назарбаев: биография, инициативы и политическое кредо» (2013-2015 гг.). На «круглых столах», проведенных в рамках этих программ обсуждались важнейшие для молодого государства вопросы - вопросы развития суверенного государства, роли Первого Президента Республики Казахстан – Лидера Нации Нурсултана Назарбаева в становлении государственности, совершенствования института президентства и дальнейшей демократизации общества, вклада Первого Президента в укрепление мира и согласия на казахстанской земле, дружбы и взаимоуважения народа Казахстана, осознания укрепления роли страны на международной арене.

Безусловно, музей Первого Президента РК и его деятельность имеет свою специфику, что налагает на его деятельность особую ответственность и отличия. Направление его деятельности неразрывно связано с имиджем нашей столицы, более того государства и Президента РК в глазах мирового сообщества. Отсюда и масштабность проводимых мероприятий и заявленных проектов. В настоящее время Музеем принята «Концепция развития Музея Первого Президента Республики Казахстан на 2013-2015 годы», в которой заложены новые идеи интенсивной модернизации музея, повышение его роли как важнейшего культурного центра, исследующего и пропагандирующего инициативы Первого Президента Республики Казахстан Н.А. Назарбаева.

В деятельность Музея входит активная экскурсионная и выставочная программа. Она нацелена на самые разные слои населения, её целью служит совершенствование нашего общества посредством понимания роли достижений суверенного Казахстана на пути к будущему. Огромное внимание уделяется и самой ранимой аудитории - поддержке детей с ограниченными возможностями. Вошли в традицию регулярные праздники для «особых детей», арт-терапевтические семинары, художественные конкурсы и выставки творческих работ. В этом направлении Музеем способствует сотрудничество с представительством Европейской комиссии в Астане, ОО «Обществом детей-инвалидов г. Астана», Центром развития детей «Баламай», ОО «Творческим центром арт-терапии «Океан-арт».

Выставочные проекты Музея также характерны масштабностью, что видно уже из названий проектов, к примеру «Алға ұмтылған Қазақстан» («Казахстан, устремленный в будущее»), «Ұлы тұлғалар бесігі» (из музейных фондов города Семей Восточно-Казахстанской области), «Сказания Великой степи» (из музейных фондов Павлодарской области), «На перекрестках Истории» (из музейных фондов Северо-Казахстанской области), «Ақтөбе: ғасырлар биігіне көз салғанда» (из музейных фондов Актюбинской области), «Колыбель национальных культур» (из музейных фондов Костанайской области), «Токсан жолдың торабында тоғысқан» (из музейных фондов Мангистауской области) и многие другие. Кроме того их отличает региональная направленность, позволяющая жителям и гостям столицы создать для себя полное и всестороннее впечатление о культуре и истории суверенного Казахстана.

Международное сотрудничество Музея обширно. Выставки «Великолепие индийского мастерства», «Вечное искусство. Возвращение Амриты Шер-Гил», организованные совместно с посольством Республики Индия, Индийским культурным центром, «Декоративно-прикладное искусство Японии», ставшая возможной благодаря сотрудничеству с Посольством Японии в РК и Японским фондом, выставка «Дети рисуют сказки», проведенная совместно с фондом Марджани (РФ), Государственным музеем изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (г. Москва), АО «Фонд духовного развития народа Казахстана» МКИ РК, Детской художественной школы-клуб ЮНЕСКО г. Астаны состоялись благодаря Международному культурному проекту «Диалог посредством культуры».

Невозможно, и вряд ли необходимо перечислять все мероприятия, организованные Музеем Первого Президента, главное заключается в том, что деятельность Музея нашла и расширила свою аудиторию, что его мероприятия привнесли в культурное сознание общественности страны гордость и патриотизм, международные проекты соединили незримыми нитями Казахстан с другими национальными культурами и государствами, исторические и актуальные современные проекты смогли представить свою страну, свой народ и своего Лидера на заслуженно достойном уровне.

Заметный вклад в культурную жизнь страны вносит Президентский центр культуры Республики Казахстан. Соединившись в марте

2012 года с научно-аналитическим и гуманитарно-просветительским государственным учреждением «Назарбаев центр», этот культурный центр страны продолжает свою активную деятельность по популяризации знаний и исследованию истории казахской культуры и государственности.

Как отличительную особенность «Назарбаев центра» можно отметить принципиальную комплексность культурологической концепции центра. Формируя экспозицию музея, исследуя архивные документы, проводя тематические выставки, конференции и круглые столы, руководство и сотрудники «Назарбаев центра» выявляют свою главную цель как создание системного представления у отечественного и мирового сообщества о богатейшей истории и культуре Казахстана с древнейших эпох до самых современных достижений нашего государства.

Плодотворной деятельности «Назарбаев центра» способствует удивительное богатство его фондов, библиотеки, архива, мастерских. Идея культурной преемственности пронизывает всю направленность центра. Располагая редчайшими материалами и артефактами археологии, истории, культуры, этнографии, включающими результаты сенсационного открытия археолога З.Самашева - образцы искусства скифо-сакских, древнетюркских племен великой казахской степи могильника Берел, уникальную частную коллекцию акима г. Астаны И.Н. Тасмагамбетова, представляющую декоративно-прикладное искусство Казахстана, Центральной Азии и Кавказа, коллекцию этнографических экспонатов традиционного казахского быта – юрты, мебели, одежды, украшений, музыкальные инструменты, собранные известным музыковедом Б.Сарыбаевым, коллекцию подарков, преподнесенных Президенту Республики Казахстан от глав государств и правительств стран ближнего и дальнего зарубежья, «Назарбаев центр» может широко и многогранно на уникальном предметном материале продемонстрировать вклад нашей страны в общемировую культуру, её созидательную деятельность и современный позитивный потенциал.

Безусловно, настолько богатые фонды, регулярные экспозиции позволяют «Назарбаев центру» не просто наглядно представить столичной публике все сокровища культуры, созданные нашими пред-

ками, но и показать значение культурной преемственности, закрепить в сознании общества чувства патриотизма и любви к родине, уважения к культуре, истории и роли величайших достижений нашей страны на путях суверенитета и независимости.

Большой резонанс вызывают научно-аналитические мероприятия «Назарбаев центра». Такими важными, раскрывающими гуманистическую направленность государственной политики Казахстана стали международная конференция «Казахстан-США: 20 лет партнерства во имя безопасности и развития», ежегодные форумы «Судьба страны – моя судьба!».

Одним из наиболее известных широкому зрителю и культурной общественности, зарекомендовавших себя как центр удивительного синтеза традиций и инноваций является Музей современного искусства акимата города Астаны. Он был основан в 1979, а открыт для посетителей 2 октября 1980-го года. Историческая деталь – открытие музея было посвящено 25-летию освоения целинных земель.

Особенностью деятельности Музея современного искусства стал высокий профессиональный уровень всех проводимых мероприятий, тесная связь деятельности музея – выставок, фестивалей, мастер-классов и тренингов с художественной средой столицы. Для астанинских художников в настоящее время Музей современного искусства является постоянным центром притяжения, в нем рождаются и формируются новые идеи, кипит творческая жизнь, появляются яркие концептуальные проекты.

Интересна и богата событиями история астанинского Музея современного искусства. Музей был открыт в октябре 1980 года в честь 25-летия освоения целинных и залежных земель. Традиционен и факт сложения первой коллекции Музея современного искусства, в основу его коллекции легли 500 произведений, переданных с Всесоюзной выставки «Земля и люди», проходившей в Алматы. С тех пор фонды Музея неизмеримо выросли, в его коллекции в настоящее время больше 3000 работ живописцев, скульпторов, графиков и мастеров декоративно-прикладного искусства Казахстана, России и других стран СНГ.

Музей современного искусства в г.Астане является инициатором и участником многих художественных проектов респу-

бликанского и международного масштаба. Культурная общественность Астаны и творческая молодежь страны высоко ценит традиционный Международный фестиваль творческой молодежи «Шабыт», активным участником которого всегда является музей современного искусства. Нельзя не отметить энтузиазм директора Музея современного искусства Н.В. Шивриной, благодаря деятельности которой Музей не просто занял достойное место в культурной жизни Астаны, но и стал своеобразным местом притяжения творческих людей, представителей культуры, ценителей искусств в столице Казахстана.

Деятельность Музея современного искусства в Астане выделяется своей масштабностью и разновекторностью. Она включает не только проведение международных, республиканских и городских выставок, но и серьезную функцию сохранения и пополнения богатых фондов музея. Коллектив Музея состоит из знатоков и сподвижников, энтузиастов музейного дела. В фондах Музея собраны великолепные произведения классиков советского и казахского изобразительного искусства, поражает бережное и любовное отношение к собранию и руководителя музея и практически каждого его сотрудника.

Благодаря широкому диапазону выставочной деятельности Музея современного искусства он стал не просто интересен и любим астанчанами, но превратился в своеобразный культурный и досуговый центр столицы. Причем, нельзя не заметить, что музей привлекает самую разную аудиторию от просвещенных и искушенных в искусстве зрителей до тех, для кого изобразительное искусство – новая неизведанная сфера.

В этом смысле главную роль играет сочетание выставочной, пропагандистской, просветительской деятельности Музея современного искусства. Проводятся самые разные выставки, могущие удовлетворить разный вкус и разный спрос – выставки из фондов и персональные, тематические и групповые, выставки, посвященные актуальным проблемам современного художественного процесса в стране. Коллективу музея удается показать столичной общественности творчество не только астанинских и казахстанских художников, частыми событиями стали и выставки зарубежных художников, открывающих для зрителя новые грани искусства.

Спецификой художественных мероприятий музея стало создание в экспозиционном пространстве особой атмосферы. На вернисажах часто царит приподнятая атмосфера духовного подъема, торжественной красоты. Этому способствует исполняемая на открытиях выставки классическая музыка для чего приглашаются такие коллективы как ансамбль «Көк туіріктер», музыканты Государственной филармонии Астаны и даже струнный квартет Министерства обороны РК. Безусловно сочетание таких сфер как изобразительное и музыкальное искусство дает особый эмоциональный эффект, усиливает воздействие произведений искусства обоих этих видов.

Музею современного искусства Астаны принадлежит множество инициатив в образовательных программах для молодежи – дошкольников, школьников и студентов. Роль Музея современного искусства в этом плане в Астане просто незаменима, забота об эстетической грамотности будущего поколения астанчан проявляется Музеем не просто всесторонне, но по велению сердца.

В русле образовательных программ Акимата Астаны в Музее проводятся лекции и экскурсии, развивающие у молодежи эстетический вкус, разносторонне пополняющие знания о художественной культуре. В этом ракурсе ведется творческое сотрудничество с ведущими детскими художественными учреждениями Астаны - Детской художественной школой, Республиканской школой «Жас улан», детским садом № 27 «Балауса», колледжами менеджмента и бизнеса, транспорта и коммуникаций, «Даналык».

Для детей и студентов проводятся встречи с художниками разных поколений, на которых признанные и молодые мастера рассказывают о своем творческом пути, делятся своими профессиональными секретами, своими взглядами на жизнь и жизненным опытом. Молодежь Астаны уже познакомилась лично с такими художниками как Алексей Терехов, Камиль Муллашев, Калиолла Ахметжанов, Игорь Гойденко, Толеугазы Байгалиев, Наталья Лигай, Бейбит Асемкул, французская художница Я. Тучан-Вайан. Несомненно, трудно переоценить такой контакт молодежи с художниками. Ведь подобного рода встречи могут оказать поворотное позитивное воздействие на молодежь, стать судьбоносными. И как замечательно, что в самом центре Астаны есть такой уголок, где

всегда открыты двери для каждого астанчанина, интересующегося искусством.

Как последовательное развитие работы с молодежью в стенах Музея проходит известный уже во многих странах ближнего и дальнего зарубежья Международный фестиваль творческой молодежи «Шабьт» по номинации «Изобразительное искусство».

Ставший традиционным Международный фестиваль творческой молодежи «Шабьт» был создан в 1998 году, в год рождения Астаны и находится под патронажем Президента РК Нурсултана Назарбаева.

Ежегодно фестиваль собирает многочисленных представителей творческой молодежи из Казахстана и ближнего зарубежья, из России, Кыргызстана, Узбекистана, Якутии, Татарстана, Беларуси и других стран содружества. Конкурс разносторонний, он отражает все грани современного художественного, музыкального, народного, журналистского творчества, эстрады. Несколько номинаций, в том числе: «Лучшее литературное произведение», «Лучшая журналистская работа», «Изобразительное искусство», «Эстрадный жанр», «Народная музыка», «Классическая музыка» позволяют жюри фестиваля выбрать самое выразительное произведение, а участникам фестиваля показать всю многогранную картину современного искусства.

Главной и самой престижной наградой фестиваля «Шабьт» является Кубок Президента Республики Казахстан, также присуждаются такие награды как Гран-при, звание «Лауреат», медаль «Шабьт», нагостольная медаль «Шабьт», дипломы и грамоты. Во время своего проведения, традиционно это три-четыре дня осени фестиваль захватывает почти все выставочные и музыкальные площадки столицы.

Кроме выставок и конкурсов участников фестиваля в лучших концертных залах города проводятся музыкально-развлекательные шоу молодежи Астаны, концерты с участием членов жюри, среди которых видные деятели и заслуженные артисты из Казахстана, Италии, Испании, Чехии, Грузии, Кыргызстана, Узбекистана, организованы мастер-классы для участников фестиваля, просмотры видеofilьмов, лекции.

Главной заслугой фестиваля «Шабьт» стало привлечение внимания общественности столицы к культуре и искусству, талантливая молодежь обрела благодаря участию в этом международном конкурсе блестящую путевку в жизнь.

Этот фестиваль стал своего рода стартовой площадкой для многих молодых талантов нашей страны. Среди его лауреатов Казбек Ажибеков, Актоты Смагулова, Улия Молдагалиева, Анар Абжанова, Евгений Фридлин и многие другие авторы, внесшие впоследствии весомый вклад в изобразительное искусство нашей столицы и Казахстана в целом.

Молодежь и дети – прицельная аудитория астанинского Музея современного искусства и это имеет неоспоримую важность для патриотического воспитания нашей молодежи. Уже традиционным стало проведение конкурса художественного творчества среди детей и подростков, где творческие находки будущих художников оценивают известные в стране художники.

Деятельность Музея отличает одно важное качество, и это активное сотрудничество и тесная координационная связь с общественными и государственными учреждениями столицы. Именно при таком раскладе, художественные мероприятия становятся популярными и затребованными общественностью. Так вместе с аппаратами районных акимов, при поддержке Управления образования г.Астаны, Департамента по защите прав детей г.Астаны, Центра формирования здорового образа жизни г.Астаны был проведен ряд выставок-конкурсов, приуроченных к Международному дню защиты детей.

Среди них такие, важные для детского и юношеского воспитания, выставки как – «Мой мир», «Моя семья», «Астана – сердце страны», «Моя столица», «Ұлы жеңіске мың тағзым!», «Читая Абая и Пушкина», «Кел, балалар, оқылық!», «Астана – столица тюркского мира», «Мы – против наркотиков», «Брось курить и выиграй!», «Астана – мне, а я любимому городу...». Проводятся и персональные выставки юных художников – лауреата Международного фестиваля творческой молодежи «Шабьт» Ж.Шакерхан, учащихся Детской художественной школы Д.Годына, А.Жапарова и А.Оспановой, отчетные выставки Изостудии СШ № 58, Детской художественной школы-члена ЮНЕСКО, Арт-центра «Persona+».

Нужно отметить далеко не формальное отношение коллектива Музея к проведению подобных мероприятий, для юных участников и их гостей Музей превращается в фантазийный центр эстетического воспитания, куда привлекаются клоуны и кукольный театр,

проводятся викторины, предлагаются любимые детские сладости. Счастливым финалом становится награждение победителей дипломами и книгами по искусству. Конечно, такие выставки остаются незабываемыми для маленьких астанчан, их с нетерпением ждут и готовятся к следующим конкурсам.

Кроме этого при Музее работает Школа эстетического развития «Цветная азбука», проводятся мастер-классы для детей и молодежи, любителей искусства, учебно-ознакомительная практика для студентов. Показательно, что на большинстве вернисажей Музея современного искусства присутствуют депутаты Мажилиса Парламента РК, представители Посольств многих стран, художники, студенты и преподаватели.

Директор Музея Н. Шиврина и его сотрудники умеют создать атмосферу искусства привлекательную для самых разных слоев населения столицы, от самых маленьких детишек до высокопоставленных чиновников и деятельных бизнесменов.

Трудно и вряд ли есть смысл перечислять все художественные мероприятия Музея современного искусства, ясно одно Музей современного искусства в Астане – это своеобразный культурный феномен, где успешно сочетается высокое искусство с человеческой теплой средой и люди туда тянутся. В Музее создана такая привлекательная атмосфера, что изобразительное искусство стало одним из любимых досугов горожан, таким образом, постоянно повышая их культурный уровень.

Пропаганда и популяризация изобразительного искусства Казахстана, ознакомление широкой столичной общественности с творчеством наших ведущих художников, открытие новых имен и забота о том, чтобы не были забыты ушедшие мастера составляет одну из граней деятельности Музея современного искусства. Еще одной стороной стала активная забота Музея о подрастающем поколении астанчан.

Курсы изобразительного искусства, занятия для маленьких художников, лекции для интересующихся историей и современным состоянием искусства Казахстана, все это далеко не полный перечень проектов и художественных акций, проводимых Музеем современного искусства.

Процесс становления культурной жизни Астаны не всегда был простым и безоблачным. Во многом та, бурная и многомерная культурная ситуация, которую мы сейчас имеем в казахстанской столице, складывалась по крупицам, силами и энергией энтузиастов своего дела.

Особенно эта ситуация касалась вопроса организации галерейного движения. Став столицей в 1997 году, в то время, когда еще ни в одном, даже таком сложившемся культурном центре страны как Алматы, регулярная деятельность и укрепление новых художественных галерей являлось достаточно острым моментом становления, то Астана в этом смысле была настоящей «целиной». Стабильно работал Музей современного искусства, существовало областное объединение Союза художников РК, но других серьезных площадок для творческого высказывания молодая столица еще в принципе не имела.

В 1990-е годы в Алматы уже были открыты, сформировали свои приоритетные интересы, зарекомендовали себя перед кругом зрителей и меценатов такие частные художественные галереи как «Тенгри-Умай», «Уласу», «Вояджер», «Мын ой», «Улар». Вполне регулярно в крупнейшем Музее страны – Государственном Музее искусств им.А.Кастеева проводился масштабный показательный смотр современной галерейной деятельности – «Парад галерей».

Астане же в те годы в аспекте галерейного движения похвастаться было еще нечем. Но в то же время надо отдать должное стремительности галерейного роста в столице. Данный фактор – активного возникновения, развития и яркого вхождения художественных галерей в культурную жизнь Астаны можно отнести к степени зрелости и мощности творческого выплеска в самом феномене изобразительного искусства Казахстана 1990-начала 2000-х, но, безусловно, и к пассионарности самих личностей - инициаторов галерейного движения в столице.

Одним из первопроходцев галерейного движения в Астане стала Р. Жусупова, стоящая во главе галереи современного искусства «Шежіре». С началом деятельности этой художественной галереи, по сути, началось и само понятие галерейного движения в новой столице. В настоящее время Р.Жусупова, опытный галерист со своей концепцией, системой критериев и подходов к организации выста-

вочной деятельности в стране и за рубежом. Ей присуща необходимая для первопроходца, а теперь и для успешно справляющегося с активной конкуренцией галериста, неумная энергия, напор смелых инициатив, редкий личный энтузиазм.

Уже с первых шагов в работе галереи «Шежіре» отчетливо прочитывался инновационный подход в организации собственной деятельности. Так в 1999 году галерея появляется как первый интернет-портал, представляющий изобразительное искусство Казахстана во всемирной сети, что для тех лет являлось серьезным прорывом. На сайте галереи можно было видеть произведения художников в разных видах и жанрах искусства, включая и работы казахских мастеров декоративно-прикладного искусства, дизайнеров одежды и интерьера. Таким образом, новая галерея заявляла о двух своих, ставших со временем отличительных качествах – «всеядности», как разносторонности интересов и глубинном подчеркнутом патриотизме устремлений.

Основательно организаторы художественной галереи «Шежіре» подошли уже к выбору своего названия. Смысл и духовное наполнение казахского слова «шежіре», которое условно можно перевести как родословная, родовое древо, генеалогия рода, удивительно многогранен и предельно философичен. Главной составляющей в творческих ориентирах галереи стал все же первичный смысл, олицетворяющий для современного казаха неразрывную связь веков, преемственность памяти и культурной традиции родного народа. Из сказанного, очевидно, что деятельность галереи «Шежіре» сразу отличалась продуманным и принципиальным подходом к поддержке и пропаганде современного искусства Казахстана.

Наличие подобного художественного центра, расположившегося на одной из самых красивых улиц столицы – Водно-зеленом бульваре, привносило в бывший город целинников, пестрый по своему социальному и национальному составу, ощущение этнической определенности, уникальной сопричастности современной устремленной в будущее молодой столицы Казахстана с древней богатой и неповторимой культурой казахского народа.

Одну за другой галерея проводит своеобразные выставки-проекты «Таранды Великого Эля», «Летопись Астаны», «Пазырыкская

Дева», «Лики древних тюрков», в которых участвуют ведущие художники Казахстана. Представляя астанинскому зрителю свое видение мира и человека, будущего, настоящего и прошлого, практически открывая ему двери в волшебный мир художественной культуры, обогащая его сознание и дух.

Неразрывная связь времен оживала в каждом произведении выставок, инновационные творческие решения раскрывали современнику совершенно новые неизведанные миры, бережно передавали ему из рук в руки удивительные уходящие вглубь веков духовные и материальные ценности, представления о самом себе и культуре своих предков.

Со временем спектр смыслов и творческого контента, заложенный в названии и концепции галереи расширяется. Концепт евразийства, как пункта единения, источника общности и разнообразия культур народов Центральной Азии находит свое отражение в разнообразии новых проектов-выставок, представленных галереей «Шежіре» астанинскому зрителю.

Галерея выходит на мировую художественную арену, привлекая на свои выставочные площадки художников нашего региона и других стран. Нужно подчеркнуть, что став одним из спонсоров Центрально-Азиатского павильона на 52-ой Венецианской Биеналле «Think with the senses- feel with the mind» организатором Международного Симпозиума «Я увидел Астану» в 2010 году, галерея «Шежіре» демонстрирует интенсивное расширение спектра своей профессиональной деятельности. С новыми идеями связывается с такими международными арт-площадками, как ARTEXPO New York, США; галереи Лос-Анжелеса и Майами. Продуманной выставочной стратегией галерея оказывает заметное влияние не только на вкуса столичной публики, но и на формирование тенденций современного художественного процесса столицы.

В деятельности галереи «Шежіре» есть одна особенность, которая могла бы стать хорошим примером для других частных галерей и художественных центров. Понимая ценность культуры и науки как важнейшей части идеологии, галерея вкладывает свой энтузиазм в поддержку научных и культурологических исследований Спонсорская поддержка, оказанная галереей писателям и ученым, открывающим

свое неожиданное видение национальной истории и искусства, способствовала выходу в свет таких изданий, как «Аблай» Ералы Оспанова, «Органон орнамента» и «Ою и Ой» Алибека Кажгалиулы.

Подобный подход к галерейной деятельности, где сочетаются смелые художественные проекты с поддержкой новых малоизученных областей науки, новых гипотез казахстанских исследователей демонстрирует многогранность интересов галереи «Шежіре», серьезность намерений её организаторов в пропаганде, изучении и популяризации казахской культуры, её истории и современности.

Связь богатейшей истории казахской культуры и ее современного состояния, поиск общих архетипов, обнаружение символики и преемственности в культурном потоке отечественной истории, как следует из самого названия и осуществленных галереей проектов составляет суть её деятельности. Нужно сказать, что столь осмысленный, концептуально зрелый подход выгодно отличает галерею «Шежіре» на общем фоне галерейного движения нашей столицы.

В эту же сферу интересов входят проекты галереи «Шежіре», связанные с изучением петроглифики, древнейших скульптурных изваяний Казахстана, Алтая, Хакасии. Кажется по всем направлениям этот, казалось бы небольшой культурный центр ведет кропотливую и напряженную работу над восстановлением внутренних связей и поиском истоков казахской и общетюркской культуры и истории.

Галереей была организована и спонсирована рассчитанная на долгие годы работа над реконструкцией женского и мужского одеяний из пазырыкских курганов Алтая (Россия), выполняемая казахскими мастерицами - реставраторами Жайлаубаевыми Турсункуль и Назым. Результаты этой работы были высоко оценены культурными институциями столицы, так эти костюмы были приобретены в фонды «Назарбаев центра»

В целом, говоря о галерейном движении в казахской столице, можно достаточно смело утверждать, что каждая галерея этого молодого города имеет свое неповторимое лицо, сложившийся круг художников, ценителей и меценатов. Таким образом, за недолгий период суверенитета в столице созданы своего рода своеобразные культурные эпицентры, представляющие все многообразие и многогранные аспекты современной казахской культуры.

Среди астанинских художественных галерей заметно выделяется деятельность Галереи искусств «HAS SANAT», открытой в 2003 году. Нацеленность галереи на серьезную деятельность в сфере поддержки подлинного искусства прочитывается уже в самом выборе названия этого художественного учреждения. Слова «Хас Санат», будучи переведенными с казахского языка имеют смысл истинное, настоящее искусство.

Идти по подобному выбранному ориентиру, конечно, сложно. Ведь даже само изобразительное искусство Казахстана в масштабах истории и в современных его формах живописи, светской монументальной и станковой скульптуры или графики достаточно молодо. Войдя в веками сложившуюся культуру казахского народа в первой четверти прошлого века, изобразительное искусство быстро набирало свой темп, превращаясь благодаря творчеству каждого следующего поколения художников в подлинно национальную художественную школу со своим самобытным лицом и художественными традициями. Конечно, на настоящий момент в среде казахстанской культурной общественности уже сложился свой срез меценатов, ценителей искусства, но, все же, полно представить феномен изобразительного искусства отечественному зрителю – очень непростая задача.

В определении подобного вектора, безусловно, основную роль сыграла личность руководителя галереи Жаннат Енсебаевой, человека представляющего наиболее просвещенную и образованную часть отечественной интеллигенции. Окончив с отличием арабское отделение восточного факультета Ташкентского Государственного Университета, обучавшись в аспирантуре Института Востоковедения Академии наук СССР в Москве, в совершенстве владеющая арабским языком и прекрасно знакомая с литературой народов Востока, Ж.Енсебаева обладает редкой образовательной базой. Именно эта безупречная позиция позволила ей тут же определить свою культурную нишу в художественной жизни столицы.

Уже с первых художественных мероприятий, проведенных галереей «HAS SANAT» обозначился её собственный стиль и почерк. Её аудитория – это более просвещенная часть публики столицы, цель – приобщение к подлинным художественным ценностям. Специфика

деятельности – подчеркнуто элитарный художественный круг авторов, знатоков, ценителей.

Постепенно наметились два вектора деятельности – популяризация и знакомство отечественной культурной общественности с достижениями казахского и мирового искусства и ознакомление мировой общественности с национальной художественной школой, её яркими представителями и крупными именами.

Отметим мощный масштаб мероприятий галереи «HAS SANAT». Уже в первые годы её существования был проведен ряд очень серьезных художественных выставок и даже совершенно новая акция в культурном пространстве не только Астаны, но и Казахстана в целом – это благотворительный аукцион в Лондоне, в отеле «Дорчестер» в сентябре 2004 года. Успех аукциона, на котором было продано десять картин казахстанских художников, можно заслуженно считать заслугой галереи и успехом искусства Казахстана на мировом уровне.

Нужно отдать должное организаторам аукциона, сумевшим выйти со своей благородной идеей на такой высокий уровень. Аукцион проводился во время благотворительного бала Британско-Казахстанского общества, патронируемого Президентом Республики Казахстан Н.А.Назарбаевым и Его Королевским Высочеством Принцем Йоркским, все вырученные от продажи картин казахских художников средства были направлены на благие цели, а именно переданы в алматинский центр реабилитации детей с ограниченными возможностями.

Данный фактор, очень точно характеризует деятельность данной галереи, во многом её цели направлены на сочетание культурного просветительства общественности с гуманитарной поддержкой проблемных сфер отечественного социума. Галерея «HAS SANAT», а вернее проводимые ею мероприятия всегда отличаются весьма продуманным, почти государственным подходом к своей культурной политике. Большинство художественных выставок галереи репрезентируют Казахстана как страну с величайшим и богатейшим культурным наследием, активно развивающую свои уникальные традиции и открытую к лучшим инновациям нового времени.

Среди выставок, проведенных галерей «HAS SANAT» за рубежом нужно отметить такие успешные проекты как выставки в Южной Ко-

рее в Сеуле в центре «Лотте», в Турции в Стабуле в культурном центре им. Юнуса Эмре, в Анкаре в музее анатолийских цивилизаций и в Измире, во Франции, в Париже, в Польше, в Варшаве.

Можно еще раз отметить, что отразившийся в названии и деятельности галереи «HAS SANAT» своеобразный фактор – её лицо характеризуется соблюдением высокой художественной планки в самых разных аспектах. Начнем с того, что подход к отбору представленных галереей «HAS SANAT» авторов всегда подчеркнуто строг, и если галереей устраивается определенная выставка, то это уже говорит о квалификации и авторитете её героя в художественных кругах, среди коллег, критиков и меценатов. Высокий критерий оценки помогает галерее «HAS SANAT» выйти на вполне элитарный уровень, завоевать авторитет у самых взыскательных профессионалов и ценителей отечественного и мирового искусства.

Заметное внимание уделяется организаторами этой галереи идеальной атмосфере проведения выставок. Этот подход включает как само техническое оснащение выставочного пространства, где все оборудовано по последнему слову галерейного дела, динамика и особые возможности освещения, способы и типы развески, гармоничная с большим вкусом созданная организация внутреннего пространства и прочие вопросы, связанные с техническим оснащением и красотой интерьера. Кроме безупречного, самого современного и передового по технологиям технического оснащения в этот подход входит и умелое сочетание представленного изобразительного материала вкупе с воздействием музыкального оформления вернисажей, классического беспроектного фона для поддержки художника и его произведений.

Эта галерея нацелена не только центростремительно – к истокам национальной культуры и восстановлению ее преемственности и имиджа, но и центробежно – к расширению возможных контактов и связей национальной культурой с мировым художественным процессом.

Диапазон её организационных устремлений обширен. Она стремится к восстановлению традиционно сложившихся близких связей изобразительного искусства Казахстана с российским художественным контекстом и параллельному выходу к мировым культурным

центрам притяжения. На выставке в Москве в Центральном выставочном зале «Манеж» были представлены 78 работ казахстанских художников, в том числе произведения таких мастеров как Е.Толепбай, К.Муллашев, А.Аканаев, Б.Бапишев, А.Нода, Э.Казарян, Ш.Толеш и другие. Также галереями были проведены в Москве выставки казахского искусства в Центральном Доме Художника, в Музее Искусств Народов Востока, в Форум – Холле.

Проводя выставки ведущих казахских художников на высоком уровне в дальнем зарубежье, которых на счету галереи уже имеется вполне достаточно, галерея «HAS SANAT» дает возможность мировой культурной общественности увидеть самобытное лицо нашей национальной культуры, а казахским художникам получить возможность наладить взаимообогащающие творческие связи со своими коллегами за рубежом.

Деятельность астанинских художественных галерей постоянно расширяет свой диапазон и открывает новые направления. Невозможно сравнивать тоненький ручеек художественной жизни Астаны начала 1990-х и нынешний активный и бурлящий процесс регулярно проходящих в столице выставок и фестивалей, конкурсов и творческих симпозиумов.

Свой вклад в этот процесс вносят и центр современного искусства «Куланши», галерея современного искусства «Шежире», галерея «Ару-Арт» и другие. Существуют и виртуальные художественные галереи и салоны, ориентированные в основном на арт-бизнес. Но с учетом, выросшего за годы независимости спроса на предметы искусства и возросшим художественным вкусом столичных горожан существование и деятельность такого рода галерей вполне оправдана. Среди учреждений подобного рода можно выделить галерею «Жаухар», чьи коммерческие предложения отличает перспективные приоритеты в области отечественного изобразительного искусства и достаточно высокий эстетический критерий.

Возникающие в Астане очаги культурного притяжения отличаются заметным разнообразием. Это могут быть центры, напрямую связанные с необходимостью идеологической консолидации и общего патриотического воспитания, такие как Музей Первого Президента Республики Казахстан или более камерные, связанные с конкретной

идеи возрождения и пропаганды народных ремесел как новый Общественный фонд «Дала арулары».

Главной идеей галереи АРУ АРТ, основанной в 2008 году, стала популяризация изобразительного искусства Казахстана как республике так и за ее пределами. Эта позиция особенно важна, как для привлечения и воспитания отечественного зрителя, так и для культурологической заявки молодого государства в общемировое художественное пространство. Привлекательно для туристов и жителей столицы само местонахождение галереи АРУ АРТ на 1-ом этаже Дворца Мира и Согласия (Пирамида), её внимание к пропаганде творчества известных казахстанских художников.

Выставки, проводимые галереей, отличает своя смелая точка зрения на художественное творчество и продуманная концептуальная подача. Организаторы галереи АРУ АРТ во главе с её директором Розой Абеновой, уделяют заметное внимание творчеству молодых авторов и активизируют в художественной жизни столицы гендерные вопросы, проводя персональные и групповые выставки молодых художниц Казахстана. К их числу можно отнести такие выставки «Jappet» (Жаннет Абиш, Государственный музей искусств им. А.Кастеева, г.Алматы), «Восточные нити Мер и Диан» (Меруерт Торыбаева, Дина Реваева, Музей современного искусства г.Астаны).

Ставя себе цель популяризации отечественного искусства за пределами страны, галерея провела выставку талантливого казахского художника Смаила Баялиева на VII-ой Ташкентской международной биеннале современного искусства «Различные культуры – единый мир», которая состоится с 22 октября по 27 октября 2013 в г. Ташкенте, Узбекистан. Творчество этого мастера стало своеобразным открытием новых и авангардных тенденций нашего искусства для организаторов и, участников и зрителей международной биеннале в Ташкенте.

Актуальной идеей, над внедрением которой галереей АРУ АРТ ведется активная и неустанная работа, стала идея проведения международной художественной биеннале в Казахстане. Думается, что плодотворная работа в этом направлении приведет к успеху и мы, наконец, сможем стать свидетелями проведения в столицы Казахстана яркого международного смотра искусства.

Наряду с выставочной деятельностью во Дворце Мира и Согласия галерея АРУ АРТ экспонирует работы более 30 известных казахстанских художников, таких как А.Аканаев, С.Смагулов, Ф.Исламова, Ж.Кокенулы, Б.Бурдесбеков, Р.Слекенов, К.Есеркеев и других в Торгово-развлекательном центре Керуен, в центре левобережья Астаны неподалеку от монумента Байтерек.

Нужно отметить, что галерея АРУ АРТ своей последовательной деятельностью в сфере пропаганды казахстанского современного искусства на мировой культурной арене поддерживает стремление Казахстана войти в число экономически развитых стран и интегрироваться как полноправное государство со своим неповторимым культурным обликом в международное культурное и интеллектуальное пространство.

Интенсивная культурная, общественная, политическая жизнь Астаны сформировала новый мобильный и инновационный имидж столицы на глазах одного поколения. В ближайшее время в Астане начнет функционировать новая культурная институция, в планы которой входит многомерное и многоаспектное раскрытие идеи культуры и истории Казахстана - Национальный музей истории и культуры Казахстана. В задачи этой организации, центрирующей на себе многие аспекты культурной политики государства входит важнейшие вопросы изучения и формирования ключевых трендов культурной политики, определение инновационных подходов к развитию отечественной культуры, репрезентации её мировому культурному сообществу.

Идея создания в фондах и экспозиции Национального музея истории и культуры самого крупного не только в нашей стране, но и в целом Центрально-азиатском регионе свода знаковых культурных ценностей со времен саков и гуннов до современности – задача непростая. Но привлекательность её именно в этой универсальности представлений отечественной культуры, пришедший сюда зритель сможет, кажется предметно обозреть всю историю формирования и развития культуры на территории Казахстана с древнейших времен до наших дней. Уникальны также возможности нового Национального музея истории и культуры в Астане, так общая площадь музея составляет 62 тысячи квадратных метров. Здесь смогут быть

представлены все сокровища казахстанской культуры, о внутренние подразделения музея запланированы - музеи истории, золота, искусства, размещены экспозиции музеев истории и археологии, антропологии, золота и драгоценных металлов, современного искусства. [1] По замыслу, характере и направленности деятельность нового Музея полностью отвечает идее евразийства, концептуально заложенной во многих важных государственных культурных проектах.

Наряду с подобными фундаментальными, многоаспектными организациями в культурную политику Астане вкладывают свои силы и идеи небольшие, но весьма значимые для позитивного развития столицы центры. Среди таких, безусловно, как очень актуальную можно отметить деятельность нового Общественного фонда «Дала арулары».

Особая примечательность данного фонда определяется тем, что им руководит художница З.Оралбаева. Она сама занимается изготовлением изделий из войлока, имеет за плечами серьезный творческий, выставочный опыт.

В сотрудничестве в известной в широких культурных кругах Астаны галереей современного искусства «Шежире» в январе 2014 года была проведена выставка авторских работ Замзагуль Оралбаевой и изделий из войлока, выполненных детьми при поддержке фонда «Дала арулары».

Важной стороной культурно-просветительской деятельности фонда «Дала арулары» является его практическая творческая направленность.

Не лишним будет напомнить о том, что кошмоделие - изготовление изделий из войлока - один из древнейших пластов культурного наследия казахов. Войлок - скатанная овечья шерсть - это практически синоним нашего традиционного искусства и в то же время абсолютная реальность повседневного народного быта. Издревле наши предки разработали удивительные технологии изготовления войлока, умело обыгрывая качества, заключенные в шерсти от природы – мягкость и теплоту, податливость и прочность.

Технология изготовления войлоков восходит к ранним кочевникам (VII в. до н.э. – III в. н.э.). Современные казахские художники наследуют традиции казахского кошмоделия. Они соединяют функ-

циональные новации, свободу декора изделий с возрождением и сохранением традиционной технологии.

Каждый знает, как трудно было сохранить и сберечь эти традиции и технологии в непростом по своим социально-историческим, идеологическим аспектам XX веке. Многие традиции и приемы, прежде передававшиеся из уст в уста, из рук мастера в руки ученика и, таким образом обеспечивавшие свою преемственность через века были прерваны или потеряли народную технологию и чистоту традиции. Тем более актуальной сейчас стала задача их восстановления. Серьезной заслугой фонда «Дала арулары» становится последовательная бережная и тщательная работа в этом направлении.

Руководитель фонда З.Оралбаева не просто знает об этих методах и технологиях не понаслышке. Она сама является прекрасной художницей, в чьих руках традиционный войлок оживает, словно вспоминая старинные напевы и соединяя древнюю степь с юной Астаной.

Своеобразна, отчетливо музыкальна ритмическая организация войлочных композиций З.Оралбаевой. В них оживает неожиданная широта её эмоционального диапазона. Льющиеся текучие ритмы, то плавные, то дробные, то стремительные вовлекают зрителя в свою затейливую игру.

Степь, земля предков, её дух и красота волнуют художницу. Её войлочные полотна насыщены смутными воспоминаниями о древней культуре и истории казахов. Парадоксально её умение сочетать присутствие культурного кода, образной символики с чувственным ощущением степного пространства, запаха и ветра.

Деликатное чувство цвета, органичное естественным краскам природы отличает работы Оралбаевой. Живописная размытость создана в них нюансировкой цветовых переходов, словно бы одной гаммы, но причудливо обостряющих звучание тонов и полутонов. Автор умеет создать сложный цвет. Она способна вытянуть из цвета его драгоценную суть, заставляя внешне незатейливые охристые-бурые тона степной земли и серебристо-серые тона облачных небес звучать изысканно и эффектно.

С тонким тактом ведет автор обогащение фактуры войлока. Слово бы незаметно она объединяет в одной композиции гладкость фона

и длинноты шерстяных аккордов, пушистые пятна белой шерсти на рыже-пегих островках, выглядывающие по краю пучки войлока.

Классический для казахской культурной традиции тандем – природа и человек – осуществляется мастерицей с легкой внешней неназойливостью, но твердой внутренней убежденностью. Её войлочные композиции подчеркнуто воссозданы как часть природы, но прочувствованной и созданной человеком. Отсюда и живые ритмы, и теплые тона и неровные мягко рваные контуры, распластывающие войлок на стене или на полу наподобие вчерашней бараньей шкурки. Но это скорее художественный ход. Ведь вечно человеческое – эстетизация мира – насквозь пронизывает каждый «штрих» в её работах.

В сотрудничестве с галереей «Шежіре», имеющей немалый организационный и творческий опыт, фонд «Дала арулары» занимается важнейшим для современной казахской культуры вопросом – возрождения, восстановления практически из пепла родников казахского народного искусства – уникальных ремесел, автохтонных ценнейших культурных ценностей.

Еще одну своеобразную грань художественной жизни столицы добавляют такие художественные центры как «Арт-центр Persona+» известной астанинской художницы Елены Ралиной. Его преимущество и ценность аналогичны ценности фонда «Дала арулары», ведь руководит им тоже творческая личность. «Арт-центр Persona+» Е.Ралиной – это художественная студия, где могут получить уроки и навыки изобразительного искусства представители всех возрастов.

Художественная студия проводит свои отчетные выставки, где демонстрируются работы студийцев. Такая позиция привлекает внимание горожан к возможности проявления своих творческих устремлений, внося креативное начало и побуждая зрителей видеть красоту окружающего мира.

Взяв на себя очень важную функцию культурного просветительства посредством вовлечения столичных жителей в самостоятельную творческую деятельность «Арт-центр Persona+» Е.Ралиной успешно справляется со своей задачей. Причем, присущее этой организации специфическое отличие – камерность, душевность, индивидуализация художественных пристрастий и эмоционального настроения – делает данную художественную площадку столицы особенно привлека-

тельной для горожан. В бурном и стремительном, и что характерно для столицы молодого амбициозного государства, граждански целеустремленном и нацеленном на очень высокие координаты, облике столицы, этот центр отличается предупредительным вниманием к человеку, его личности, смене настроения, тонкой или нежной душевной организации.

Заметный позитив, в том, что центром руководит талантливая художница. Елена Ралина – разносторонний автор, она активно работает в живописи и гобелене, батике и графике, росписи по керамике. Привлекательная сторона творчества этой художницы – свобода и артистизм, её образы легки, стремительны и воздушны. Привлекает само мировосприятие Е.Ралиной, в нем сочетается ощущение изящной динамики и непринужденного порыва с эмоциональной наполненностью, насыщенностью реальным чувством.

Будучи членом СХ РК, лауреатом и дипломантом множества республиканских и международных художественных выставок, дизайнером интерьера по образованию, Е.Ралина создает свой неповторимый художественный мир, где декоративность цвета, то прозрачного, то насыщенного сочетается с повышенной ритмической выразительностью. Иногда кажется, что переданные в полотнах Ралиной быстрота и стремительность смены впечатлений сродни ритмам астанинской атмосферы, стремительным темпам столичной жизни.

Привлекательной стороной имиджа нашей столицы является её принципиальная всеядность, на её проспектах и бульварах, в высокого ранга учреждениях и мероприятиях, кажется можно найти весь калейдоскоп культуры, предлагаемый человеку современным миром. Здесь может обрести интересный досуг, сделать новые открытия в области изобразительного искусства, архитектуры, театра и музыки и спокойный созерцательный горожанин, и любознательные гости столицы, и активные творцы современной культуры и социума.

Но, все же, особенно важным не только для жителей столицы, но и для каждого казахстанца стал образ родной столицы в глазах мирового сообщества. Все мы являемся свидетелями того, как в Астане рождаются новые идеи международного масштаба. Поэтому пред-

ставление о городе, формирующееся через всю многогранную и многообразную череду составляющих культурного успеха Астаны, скульптуру и архитектуру, изобразительное искусство и культурные учреждения, художественные и творческие мероприятия приобретает общезначимую государственную важность.

В цельном, но весьма сложносоставимом облике Астаны есть свои успехи, свои прекрасные наработки, есть достижения мирового масштаба, но и есть свои определенные проблемы, касающиеся в целом состояния отечественного искусства. Думается, однако, что главным залогом будущего успеха в культурном строительстве Астаны стало главное – это активная затребованность творческого потенциала страны, которое представляет столица. По сути, основным девизом инновационного креативного движения Астаны вперед к прогрессу и процветанию стала государственная и общественная поддержка всего самого нового и талантливое, активного и инициативного в сфере культуры.

Главные приоритеты культурной и социальной модели Астаны вырисовываются не только по мере исследования её составляющих, но и по мере стремительного роста, динамичного развития города. Однако уже сейчас можно говорить о таком главенствующем качестве феномена Астаны как принципиальная устремленность казахстанской столицы в будущее. Астана сегодня успешно сочетает в себе ощущение реальности и мечты. Астана – это одновременно современный и в то же время блестящий футурологический проект, вернее своеобразная проекция нашего общего отечественного будущего.

Выстроенные на глазах одного поколения грандиозные архитектурные и скульптурные объекты – здания Министерств и Правительства, уникальные дворцы музыки и необыкновенные музеи искусства, широкие проспекты и современные офисы, поющие фонтаны и величественные монументы – все это великолепие современной урбанистической цивилизации как в одночасье возникло на вчерашних ковыльных просторах казахской степи.

Определенно, все это воспринимается как самими сегодняшними столичными горожанами и многочисленными гостями столицы как зарубежными, так и отечественными почти как чудо, как мираж

в пустыне. Возможно, отсюда возникает ощущение почти состоявшегося путешествия во времени, чувство соучастия в футурологическом проекте. Думается, что особенно остро такое ощущение оживает в сознании приезжающих из казахстанской глубинки, каждому такому гостю хочется верить, что такой станет и его малая родина, город или село. Таким образом, Астана воочию представляет казахстанцам образ будущего, то каким станет наша страна через несколько десятилетий. Воплотить сегодня в камне и мраморе, в высотках и чудо-проектах, в мощных монументах и великолепных мостах этот образ будущего, образ казахстанской мечты стало возможным, безусловно, благодаря смелым замыслам Президента Н.А.Назарбаева.

«Молодая столица Казахстана Астана – претворенная мечта, детище Первого Президента Республики Казахстан Н.А.Назарбаева. Закладывая новую столицу в непростые времена, Нурсултан Абишевич показал всему миру как верит он в свой народ и его силы. Возраст Астаны в её столичном статусе всего лишь мгновение с исторической точки зрения, но за этот короткий срок в Казахстане удалось создать новый город, устремленный в будущее. Астана – жемчужина Евразии. И в стране, и в мире, она вполне оправданно ассоциируется с Нурсултаном Назарбаевым и новым Казахстаном. Сегодня Астана прочно утвердилась как символ успешной реализации инициатив нашего Президента по созданию казахстанской модели развития государства, а также как политический, историко-культурный, научно-образовательный и деловой центр республики. Столица Казахстана, являясь, не просто успешным, но и одним из самых масштабных проектов в современном мире, демонстрирует огромный потенциал нашей страны. Город, которому судьба уготовила почетную роль – стать столицей независимого суверенного Казахстана, переживает необыкновенные времена. Сегодня Астана признана мировым сообществом. Город, получивший новое имя и новую жизнь, стал символом обновленного Казахстана, неиссякаемой созидательной энергией ее многонационального народа, символом надежды и уверенности нации в её светлом будущем, в процветании будущих наших поколений» [2], так вполне объективно оценивается роль и значение казахстанской столицы в сознании современного казахстанского общества. И вновь в этих словах исследователей, как и во

обмена, открытие границ и свободный информационный поток. С другой, быстрая способность к усвоению, приобщению и даже некоему «присваиванию» инокультурных мотивов и форм также глубоко эндогенно свойственная адаптивной казахской кочевой культуре.

Возникающий в результате многогранный напряженный творческий мир Астаны – это совершенно новое явление современной мировой культуры, может быть одновременно узнаваемое представителями разных культур и наций, но созданное при этом на парадоксально ином качественном уровне.

Отличительной чертой этого грандиозного и результативного микширования становится абсолютная свобода творческого самовыражения творцов нового астанинского стиля, будь то живописцы, дизайнеры, архитекторы или скульпторы. Именно эта безмерная безграничная свобода в выборе стилей и форм, в способе их слияний или противопоставлений и приводит к рождению социокультурного феномена Астаны.

Отсюда, возможно и смелое сочетание в творчестве практически каждого столичного мастера не только разных жанров, более того разных видов искусства. Живописцы работают в скульптуре, скульпторы осваивают гобелен, графики обращаются к живописи, и это в действительности способ творческой активизации, присущий работе астанинских художников.

Этот фактор также демонстрирует выход наших столичных мастеров к критериям мирового уровня. Кто-то постепенно, а кто-то стремительно, это касается в основном молодых художников, разрывает прежние условные, но при всем том достаточно крепкие рамки узкой творческой специализации.

Современные казахские художники, работающие в Астане, свободно творят в разных видах и техниках изобразительного искусства. Монументальная и ландшафтная скульптура, станковая и монументальная живопись, гобелен и витраж, графика, батик и керамика, это далеко не полный перечень всех сфер деятельности астанинских мастеров.

Напомним, что в советские времена в творческом объединении республиканского Союза художников действовали так называемые секции – живописная, графическая, скульптурная, декоративно-при-

кладная и искусствоведческая. Деятельность её членов практически всегда ограничивалась рамками того вида изобразительного искусства, к какой секции они относились по разным причинам.

После обретения независимости, вопрос свободного перемещения творцов по видам искусства стал для художников в какой-то степени практической необходимостью: технические трудности для графиков, связанные с утратой печатных станков и технических средств, большая затребованность живописных произведений.

Нужно сказать, что такой широчайший диапазон творческих проявлений стал возможен в силу интенсивной деятельности художественных галерей, арт-центров и музеев Астаны, ведь для художника самое главное затребованность его искусства социумом, зрителями и ценителями.

Двусторонними усилиями энтузиастов и действием разумной государственной культурной политики в Астане создана бурно развивающаяся полноценная художественная инфраструктура. В культурной жизни столицы в настоящее время практически нет лагун, а напротив представлен на глазах меняющийся многогранный и многоаспектный калейдоскоп искусства Казахстана.

Аналогии с творческой свободой художников и многогранностью их креативных проявлений можно провести и с самим образом казахской столицы, с новым удивительным в отечественных и общемировых параметрах обликом Астаны, с претворением её масштабных культурных инициатив в самых разных художественных сферах.

Грандиозный мега-проект Казахстана – строительство культурной столицы Евразии, безусловно, состоялся, свидетельством тому признание столицы Казахстана международной культурной общечеловеческой ответственностью, её высокая оценка в политических кругах мирового сообщества.

Использованные материалы:

1. http://tengrinews.kz/picture_art/novyiy-natsionalnyiy-muzey-istorii-stanet-sokrovischnitsey-kulturyi-kazahstana-213425/
2. Н.А. Назарбаев и Астана/Автор и составитель Н. Мусина. – Астана, 2010. – стр.3-4.
3. Саяхимова Ш. Н. Рим, Астана – столицы государств, Нью-Йорк,

Дубай – как туристические столицы мира: вехи созидания столицы.
/Столицы как центры туризма и выставок. Астана, Елорда, 2013. –
стр. 230/

4. Цит. по кн. Столица XXI века. Пресс-служба Президента Респу-
блики Казахстан. Астана, 2001. стр.11.

АСТАНА – НОВЫЙ ЦЕНТР ХОРЕОГРАФИИ КАЗАХСТАНА

(от открытия первого оперно-балетного театра
к формированию нового культурного бренда)

Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой

Одним из самых значительных достижений независимого развития Казахстана стало рождение новой столицы, вписавшей яркую страницу в историю молодого государства. Астана – это не только столица нашего государства, а символ независимости Казахстана. Молодой город с уникальной историей, за очень короткое время стал реальным показателем внутренней консолидации и социально-экономических успехов государства.

Главный вдохновитель и инициатор рождения новой столицы, ее историческую миссию охарактеризовал следующим образом: «В центре Сарыарки появилась не простая столица, а в мир пришла колыбель будущего. История Астаны и судьба казахстанцев взаимосвязаны. Если в нашей истории не было бы Астаны, Казахстан не достиг бы сегодняшних вершин. Независимость породила Астану, в свою очередь Астана упрочила и дальше развивает нашу Независимость». На сегодня Астана официально признана большинством как архитектурный, культурный, интеллектуальный и инновационный центр Казахстана.

Новый вектор развития Астаны – один из самых «прорывных проектов» в стране; город за несколько лет стал настоящим центром большинства инновационных архитектурно-художественных проектов. Инициированный президентом республики Н.А.Назарбаевым, строящийся при его активном участии, он позиционируется как центр культурно-политической жизни суверенного государства. Само строительство новой столицы Астаны знаменует собой поворотную веху в истории молодого государства Казахстан, формирует новые модели общественного устройства, выступает феноменом техногенного культурного преобразования страны. Со становлением и развитием Астаны начинается активное вовлечение суверенно-

го государства в мультикультурное мировое пространство. Многие инновационные проекты в области художественной культуры непосредственно связываются с процессами становления новой столицы республики. В новом тысячелетии города признаются наиболее благоприятной средой для культурных инноваций: именно через стратегии развития городов осуществляется постоянное обновление культуры и культурное разнообразие.

Астана – генеральный проект не только Казахстана, город стал всемирной архитектурно-строительной площадкой, где реализованы одни из уникальных объектов мирового значения. За период независимости были введены в строй огромные площади новых объектов общественно-культурного назначения, появились новые виды жилищного строительства. В проектных разработках, наряду с отечественными архитекторами и строителями, приняли участие лидеры мировой архитектуры (К. Куракава, Н. Фостер, П. Николетти). Здание Ак-Орды, Байтерек, Пирамида, Хан Шатры стали яркой демонстрацией синтеза европейской классики и восточного колорита. Эти сооружения символизируют желание казахских архитекторов использовать национальные традиции в синтезе с современными и инновационными принципами современной архитектуры, с привлечением мастеров мирового уровня. Астана меняется и развивается ежесекундно. «Перед нами словно предстает динамичная картина, которую художник пишет каждый день, не покладая рук, и каждый вечер добавляя тот или иной штрих в этому портрету. Каждый день перед зрителем возникает новый узор в архитектурных контурах будущей Астаны или добавляется новая краска, дающая тот или иной тон в пестрый облик стремящегося ввысь будущего административного центра новой столицы Казахстана на древних берегах Ишима. Вот вырос каменный цветок Байтерек и, распустив лепестки, представил миру огромный блистающий шар, символ жизни и добра, озаряющий окрестности яркими бликами отраженных лучей [1, с. 37].

Если в прежнем Целинограде существовал только один Русский драматический театр, то в настоящее время в столице представлен самый широкий спектр театрального искусства – работают Казахский музыкально-драматический театр, театр оперы и балета, ку-

кольный, молодежный театр и даже цирк. За время становления в Астане открывались новые театры, рождались интересные творческие коллективы, ставились интересные постановки и экспериментальные представления. Некоторые из них не выдержали испытание временем и зрительским интересом. Некоторые закрылись, некоторые же трансформировались и подготовили собой рождение совершенно новых других театров.

Так произошло с Национальным театром оперы и балета им. К. Байсейтовой, который был открыт в 2000 году и просуществовал 13 лет. Этот творческий коллектив оказал огромное влияние на создание в Астане совершенно новой художественной прослойки общества, воспитание зрителя новой формации и нового поколения. За 13 лет была сформирована молодая профессиональная труппа с интересным репертуаром, где были и классические балеты, восстановленные шедевры прошлого, национальные балеты и современная хореография. Именно этот бесценный багаж составил основу нового театра «Астана Опера» – нового творческого коллектива с большими амбициями, совершенно новой системой менеджмента и сотрудничеством только с самыми признанными мастерами современной мировой сцены. «Астана Опера» – глобальный проект Президента, который должен стать в будущем неким культурным символом государства и Астаны.

Во всем мире театры оперы и балета являются одним из показателей столичного статуса города и уровня развития классических видов искусства. Государственный академический театр оперы и балета им. Абая в Алматы, имеющий почти восьмидесятилетнюю историю творческого развития, обладает всеми необходимыми показателями столичного театра и хорошо известен на просторах постсоветского пространства. Освоение всего классического оперно-балетного репертуара, национальные оперы и балеты, вошедшие в золотой фонд казахского музыкального искусства, созвездие ярких исполнительских имен, само историческое здание театра – это только часть его истории и творческих достижений. Решение об открытии второго театра оперы и балета через три года после переноса столицы в Астану казалось бессмысленным излишеством, почти неосуществимой задачей для деятелей театра и чиновников от культуры. Но, как показывает время, это было оправданным.

2000 год в республике был провозглашен Годом поддержки культуры. С целью развития новой столицы, по инициативе Президента Республики Казахстан Н.А.Назарбаева в январе этого же года был создан театр оперы и балета «Ак-Орда». И в июле, в целях увековечения памяти выдающейся казахской певицы указом Президента РК театр был переименован в Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой. Театр открылся 14 октября 2000 года оперой «Биржан и Сара», считающейся золотым фондом национальной оперной классики. В постановке первой оперы приняли участие опытные мастера казахской сцены – режиссер А. Мамбетов, дирижер А. Мухитдинов и художник В.Семизоров.

Основной костяк театра составили молодые выпускники Казахской национальной консерватории им. Курмангазы, Казахской национальной Академии музыки, Алматинского хореографического училища им. А.Селезнева и Евразийского национального университета им. Л.Гумилева. В качестве исключения были приглашены несколько солистов ГАТОБа им. Абая, так как изначально было решено формировать свой собственный художественный костяк театра. На первых порах без помощи алматинских коллег по цеху Астане обойтись было почти невозможно. Как известно, ведущие театры и вузы искусства до этого времени все были сосредоточены в Алматы. Мало кто из ведущих специалистов данного профиля в тот момент был согласен все бросить и приехать в новую молодую столицу.

Театра как такового на время подписания решения не было. Правительством было выделено здание бывшего Дворца железнодорожников, находящегося на окраине города. Там шел ремонт, и это здание надо было обживать и превращать в настоящий театр. Смельчаков и оптимистов среди настоящих профессионалов и организаторов на тот момент было немного. Среди них нельзя не назвать такие имена, как Т. Альпиев, Т. Нуркалиев, Ж. Бахтай, А. Момбеков, Е. Даутов, А. Мухитдинов и еще много-много других. Надо надеяться, имена этих людей будут обязательно вписаны не только в историю строительства новой столицы суверенного Казахстана, но и в историю развития всей национальной культуры. На сегодня кто-то из этих людей уехал обратно, кто-то переехал в другой город, ушли в другие организации по самым разным причинам. Но в жизни всех

этих людей был такой момент, когда они свои знания – талант, веру, надежду и любовь приложили к рождению нового театра оперы и балета в Астане. Надо полагать, в судьбе каждого из них это останется одним из запоминающихся и памятных воспоминаний. Ведь как отмечал Президент нашей страны Нурсултан Назарбаев, идейный создатель Астаны, не каждому поколению выпадет счастье строить новую столицу.

Неоценимую поддержку в становлении и развитии нового театра сыграли опытные и известные мастера русской и зарубежной оперной и балетной сцены – Ю.Александров, С.Вихарев, Ю.Григорович. Министерство культуры РК приложило максимум усилий для привлечения в новый строящийся театр не просто профессионалов с большой буквы, а людей, по-настоящему заинтересованных в будущем культуры нашей страны. В дальнейшем практика приглашения известных деятелей России стала одной из основных в творческой линии театра. Взять, к примеру, режиссера Александрова, которого с полным правом можно назвать астанинцем первого призыва. «Многие отсиживались в Алматы, когда мы тут строили театр. Так что для меня Астана – это что-то большее, нежели для тех, кто сейчас в нее приезжает. Для меня – это процесс строительства чего-то нового. Того, что может взволновать, потрясти. Для меня Астана – это очень личное» [2]. Строить и возвращать приехал не просто профессионал, а режиссер именитый, с заслуженными регалиями. Народный артист России, лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска» и высшей театральной премии Петербурга «Золотой софит». Более тридцати лет он является режиссером-постановщиком Мариинского театра. На его сцене он осуществил постановки более 20 опер. Ставил на самых различных мировых оперных сценах: «Хованщину» Мусоргского – в Большом театре, «Турандот» Пуччини – в Италии на сцене Арены ди Вероне, «Мазепу» Чайковского - в Метрополитен Опера. Вся мировая оперная классика на сцене астанинского театра в первое десятилетие родилась благодаря Александрову, он является одним из основоположников этого молодого театра. Под его чутким руководством были поставлены оперы «Травиата» и «Риголетто», «Аида» и «Чио-Чио-Сан», «Тоска» и «Евгений Онегин», «Богема» и «Отелло». Его вклад в развитие казахской культуры по

заслугам был оценен и Правительством нашей страны. Он является кавалером ордена «Достык» и лауреатом Государственной премии Казахстана за постановку оперы Е.Рахмадиева «Абылай хан».

Основным кредо театра стало освоение традиций казахской и мировой музыкальной культуры, осмысление классического наследия и реализация духовных запросов обновляющегося казахстанского общества. Первым показательным примером в этой области стала экспериментальная постановка по поэме Магжана Жумабаева «Сказание о батыре Баяне». Своеобразное сочетание европейской и казахской музыкальной традиции в синтетическом представлении композиторов Франсуа Жанно и Бекболата Тлеухана стало первым шагом в развитии новых форм и жанров в искусстве XXI века.

Костяк балетной группы нового театра составили выпускники и второкурсники Алматинского хореографического училища, которым в силу необходимости досрочно, раньше на год, выдали дипломы об окончании. И вот эти птенцы, оторванные от своих педагогов, родительского дома и привычного окружения, приехали в непривычно холодную, еще совсем необустроенную столицу строить новый театр. Им в срочном порядке надо было начать ставить и танцевать большие спектакли, которые в будущем должны были составить основной репертуар театра. Обычно, когда выпускники училища приходят в театр, они вливаются в функционирующий коллектив, вводятся в текущий репертуар. Здесь же всем вместе надо было начинать с нуля. Г. Курмангожаева, Р. Сейтбеков, Р. Асанов, Г. Мажагулова, А. Кусаинова – одни из основоположников и старожиллов этого творческого коллектива.

Первым балетом, поставленным на сцене театра оперы и балета г. Астаны, стал шедевр классического наследия, балет П.Чайковского «Лебединое озеро». Для выступления в первом премьерном спектакле были приглашены солисты Московского музыкального театра им. К.Станиславского и В.Немировича-Данченко Н.Чернобровкина и Забабурин. Во втором спектакле выступили приглашенные солисты ГАТОБа им. Абая опытный танцовщик Д.Сушков и молодая перспективная танцовщица Г.Курмангожаева, которая впоследствии стала ведущей балериной нового театра. Сколько было пролито пота и слез, еще подробно расскажут те, кто будет писать фунда-

ментальную историю этого театра. Спектакль «Лебединое озеро» в постановке З. Райбаева, которому ассистировали супруги Вячеслав и Наталья Гончаровы, стал счастливой путевкой в мир прекрасно-классического танца для молодой балетной труппы театра. Затем постепенно в репертуаре стали появляться классические балеты «Жизель» А. Адана, «Дон-Кихот» Минкуса, «Кармен-сюита» Ж. Бизе-Р. Щедрина, «Вальпургиева ночь» Ш. Гуно, «Щелкунчик» П. Чайковского и др.

Каждый год театр пополнялся новыми выпускниками Алматинского хореографического училища, перешли работать в молодой театр несколько начинающих солистов ГАТОБа им. Абая. Через некоторое время вернулись на родину и временно уехавшие работать в российские труппы, талантливые солисты, супруги Г. Усина и С. Кауков. Среди артистов театра есть выпускники и других хореографических училищ. Услышав о новом растущем театре, они приехали в Астану с целью связать свою дальнейшую творческую судьбу с новой столицей Казахстана. Лузина приехала после окончания Пермского хореографического училища, М. Кадыркулова – из Кыргызского театра оперы и балета им. К. Молдобасанова, С. Сунагава – выпускница частной балетной школы Японии и стажер Санкт-Петербургской академии хореографии им. А. Вагановой.

В 2010 году широко отмечали 10-летие оперного театра в Астане. За такой невероятно короткий срок руководством театра и - его самыми главными людьми – артистами оперы и балета проделана огромная работа. Для оперного и балетного искусства, имеющих в своем арсенале многовековую историю и вековые традиции развития, десятилетие – младенческий возраст. Техногенный, ускоренный век придал стремительность развития и всегда таким размеренным, классическим видам искусства. Спать сто лет, как балетной спящей красавице, астанинскому балету не пришлось, да и просто было некогда.

Основной костяк балетной труппы театра оперы и балета им. К. Байсеитовой в те годы составлял около 70 человек, из ведущих солистов можно выделить такие имена, как Г. Курмангожаева, С. Кауков, Г. Усина, Ж. Аубакиров, Ж. Сарсембаев, А. Мукатова, Р. Сейтбеков, М. Унербаева, Р. Асанов, Т. Тен, Т. Гатауов, Э. Сарсембаев,

Н. Коршунов, А. Кусаинова, О. Маханбеталиев, Г. Мажагулова, Е. Семенова, Б. Мекембаев, Н. Кондя, А. Рафиков и др. В репертуаре - признанные образцы классического наследия, балеты «Лебединое озеро», «Дон-Кихот», «Жизель», «Бахчисарайский фонтан», «Щелкунчик», «Коппелия», «Баядерка», «Тщетная предосторожность», «Корсар», «Шопениана», «Карнавал» и др. Начата работа по освоению национального материала средствами хореографического искусства. Так, поставлены национальные балеты «Әлқисса», «Қыс қиялы», «Вечный огонь». Началом поисков в области современной хореографии стала постановка французскими балетмейстерами Жаном Годэном и автором идеи и дирижером Фабиеном Теериксенем модерн-балета «Игорь, Глория, Ванесса...» на музыку композиторов И. Стравинского, К. Дебюсси и Л.Бернштейна, осуществленная при поддержке отдела культуры и сотрудничества посольства Франции в Казахстане и дирекции оперного театра.

В 2006 году постановки С.Вихаревым «Шопенианы», «Карнавала» и «Половецких плясок» для молодой астанинской труппы ознаменовали собой не просто новые названия в репертуарной афише театра, а приобщение к лучшим этапным творениям великого М.Фокина.

Сергей Вихарев – заслуженный артист России, на сегодняшний день один из самых активных и известных реставраторов спектаклей классического наследия. Получив блестящее образование в Санкт-Петербургской Академии русского балета им. А.Я.Вагановой, был зачислен в труппу Государственного академического Мариинского театра, где танцевал как в классических балетах прошлого, так и постановках современных хореографов. Как, например, в балете «Симфония до мажор» (хореография Д.Баланчина), «Витязь в тигровой шкуре» и «Броненосец Потемкин» О.Виноградова. Танцевал в балетах Б.Эйфмана, А.Полубенцева, А.Сигаловой и др. Свои первые большие постановки начал осуществлять на сцене Новосибирского государственного академического театра оперы и балета. На этой сцене он поставил «Спящую красавицу», «Щелкунчик», «Консерватория Бурнонвиля, или причуды балетмейстера». Впервые к документальному восстановлению классического наследия Вихарев обратился в 1999 г., когда для Мариинского театра реконструировал спектакль Петипа «Спящая красавица» 1890 г. За эту работу он был

отмечен Специальным призом жюри музыкального театра Национальной театральной премии «Золотая маска» (2000 г.). Позже были реконструированы балеты «Коппеллия» (реконструкция спектакля Мариинского театра 1894 г.), «Петрушка» (реконструкция спектакля А. Бенуа – М. Фокина в редакции Л.Леонтьева), «Баядерка» (реконструкция спектакля Петипа 1900 г.), балеты М. Фокина 1910 г. «Шопениана», «Карнавал» и «Половецкие пляски». Одной из последних работ стало восстановление балета «Пробуждение Флоры» (реконструкция спектакля М. Петипа, Л. Иванова 1894 г.) для Мариинского театра, за что он еще раз был награжден Национальной театральной премией «Золотая маска» в двух номинациях («Балетный спектакль» и «Работа хореографа»).

Мода на реставрации старинных спектаклей началась в начале 90-х годов. Впервые в Мариинском театре хореограф С.Вихарев и его соратник П.Гершензон восстановили большой классический балет «Спящая красавица». Затем была «Баядерка», «Пробуждение Флоры», в восстановленной редакции Ю.Бурлака «Корсар» и «Пахита» и др. Появившиеся антиквариаты в свое время вызвали массу споров в профессиональных кругах, так как чаще всего восстановленные балеты имеют очень отдаленное отношение к первоисточнику.

Музыкальная партитура даже при разных оркестровках имеет прописанный нотный текст. В балете же все совершенно по-другому. Каждое классическое движение имеет множество нюансов и передать это с помощью даже самых лучших знаков невозможно. В балете поворот головы, взмах руки и даже скорость вращения и прыжков невозможно зафиксировать. За отсутствием информационных технологий передача из ног в ноги, существовавшая долгое время, естественным образом меняла хореографический язык и стиль. С открытием доступа к архивам Гарвардского университета усиливается интерес публики к отреставрированным спектаклям.

Произошло это, в первую очередь, благодаря Н.Сергееву, в свое время долгое время работавшему в Императорском театре помощником М.Петипа и записавшему в особой нотации многие его постановки. В 1880-е годы танцовщик В.Степанов на основе уже существовавших способов изобрел свою, более усовершенствованную систему балетной нотации. Позже он в соавторстве с профессором

Лесгафтом (основателем Института физкультуры) издает в Париже фундаментальный труд, посвященный этой системе записи танца. В итоге большинство российских материалов по записи балетов оказались у Сергеева, который эмигрировал вначале в Париж, затем в Лондон. И, таким образом, весь бесценный архив оказался за границей. Большинство признает, что эти постановки являются определенной художественной ценностью, ведь цель реставраторов – сохранение подлинной классики, очищенной от наслоений времени и работы различных редакторов.

Балет «Шопениана» на музыку Ф.Шопена поставлен Фокиным в 1908 году, за рубежом он чаще идет под названием «Сильфиды». Свое второе название он получил во время первого представления в Париже, на легендарных спектаклях «Русских сезонов». Это балет-элегия, первый образец классического бессюжетного балета. В хореографии балета воссоздается миф о прекрасной балетной сильфиде Марии Тальони, поиски ушедшей красоты и ушедшего времени. То есть это хореографическая ностальгия по-фокински на стыке двух веков, самого лучшего промежутка в русском искусстве. Хореография построена на реминисценциях поз и поддержек балетов «Сильфида» и «Жизель». Но здесь они исполняются совсем по-другому, через призму времени. Танцовщицы не исполняют движения, а как бы только обозначают и вспоминают забытые позы, па и мизансцены. Они все время к чему-то прислушиваются, чего-то ждут. Это пластические грезы о красоте и зыбкости физического существования. Здесь нет резких грубых движений и устойчивых мизансцен. Все движется плавно и тихо, словно во сне, линии движений и ритмы музыки протяженные, как старинные удлиненные пачки балерин.

Балет «Шопениана», вошедший в золотой фонд мировой хореографии, требует большого балетмейстерского опыта и художественного вкуса. Вихареву удалось передать артистам балета особенности стиля и нюансы исполнения этого образца «романтической грезы». Была проделана кропотливая работа над каждой позой и каждым пальцем балерин. Несмотря на молодость и определенную неопытность, женский кордебалет балетной труппы освоил воздушную легкость и утонченную стилистику пластического рисунка балета. Они смогли передать аромат фокинской хореографии, что удается не

каждой балетной труппе. Не было разделения на танец и поддержки, ощущался неделимый общий ритм танца. Этим и отличается этот балет от блестящих классических балетов Петипа XIX века. «... именно Фокин, шедший наощупь, но ведомый непогрешимым чутьем, достиг в это время в своем творчестве художественного абсолюта. Именно Фокин воспел балет, освобожденный от догм, норм и вне художественных обязательств» [3, с. 177].

Балет «Карнавал» на музыку Р.Шумана был реконструирован балетмейстером Ю. Вихаревым на основе постановки М. Фокина 1910 года. Эскизы декорации и костюмов Л.Бакста реконструированы и восстановлены О. Молчановым и Т. Ногиновой. Этот восстановленный спектакль прежде был поставлен на сцене Мариинского театра, где получил неоднозначную оценку балетных критиков. В первую очередь, из-за однообразной хореографии и нечитаемого фокинско-го почерка в стилистике спектакля.

Балет решен в духе маскарадного театра, где неуловимые человеческие эмоции перевоплощаются в маски в духе итальянской комедии дель арте. Здесь главным становится танцевальная игра и театральные экспромты, цепь коротких ярких эпизодов, по большому счету не связанных между собой. Основные персонажи – неудачник Пьеро и смешной Панталоне, находчивый Арлекин, а также Киарина и Эвсебий, Эстрелла и Флорестан. Поставленный М. Фокиным в 1910 году для благотворительного вечера всего за три репетиции спектакль вошел в историю хореографии как одна из тех тонких стилизаций, которые любили и умели создавать Фокин и художник Л.Бакст.

Молодая балетная труппа НТОБ им. К. Байсеитовой не смогла проникнуться театральным экспромтом и легкой танцевальностью этого балета. Было правильное исполнение классических па, но не было непринужденной театральной игры. Надо было овладеть выразительной стилистикой хореографического языка, исходящей из особенностей самой эпохи и костюмов того времени. Впрочем, по большому счету даже при первой постановке балет не стал открытием или сенсацией в дягилевской антрепризе. В истории осталось лишь обаятельное и непринужденное исполнение Т.Карсавиной партии Коломбины и В.Нижинским партии Арлекино. В свое время сам Фокин так описывал эту постановку: «Милый, непритязательный пу-

стячок в стиле комедии дель арте требует определенной стилистики в исполнении, продиктованной самой эпохой и костюмами персонажей. В свое время сам Фокин об исполнении этого балета писал так: «Как передать серию очаровательных сценок, прелесть которых зависит от маленьких, неуловимых, быстрых жестов, лукавых улыбок, кокетливых перебегов и стильного жеманства, передающего эпоху, когда женщина была совершенно иной по внешности, по манере и по выражению своему. Вся она, целомудренно одетая в большие юбки кринолина со слегка виднеющимися из-под них кружевцами белых панталончиков, вся она как будто говорила: «Не тронь меня!». Как понять это в эпоху, когда всей своей внешностью женщина говорит: «Тронь меня» или даже «Я тебя прошу!» [4, с.220].

В нашей казахстанской постановке нельзя не отметить исполнение партий Пьеро Р. Сейтбековым. Молодой танцовщик смог проникнуться трагедией несчастного и мечтательного Пьеро, которого вечно гонят и над которым издеваются все, кому не лень. Его пластика изломана и отрывиста, все движения как бы раздроблены и исполняются без всякого легато, что должно говорить о его одиночестве, грусти и всеобщем непонимании.

Работа С. Вихарева в театральных музеях и библиотеках помогла почти полностью воссоздать спектакль парижской премьеры. Но главное все же в том, что мы видим не танец по рисункам Фокина, а пышный костюмированный маскарад, который нежными мазками пластической кисти воссоздает главные тенденции театральных событий той поры.

«Половецкие пляски» А.Бородина из второго акта оперы «Князь Игорь» давно стали самостоятельной хореографической картиной, к которой не раз обращались балетмейстеры разных направлений. В этой хореографической зарисовке, прежде всего, привлекает музыка. Фокин сам признавался: «Откуда брались мои рас? Я бы сказал – из музыки. Иногда я приступал к постановке во всеоружии, напившись историческими, этнографическими, музейными и книжными материалами. На этот раз я пришел с нотами Бородина под мышкой, и это было все мое оружие... Все рисовалось мне ясно, и я верил, что если половцы танцевали и не так, то под оркестр Бородина они должны танцевать именно так» [4, с.233]. На страстную темпераментную

музыку балетмейстер сочинил живописную хореографию, где достигнуто равновесие между танцевальностью и театральной игрой, ритмического и пластического рисунка. На сцене в едином порыве взмывают вверх половцы, чувственную вязь из узоров рук и прогибов стана плетет женский кордебалет. На сцене царит вакханалия и массовый экстаз.

Массовый экстаз был поддержан и балетной труппой НТОБ им. К. Байсеитовой. Мужчины с наслаждением взмывали вверх, искусно освоив выразительный жест руки, будто раскручивающей аркан, характерную позу с остро подогнутой ногой под колено другой ноги и резкий изгиб спины назад. Три группы танцовщиков – половцы-лучники, девушки-половчанки и чаги-невольницы разыгрывали на сцене едва читаемый сюжет о пленении незащищенных девушек. В финале они сами оказывались в плену у своих пленниц. Ведь пленение красотой – это излюбленный фокинский мотив, объединяющий многие его балеты, такие непохожие друг на друга. Безусловно, успеху постановки способствовала и близость темы нутру танцовщиков. Танец степных кочевников в их крови и физических ощущениях, ведь они с первого класса в хореографическом классе исполняют как казахские, так и другие танцы различных тюркских народов.

Благодаря работе художника-постановщика В. Окунева на сцене царил восточная живописность, костюмы были выдержаны в красно-коричневых и золотых тонах. Лучники в ярко-красных одеяниях передавали дикий экстаз в декоративном восточном оформлении.

В советское время «Половецкие пляски» в основном были известны в редакции К. Голейзовского, более приглаженной и стилизованной под общий восточный стиль. Эта постановка всегда пользовалась большим успехом у зрителей и любовью самих исполнителей как красочное зрелище, где можно было продемонстрировать высокие прыжки, разнообразную пластику и танцевальный темперамент. Знакомство же астанинской балетной труппы с настоящей восстановленной фокинской хореографией стало большей творческой удачей и экзаменом на профессиональную состоятельность.

Постановку еще одного романтического шедевра балетной классики, как «Жизель», также осуществил хореограф С. Вихарев. Оставив в неприкосновенности сюжет и стилистику спектакля, постанов-

щик сохранил жанр романтической новеллы. В балете сохранены хореографические композиции предшественников – Ж. Коралли, Ж. Перро и М. Петипа. Им пересмотрены лишь незначительные хореографические эпизоды Жизели и Альберта в первом акте, поставлены правильные ударения в танце Монны и Зюльмы во втором акте. Поставлены мизансцены для укрупнения партии Ганса, ставшего равноправным героем любовного треугольника.

Первая постановка балета относится к 1841 году на сцене Гранд-Опера в Париже в хореографии Ж. Коралли и Ж. Перро. Авторы либретто Т. Готье, Ж. Сен-Жорж, Ж. Коралли по легенде Г. Гейне. Балет имел ошеломляющий успех по всему миру. Но именно в России стараниями М. Петипа он обрел новую жизнь и стал образцом романтического балета. Если во Франции сюжет трактовался как сентиментальная мелодрама о несчастной любви пейзажки, то в редакции Петипа – это история о возвышенной жертвенной любви. Изменился и конец спектакля, теперь Альберт не искал в финале утешения в объятиях своей невесты. А оставался один со своим горем и прозрением, где образ Жизели навсегда поселится в его сердце. «Жизель» - детище трех талантливых балетмейстеров, в целом остается неприкосновенной. Так как именно традиции русского балета сделали его шедевром, которые европейские театры со временем растеряли.

Постановка «Жизели» помогла молодой труппе прикоснуться к одному из высоких образцов романтического балета. Прикоснуться к истинному классическому наследию, по исполнению которого судят об уровне всей балетной труппы. Строгий ансамбль женского кордебалета во втором акте и выразительная актерская игра в первом акте подтвердили четкое овладение стилем балета всеми исполнителями балетной труппы. Даже небольшие изменения общепринятых мизансцен этого балета, предпринятые в силу отсутствия на данной сцене многих технических приспособлений, не портили общей картины восприятия известного классического шедевра.

В этом балете каждый состав исполнителей главных партий по-своему раскрывал историю о красоте и бессмертии прекрасного чувства любви. Каждый из исполнителей раскрывался новыми гранями в своем творчестве, демонстрировал потенциал своей актерской выразительности.

В преддверии наступающего нового 2005 года НТОБ им. Байсейтовой представил своим зрителям премьеру нового спектакля. На этот раз атмосфера приближающегося праздника и тема спектакля идеально совпали в лице балета П. Чайковского «Щелкунчик» по мотивам одноименной сказки Э.Т.А. Гофмана на либретто М. Петипа.

Хореограф Е. Иванова предложила свою редакцию этого известного классического балета. Она оставила почти без изменения наиболее известные эпизоды и танцевальные номера балета, известные специалистам в хореографии Вайнонена. Такие, как Вальс снежинок, Розовый Вальс, па-де-де Маши и Принца и некоторые характерные танцы. Балетмейстер ввела и некоторые уточнения в игровые мизансцены, добавила яркие краски в некоторые массовые танцы, сделала более выразительными танцевальные диалоги между персонажами. Большую помощь в возобновлении известных классических танцев оказали Т.Нуркалиев и Г.Бурибаева, ассистенты балетмейстера-постановщика.

«Щелкунчик» – это, наверное, самый волшебный классический балет, содержательный и многослойный. Каждое новое поколение зрителей открывает в нем новые пласты и образы. Великолепная, чудесная партитура П. Чайковского это позволяет, так как нет предела ее содержательности и красоте. К сожалению, первоначальный хореографический текст балета «Щелкунчик» не сохранился, и до сих пор не было возможности его восстановить, этот классический балет наиболее чаще редактируется. Незыблемым остается либретто Петипа и каркас спектакля в редакции В. Вайнонена и сохранившиеся номера Л. Иванова и М. Петипа.

В астанинском «Щелкунчике» сюжет балета остался прежним. На детском рождественском празднике Маша получает в подарок куклу Щелкунчик. Ночью ей снится сон, что на игрушки напали мыши. Против них встает войско оловянных солдатиков под предводительством бесстрашного Щелкунчика. Чтобы его защитить, она в самый решающий момент бросает башмачок в Короля мышей, которые в страхе разбегаются. Благодарный Щелкунчик ведет ее в царство кукол и сладостей. А в финале мудрый Дроссельмейер, по просьбе Маши, оживляет Щелкунчика, превратив его в прекрасного принца.

Украсили балет танцы снежинок и розовый вальс. Классический танец в обрамлении четких линий и замысловатых узоров под аккомпанемент чудесного детского хора прозвучал пронзительно чисто. Разнообразные характерные танцы были поставлены стильно, с выдумкой. Дивертисмент характерных танцев представлялся как празднование первой маленькой победы Маши и Щелкунчика. Это были забавные и красивые, но все же неодушевленные куклы. Их танцы представляли собой классические танцы с элементами гротеска, слегка ироничные и смешные. Они как бы следуют за Машей и Щелкунчиком, помогая обрести им счастье и любовь в борьбе с темными силами. Таким образом, в спектакле проводится линия развивающегося драматургического действия, где соединяются все персонажи и элементы.

Линию яркого гофмановского стиля создает таинственный и загадочный мастер кукол Дроссельмейер. Вначале он просто показывает детям кукольное представление, но уже здесь в его движениях проскальзывают странные и одновременно смешные движения. Резкая острая пластика перемежается вкрадчивыми движениями, что помогает созданию сложного и противоречивого образа. В образе волшебника его пластика становится более мягкой и воздушной, как бы делающая его особенным в ряду обычных людей. Дроссельмейер – добрый и коварный одновременно, начиная с простеньких домашних фокусов, затем он изменяет окружающий мир, продемонстрировав всем, что в мире сказки до сих пор существуют чудеса и превращения.

Машу танцевали две балерины. А.Кусаинова органично воплотила детскую наивность и непосредственность Маши-ребенка, М.Унербаева же стала достойной невестой прекрасного принца. Их грамотное и выдержанное исполнение знаменитого блестящего паде-де второго акта стало звонким аккордом представленного спектакля. Достаточно интересно были решены образы мышинной беготни и боя оловянных солдатиков.

В новом спектакле активно задействованы учащиеся балетной студии театра. Их первые шаги на большой сцене пока робки и нерешительны. Иногда это мешало серьезному восприятию спектакля, в нем так и не прозвучала тема взросления Маши, ее предчувствие

первой любви. Сложный классический спектакль стал больше напоминать сюиту из отдельных детских концертных номеров.

Сценография балета принадлежит опытному художнику Э. Хайдебрехту, сумевшему создать на сцене волшебный мир сказки. Чудесные костюмы снежинок на фоне расписанного задника с мерцающими звездочками помогали осуществлению волшебства на сцене. Яркими и колоритными получились костюмы исполнителей национальных танцев. Сине-красные мундиры оловянных солдатиков уже в цветовом колорите выигрывали у войска Мышиного Короля, одетого в серые смешные костюмы.

В 2006 г. в канун Международного Дня театра астанинским зрителям балетная труппа представила не просто очередную премьеру нового спектакля, а первый национальный спектакль на своей сцене. И второй, не менее важный факт, кроме приглашенного художника-постановщика, авторами балета являются наши соотечественники. Балет «Элкисса» поставлен на музыку Р. Салаватова, автор либретто и хореографии В.Гончаров, инструментальная обработка сделана А. Мухитдиновым.

Это первый опыт дирижера Салаватова в качестве автора музыки к балету. По словам композитора, музыка с самого начала писалась в тесном сотрудничестве с автором либретто, досконально обговаривались все выходы персонажей, очередность танцевальных сцен. В партитуре балета не только узнаваемые национальные мелодии, но и узбекские, татарские, азербайджанские и др.

Жанр балета авторами определен как балет-сказка, поэтому сюжет балета весьма хореографичен и узнаваем, в нем читаются известные мотивы фольклорных и театральных произведений. Во-первых, сюжет напоминает казахскую сказку «Мунлык-Зарлык» и русскую сказку о царе Салтане, который также, как хан из-за коварства и зависти родственников сначала теряет, а спустя годы вновь обретает сына-богатыря, да еще с прекрасной невестой, а также свою преданную жену. Во-вторых, как фея Карабос в «Спящей красавице» злая Карагоз умеет перевоплощаться и, превратившись в Жалмауз-кемпир, злыми чарами всех погружает в беспомощность и долгий сказочный сон. В-третьих, как в «Лебедином озере», Арыстану удается выполнить самое трудное и судьбоносное задание Жалмауз-кемпир,

когда надо было из пяти похожих невольниц найти свою Айгерим. И последнее, как во всех сказочных сюжетах и балетах все начинается и заканчивается праздником-тоем. Все эти признаки говорят о том, что балет «Элкисса» – яркий выраженный симбиоз сказочного архетипа, то есть игра с блуждающими сюжетами. По ходу действия в балете художественно воплощены наиболее известные национальные обряды и обычаи: бесикке салу, ат қою, бата беру. Новый балет явился попыткой современного толкования общности вечных ценностей в хореографическом произведении.

Сценография балета выполнена художником-постановщиком В. Окуневым, который уже давно стал настоящим другом астанинского театра. Но в первый раз ему пришлось работать с национальным материалом. Как настоящему профессионалу ему удалось свои художественные концепции воплотить в гармоничном синтезе с фольклорными мотивами балета. Основные декорации первых двух и последней картины представляют 3 ханских шатра, над которыми свисают национальные женские украшения, украшенные камнями. Цветовая гамма костюмов выдержана в бело-золотой гамме и лишь в драматических моментах она менялась на темные оттенки. Так, когда Карагоз перевоплощалась в Жалмауз кемпир, ее наряд мгновенно из яркого национального наряда превращается в темно-зеленый, напоминающий чешую змеи. Технический трюк с исчезновением бесика получился по театральному эффектным и сюжетно оправданным. Подарок Кушанского хана, который воздушные мотыльки ткнут прямо на глазах, оборачивается сказочным плащом. Немного странно выглядели костюмы шоктар-угольков, составляющих свиту Жалмауз-кемпир. Они не были ни страшными, ни загадочными. И больше походили на каких-то пушистых существ, украшенных разноцветными бубенчиками. Костюмы ханов, Айши, Аже были выдержаны в реалистической форме, но ничем не нарушали общий художественный замысел спектакля.

Хореография балета построена на движениях классического танца. Вместе с тем, исходя из общей концепции спектакля в пластической лексике встречается много элементов народного танца. Так, болгарский и кушанский танцы воспринимаются как удачная классическая стилизация некоторых народных элементов. Они несут

определенный характер и национальный колорит. Непонятно стилизованными и оттого достаточно спорными выглядят танцы ханов. Хан Великой степи был вообще лишен какой-либо пластической характеристики. На этом фоне более разнопланово были представлены в танцах молодые влюбленные Арыстан – Айгерим и его мать Айша. Наиболее яркой и выразительной пластической характеристикой балетмейстер наделил Каракоз – Жалмауз-кемпир. Построенный на полупальцах ее танец был богато декорирован разнообразными движениями рук и корпуса в сценах, где она напускала свое колдовство. Стремительные вращения, резкие батманы ног в разные стороны дополняли ее таинственный танец. Пятая картина свадьбы Арыстана и Айгерим решена в виде небольшого гранд па, как и подобает классическим балетам со сказочным сюжетом. Даже музыкальная тема этой сцены перекликается с некоторыми известными образцами классических балетов. И балетмейстер, поддерживая такую композиционную структуру, одаривает своих героев разнообразными вариациями, решенными в духе классических балетов. Есть па-де-де, отдельные вариации, массовые вариации и общая кода.

Для либретто балета, авторами которого являются Ш.Альжан и балетмейстер В. Гончаров, были взяты самые распространенные сказочные мотивы, которые есть у многих тюркских и славянских народов. Сведение этих сюжетов в единую драматургическую линию, пожалуй, было самым трудным в работе либреттистов. В целом, им это удалось. Либретто выглядит достаточно цельно, в нем есть все атрибуты сказочности, удачно использованы мотивы казахского фольклора. В хореографическом воплощении же чувствуется какая-то растянутость, в развитии действия нет динамики, а отсюда воздух в хореографии. В картине, где Карагоз в виде Жалмауз-кемпир направляет свои страшные заклятья в сторону Хана, его близких и гостей, она несколько раз застывает, ожидая пока масса не закончит определенные передвижения. Спорна третья картина, где показывается взросление Арыстана на чужбине и его жизнь вместе со своей матерью. В хореографическом воплощении эта сцена решена балетмейстером в виде пантомимных дуэтов матери Айши с Арыстанами разных возрастов. На первый взгляд, все понятно. В хореографической ткани спектакля это воспринимается как наивный театраль-

ный прием. И такие решения лишают балет динамики, образного восприятия. Неожиданно название балета, оно не отражает содержание произведения. «Элкисса» на казахском означает вступление или зачин к чему-либо. Иногда употребляется в смысле, когда хотят длинные речи или мысли подытожить одним словом. В каком контексте здесь применено слово и что хотели обозначить данным названием авторы балета, осталось непонятным.

Постановка балета «Баядерка» в 2007 году стала неординарным событием в жизни астанинского балета. С самого начала становления молодого столичного балета для постановки лучших образцов классического наследия приглашались известные, зарекомендовавшие себя мастера ведущих российских театров. За постановку «Баядерки» смело взяли свои кадры, а именно главный балетмейстер театра Т. Нуркалиев и педагог-репетитор Г. Бурибаева. У них уже был опыт переноса на астанинскую сцену балета «Бахчисарайский фонтан» Р. Захарова, шедшего на сцене ГАТОБа им. Абая в авторской постановке.

Т. Нуркалиев и Г. Бурибаева, работая в Алматы, танцевали в спектакле «Баядерка», поставленного в 1972 г. балетмейстером В. Бурцевым. За основу была взята эта постановка в редакции В. Чабукиани и В. Пономарева по хореографии М.Петипа, несколько новых сцен добавили из парижского спектакля 1992 г., поставленного Р. Нуриевым в Гранд Опера. Для своей постановки знаменитого классического балета постановщики укрепили режиссуру спектакля, обогатив его новыми сольными и массовыми танцами. Они отказались от некоторых пантомимных сцен, разыграв их с помощью действенных танцев.

Балет «Баядерка» – последний трагический балет Мариуса Петипа на либретто литератора С. Худекова. Поводом к созданию балетного либретто послужили опубликованные в прессе путевые заметки принца Уэльского, в это время совершившего кругосветное путешествие и побывавшего в Индии. Литературными источниками являются драма Калидасы «Шакунтала» и баллада Гете «Бог и баядерка».

«Баядерка» – образцовое произведение стиля «необарокко». Здесь есть все: романтическая экзотика, черты академического классицизма, мелодрама, стилизация под Восток и т.д. В основе – история

обманутой любви, которая есть во многих балетных историях. Но здесь этот сюжет Петипа слегка сдвигает в необычную сторону, это история страстной, но сочиненной любви. В этом балете, также как в «Жизели», Петипа в образе главной героини представил портрет идеальной балетной актрисы, которая во имя служения высокому искусству, готова отречься от всех земных радостей. Смысл ее жизни, в которой нет места счастливому супружеству, составляет танец. Сцена гибели Никии, укушенной ядовитой змеей, поставлена так, что здесь все фабульные линии сюжета сплетаются воедино. При всей наивности сюжета центральной темой балета становится тема борьбы за внутреннюю свободу, борьба против насилия и несправедливости, которая была актуальной для литературы и искусства второй половины XIX века.

«Художественное сознание Петипа было эпичным. Эпическое сознание Петипа определило форму его балетов, их неповторимый монументальный стиль. Петипа покончил с театром коротких танцевальных сцен и создал театр протяженных танцевальных композиций. Непревзойденный мастер так называемых гран-па (больших классических па), Мариус Петипа на протяжении своей долгой жизни (1818-1910) более всего ценил в балете то, что выстраивать умел он один: долгую жизнь танца» [5, с. 64]. Также как в «Лебедином озере», в «Баядерке» Петипа строит драматургию посредством цветовых контрастов. Здесь это красный и белый. Если первые два акта пылают красным цветом – цветом страсти, пламени и преступления, то третий – это классический белотюниковый акт «теней», являющийся кульминацией в развитии классического танца, поэзией красоты.

Постановщики астанинской «Баядерки» в акте «Теней» сохранили дошедшую до наших дней красоту стиля хореографии Петипа. Большая ансамблевая сцена начинается с кордебалетного шага, в кульминации – балеринский полет и в развязке – бег кордебалета. Выразительная художественная красота и балетмейстерское мастерство этой сцены состоит в том, что три разных темпа связаны между собой романтическим арабеском. Шаг, арабеск, пор де бра – из этих основных движений создаются волны и ритмы движущегося кордебалета теней, построенного как единая непрерывная кантилена. Вначале нарастание идет по линии зрительного впечатления. Двадцать четы-

ре танцовщицы медленными арабесками заполняют пространство сцены. Затем нарастание идет повторением в унисон напряженно затаенных поз и долгих пауз. Здесь отсутствуют большие перекидные прыжки, нет движений на полу и каких-либо резких бросков. Женскому кордебалету астанинского театра не в полной мере удалось передать в прямых линиях танца зримую линию неотвратимой судьбы, линию рока, которая в спектакле ведет действие и сюжет. Выразительный коллективный арабеск, плавный полуоборот, медленное опускание на колено – движения в их исполнении должны восприниматься как магический ритуал. Сюжетно и эмоционально танец теней как бы воспроизводит экстатический танец Никии в финале второго акта, так как это сон Солора, которого преследует видение смерти Никии-бядерки. Картина «теней» полна такой внутренней силы и внешней красоты, что передать это коллективное танцевальное молчание удастся только балетным труппам с сильным и опытным кордебалетом. Нарастание темпа от медленного выхода-антре до стремительной коды в финале несет в себе определенный подтекст, который постановщики балета пропустили через себя и смогли донести до зрителя. Это мотив освобождения и духовного роста. Вот Никия как бы неохотно медленными па-де-бурре приближается к неподвижно стоящему Солору. Между ними протягиваются невидимые, но осязаемые нити взаимного притяжения. Вариации Никии – это шаги к освобождению от власти любимого человека. Теперь Солор страстно устремляется за ней.

«Танец со змеей» – это крик отчаяния оскорбленной женщины и одновременно ритуальная пляска. Он построен на резких контрастах, быстрых переходах из одной позы в другую. Большие перекидные прыжки резко обрываются позой на полу, движения ввысь перечеркиваются изломанными паузами. В танце нет каких-либо остановок и плавных переходов. Его пластику создают резкий душевный порыв и мягкое движение рук и корпуса.

Никия – центральный и самый таинственный персонаж этого балета. Ее партия – одна из самых сложных балеринских образов в многочисленном ряду классических балетов. Она сложна и в техническом плане, так как требует особой виртуозности, основанной на партерных легато без поддержки и медленных темпах. Первая ис-

полнительница партии Никии в астанинском театре прима-балерина труппы Г. Курмангожаева, на наш взгляд, сделала уверенные шаги по освоению глубины этой партии. Сложные эмоциональные состояния подвластны опытной балерине Курмангожаевой, с их помощью в сцене «теней» ей удалось держать в особом напряжении зрительный зал, медленно и величаво с длинной вуалью в руках она разворачивала свиток движений. Наряду с главной сюжетной линией Никия – Солор, исполнительница смогла контрастно обособить линию своих взаимоотношений с Брамином. При его домогательствах и наступлении она останавливала его не только выразительным властным жестом, но даже взглядом. Особая сила характера и темперамента проявилась Курмангожаевой в «танце со змеей», ее природная стать и загадочная восточная красота помогали созданию образа пылающего огня. Но в акте «теней» она все же оставалась Никией, которая так и не смогла перевоплотиться в тень и нивелировать силу своей страсти.

Солор в исполнении премьеры труппы Ж. Аубакирова был, в первую очередь, настоящим кавалером, он с легкостью исполнял все технические трудности партии – прыжки, вращения, сложные высокие поддержки. Но душевные терзания Солора для него пока остались нераскрытыми.

Сам постановщик балета и по совместительству главный балетмейстер театра тоже выступил в этом балете. Т.Нуркалиев исполнил партию Великого брамина. Несмотря на то, что это роль преимущественно пантомимная, она одна из ключевых в драматическом плане. Необходимо суметь передать душевные терзания человека высокого сана, ослепленного красотой и ревностью. Брамин Нуркалиева остается мужчиной, сумевшим принять поражение в любви.

В нынешней казахстанской постановке особых слов заслуживают характерные танцы. Воинственный пляс охотников в исполнении мужского кордебалета исполнялся очень стремительно, в грозном порыве. Индусский танец с барабаном воспроизводил первобытную ритмичность. Построенный на беге, резких скачках, размашистых жестах, он стал как бы пластической зарисовкой душевного состояния дикого зверя. Особых слов заслуживает танец Золотого божка в исполнении молодого артиста Э. Сарсембаева.

Это один из колоритных спектаклей классического репертуара в мировом балете, в котором большую роль играет декорационная живописность. Не менее ярким и зрелищным он получился и в оформлении художника-постановщика из Санкт-Петербурга О.Молчанова, направившего свои усилия на восстановление декорационного оформления, которое было в Мариинском театре на спектакле Пети-па. В декорациях царило буйство красок в индийском стиле, здесь был и слон, и роскошный паланкин раджи, в общем все, что присуще восточной экзотике. Костюмы радовали глаз утонченной вышивкой, блеском драгоценных камней.

В январе 2007 г. в театре состоялась премьера спектакля необычного жанра – опера-балет «Калкаман-Мамыр». Данное сценическое произведение шло к своему зрителю более двадцати лет. Автор музыки – композитор Б.Кыдырбек, либретто написано К.Кенжетаяевым по мотивам одноименной поэмы Шакарима Кудайбердиева. Действие происходит в XVIII веке, в один из сложных периодов становления Казахского ханства и самой нации. Основным конфликтом поэмы является нарушение молодыми влюбленными неписаных степных законов своего народа, где родственники до седьмого колена не могут вступать в брачные отношения. Такое табу карается смертной казнью и всегда заканчивается трагедией. Для казахского народа Калкаман и Мамыр значат не меньше, чем Ромео и Джульетта для англичан. В основе – большая возвышенная любовь, которая сильнее всех преград и запретов, но их разлучают обычаи и традиции.

Этот эпос является знаковым для казахского балета. Первый национальный балет «Калкаман и Мамыр» был создан композитором В.Великановым, хореографом А. Жуковым и либреттистом М. Ауэзовым в 1938 году по мотивам одноименной народной поэмы. М. Ауэзов, как опытный драматург, для балетного либретто выбрал наиболее распространенный среди казахского патриархального общества обычай лавирата, по которому невеста жениха, умершего до свадьбы, отдается в жены его ближайшему родственнику. В целом, Ауэзов сохранил сюжетную линию поэмы, изменения касались лишь финала произведения. В балетном либретто Ауэзова влюбленные Калкаман и Мамыр не гибнут, а остаются живыми, как исполнившаяся мечта молодежи о возможности выбора и идеи высокой и чистой любви.

На талантливое либретто Ауэзова Великанов достаточно быстро создал партитуру балета, обращаясь к танцевальному фольклору, к образам устно-поэтического и песенного творчества казахского народа. Очень талантливо им были интерпретированы популярные лирические народные песни – «Женешей», «Уридай саулем», «Жетиярал» и др. На их основе композитор рисовал музыкальный образ Мамыр, печальный и светлый. Особо выразительным в музыкальном отношении получился пролог балета. Вначале разливалась широкая народная мелодия, постепенно более четкой становилась отдельная ясная, очень светлая мелодия, которая временами перемежалась минорными нотками. Таким образом, композитор выделял две линии балета – эпическую и лирико-драматическую. Эмоциональная музыка адажио Калкаман и Мамыр из второго акта и финальная кода третьего акта восходят к традициям классических балетов XIX в.

И вот в новом XXI веке на астанинской сцене предпринята попытка воплотить на сцене этот сюжет, но теперь в виде синтетического действия. И оно вполне обоснованно, в сюжете встречаются такие моменты, которые трудно было бы передать только средствами танцевальной пластики. И в то же время чувства влюбленных, их душевное состояние стали более понятными и выразительными при передаче посредством хореографического искусства. Балетная часть гармонично вписалась в сюжетную канву спектакля, помогая зрителю глубже понять трагедию молодых влюбленных. В контексте спектакля два исполнителя одной роли, один из которых выражает внутренний мир, другой – реальный мир, зримо дополняют друг друга.

Балетмейстером-постановщиком Т.Нуркалиевым танцевальные партии Калкаман и Мамыр построены на основе классического танца с сочетанием элементов казахского танца. В большинстве сцен внутренние монологи героев, проявление их чувств друг к другу построены на связующих партерных движениях, часто переходящих в высокие поддержки, что, по замыслу балетмейстера, должно символизировать высокие чувства влюбленных, возвышение их любви над житейской суетой. Хоровые сцены, их режиссерское построение перекликаются со структурой античной трагедии, где хор всегда, кроме чисто вокальной функции, играет определенную роль, чаще всего выражая внутренний голос главных героев, или же как одна

из сторон в театральном конфликте. Таким образом, сделана попытка продемонстрировать современному зрителю близость казахского эпического сказания античной трагедии.

Выразительный образ танцующих Калкаман и Мамыр воплотили в премьерном спектакле Г. Курмангожаева и Ж. Аубакиров. Их балетный образ ни в кое мере не диссонировал с поющими влюбленными. А напротив, танцы влюбленных выражали мысли и чувства, которые невозможно было пропеть. Особенно гармонично было воспринято их адажио – объяснение в любви.

Постановка такого плана стало первой в репертуаре астанинского театра. Кроме общей слаженной работы оперного и балетного состава, театр получил еще один спектакль на материале казахского эпического сказания.

В 2008 г. творческая группа единомышленников во главе с Р. Салаватовым, воодушевившись результатами балета «Элкисса», представила свою новую работу двухактную балет-сказку «Қыс қиялы». Это второе балетное сочинение известного мэтра, дирижера с мировым именем Р. Салаватова. В качестве хореографа-постановщика выступил В. Гончаров, либретто написано А. Шомаевым, художник-постановщик балета – В. Окунев. Одна из задач постановщиков балета - отобразить средствами хореографии историю современной Астаны, можно сказать, была выполнена достаточно поверхностно. Действие известного сюжета датского сказочника, который знает любой ребенок, было перенесено в нашу столицу - город Астану. Именно здесь начиналась история мальчика и девочки, оказавшихся не по своей воле, в царстве Снежной королевы. И в своем путешествии встречает наша девочка иных героев, нежели у великого сказочника Андерсена. Как и подобает, в казахской сказке астанинской девочке добраться до Снежной королевы помогают чабаны и шаманы, сайгаки и утки, а также разные фрукты – Арбузы, Дыни, Яблоки, Груши, Сливы, Виноград и Абрикосы. И завязка этой истории начинается с прихода врача, которая как две капли будет похожа на Снежную королеву и в конце, превратившись опять в врача, подарит детям воспоминание об этой истории в виде зимних варежек. Таким образом, в представленной балетной истории от сказки Андерсена осталось совсем чуть-чуть. Как нам известно, в первом варианте ба-

лет назывался «Астана қиялдары», с указанием – зимняя фантазия по мотивам сказки Г.Х.Андерсена. В окончательном варианте либреттист отказался от данного уточнения. Что, на наш взгляд, совершенно правильно. А.Шомаев лишь отталкивается от известной андерсеновской сказки, оставив в том же виде лишь Снежную королеву, и в виде лейттемы – похищение мальчика, которого спасает девочка. Как фигурам обобщенным, автор им не дает имена и не уточняет, кто они друг другу – родственники, соседи, одноклассники? Либреттистом оставлен большой простор для зрительской фантазии. Единственное, что ясно с самого открытия занавеса, это то, что представленная история происходит зимой и в Астане, отсюда естественно – зимняя фантазия.

Начать хочется со сценографии балета. Она выполнена В. Окуневым, в деталях, знающего астанинскую сцену, и ее возможности. И к тому же, совсем недавно, осуществившего сценографическое оформление другого балета, на национальном материале. Для балета-сказки сценография играет важную роль, так как быстрые перемещения и чудесные превращения по сюжету должны как можно феерически дополняться декоративным оформлением. К сожалению, художником были использованы лишь сменные живописные задники для обозначения места происходящего. Был вид из окна на Астану, пейзаж зимней степи, сад и футуристическое видение ледяного дворца. Ощущался какой-то недостаток изобразительных решений, не было настроения сказочности и волшебства. Наряды некоторых персонажей были как-то слишком реалистичны, не отвечали специфике балетного костюма. И, как следствие, мешали танцевать, создавали тяжеловесность, что можно было заметить в одеянии чабанов и некоторых фруктов. Вместе с тем кошки, собаки, утки и гуси, сайгаки, цветочки были одеты в условно-театральном стиле и в полной мере помогали восприятию сказочного сюжета.

Музыка, созданная Р. Салаватовым, отвечала духу легкого сказочного представления. В ней ясно слышались темы определенных персонажей, сказочные герои наделялись как бы говорящими мелодиями. Отсутствие драматизма и сложного симфонизма облегчило восприятие балета детской аудиторией, на которую он нацелен, в первую очередь. Не хватило более яркого музыкального образа

Снежной королеве, ведь она - ключевой персонаж балета. Ее появление должно было быть особенным, каким-то образом выделяться. Здесь возможно было использовать более сильные театральные спецэффекты, подчеркнуть это музыкально и, конечно, придать ее танцу особую хореографическую пластику.

Но балетмейстер В. Гончаров пошел другим путем. Следуя за музыкой, его Снежная королева продельвает стандартный набор классических элементов в виде вращений и прыжков, какие делала в предыдущей картине Девочка. Балетмейстер лишь дополняет ее танец прямыми движениями рук снизу вверх, что больше напоминает образ фантастического робота. Такой же непонятный танец был у шаманов. В целом, хореографу удалось рассказать средствами хореографии сюжет знакомой сказки. Сказочные персонажи, помогавшие девочке, были наделены простой выразительной пластикой. Смешные неповоротливые фрукты танцевали в стиле легкого чарльстона. Танцам забавных уток во главе с гусем балетмейстер придал юмористический вид и озорной характер. Характерные движения ног дополнялись постоянными подергиваниями клювами, что было изобразительно ярко и в то же время смешно.

Из всех персонажей сказки выделялась Девочка, характер смелый и настойчивый по сюжету. И балетмейстер наделил ее ярким темпераментным танцем, словно искры рассыпающимся по всей сцене. Стремительные вращения, высокие прыжки, своеобразные ходы на полупальцах придавали ее танцу хорошо считываемый характер. Даже, несмотря на множество по ходу балета драматургических дыр, которые исполнительнице партии Девочки Т. Тен приходилось прикрывать стремительными пробежками по сцене в разном характере.

В целом, получился детский наивный спектакль. Создатели балета постарались по-балетному переложить сюжет сказки. Но не смогли извлечь то, что эта сказка содержит в подтексте, и, таким образом, создать новую почву, на которой словесный подтекст должен превращаться в хореографический и музыкальный текст.

Постановка балета «Корсар» А. Адана стала началом многолетнего сотрудничества молодой труппы с легендарным балетмейстером современности – Юрием Григоровичем. Балетмейстер перенес свою оригинальную редакцию балета, которая была ранее поставлена на

сцене возглавляемой им краснодарской труппы и на сцене «Кремлевского балета» Москвы. А теперь балет представлен и на подмостках театра оперы и балета им. К. Байсеитовой.

В свое время балет был создан по мотивам одноименной поэмы Байрона и впервые представлен на сцене Парижской оперы в 1856 году. Балет никогда не считался шедевром, но все равно вот уже второе столетие остается одним из самых популярных и кассовых спектаклей. Партитура балета принадлежит А. Адану, автору легендарной романтической «Жизели». «Корсар» стал его последней работой для балетного театра, со временем партитура балета была очень сильно переделана, дополнена музыкальными фрагментами немало количества разных композиторов. Но в той редакции было много запутанных сюжетных линий, лишних героев, да и сам сюжет имел мало общего с поэмой Байрона. В XIX веке известный хореограф императорского театра М. Петипа также обратился к этому сюжету, присочинил к спектаклю Ж.Перро сцену «Оживленного сада» на музыку Л. Делиба, один из лучших образцов симфонического танца.

В балете «Корсар» (либретто А. Сен-Жоржа и Ж. Мазилье в редакции Ю. Григоровича) повествуется о том, как корсары появляются на рыночной площади, где торгуют невольницами. Их предводитель Конрад организует похищение красавицы-невольницы Медоры у только что, купившего ее Сеида-Паши. Таким образом, она избегает участи стать пленницей гарема. Вместе с Медорой на остров отправляются и другие невольницы. Из-за них и разгорается конфликт между предводителем морских пиратов и его близким другом Бирбанто, который не хочет отпускать других невольниц на свободу. В результате конфликта Бирбанто нейтрализует своего друга, подсыпав ему в вино снотворное, а похищенную Медору купец Ланкастер вновь возвращает во дворец Сеида-Паши. Очнувшийся Конрад вместе со своими друзьями, под видом купцов, появляются в гареме паши. Вновь освобожденная Медора рассказывает Конраду о предательстве его друга. Не простивший его Конрад убивает. В конце пираты и влюбленная пара убегают на своем корабле от преследований Сеид-Паши. Так звучит либретто балета в новой редакции.

Григорович переписал либретто балета, убрал некоторые эпизоды и даже упразднил некоторых главных действующих лиц. Из лю-

бовного треугольника Григорович отказался от образа Гюльнар и других второстепенных персонажей. Так, у Григоровича во дворец паши для освобождения Медоры приходят псевдокупцы с товарами, хотя у Петипа это были переодетые паломники, при виде которых он должен был испытывать религиозное умиление. По логике драка пиратов с охраной паши происходит именно в гареме, а не на городской площади. Как они там оказались, это трудно объяснить по измененному либретто Григоровича. И очень жаль, что постановщик усыпляет Конрада вином с подмешанным снотворным. В прежних редакциях это был цветок, понюхав который, Конрад засыпал. Это было весьма романтично и по-балетному убедительно. Отказ Григоровича от таких устоявшихся нюансов в сюжете этого старинного хореографического произведения помог сделать сюжетную линию балета более понятной и логичной. Григорович освободил действие от лишних подробностей, увеличил количество мужских танцев и постарался отказаться от пантомимы. Вместо нее сочинил новые танцы, направленные на сохранение вольнолюбивого духа поэмы, сильные страсти и романтическую приподнятость, добавил эффектные вариации из других классических балетов. Так, например, для Медоры включил вариацию с бубеном из балета «Эсмеральда».

Сохранено все лучшее, что выдержало испытание временем: дуэты Конрада и Медоры, *pas d'esclave*, танец корсаров, трио одалисок и, конечно же, «Оживленный сад». Новый финал, сочиненный Григоровичем, когда балет не заканчивается сценой кораблекрушения, а пираты во главе с Конрадом гребут навстречу новым приключениям, делает произведение жизнеутверждающим с воодушевляющим апофеозом.

«Корсар» – редкий пример балета, в котором можно выигрышно продемонстрировать всю труппу. Роскошное буйство классического танца продемонстрировано в сцене «Оживленным сад», где танец солистов и кордебалета с гирляндами смотрится очень эффектно. Это один из шедевров симфонического танца, который в конце 1950-х годов возродил к жизни именно Юрий Григорович.

Воочию показать свои актерские возможности удалось женскому составу балета и в третьем акте, где во дворце Сеид-паши его многочисленные жены смешно кривлялись, соперничая за его внимание.

Динамичнее и эффектнее в спектакле воспринимаются корсары, стремительные и удалые. Балетмейстер их наделил различными виртуозными танцами. И мужской состав астанинского балета смог донести до зрителя их темперамент в воспевании мужского братства. Из двух главных мужских партий Конрада и Бирбанто второй был пластически вылеплен более выпукло и выразительно, он был разным, а посему более интересным. Сеид-Паша и его окружение решены средствами буффонады, большую роль в этом сыграли, кроме пластического языка, костюмы. В нахлобученных на голову тюрбанах слугители паши вместе с ним выглядели дурашливо и смешно.

Женский состав труппы продемонстрировал хорошую манеру исполнения и скоординированность в сцене «Оживленного сада». Ритмически музыкально были исполнены вариации одалисок. Особого внимания заслуживают Т. Тен и Т. Гатауов, исполнившие технично и эмоционально выразительно па-де-скляв. Осью балета стала Медора в исполнении Г. Курмангожаевой. Она блистала в центре спектакля, как и положено балерине в балетах XIX века. В игровых эпизодах она была трогательно обаятельна, в «Оживленном саду» демонстрировала высокие прыжки и чеканные аттитюды.

Нельзя не сказать о сценографии балета. Она лаконична и не постоличному скромна. Действие разворачивалось на фоне ярко рисованных задников и кулис, а также спускающегося с колосников «языка». Как-то скучно выглядели и цветы в сцене «Оживленного сада», больше похожие на завядшую и опавшую листву, так как ее цветовой колорит был выдержан в лилово-желто-бордово-оранжевых тонах. Дворец Сеид-паши был обозначен лишь не слишком красочными арками. Намного интересней на сцене бушевало море, на волнах которого покачивался сказочный корабль, зримо отплывая вдаль вместе со счастливыми влюбленными и их друзьями.

В представленном спектакле на передний план вышла тема мужской дружбы и предательства. Это получилось за счет вышеобозначенных изменений в либретто и структуре спектакля. Более выразительные мужские партии и сцены погони, в которых Григорович, как мы знаем, большой мастер, помогли выстроить спектакль именно в этом направлении. За счет сокращения многих ключевых сцен, как, например, в этой редакции Конрад и Медора сталкиваются с

меньшими трудностями, чем в других версиях балета, отсутствует сцена бури, спектакль значительно потерял в смысле драматизма. И спектакль стал больше похож на хорошо выстроенный детский спектакль со сценографией в мавританском стиле и слишком ярким сочетанием цветов в костюмах. В нем стало больше гротеска, но в то же время остались романтика и верность высоким человеческим чувствам. Он – благородный морской разбойник, она – красивая невольница. Их связывает любовь, разлучает предательство. Но они пройдут через все испытания и уплывут свободные и счастливые.

Постановка балета «Коппелия» А. Делиба – следующий шаг молодой труппы в освоении бесценного классического наследия с помощью С.Вихарева, главного балетмейстера Новосибирского государственного академического театра оперы и балета, который несколько лет назад ставил на этой сцене балет «Жизель». Отреставрированный трехчасовой балет Петипа смотрится на одном дыхании, несмотря на всю его наивность и архаичность. На астанинской сцене сделана попытка реконструировать спектакль Мариинского театра 1894 года на основе записей Н. Сергеева, выполненных по системе хореографической нотации В. Степанова, сохранившейся в театральной коллекции Гарвардского университета в США. Раньше «Коппелия» шла в Большом театре в хореографии А.Горского. В этой же редакции сделана попытка восстановить балет в хореографии М.Петипа.

Реставратор балета, хореограф С. Вихарев в многочисленных интервью неоднократно подчеркивал, что тексты Петипа бесценны и реставраторы по крупицам восстанавливают его записи. И что эти рукописи представляют собой не запись нот, а подробное описание движений. И действительно, мизансцены и танцы в вихаревском спектакле выглядят достаточно старомодно и как-то верится, что именно про них рецензенты столетней давности писали: «Коппелия» по-прежнему производила впечатление милого в своей очаровательной наивности балета далекого прошлого».

Впервые балет «Коппелия, или Красавица с эмалевыми глазами» был поставлен на сцене Парижской оперы в мае 1870 года в хореографии Артура Сен-Леона. В Москве «Коппелия» Делиба и Сен-Леона впервые появилась в 1882 году. А в 1884 году свою версию предста-

вил М. Петипа в Петербурге. Позже для бенефиса П.Леньяни в Мариинском этот балет восстановил Э. Чекетти. В последующем веке к этому шедевру балетной комедии обращались и западные хореографы Д. Баланчин, Р. Пети, М. Марен и др.

Сюжет балета «Коппелия» основан на фантазмагорической новелле Гофмана «Песочный человек» о юноше, влюбившемся в куклу, которую он принял за живую красавицу, и сюжетных мотивах рассказа «Автоматы». Однако в свое время ни Сен-Леон, ни Петипа не стали проводить параллелей с современностью, где разница между куклой и человеком невелика, потому что они тоже управляемы и бездушны, а на ключевых позициях в жизни нередко ведут себя как марионетки. В балете же гофмановская история превратилась в комедию. Действие разворачивается в пасторальной деревне, где нет никаких забот, кроме беспрерывных танцевальных праздников. И вот в череде этих праздников главные герои Франц и Сванильда создают себе невероятное приключение. Увидев на балконе чудаковатого старика Коппелиуса загадочную незнакомку, молодые влюбленные тайком проникают в его дом, который, как выясняется, доверху наполнен диковинными куклами. Герои обнаруживают, что незнакомка – всего лишь одна из них и посему у них нет причин и оснований ревновать друг друга. Вдобавок Сванильда переодевается в платье куклы и потешается над стариком, готовым поверить, что изготовленный им автомат ожил. В финале это комическое приключение завершается свадьбой и танцами.

Кроме разнообразных прекрасных танцев у этого старинного балета есть еще два неоспоримых достоинства. Во-первых, это комедия, а их – единицы среди спектаклей классического наследия. Во-вторых, комедия, с легкой запоминающейся музыкой. В-третьих, это образцовый кукольный балет, в котором танцуют, в основном, женщины и очень много пантомимы. В нынешней «Коппелии» танцует Сванильда, ее подруги и есть аллегорические вариации. Только Франц, из-за которого случилась вся эта история, почти не танцует. Он ходит по сцене, посылает пламенные приветствия сидящей на балконе механической девушке, ссорится-мирится с настоящей влюбленной в него девушкой, забирается в дом к мастеру Коппелиусу и напивается с ним. Настоящие классические танцы у него есть лишь

в третьем акте, где он танцует па-де-де на своей свадьбе. Ж. Аубакиров, танцевавший на премьере, все приключения героя переживал со всем пылом юности. Запомнилась сцена, когда его ловит хозяин дома и тащит за ухо через гостинную.

Очень сложный, узорчатый текст танца у Сванильды. Требуется не только хорошее владение классическим танцем, но и крепкая выносливость. Главная героиня все три акта находится на сцене – ревнует, забирается в дом, притворяется куклой и выходит замуж. То есть здесь надо не просто танцевать, а танцевать с готовностью играть по правилам старинного балета. Г. Курмангожаева – прима астанинского балета, танцовщица сильная и отважная, не боящаяся эксперимента как в адаптированных классических балетах, так и старой восстановленной хореографии. Яркой получилась сцена, где она морочит голову Коппелиусу и от души топчет ногами его черномагическую книжку. Не менее выразительным получилось ее «превращение в куклу»: вот только что была деревянная онемевшая пластика – и вдруг постепенно руки обретают плавность, исчезает острота локтей, начинают двигаться кисти. Курмангожаева заразительно проживает любовные перипетии своей героини, в чем ей помог Ж. Аубакиров, станцевавший Франца. У этой влюбленной парочки все виртуозные движения оказались нанизаны на сквозное актерское действие.

В советские времена этот балет ставился преимущественно в качестве выпускного спектакля в хореографических училищах, так как в многочисленных танцах было хорошо видно, каковы перспективы будущих артистов. Ныне, поручив «Коппелию» своим ведущим солистам и молодежи, руководство театра не ошиблось, что придало спектаклю особый шарм и очарование. А. Мукатова в роли Сванильды, Ж. Аубакиров в роли Франца, Т. Гатауов в роли старика Коппелиуса, да и все артисты труппы исполняют свои роли с таким трогательным удовольствием, с которым взрослые люди перебирают свои любимые детские игрушки. Разнообразные танцы – классические и характерные зазвучали еще звонче и ярче, когда кордебалет добился элегантности в движениях, присущих старинным балетам.

Декорации спектакля 1894 г. в виде эскизов и фотографий хранятся в коллекции Санкт-Петербургского музея театрального и

музыкального искусства и Санкт-Петербургской Государственной театральной библиотеки. Именно они и послужили основой сценарии художнику-постановщику В. Окуневу для воссоздания облика старинного классического спектакля. Таким образом, сделана попытка вернуться к шедевру-первоисточнику не только в хореографии, но и в оформлении. Сюжет балета разворачивается на фоне колоритных старинных декораций и немислимо пестрых костюмов. В их цветовой гамме выдержаны образцы старинной колористики, а именно серо-желто-черно-малиновые оттенки. Былые фасоны и экзотичные цветовые сочетания костюмов органично заиграли в восстановленном балете, они очаровательно архаичны.

Это подлинник или подделка и надо ли вообще реставрировать имперскую классику? Этот вопрос остается открытым во всем мире не только для широкой зрительской аудитории, но и для профессионалов. Сегодня реконструкция балетов становится не только научно-исследовательской работой, но и коммерческим делом, мода на старину пока не проходит. Интерес к балетной старине сродни моде на аутентизм в классической музыке и винтаж в повседневной одежде. В этом аспекте балетный сувенир Делиба XIX века, где много пантомимы, главная героиня легко порхает на пуантах, а кордебалет выстукивает галийские по французским представлениям мазурку и чардаш, выглядит не менее современно многих сегодняшних балетов. Проблема аутентизма в балете – тема нераскрытая. В музыке сохраняются инструменты той эпохи. А в балете этим основным инструментом является пластика человеческого тела. Есть ли смысл в бесконечных реставрациях, если подлинности все равно не добиться? Думается, есть. И смысл этот не столько в результате, сколько в изначальном подсознательном импульсе. Декларируемое С.Вихаревым и идеологом нынешней редакции П.Гершензоном стремление к «идеальному художественному порядку» есть не что иное, как свойственная человеку вообще жажда вновь обрести потерянный рай, попытка приобщения к утраченному идеалу» [6] .

Постановка балета «Тщетная предосторожность» в астанинском театре была приурочена к 10-летию столицы и поставлена в редакции Григоровича его ассистентом, заслуженным артистом России О. Рачковским. Мэтр русской хореографии сам распределял роли и

лично присутствовал на приемке и премьере спектакля. В редакции Григоровича сохранены все перипетии известного добервалевского балета, отобраны наиболее лучшие фрагменты хореографии Ж. Доберваля, А. Горского, Ж. Перро. Несколько новых танцев сочинены ассистентом Ю. Григоровича А. Меланьиним.

Балетная пастораль о влюбленных крестьянах ведет свою историю с 1789 года, тогда он назывался «Балет о соломе, или От худа до добра всего один шаг» и был поставлен тогдашним главным балетмейстером Парижской оперы Жаном Добервалем. Благодаря легкому сюжету и разнообразной хореографии балет быстро стал популярным. Его на протяжении всего времени много раз переделывали, он ставился многими хореографами разных стран. Но основной сюжетный стержень Доберваля сохранялся, хотя иногда доходило и до смены музыкальной основы, одна из партитур принадлежала немецкому композитору П. Гертелю.

В России «Тщетная предосторожность» еще до революции ставилась несколькими авторами, но сохранилась редакция А. Горского, поставленная в 1901 году в Большом театре. Основной сюжет таков. Фермерша Марцелина хочет выдать свою племянницу Лизу за сына богатого откупщика, придурковатого Никеза, несмотря на то, что Лиза любит красивого, но бедного Колена. Влюбленный Колен тайно пробирается в дом своей возлюбленной и прячется в чулане, куда недоверчивая Марцелина запирает и свою племянницу, мечтающую сбежать с Коленом. Свадьба расстраивается, когда в финале богатый жених застаёт парочку врасплох и Марцелина вынуждена благословить молодых влюбленных. В балете важен этот чувственный подтекст с элементами ухаживаний. Ведь коллизия закручивается на фривольном эпизоде: брак девушки с нелюбимым расстраивается из-за того, что ее случайно запирают, а затем обнаруживают в чулане вместе с красивым Коленом. Среди множества балетных историй о любви «Тщетная предосторожность» стоит особняком, только в ней есть сочный народный юмор.

«Тщетная предосторожность» – один из наиболее удачных комедийных балетов мировой хореографии, где главным становятся розыгрыши и общая атмосфера праздника. Поэтому не удивительно, что в успехе спектакля определенную роль играет сценография.

Декорации и костюмы были подготовлены по эскизам французского художника Жан-Пьера Кассиньоле российским сценографом М.Сапожниковым. Сценография очень яркая, если не сказать аляпистая. Все цвета прямо брызжат. Если зеленый, то это получились ядовито зеленые деревья и кустарники. На сцене много ваз: они везде и во дворе зажиточной Марцелины, и даже в поле, где работают крестьяне. На костюмах исполнителей резко бросаются в глаза множество роз. Расписанные нежным рисунком женские костюмы, на наш взгляд, были слишком утонченны для крестьянок.

Яркой и обаятельной получилась Лиза в исполнении Т. Тен. Она справилась с техническими трудностями, продемонстрировала легкий прыжок и устойчивость. В рамках Международного фестиваля «Операллия» партию Лизы с блеском представила прима-балерина Венского оперного театра А. Таныкпаева. Колен в исполнении Т. Гатауова покорял зрителей красивыми линиями танцами, уверенными вращениями. Заигала балет Марцелина в исполнении Р.Сейтбекова. Все ее игровые моменты были тщательно выписаны и отрепетированы, поэтому воспринимались органично в ткани спектакля.

В Большом театре с огромным успехом идет всемирно известная версия этого балета на более раннюю музыку Герольда в хореографии британца Аштона – элегантный образец английского юмора. Какие-то моменты той постановки в своей новой хореографической редакции использовал и Ю. Григорович, хотя в программе это не оговорено.

Так как в балете использована хореография разных мастеров, она временами казалась неоднородной. Адажио с зонтиком на музыкальный фрагмент «Арлезианки» Ж. Бизе (автор хореографии А. Меланьин) и в I акте фрагменты из балета «Наяда и рыбак» в хореографии Ж. Перро слегка выбивались из общей хореографической ткани спектакля. Желание постановщика минимизировать использование в балете старинной пантомимы, оттанцовывать все действия привело к разнородности хореографической стилистики. Постановщиком был оставлен идущий в прежних редакциях цыганский танец, хотя его исполнение никак драматургически не обосновано. Естественно вписалось в новую постановку известное па-де-де Горского во вто-

ром акте, когда Лиза танцует его вместе со своим женихом по случаю предстоящей свадьбы. Григоровичем введены новые комические игровые эпизоды, где отец жениха приударяет за будущей невесткой, а дурачок Никез, не обращая внимания на будущую невесту, тянется к пышной груди ее тетки. Оставлены знаменитые игровые мизансцены Никеза с его полетом на зонтике во время грозы.

В 2010 году все страны, участвовавшие во второй мировой войне, широко отмечали 65-летие со дня Победы над фашистской Германией. Это грустная памятная дата, полная пережитого горя, больших людских потерь и надежды, что это больше никогда не повторится. С каждым годом фронтовиков остается все меньше, и все государства прилагают максимум усилий для их поддержки и помощи, чтобы успеть при жизни отдать им дань благодарности. Дать их потомкам услышать непосредственно от участников войны об ужасах и лишениях, пережитых ими. Такие масштабные мероприятия проводились и в нашей стране. Казахстан, как известно, занимает трагическое третье место по СНГ после России и Украины по количеству жертв второй мировой войны. На полях сражений и в гестаповских застенках погибло более 1 млн. казахстанцев. Этим безымянным героям, их матерям и вдовам, оставшимися сиротами детям войны, посвятил свою новую работу театр оперы и балета им. К.Байсеитовой в канун празднования Великого праздника – 65 годовщины Великой Победы.

Представленный вниманию зрителей балет-оратория «Вечный огонь» был поставлен в новой редакции хореографом В. Гончаровым. Профессионалам и любителям искусства хореографии известна постановка, идущая на сцене ГАГОБа им. Абая. В далеком 1985 году этот балет был поставлен тогда еще молодым М.Тлеубаевым. Тема подвига, как сути нравственной природы человека, убедительно прозвучала в той постановке. От картины к картине шел процесс становления героя, обретения им силы духа, которые в конце привели его к подвигу. Балет был построен в виде моноспектакля, где все события соотнесены с образом главного героя, показывая его крупным планом со всех сторон – как сын, возлюбленный и просто солдат. Эпическая направленность балета подсказала М. Тлеубаеву и введение в его образную сферу Черной и Светлой скорби, решенной с помощью женского кордебалета. Аккомпанемент кордебалета

использовался одновременно в изобразительном (Черная и Светлая скорбь) и эмоциональном (аккомпанемент танцу главных героев) плане. Синтез изобразительного и эмоционального стал характерной особенностью решения всего спектакля. Как, например, пролог балета - картина скорби по погибшим. Мать, выражающая танцем безмерность горя, вторящий ей хор Черной скорби, как отголоски ее внутренних душевных переживаний. Тлеубаевская постановка по сей день сохранилась в репертуаре ГАТОБа им. Абая. Это полноформатный двухактный балет с прологом и эпилогом.

Наступивший ускоренный XXI век потребовал нового взгляда на либретто, более емкого и динамичного действия сюжета. Была пересмотрена общая концепция балетного либретто, пересмотрена музыка, поставлена новая хореография и новые современные решения в сценографии спектакля. Так как постановщики балета учитывали вкусы и взгляды зрителя XXI века, привыкшего к яркой визуальной информации. На фоне символизированных образов Добра и Зла развернулась трагическая история матери, проводившей на фронт своего сына, и его невесты, не дождавшейся своего любимого. Апофеозом трагического повествования становится рождение нового человека и появление надежды на продолжение жизни на Земле.

Д. Накипов – автор первого варианта балета «Вечный огонь» подверг значительной переработке либретто: он убрал бытовые подробности, требовавшие пантомимного изложения, отсекал все второстепенное и пересмотрел сюжет в соответствии с требованием времени. Содержание стало более философско-обобщенным, с элементами символизма и более лаконичным по структуре. Рассказывается не о какой-то конкретной войне, а об общем неприятии разрушения и террора, что всегда несет за собой гибель людей, разрушения и поломанные людские судьбы. Изменения в концепции спектакля повлекли за собой изменения и в музыке балета.

В соответствии с изменениями была сокращена сама музыкальная партитура. Композитором С. Еркимбековым были дописаны некоторые фрагменты, сделана новая оркестровка. Балет-оратория соединил хореографическое искусство с мощным звучанием хора, вокализмами и поэтическими строфами. Синтез получился органичным. Вокальный хор сообщил сценическому действию особую

эмоциональность и широту, так как человеческий голос более выразительно передает оттенки любых переживаний. Голос солистки Б. Ержановой в сопровождении хора сделал хореографическое повествование более мощным и емким, придал определенную масштабность. Проникновенно и торжественно звучали поэтические строфы в исполнении поэта и автора либретто Д. Накипова. Балет прозвучал как реквием народной памяти.

Внутренняя насыщенность и современность присущи и сценографическому оформлению, выполненному художником-постановщиком В. Окуневым. Использование видеоряда и слайдов на заднике сцены сконцентрировало все внимание на хореографии, сделало действие динамичным и лаконичным. Видеоарт, выполненный Н.Злотниковой, включал не только смонтированные картинки вечного огня, земного шара, живописного неба и степных просторов, но и документальные кадры кинохроники взятия рейхстага. Объединяющим звеном всех изображений оставался незабываемый образ казахского шанырака, как символа благоденствия и семейного очага. В центре на круговом экране – Вечный огонь, общечеловеческий символ памяти.

Душой спектакля, его камертоном стал образ Матери. Это обобщенный портрет казахской женщины, в которой сконцентрировано все самое лучшее, что есть в казахских матерях. Большая душевная сила, чуткое сердце, готовность к самопожертвованию. Эпичен и образ, воплощенный балериной Г. Курмангожаевой. Возрастной грим, соответствующая прическа с прядью седых волос, лаконичный национальный костюм наряду со сценическим опытом и профессионализмом помогли ей создать законченный хореографический портрет. Ее Мать пристально всматривается в окружающий мир, она мудра и человечна. Хорошая школа и уверенная техника помогли ей в создании естественной манеры сценического поведения, в тонком понимании особенностей современного исполнительского мастерства.

Сын земного воина и его возлюбленная – Голубая надежда – образы символические, но в хореографическом воплощении они получились более современными. Хореограф наделил эти дуэты богатой пластической партитурой, включающей в себя различные формы

классического танца, разнообразными поддержками. Танец девушек балетмейстером был решен в виде стилизованного танца на пальцах, который дополнялся различными орнаментами рук.

Светлое воинство и темные силы выражают два полюса борьбы. Светлое воинство в солдатских гимнастерках с пилотками создают образ героев, их танец воспевают жизнь, построен на широких прыжках и размашистых движениях, классической лексике придано современное звучание. Жажда свободы подстегивает и придает им силы, делает танец убедительным. Темные силы воплощает женская часть труппы, одетая в черно-красные металлизированные облегчающие костюмы и головные уборы в виде касок, лица закрыты белыми масками смерти. Вначале они кажутся скопищем, но постепенно выстраиваются в шеренги и вышагивают на авансцену. У них резко обрывающиеся чеканные движения и зловещие жесты, в которых читается жестокость и вероломство.

Мажорное звучание балета подчеркивает введение в балет образа нового поколения, представители которого олицетворяют продолжение жизни на Земле, они молоды и красивы, им нести и передавать следующему поколению священную Память о погибших героях. И не только они... В новое либретто Д.Накипов ввел **новый** персонаж – это маленький сын Земного воина, символ вновь загоревшего очага и **Алый тюльпан** новой жизни. Финальным сценам балета - трио Матери со своей невесткой и внуком - придало особую теплоту и щемящее чувство просветления. А самое главное, балет в рамках камерной постановки раскрыл емкую и глубокую тему. «Вечный огонь» астанинского театра воспевают любовь, жизнь, жизнь вопреки смерти. Притягательность балета в том, что он одновременно и патетический рассказ о войне, о героизме, и исконном желании человека жить и дарить жизнь другим.

Празднование юбилея молодой столицы в 2010 году ознаменовалось представлением совершенно нового жанра в музыкальной культуре Казахстана - мюзикла «Астана». Музыка к мюзиклу написал А. Серкебаев (США), драматург Ю. Кудлач (Германия), в качестве режиссера-постановщика выступил Ю. Александров, художник-постановщик В.Окунев, постановщики хореографии – В. Романовский и Н. Калинина.

Мюзикл посвящен вечной теме – теме любви, которая разворачивается на фоне Астаны. В этом городе встретились молодой врач, казах Арман и японская студентка Асами. Третьим лишним становится предприниматель Касушико Тамуре. Воссоединению молодых влюбленных способствует школьный друг Армана и по совместительству секретарь предпринимателя Сержан, которому помогает его гламурная девушка Марина. Авторы не скрывают, что основой в построении сюжета мюзикла стала современная интерпретация оперы «Севильский цирюльник» Дж. Россини. В мюзикле есть все атрибуты современной жизни и даже необычные персонажи. Как, например, сантехника – философская натура с особым складом ума. Но главным действующим лицом мюзикла становится Астана. Зрелищный видеоряд города на всю сцену сопровождает весь спектакль. Гигантская декорация двух трехэтажных домов двигается по сцене вместе с людьми. На сцене занято огромное количество артистов – 60 человек хора, 50 артистов балета и 40 солистов. Целый десант артистов был приглашен из Алматы – солисты театра оперы и балета им. Абая, артисты эстрадного ансамбля «Гульдер», студенты Академии искусств им. Т. Жургенова. Помогали и артисты Южно-Казахстанского театра оперы и балета из Чимкента.

В стилистике спектакля органично объединились музыка, танец и слово, но направляющим стал музыкальный язык. Композитор А. Серкебаев создал яркую музыку с множеством современных мотивов: Басанова, рок-н-ролла, джаза. В музыке легко считываются японские и казахские мотивы. Весь мюзикл исполняется на русском языке, кроме заключительных картин свадьбы и общего праздника, идущих на казахском языке.

Грандиозная постановка рассчитана на самую широкую аудиторию, в первую очередь, на молодежь. Так как мюзикл – это самый демократичный и современный жанр, в нем есть все, что любит молодежь. Цель авторов постановки не просто познакомить казахстанцев с популярным современным жанром, но и обозначить значение Астаны, как новой строящейся столицы в жизни каждого жителя нашей страны. Зритель должен почувствовать гордость, что он живет в этом молодом замечательном городе, куда приезжают люди со всего мира и восторгаются его красотой.

Вокальные и музыкальные достоинства и недостатки мюзикла уже не раз были предметом обсуждения на страницах периодической печати. Нам хотелось бы отметить следующие моменты. Во-первых, сама атмосфера музыкального спектакля. Праздник столицы и первое представление мюзикла сопровождалось общим приподнятым настроением зрителей, так и наряду с легким волнением исполнителей. По настоящему ярким и театрально выразительным было исполнение женских партий. Неумность характера и активная жизненная позиция передавалась не только в ее поступках и словах, но и в самом голосе Марины чувствовалась ее бесшабашность и всплеск кипучей энергии. Выразительный вокал и темпераментная пластика дополняли ее образ. Асами в исполнении А. Ниязовой – нежная и хрупкая девушка, воспитанная в строгих традициях. Певице удастся показать ее духовное перерождение, готовность не только принять, но и подарить любовь другому человеку. Молодой врач Арман в исполнении Е.Жандарбая получился менее выразительным. С одной стороны - слишком правильным, с другой - робким и нерешительным. Хотя все это придавало образу в его исполнении определенную изюминку и некоторую наивность. Сержан (Т.Галеев) – главное лицо в закрутке интриги спектакля, больше напоминал персонаж из клуба веселых и находчивых. Актерская игра на грани гротеска делала его героя смешным в некоторых ситуациях, чем выбивала из общего исполнительского ансамбля.

Танцы в исполнении артистов балета украсили мюзикл, придав ему яркий эстрадный шарм и определенный колорит. Крепкая режиссерская рука Ю. Александрова и либретто Ю. Кудлача выразились в достаточно стройном драматургическом каркасе спектакля. Основная задача постановщиков – показать жизнь сегодняшних казахстанцев на фоне строящейся молодой столицы суверенного государства с помощью средств современного музыкального театра – в целом, удалась. Нельзя не отметить неординарные фантазии художника в оформлении спектакля. Катающиеся тележки, аксессуары в виде чемоданов, объемные передвижные конструкции и в финале, взмывающее ввысь устройство с главными героями, купол Байтерека со свисающими лентами в виде шатра – помогли восприятию спектакля. Он воспринимался как динамично развивающаяся совре-

менная жизнь казахстанцев, где есть место воспоминаниям и мечтам, большой любви и крепкой мужской дружбе.

Балет А. Бестыбаева «Байтерек» появился как практический отклик Министерства культуры и информации РК на призыв Главы государства активнее пропагандировать отечественную культуру. В 2009 году Министерство инициировало проведение конкурса «Тауелсіздік толғауы», именно тогда композитор А. Бестыбаев стал лауреатом 1 премии за представленный двухактный балет «Жеруйык». Для хореографического воплощения балета была приглашена команда из Санкт-Петербурга: балетмейстер Д. Авдыш, художник-постановщик В. Окунев, художник по костюмам П. Окунев и О. Шайшмелашвили, художник по графике В. Злотникова, по свету – Е. Ганзбург.

Позже балет был слегка сокращен, пересмотрено либретто и изменено название. Премьера балета состоялась в конце 2010 года, как раз к празднованию дня Независимости. В печати были различные отклики на эту работу театра. В целом положительные, где чаще всего отмечалась попытка молодой труппы рассказать о современности, обозначить место художника в обществе и строительстве новой столицы. Посему не повторяя, отметим лишь некоторые моменты.

Сюжет балета приспособлен для рамок балетного повествования. В драматургическую ткань спектакля включены картины путешествий по разным странам, есть сказочный образ птицы Самрук, идейный конфликт между главным героем и критиками во главе с Меценатом. Вроде как бы есть все составляющие для построения хорошего балетного произведения. Но, к сожалению, либретто балета построено таким образом, что картины балета разомкнуты и между ними нет связи.

Первая картина представляет собой неплохую завязку, но далее ничего не происходит, нет развития конфликта а, следовательно, и самой кульминации балета. Рыхлость драматургического материала прямым образом повлияла и на хореографию, в результате получились отдельные хореографические зарисовки на заданную тему. Иногда, даже очень неплохие. Так можно отметить картину, где скульптор представляет свою работу критикам во главе с Меценатом. Яркая хореография, гротесковые приемы чередуются с выразительными танцевальными монологами. Третья картина, где главный

герой отправляется в странствие, хореографу предоставляется возможность продемонстрировать свое мастерство в постановке танцев разных народов. Артисты танцуют испанский, китайский, индийский и стилизованный восточный танец. Художник перед каждым танцем как бы заходил в раздумьях в зеркальные двери, они раздвигались – и начинался очередной танец. И все это больше напоминало концерт с не очень хорошими мизансценами. Хотя, в целом, танцы были неплохие, для лучшего эффекта были использованы различные театрально-художественные элементы в виде летающего продавца зонтиков и огромного передвигающегося по сцене дракона.

Пятая финальная картина по замыслу постановщиков должна была передать значение национальных корней в формировании и росте скульптора, восславить нашу молодую красивую столицу. Но опять же строители с ведрами и красками, рисующие дети делают хореографическое повествование очень плоским и прямолинейным, зрителю передается лобовое изображение. И здесь же девушки танцуют самый неудачный казахский танец с маловыразительными и однообразными движениями, не обладающие ни национальным характером, ни колоритом.

Не помогла хореографии и музыка А. Бестыбаева. Запомнились в прологе нежный лейтмотив птицы Самрук, позже прозвучавший и в финале. Популярные казахские мелодии «Құсни Қорлан» Естая, «Ақсиса» Жаяу Мусы, «Сары жайлау» Таттимбета, «Қоңыр» Абикена Хасенова были интересно обработаны композитором и помогали передать национальный дух балетного сочинения. Музыка, как и хореография, несмотря на некоторые удачные моменты, маловыразительна и фрагментарна, не обладает симфонизмом. Работу художника по костюмам можно оценить на хорошо. Костюмы получились выразительными, красивыми и достаточно удобными для танцев. Что касается сценографического оформления, то оно не отличается каким-либо новшеством и особой фантазией. Опять активный задний экран, демонстрирующий знаковые архитектурные сооружения Астаны. В предпоследней картине художник на поднимающемся подиуме и технический трюк с деревом, из которого появляется птица Самрук. Кроме того, использованы активные передвигающиеся зеркальные двери, как бы олицетворяющие поиски главным героем

правильного жизненного пути. Сценография не помогала зрелищности балета, а напротив, отсутствие мобильности усугубляла разорванность между картинами балета.

В данном случае, спасли балет сами исполнители. Т. Гатауов – скульптор и Р. Сейтбеков – Меценат смогли наполнить хореографию содержанием, передать в танце характер своих персонажей. Грациозно и легко, как подобает птице, танцевала балерина М. Басбаева. Темпераментно был исполнен испанский танец, особенности китайской пластики в танце рисовал женский состав балета. Технически не безупречно, но выразительно станцевал танец индийского божества К. Карибаев.

Думается, надо активно приветствовать инициативу нашего Министерства культуры в области активизации работы для постановок, отражающих современную действительность на национальном материале. Но все же в дальнейшем подходить более требовательно к выбору, как музыкального материала, так и постановщиков хореографии и сценографии. Последнее время наблюдается повторяемость приемов в оформлении таких спектаклей и недостаточное знание национального материала приглашенными хореографами-постановщиками.

Премьера балета «Сильфида» на музыку Х.Левенсхольда состоялась в начале мая 2011 года. Постановку балета на сцене НТОБ им. К. Байсеитовой осуществила группа итальянцев совместно с казахскими мастерами. В качестве балетмейстера-постановщика выступила М. Парилла, знакомая казахским балетоманам по участию в работе жюри Международного конкурса артистов балета в Астане. Дирижер А. Абжаханов, художник-постановщик Е. Коэн, ассистенты балетмейстера - М. Скардакки и Г. Бурибаева, в качестве художественного руководителя постановки выступил Г. Риччи. В репертуаре ГАТОБа им. Абая идет «Сильфида» в редакции Эльзы-Марианны фон Розен, которую в 1984 году на казахскую сцену перенесла ленинградский хореограф К. Тер-Степанова. Это была наиболее известная, приближенная к оригиналу версия, которая была восстановлена в процессе длительной исследовательской работы в личном архиве Бурнонвиля, в фондах театра и с помощью воспоминаний мастеров прошлых поколений, участвовавших в спектаклях. Посему для специалистов и балетоманов

Казахстана балет «Сильфида» достаточно хорошо известен. Это один из самых сложных романтических балетов, где тема разлада между мечтой и действительностью, возвышенным и низменным должна передаваться через своеобразную стилистику хореографии А. Бурнонвиля и стиль эпохи романтизма.

Итальянцы, также как и датчане чтят и сохраняют этот балет, как шедевр классической хореографии своей страны. Известны две классические версии балета: постановка Ф. Тальони на музыку Ж. Шнейхоффера и версия А. Бурнонвиля на музыку Х. Левенсхольда. Наиболее часто исполняемая и используемая в современных версиях это хореография Бурнонвиля, именно на нее опираются и нынешние постановщики балета из Италии. Особенность постановке придает включение в первый акт балета па-де труа, исполняемое Джеймсом, Сильфидой и Эффи. Задача танцевального фрагмента наглядно продемонстрировать разлад в душе юноши между мечтой и действительностью, реальной невестой и неземным существом. В представленной версии второй акт был значительно сокращен, купированы некоторые танцевальные фрагменты. В результате получился более компактный балет с действенной драматургией. Конфликт мечты и реальности раскрывался через хореографию, где ажурность мелких бисерных движений первого акта противопоставлена воздушной неземной реальности второго акта.

Балетная труппа вместе с постановщиками и своими педагогами провела кропотливую работу с целью овладения непростой стилистикой балета «Сильфида». Художественно убедительно воплотить характер мечтателя Джеймса со всей присущей ему противоречивостью и эмоциональностью – главная задача исполнителя этой партии. Р.Сейтбеков – элегантный юноша в костюме шотландского горца, искренне передает переживания своего героя, демонстрируя при этом высокое мастерство танца. В его танце множество заносок, прыжки с остановкой в attitude и обязательный финал – пируэты и точная пятая позиция ног, первая – рук. Он легко проделывал мельчайшие заноски и туры, блеснув хорошей формой и выучкой. Манера его танца и выразительная актерская игра выделяли его среди остальных юношей, тем самым объяснялась его неординарность среди друзей и родственников.

«Сильфида» – балет очень сложный для исполнительницы заглавной партии. Ее необычайно разнообразная лексика включает едва ли не все виртуозные элементы классического танца прошлого века. Танцовщица должна незаметно проводить линию подъемов и приземлений, как бы растворяясь в прозрачных звуках музыки. Партия требует искусного владения аллегро, адажио, техникой *terre a terre*. Большинству танцовщиц среднего уровня, часто не хватает просто физических сил, довести партию до конца.

Сильфида Г. Усиной была необычайно поэтична и добра, обаятельно капризничала и шалила с влюбленным Джеймсом. Ее Сильфида хотя и олицетворяла загадочный дух воздуха, но все же была наделена ярко выраженным женским началом. Она заманивала человека, доверчиво тянулась к нему – и легко и незаметно ускользала. В сценах, где она в шутку крала обручальное кольцо, а в конце роняла крылья – балерина все это делала так проникновенно, что зрителю невозможно было оставаться безучастным к ее судьбе.

Воспроизведению бурнонвилевских линии помог и продуманный до мельчайших деталей ее сценический облик. Головка, увенчанная цветами, руки, украшенные жемчужным браслетом и легкими рукавичками-фонариками, едва касаются овала лица – такой предстала Сильфида в момент своего первого появления на сцене. Легкость и воздушность создавали не только прыжки, но и удлиненные движения рук, словно помогающие ее полету. Не всегда балерине удавалось создавать впечатление невесомости сильфиды, не хватало более легкого затяжного прыжка. Необходима работа и в области развития *lerato* между движениями, дабы не прерывать кантилены плавно льющихся движений, очень важного аспекта в воплощении воздушного существа.

Убедительны были в балете и образы других персонажей. Н.Кондя в роли Эффи смогла передать через классический танец интонацию и штрихи шотландского народного танца. Она выразительно реагировала на происходящее, была трогательно женственна в сценах объяснения со своим женихом Джеймсом. Тонкое ощущение жизненной правды сценического поведения она сочетала с естественностью и техническим мастерством. Легкие прыжки, выразительные позы отличают ее танец.

Мэдж Е. Семеновой порадовала умением наполнить каждую позу внутренней динамикой. Хорошая форма и актерские способности помогли ей успешно воплотить малотанцевальную, но зато игровую роль колдуньи. Ее Мэдж - это красotka, ослепленная злобой и ревностью, которая просто развлекается, используя свои магические штуки. Обманно посулив влюбленному юноше победу, она губила мечту, наказав разочарованием и опустошенностью. Непонятным осталось назначение ее свиты. Мужчины в женских костюмах были не страшными и не смешными, а просто казались неуклюжими.

Эмоционально были исполнены артистами балета массовые танцы в 1 действии. Реально была видна большая работа, проведенная постановщиками с женским кордебалетом. Второй акт в их исполнении продемонстрировал техническую подготовленность и видимый потенциал в овладении стилем «белого танца». Восприятию их танца в более цельном виде мешало отсутствие синхронности в движениях женского кордебалета. Даже самое небольшое отклонение в наклоне головы или направлении руки танцовщиц сразу же ломает гармоничную конструкцию танца сильфид, разрушает поэтическую прелесть самого балета. Синхронность в движениях и развитие легкости и более четкого танцевального рисунка в нюансах – работа на перспективу для женского кордебалета.

Сценография и костюмы, созданные итальянцами, в немалой степени способствовали созданию атмосферы красочности и одухотворенности балетного действия, несмотря на отсутствие сценических полетов. Наряду с итальянской командой постановщиков в создание спектакля внесла душу и значительный репетиторский опыт Г.Бурибаева – один из ассистентов балетмейстера. Кропотливая работа над шедевром романтического балета сплотила труппу, способствуя ее творческому росту и расширению репертуара.

В этом же году театр представил еще одну работу в сотрудничестве с итальянскими коллегами – это балет «Эсмеральда» в постановке Антонио Канделоро из Венеции, который одновременно выступил и в качестве сценографа и художника по свету. Этот классический шедевр ведет свою историю с 1844 года, когда впервые в Лондонском театре ее Величества известным балетмейстером того времени Жюлем Перро в собственном сочинении не только самой хореографии,

но и литературного либретто, был представлен балет «Эсмеральда». Российские зрители впервые увидели этот балет в постановке М. Петипа на сцене Большого Каменного театра. Но наиболее значительным переделкам балет в России был подвергнут в советское время известным педагогом А. Вагановой.

Авторская версия А. Канделоро основана на воспроизведении первоисточника и отборе наиболее лучших танцевальных фрагментов из постановок предыдущих трех балетмейстеров. А. Канделоро провел предварительную тщательную работу по восстановлению первоисточника, много работал в архиве, искал оставшихся в живых исполнителей первоначальных вариантов балета. Так, балетмейстеру удалось встретиться с грузинской балериной Э. Пагава, которая в середине XIX века работала с Петипа и танцевала в этом балете. От нее он узнал о том, что в редакции М. Петипа в па-де-де Эсмеральды и Феба, главная героиня никогда не танцевала с бубном, эту вставку осуществила Ваганова. На самом деле, в первоисточнике вместо танца с бубном Эсмеральда танцевала медленную вариацию под вставную музыку.

К премьере было подготовлено три состава исполнителей. На первой премьере партию Эсмеральды доверили танцевать Г.Усиной, которая талантливо воплотила образ чувственной и строптивой цыганки. Ее героиня с легкостью проделывала все технические сложности партии, легко прыгала и не менее уверенно проделывала множество вращений. При этом опытная балерина ни на миг не выходила из образа, очень искренне и трогательно проводила все лирические сцены балета.

Большой творческой удачей стало исполнение образа Клода Фролло молодым артистом А. Науановым. Данный персонаж, как и образ Квазимодо, был решен в пантомимном ключе. Герой Р.Науанова лишь с помощью мимики, жеста и пластики смог донести до зрителя внутреннюю сущность своего героя, весьма талантливо создав психологический портрет лживого лицемера. Большая работа постановщиками балета была проделана с кордебалетом. Каждый участник спектакля не только синхронно танцевал, но и успешно продемонстрировали актерский потенциал. В балете немало больших массовых сцен, где кордебалет должен был органично представлять

народную ликующую или возмущенную толпу. Молодой труппе это удалось, в чем убедились не только зрители, но и восторженно об их работе высказывались сами постановщики спектакля и их коллеги.

Огромная работа по формированию балетной труппы нового театра проделана бессменным главным балетмейстером театра Турсынбеком Нуркалиевым. Выпускник народного отделения Алматинского хореографического училища, солист ГАТОБа им. Абая в свое время запомнился зрителям исполнением ярких и страстных образов хана Гирея, Ротбарта, Кентавра во «Фресках» и мн.др. Он является и одним из первых выпускников факультета хореографии Академии искусств им. Т. Жургенова. Неизвестно, как бы сложилась его дальнейшая творческая судьба, если бы не случайное приглашение его в новый столичный театр. Приглашали многих, но поехали строить новый театр единицы. Среди них оказался смелый и рискованный Турсынбек. Первый год один, а затем вместе со своей супругой и единомышленницей Галией Бурибаевой, можно сказать, на своих плечах, голосовых связках и нервах взрастили новую балетную труппу. В очень короткий срок им удалось создать профессиональную труппу, привив ей вкус к истинным шедеврам классического наследия, разбудив в них дух творческого созидания и соперничества.

Нуркалиев и Бурибаева вначале в нескольких постановках выступили как ассистенты балетмейстера, а затем осуществили и самостоятельные постановки двух балетов – «Бахчисарайский фонтан» и «Баядерка». С первого же спектакля они заявили о себе не только как о талантливых хореографах-реставраторах, но и педагогах, властно строящих художественную программу балетной труппы, ее стиль и определенное кредо. Большую роль в становлении единой исполнительской манеры, единого стиля балетной труппы театра сыграла деятельность главного и бессменного педагога-репетитора Галии Бурибаевой. А также и других репетиторов, в разное время проработавших в этом театре, как Галия Кокумбаева, Зауре Умбеткулова, Серик Турабаев и Дамира Зайнуллина, единственная из них, которая до сих пор продолжает репетиторскую работу с этой труппой.

Ведущей балериной со дня открытия театра является Гульфайрус Курмангожаева, заслуженный деятель РК. В 1998 году она закончила Алматинское хореографическое училище по классу Н. Гончаровой. На предвыпускных курсах стажировалась в ГАТОБе им. Абая, где постепенно вводилась в текущий репертуар. После окончания училища там же в театре начала свою творческую деятельность. За этот период станцевала ведущие партии в балетах «Лебединое озеро», «Дон-Кихот», «Фрески», «Корсар» и др. В эти годы был и опыт работы в постоянно гастролирующей труппе хореографа Смирнова-Голованова. Но рука судьбы не отпустила далеко будущую звезду астанинского балета. Вначале Курмангожаева была приглашена выступить в партии Одетты-Одиллии в «Лебедином озере», самом первом балетном спектакле театра. Тогда на помощь театру были приглашены солисты из Москвы, а во втором спектакле выступила Гульфайрус вместе с танцовщиком Забабуриным. Именно это выступление и убедило руководство театра пригласить Курмангожаеву на постоянную работу в молодой театр. Врученные Курмангожаевой Президентом РК ключи от новой квартиры в строящейся столице означали доверие и надежду на ее талант и дальнейшее преданное служение этому городу. Поэтому, как говорит сама балерина, у нее не оставалось ни выбора, ни права на отступление.

Именно эта труппа во главе с балетмейстером Т. Нуркалиевым и педагогом-репетитором Г. Бурибаевой дали в полной мере раскрыться ее творческому потенциалу. Работа с известными и талантливыми хореографами современности Ю. Григоровичем и С. Вихаревым помогли по-новому подойти к созданию образа, искать более выразительные пластические краски для своих балетных героинь. Как ведущей балерине театра Курмангожаевой довелось танцевать почти во всех балетных постановках театра. Это позволило ей с самого начала постоянно расширять свой творческий диапазон – от старинных комедийных спектаклей до балетной драмы, через современную французскую хореографию. Во всех ее партиях поклонники балерины восхищаются царственной статью, широтой и кантиленностью движений, красивым и высоким шагом в адажио. У балерины есть врожденное или воспитанное чувство позы, искусство наполнять каждую статичную позу внутренней гармонией и динамикой. Вме-

сте с тем в строгих линиях ее танца можно увидеть достижения национальной хореографической школы – восточную прихотливость линий, изящную гибкую грацию поз и, особенно, выразительность движений кистей рук.

Нет необходимости перечислять исполненные балериной роли, это будут все ведущие партии балетного репертуара театра за десять лет. Курмангожаевой, как балерине, более близка сфера драматического балета с его эмоциональными страстными героинями, отличающаяся сложностью танцевально-пластического решения. Поэтому не случайно до сих пор ее самая любимая и лучшая роль в оценке критиков – Никия в балете «Баядерка». Эта партия сложна не только в техническом плане, она изобилует большими пантомимными фрагментами и исполнительница должна суметь показать образ в развитии. Курмангожаева смогла это убедительно продемонстрировать в спектакле. Яркой картиной балета стала сцена смерти Никии. Пронзительный танец со змеей начинался с обращения-мольбы к Солору и заканчивался страстной пляской в финале, когда до физической смерти героини балерина как бы сама растворяется в сжигающих ее чувствах.

Не менее яркой в исполнении Курмангожаевой стала и партия Заремы в балете «Бахчисарайский фонтан». Драматически страстным, бурным и экспрессивным танцем раскрывала она образ гордой пушкинской героини. С неожиданной стороны раскрылось дарование Курмангожаевой и в современном балете «Игорь. Глория. Ванесса», поставленном для астанинской труппы французским хореографом. Свободная, раскованная пластика Курмангожаевой в обычном мужском костюме даже не сразу позволяла узнать в ней классическую балерину театра. В «Коппелии» ее Сванильда – это обаятельная девушка с сильным характером. Тонким кружевным рисунком танца балерина передает незаурядный характер своей героини, которая искренна в любви и трогательно капризна, когда ревнует к мнимой сопернице. Переодевшись в костюм заводной куклы, балерина колоритно передавала механичность ее движений и скрытое лукавое озорство живой девушки.

При встрече балерины с молодым танцовщиком Жандосом Аубакировым состоялся гармоничный танцевальный дуэт. Они не просто

красивая пара, сложившаяся в техническом плане. Для их танца характерен единый темп и ритм, соответствие пластического темперамента, умение чувствовать и подстраиваться друг под друга.

Жандос Аубакиров – воспитанник Алматинской балетной школы, как артист сформировался в труппе НТОБ им. К.Байсеитовой. Природа не наделила его высоким прыжком и пластичной гибкостью, но зато наградила стройностью и высоким ростом, мужественным лицом и обаянием. За время работы Аубакиров на сцене театра создал целую галерею образов в классических балетах. Его герой на балетной сцене всегда обладает глубоким психологическим характером, героической танцевальной манерой и широкой развернутой пластикой. Конрад и Солор – самые лучшие его партии. Конрад Аубакирова – сильный и волевой человек, ради любви готовый на все. Достаточно емким по характеру получился и Солор в его исполнении, молодому танцовщику удалось найти выразительные средства и приемы для создания этого неоднозначного балетного образа.

Мадина Басбаева (Унербаева) – ведущая балерина театра, лауреат Международных конкурсов. В балет эта девочка из большой алматинской семьи, можно сказать, попала совершенно случайно. Родители, не имеющие прямого отношения к искусству, отдали ее в лицей гуманитарного профиля, где она обучалась игре на домбре. В 2003 году она закончила Алматинское хореографическое училище по классу Н. Гончаровой, в начальных и средних классах училась у К. Жакиповой и Ф. Койгельдиновой. Несмотря на средние природные данные, благодаря настойчивости и трудолюбию еще в школьных стенах Унербаева приобрела хорошую технику и выразительность танца. До приезда в НТОБ им. Байсеитовой прошла стажировку в ГАТОБе им. Абая и труппе Б. Аюханова. Танцевальность и музыкальность молодой танцовщицы с первых шагов в театре обратили на себя внимание. Актерский и танцевальный диапазон позволил Мадине достаточно быстро занять ведущее место в женской группе. Начиная с небольших вариаций, выступая в классических двоичках и вставных па-де-де, в дальнейшем она стала исполнять и ведущие партии в классическом репертуаре. Ее первой большой ролью стала Мария в балете «Бахчисарайский фонтан». Молодая артистка создала утонченный и трогательный образ своей героини, от-

меченный искренностью чувств и подлинной верой в происходящие события. Она искренне передавала чувства, охватившие ее героиню в сценах с Гиреем и Заремой.

Реальным подтверждением профессионального роста балерины стало присуждение ей второго места на Международном конкурсе артистов балета «Премия Рима» и Гран-при II Международного конкурса артистов балета «Байтерек».

Выразительное лицо и живая мимика всегда отличают исполнение Басбаевой и делают ее одной из самых обаятельных и эмоционально-живых балерин театра. К числу лучших артистических достижений балерины нужно отнести партию Маши в балете «Щелкунчик». В роли Маши она сумела передать детскую наивность своей героини. В ее исполнении привлекали непринужденность и естественность танца, легкость пластики и мягкая выразительность мимики. В спектаклях «Коппелия» и «Тщетная предосторожность» она проявила себя танцовщицей, тонко чувствующей природу комедийного балета. Лиза в исполнении Басбаевой – жизнерадостная, обаятельная девушка, позитивно воспринимающая окружающий мир. С улыбкой она встречает каждое утро, весело танцует в кругу своих друзей. Прилежно сидя за прялкой, она вся в думах о встрече с любимым. Линии ее танца красивы, движения рук мягки, классические позы грациозны. И сам танец полон радужных светлых красок, обязательных для этой лирико-комедийной партии.

Таир Гатауов – еще один перспективный ведущий танцовщик балетной труппы театра, лауреат нескольких Международных конкурсов артистов балета. В хореографию пришел целенаправленно, по желанию своих родителей. Его отец в юности занимался танцами, но в дальнейшем был вынужден заняться преподавательской деятельностью в Атырау, а затем продолжил ее в Уральске, где и родился Таир. Ученик алматинской школы балета, начал постигать азы мастерства в классе у О.Шубладзе, выпустился у У. Мирсеидова. Еще в школьные годы принял участие в Конкурсе учащихся хореографических училищ в г. Новосибирске, где продемонстрировал хорошую выучку и легкий красивый прыжок. Впоследствии в 2006 году принял участие уже в конкурсе для взрослых и удостоился звания лауреата I премии на Международном конкурсе артистов балета «Байтерек».

Партия Колена в балете «Тщетная предосторожность» выстраивалась танцовщиком постепенно и очень тщательно. Готовя эту партию в дуэте с балериной Т. Тен в первом составе, молодые артисты смогли перевоплотиться в образы влюбленных Колена и Лизы, самоабвенно окунаясь в балетную игру. Кульминацией их танцевальной игры стало па-де-де главных героев, где они демонстрировали уровень своего профессионального мастерства и технические возможности. Гатауов и Тен, часто выступая вместе, здесь тоже добились слаженности и созвучия, искренности и теплоты исполнения. По танцевальному дуэту чувствовалось, что герои внутренне близки, легко понимают друг друга. После отъезда балерины Тен, Гатауов с Унербаевой составили не менее гармоничный дуэт. Ведь Таир - хороший партнер, искусно владеющий секретами виртуозной поддержки, и это всегда усиливает впечатление от создаваемых им образов.

Рустем Сейтбеков – один из основоположников балетной труппы театра, так как был исполнителем первого балетного спектакля театра «Лебединое озеро», в котором создал образ Злого Гения. Уроженец г. Ташкента попал в Алматинское хореографическое училище, можно сказать, совершенно случайно. Под неусыпным вниманием опытного педагога У. Мирсеидова получил хорошую профессиональную подготовку. С первых же выступлений на сцене театра заявил о себе как о танцовщике характерно-игрового плана. Это появилось не сразу, но в нынешнем исполнении Сейтбекова партий Злого Гения и хана Гирея чувствуется законченность танцевального рисунка, острая характерность пластики. В его репертуарном багаже самые разнообразные герои, и даже к самой маленькой своей роли Рустем всегда подходит с высокой ответственностью зрелого профессионала. Он участвовал во всех премьерных постановках, отлично знает весь балетный репертуар, стажировался в балетной труппе театра «Ла Скала». Что позволило ему не так давно начать работать в труппе в качестве педагога-репетитора и самостоятельно вести класс.

Пружиной спектакля «Тщетная предосторожность» становится исполнение Сейтбековым роли Марцелины. Он мастерски воссоздает портрет расчетливой и скуповатой женщины, активно оберегающей свою племянницу от бедных сельских парней ради более богатого и солидного жениха. Танцовщик с большим художественным

тактом, посредством живописных зрелищных красок, не переходя к шаржу и карикатуре, взяв на вооружение реалистические игровые краски, создал колоритный образ властной и практичной, но вместе с тем любвеобильной фермерши. С помощью гротескно заостренной пластики танцовщик дополняет облик Марцелины интересными сценическими деталями. Надо видеть, как Марцелина-Сейтбеков натягивал чепчик на свою пышную огненную прическу. Не менее колоритно она демонстрировала свое женское кокетство при встрече с откупщиком Мишо.

Образ Бирбанто в балете «Корсар» в очередной раз продемонстрировал культуру танца и зрелость актерской игры танцовщика. Щедрая танцевальность и драматическая сконцентрированность этой партии позволили Сейтбекову вылепить яркий образ своего героя. Упругая пластика высоких прыжков и стремительных вращений в сочетании с продуманными деталями в актерской игре вызывали симпатии зрителей к этому отрицательному герою. Такая игра и трактовка делали его героя достойным соперником Конрада.

Сержан Кауков, Гаухар Усина, Татьяна Тен, Айжан Мукатова, Жанат Сарсембаев, Рустем Асанов, Галия Мажагулова, Николай Коршунов, Анель Абдулина, Арманбек Спатаев – это ведущие артисты и солисты балетной труппы, внесшие свою лепту в период становления и дальнейшее успешное развитие молодого театра. Они смогли поднять общую планку профессионализма труппы, успешно овладели современными средствами пластической выразительности. Некоторые из них уже не работают в театре, другие на время уезжали работать в другие балетные труппы, но все вместе они создали молодой профессиональный балет в новой столице, которому теперь по плечу решать любые сложные художественно-творческие задачи.

В аспекте мировой истории балета, имеющего вековые традиции, балет Национального театра оперы и балета им. К.Байсеитовой – самый настоящий младенец. К счастью, дитя оказалось с сильным и настойчивым характером, что позволило ему достичь за десять лет развития таких результатов, которых многие театры добиваются в течение нескольких десятилетий. Костяк балетной труппы составили второкурсники и выпускники 2000 года в количестве 42 человек, которым посчастливилось стартовать на большой сцене в самом

прославленном шедевре классического наследия «Лебедином озере» П. Чайковского.

Основным направлением в развитии балетной труппы стало освоение классического наследия в постановке признанных балетмейстеров современности с разнообразными почерками. Поставленные балеты по возможности приближены к первоисточникам, но основным кредо в их постановке стало обязательное использование самых лучших фрагментов из всех существующих редакций. Работа с Ю. Григоровичем стала не только огромной школой для всех исполнителей, но и испытанием на профессиональную состоятельность для всей труппы во главе с репетиторами и всех вспомогательных служб молодого театра.

Балетная труппа имеет и опыт работы с балетами, восстановленными по системе хореографической нотации, то есть архивным источникам. Постановки такого типа пока имеют больше противников, чем сторонников. Так как существующая система записи танца даже сейчас не совершенна, что же говорить о XIX веке, времени рождения балета «Коппелия». В этом отношении работа балетной труппы с настоящим реконструктором и ценителем прошлого стала очень интересной и поучительной. С помощью С. Вихарева артистам балета удалось проникнуться и духом изысканной фокинской хореографии в балете «Шопениана», окунуться в мир страстных эмоций в «Половецких плясках».

Попытки молодого театра освоить национальный репертуар посредством сотрудничества с казахстанскими балетмейстерами и композиторами пока не увенчались особыми успехами. Четыре балета («Әлқисса», «Қыс қиялы», «Вечный огонь», Байтерек») – четыре опыта, в котором естественным образом отразились давние проблемы нашего балета в освоении национального материала.

Менее активны поиска театра в области современной хореографии. Модерн-балет «Игорь, Глория, Ванесса...» в постановке французского балетмейстера Жана Годэна продемонстрировал имеющийся потенциал танцовщиков труппы в освоении разностилевой хореографии. Молодые артисты балетной труппы несколько раз участвовали в программе «Астанинской балетной компании», где имели возможность показать себя в современных работах казахстанских хореографов.

Настоящего мужского характера и терпения главного балетмейстера театра Нуркалиева вкупе с творческой верой и профессионализмом выпускников и предвыпускников 2000 года Алматинского хореографического училища оказалось достаточно, чтобы создать динамично развивающуюся балетную труппу с классическим репертуаром, своеобразным творческим лицом и яркими исполнительскими индивидуальностями.

Астана, молодая столица страны, переживающая первый этап становления профессиональной хореографии в городе, не может похвастаться особым разнообразием в балетной жизни. Основным средоточием профессионалов является театр оперы и балета им. К.Байсеитовой, немало выпускников народного отделения работает в фольклорном ансамбле «Наз». В области современной хореографии начаты лишь первые попытки создания отдельной труппы. В силу малочисленности профессиональных кадров и отсутствия хореографической школы эти вопросы до сих пор на острие.

В 2007 году состоялась презентация нового балетного коллектива, работающего в области современной хореографии. Идейным и творческим организатором этого международного проекта стала балерина С.Рахмедова. Новый коллектив представил премьеру модерн-балета «Магия любви». Для участия в премьерном спектакле были приглашены молодые, но уже именитые солисты балета не только казахстанских, но и американских, болгарских и российских трупп. А именно, солистка «Нью-Джерси балет» Мари Сугава, солист «Комплекшн балет» Уильямс Клиффорд. Из России – заслуженные артисты Е. Кузьмина и Ю. Ананян. Болгарию представляла балерина В. Ангелова.

В 2008 году во главе «Astana Ballet Company» стали балетмейстеры Т. Нуркалиев и Г. Бурибаева, административным директором труппы стал Т. Андаспаев. Основу труппы составили артисты Национального театра оперы и балета им. К. Байсеитовой. Новый балетный коллектив был открыт с целью развития в Астане новых течений современной хореографии, где артисты классического направления смогут себя попробовать и раскрыть в других стилевых направлениях хореографии, кроме классики. Это вызвано и существующими требованиями на различных Международных балетных конкурсах,

в которых исполнение современного танца – обязательное требование.

На своей презентации «Astana Ballet Company» представила миниатюру «Игры» на музыку Вивальди, состоящую из 5 частей фрагментов классического балета и современной акробатики. В бытовых костюмах обычных городских жителей исполняли лирическую миниатюру «Дуновение любви» на музыку Э. Хэгерти Г. Курмангожаева и Ж. Аубакиров. Непонятным остался номер «1+1+1...», в котором танцовщицы в обнимку со стульями выделявали различные па. В миниатюре «Свободный стиль» по произведениям Вивальди и музыкальных композиций группы «AIR» воплощены картины суетливой городской жизни. Как в жизни все намешано и меняется с калейдоскопичной быстротой, по такой же схеме построена и хореография Т. Нуркалиева. Известные классические движения незаметно переходят на обычные бытовые движения, акробатические приемы завершаются в классических позах. Завершающим аккордом презентационного вечера стала миниатюра «Сарыарка самалы» на музыку Т. Канталинен и А. Уранг. В небольшом по формату хореографическом повествовании авторы попытались пересказать сюжет древней легенды о трагической любви Козы-Корпеш и Баян Сулу. Содержание сложного эпического произведения не удалось отразить в небольшой миниатюре, в итоге получились отдельные разрозненные эпизоды. Танцевальный язык был построен на элементах неоклассики с яркими вкраплениями национальной пластики.

Фестивали и конкурсы – как импульс в развитии хореографии Астаны

На протяжении последних нескольких десятилетий фестивали заняли определенное место в обществе и являются одним из социокультурных феноменов современного театрального процесса, обладающим большими творческими возможностями и организационно-маркетинговым механизмом. Грамотно организованные фестивали способны устанавливать и поддерживать реальные общественные и художественно-творческие связи между профессионалами разных стран и способствуют созданию единого культурного пространства. Эскалация информационного обмена, прямое общение руководителей творческих коллективов, обсуждение уникальных ноу-хау, возможность прямых контактов между исполнителями, заключение контрактов и соглашений составляют важную часть современной театральной фестивальной жизни. Фестивальные представления и спектакли позволяют увидеть контуры реальных перемен, которые произошли в театральном искусстве за определенный период.

Как известно, одним из неоспоримых прогрессивных возможностей в развитии любого театра является творческое сотрудничество с партнерами-коллегами театров других стран, прямые контакты с известными мастерами мирового масштаба, хорошо развитая гастрольная деятельность, а также организация и участие молодых талантливых артистов в различных Международных конкурсах и фестивалях. Благодаря тому, что культура и хореография, в частности, планомерно и серьезно поддерживаются государством, за последние 10 лет оперно-балетные театры Казахстана, не раз имели возможность сотрудничать с настоящими мастерами хореографии, яркими именами в современном балетном мире, как Ю. Григорович, Ю. Александров, Б. Эйфман, М. Парилла и др. Приглашение известных хореографов для постановки является хорошей практикой для каждого танцовщика, балетной труппы и театра в целом. Перенимая передовой мировой опыт, артисты совершенствуют мастерство и растут в профессиональном ключе.

Особой пружиной в развитии современной хореографии и сохранении традиций классического танца в Казахстане стали Меж-

дународные и республиканские фестивали и конкурсы различного уровня и направления. Самым первым в этом списке стал Международный фестиваль «Приз традиций».

Международный фестиваль классического танца «Приз традиций» был учрежден в 1995 году Ассоциацией «Казахстан-Австралия», Международным фондом «Русский балет» и Министерством культуры РК. Основная цель фестиваля – развитие хореографического искусства в Казахстане, налаживание прямых долгосрочных контактов с деятелями мирового балета, приглашение и организация выступлений интересных балетных трупп и ярких исполнителей современного балетного искусства. Кроме концертов и выступлений, в рамках фестиваля обязательно организуются мастер-классы и тренинги приглашенных звезд балета с балетными труппами театра оперы и балета им. Абая и учащимися Алматинского хореографического училища. У истоков организации этого балетного мероприятия стоят известные люди Казахстана – бизнесмен Ерулан Канапьянов, поэт и хореограф Дюсен Накипов и общественный деятель и музыкант Дюсен Касеинов.

Самый первый фестиваль «Приз традиций» стал знаменательным событием в развитии культуры Казахстана не только самим фактом организации и проведения нового интересного мероприятия, но и участием в нем блистательной балерины, легенды XX века Галины Сергеевны Улановой и хореографа с мировым именем Юрия Григоровича. Именно Уланова осветила своим великим именем, дала путевку в жизнь I фестивалю «Приз традиций». Само ее приглашение и приезд не были случайными, так как имя Улановой крепкими связующими нитями связано с балетом Казахстана.

В далеком 1941 году она вместе с другими деятелями Москвы и Ленинграда была эвакуирована в Алма-Ату и в течение трех лет являлась солисткой театра оперы и балета им. Абая. В этот период кроме выступлений на сцене, Уланова активно помогала освоить казахской балетной труппе лучшие образцы мировой и советской балетной классики. С ее участием на сцене театра оперы и балета им. Абая были осуществлены постановки балетов «Жизель» А. Адана и «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева. За яркий талант и бескорыстную помощь в становлении национального балетного искусства в 1944

году, в год ее отъезда, Правительство республики удостоило Уланову звания «Народной артистки КазССР».

Как говорила на открытии I фестиваля сама Уланова, именно сила добрых воспоминаний и благодарности к нашей гостеприимной земле, приютившей ее в годы войны, не позволила ей оставить приглашение казахстанцев без внимания. Жестом доброй памяти и преклонения перед неувядающим талантом стало награждение Президентом нашей страны Н. Назарбаевым великой балерины современности орденом «Парасат». Балетмейстер Ю. Григорович же был удостоен звания «Заслуженный деятель Республики Казахстан». Уланова, Григорович и балетная труппа театра оперы и балета им. Абая стали и первыми лауреатами I Международного фестиваля «Приз традиций».

Фестиваль стал ежегодным, спустя некоторое время в орбиту его проведения была включена и молодая столица суверенного Казахстана – Астана. Постепенно расширялась и тематика фестиваля. В последние годы, помимо исполнителей классического репертура, стали приглашаться и труппы, исполняющие интересную современную хореографию. Так, в 1999 году на фестивале была представлена всемирно известная труппа «Сан-Франциско балет», в 2003 году танцевальный коллектив «Степ-данс» из Лос-Анджелеса, выступал «Молодой балет Франции».

Бессменный генеральный директор фестиваля Е. Канапьянов и Союз хореографов РК в рамках данного фестиваля всегда стараются представить казахстанским зрителям мировые балетные премьеры последних лет. В 1998 году звезда русского балета Н. Ананиашвили представляла премьеру балетов «Прелести маньеризма» и «Сны о Японии» вместе с солистами И. Петровой, М. Александровой, С. Филиным и А. Уваровым. В 2003 году были показаны балет «Четыре поцелуя» на музыку Баха, в постановке М. Лавровского балет «Нижинский» на музыку Рахманинова (Сергея Дягилева танцевал сам хореограф, Вацлава Нижинского – талантливый танцовщик Дмитрий Гуданов) и хореографические миниатюры на музыку Малера, Пяцоллы группы «Art of Nois».

Огромное непреходящее значение фестиваля «Приз традиций» для развития хореографического искусства Казахстана не требу-

ет каких-либо доказательств. Он нужен как зрителям, так и самим деятелям казахского балета, но больше всего – подрастающему поколению. Если маленькие девочки и мальчики не будут реально соприкасаться с искусством настоящих звезд, заряжаться от блеска их сияния, то в дальнейшем балет станет для них просто ремеслом и утратит значение чего-то большего, чем просто движение.

Международный фестиваль творческой молодежи «Шабыт» (Вдохновение) – один из первых фирменных фестивалей суверенного Казахстана и его столицы Астаны. Официально фестиваль был зарегистрирован в 1998 году, в 2000 году приобрел статус Международного и стал проводиться под эгидой ЮНЕСКО. Конкурс проводится в 6 номинациях: изобразительное искусство, классический танец, классическая музыка (фортепиано и скрипка), литература, народная музыка (домбра, шертер) и эстрадный вокал. В 2001 году была введена номинация «Конкурс молодых артистов балета» (сольный мужской, сольный женский танец).

В состав жюри фестиваля обязательно приглашаются выдающиеся мастера мирового искусства, что дает возможность участникам фестиваля общаться с ними на мастер-классах и художественных мастерских. Кроме дипломантов и лауреатов Гран-при на фестивале обязательно присуждаются именные премии ушедших деятелей культуры Казахстана и классиков мирового уровня. Эта традиция, по мнению организаторов фестиваля, служит данью уважения их памяти и своеобразный экскурс в историю для юного поколения. Главной наградой фестиваля считается Кубок Президента РК.

За 12 лет существования эта самая высокая награда фестиваля два раза присуждалась служителям богини Терпсихоры. Первый раз это было в 2002 году, когда Кубок из рук талантливой, прославленной балерины Екатерины Максимовой получили юные артисты столичной балетной труппы театра оперы и балета им. К.Байсеитовой. А в 2009 году этот Кубок получил молодой талантливый танцовщик Эльдар Сарсенбаев. Решение жюри номинации «Хореография» во главе с легендой отечественного балета Р.Баповым получило единодушную поддержку остальных коллег.

В разные годы в составе взыскательного жюри в номинации «Хореография» принимали участие такие известные и авторитетные де-

ятели мировой хореографии, как главный редактор журнала «Балет» В. Уральская, академик Болгарии Н.Цонева, директор Монгольского академического театра С. Болт, доктор искусствоведения, народный артист Кыргызстана Р. Уразгильдеев, народный артист СССР Р. Бапов, солистка балета «New Jersey Ballet Company» (США) С. Рахмедова и др.

Международный фестиваль творческой молодежи «Шабит» - первый значимый фестиваль искусств молодой столицы. Посредством проведения мероприятий такого ранга национальное искусство Казахстана получает уникальную возможность интегрирования в мировой культурный процесс. На сегодня одним из недостатков данного фестиваля является ограниченное количество конкурсантов из стран ближнего и дальнего зарубежья. Пока наблюдается превалирование участников из Казахстана.

Знаковым событием для профессионалов в области хореографии стала организация и проведение в 2006 году в Астане I Международного конкурса артистов балета. Организаторами этого серьезного мероприятия выступили Министерство культуры и информации РК, Национальный театр оперы и балета им. К. Байсеитовой и АО «Қазақ әуендері». История Международных балетных конкурсов в Советском Союзе ведет свое начало с 1969 года, когда впервые в Москве прошел первый Международный конкурс артистов балета. В советское время таких конкурсов в мире проводились единицы, наиболее известным был и Международный конкурс артистов балета в Варне, ведущий свою историю с 1964 года. Звезда и гордость национального балета Рамазан Бапов в далеком 1974 году получил счастливый билет в большой балет на одном из конкурсов в Варне, став обладателем второй премии. На закате старой советской системы в 1988 году еще одним победителем конкурса в Варне стал премьер казахского балета тех лет Бахытжан Смагулов. Позже лауреатами Международного конкурса в Варне станут Л. Альпиева (1996 г.), А. Суродеева (2002 г.), трагически ушедший совсем молодым Д. Чиныбаев (2004 г.) и единственный обладатель золотой медали этого конкурса Я.Мергалиев (2006 г.). Вошел в историю национального балета как единственный на сегодня лауреат конкурса артистов балета в Москве и Дошжан Табылды, молодой солист театра оперы и балета им. Абая,

лауреат Государственной молодежной премии «Дарын», в настоящее время солист театра «Астана Опера».

С распадом старой системы и провозглашением суверенитета в бывших союзных республиках появилось множество различных балетных конкурсов, нередко посвященных памяти своих талантливых земляков, ставших звездами мирового уровня. Как, например, конкурс артистов балета, посвященный памяти известной таджикской балерины Малики Сабировой. В Казани вот уже несколько лет проводится конкурс имени Рудольфа Нуреева. Набирает обороты конкурс «Арабеск», проводимый в Перми, одном из хореографических центров России, бережно хранящих традиции классического танца.

Одним из важных критериев статуса конкурса становятся его участники. Когда имена лауреатов конкретного хореографического состязания становятся известными не только в профессиональных кругах, а намного шире, поднимается авторитет конкурса и, как следствие, усиливается приток участников. Любой конкурс привлекает к себе внимание определенными показателями. А именно, представительным в профессиональном плане жюри, именем его Председателя, количеством и номиналом премий и финансовыми условиями его проведения.

В этом отношении I Международный конкурс артистов балета в Астане, приуроченный к 15-летию независимости Казахстана, почти соответствовал общим международным стандартам, насколько это было возможно в условиях молодой развивающейся страны. Астанинский конкурс был официально зарегистрирован в Международной федерации балетных конкурсов. В состав жюри были приглашены известные и именитые деятели международного уровня из России, Болгарии, Италии и Казахстана. А именно, Н. Цонева, Лучано Канетти, С. Усанов, В. Уральская, С. Вихарев, Р. Бапов, М. Тлеубаев, Г. Туткибаева. В качестве Председателя жюри была приглашена звезда русского балета Наталья Бессмертнова. Конкурс проходил в два тура, где исполнители представляли классическую вариацию и современную хореографию. Призовой фонд конкурса составил более 11 тыс. евро, из которых 5 тысяч евро предназначались для обладателя Гран-при. На первом конкурсе приняли участие 32 участника из России, Украины и Казахстана. Как и принято на всех балетных

конкурсах, исполнители оценивались по нескольким критериям: исполнительское мастерство, артистическое обаяние, художественное исполнение, лаконичность образа, антропологические данные артиста и его перспективность. Обладателем главной награды конкурса стал молодой солист ГАТОБа им. Абая Айдос Закан.

В следующий раз количественная и качественная панорама конкурса расширилась. II Международный конкурс артистов балета «Байтерек» прошел в Астане в 2009 году под Председательством звезды русского балета Людмилы Семеняки. В состав жюри вошли ректор Академии танца Рима Маргарита Паррилла, руководитель японского хореографического колледжа «Тойота-Сити-Балет» Сува Хитоши, председатель Международной федерации балетных искусств С. Усанов, вице-президент Ассоциации балетного искусства Китая, профессор Пекинской академии танца Сяо су Хуа, главный балетмейстер НТОБ им. К. Байсеитовой Т. Нуркалиев. В конкурсе приняли участие 36 артистов балета из 6 стран в возрасте от 17 до 25 лет. На этот раз соревнование включало в себя три тура. Включение обязательного современного танца расширило горизонты конкурса и позволило увидеть не только уровень казахской исполнительской школы, но и потенциал хореографов Казахстана, работающих в области современной хореографии. Гран-при конкурса был присужден солистке НТОБ им. К. Байсеитовой Мадине Басбаевой.

Конечная цель любого конкурса – открыть новые таланты, показать товар лицом присутствующим импрессарио, руководителям балетных трупп. С этой целью в качестве Почетных гостей II конкурса присутствовали старейший Президент самого известного балетного конкурса в Варне Эмиль Димитров, импрессарио и Председатель некоммерческой итальянской ассоциации «Интермузыка» Твидо Риччи, а также главный балетмейстер ГАТОБа им. Абая Рамазан Бапов. В этом отношении казахстанский конкурс, несмотря на свои первые шаги, начал выполнять и эту функцию. Так, обладатель Гран-при самого первого конкурса А. Закан после победы получил приглашение на работу в труппу Мариинского театра.

Проведение Международных конкурсов артистов балета в Казахстане стало возможным благодаря тому, что наша страна стала полноправным членом Международной федерации балетных кон-

курсов. И впервые в истории Казахстана наш хореограф, а именно главный балетмейстер НТОБ им. К. Байсеитовой Турсынбек Нуркалиев стал членом Международного Союза деятелей хореографии.

Представленный краткий обзор фестивалей и конкурсов, проводимых в Астане в области хореографии, позволяет сделать следующие выводы. Обретение нашей страной независимости позволило деятелям хореографии, не оглядываясь на мнение более развитых стран и различные точки зрения своих соседей, проводить разнообразные мероприятия в виде фестивалей и профессиональных конкурсов. В их организации и проведении до сих пор имеют место как недостатки, так и множество нерешенных проблем. Многие из них, несмотря на декларированный статус международных, до сих пор носят местечковый характер. Нередко некоторые из них превращаются в обычные гастроли заезжих звезд, ничего не давая казахстанским хореографам в профессиональном плане. А чаще всего, превращаясь в хорошие дивиденды для бизнесменов, вкладывающих деньги в организацию гастролей такого плана.

Конкурсы среди исполнителей не раз напоминали расклад народной сказки «каждой сестре по серьге», вытянуть своих и в то же время не обидеть представителей других стран. Организовывать Международные конкурсы артистов балета должны только профессионалы в этой области. Так как здесь важно все, начиная с адресной рассылки рекламы и до церемонии награждения победителей. Все известные Международные конкурсы имеют специально созданную Дирекцию, которая как минимум за год начинает работу по организации таких мероприятий. У нас же официальный представитель Министерство культуры и информации пока лишь занимается выделением финансирования. А посредники вроде АО «Қазақ әуендері», не обладая необходимыми знаниями и опытом в организации балетных конкурсов, выполняют лишь функции заказчиков билетов и других соответствующих услуг.

Вместе с тем при всех имеющихся недостатках и проблемах, наличие в Казахстане своих хореографических фестивалей и конкурсов есть еще одно реальное достижение независимости нашей страны. Большинство ныне работающих в этой сфере помнит, не так давно на огромный необъятный Советский Союз был один балетный

конкурс, на который могли попасть только выпускники и артисты приближенных к центру театров, то есть Москвы и Ленинграда. В исключительных случаях, по разнарядке иногда посылались национальные кадры из республик. Теперь же казахстанская молодежь имеет возможность опробовать свои силы и быть замеченными в родных стенах приглашенными звездами мировой величины, художественными руководителями знаменитых балетных трупп.

Проводимые в Казахстане фестивали и конкурсы помогают начинающим артистам заявить о себе, проявить свой творческий потенциал, который зачастую они не имеют возможности продемонстрировать в текущем репертуаре театра. Благодаря участию в конкурсах у нынешних казахстанских театров и артистов балета появилась счастливая возможность видеть и учиться у самых лучших представителей мировой хореографической школы, сотрудничать и налаживать реальные связи. Самое главное, есть право выбора. При определенных профессиональных способностях, финансовых возможностях и большом желании танцовщики могут принимать участие в любом балетном конкурсе, которых сегодня огромное количество.

Государственный театр оперы и балета «Астана Опера»

В 2013 году в Астане открылся новый театр. Был открыт не просто театр, а театр оперы и балета, который во многих странах является визитной карточкой государства, по которому судят об уровне развития искусства и отношении к нему власть держащих. Театры «Ковент-Гарден» в Лондоне, «Гранд Опера» в Париже, «Ла Скала» в Милане, «Метрополитен Опера» в Нью-Йорке и др. – давно стали некими брендами своей страны, являясь признанными лидерами в области постановок лучших образцов мировой классической оперы и модерн балетов. В Астане построили новый театр, ни в чем не уступающий и по многим параметрам, даже превосходящий многие известные театры мира.

Классический, и в то же время современный облик театра притягивает к себе с первого взгляда. Его внутреннее убранство, оформление зрительного зала и фойе восхищает гармоничным синтезом

восточной утонченной красоты и западной стильности и функциональности, при сохранении хорошо читаемого национального колорита с внедрением самых новейших технических достижений в области театральной машинерии, акустики и светоаппаратуры. Как известно, прекрасное здание это еще не театр, его необходимо наполнить событиями, талантливыми личностями, хорошим репертуаром, ансамблем и т.д. И такая работа в «Астана Опера» под руководством его директора Толегена Мухамеджанова началась еще задолго до начала открытия театра, когда выбирали спектакли для открытия театра, впервые в истории оперных театров Казахстана провели жесткий отборочный конкурс среди артистов для работы в данном театре.

Первым балетом, представленным на сцене театра «Астана Опера» стала «Спящая красавица» П. Чайковского, один из непревзойденных шедевров русского классического наследия. Для постановки балета был приглашен Ю. Григорович – признанный мэтр современной хореографии. Вместе с ним в команде прибыли художник по костюмам Франки Скуарчапино, обладательница нескольких премии «Оскар» за разработку костюмов к фильмам, художник по свету Виничо Кели. Возглавил постановочную группу известный художник-сценограф Эцио Фриджеро, который неоднократно сотрудничал с крупнейшими режиссерами итальянского и европейского кино, в том числе с Б. Бертолуччи, М. Болоньи, Р. Кастеллани, Ж.-П. Рапно и др. Он принимал участие в создании балетных спектаклей с легендарным Р. Пети, ставил вместе с Р.Нуриевым спектакль «Ромео и Джульетта» в Ла Скала, работал с Григоровичем в лучших театрах мира. Ранее в этом составе команда уже осуществила постановку «Спящей красавицы» в «Ла Скала», «Ковент-Гардене», «Гранд Опера» и Большом театре.

«Спящую красавицу» Ю. Григорович представил в новой редакции, где балет представляется не только как сказочная феерия, но и одухотворенная поэма любви. Из первоначального четырехактного балета-феерии балетмейстер сделал лаконичный красивый балет в двух действиях. По словам балетмейстера, он оставил важные узловые моменты сюжета сказки, а также самые лучшие танцевальные шедевры в редакции М. Пети. А затем все это объединял в дей-

ственное драматургическое произведение, развивающееся по законам балетного симфонизма.

Первое балетное представление на сцене нового театра стало истине грандиозным событием в истории отечественной культуры. Для балета были заказаны роскошные декорации и костюмы, большинство из которых шились в самой Италии под надзором художников спектакля (весьма дорогие, даже по европейским меркам). Для создания на сцене роскошного антуража XVIII в. – время правления французского короля-солнце были заказаны золоченые декорации весом в 16 тонн, которые по морю прибыли из Генуи. Одни только ворота для королевского замка составили более 500 кг.

Каждый костюм вручную обшивался драгоценными камнями итальянскими подмастерьями. Не меньшая работа была проделана казахстанскими декораторами и художниками, так как часть балетного реквизита под чутким руководством Э. Фреджеро изготовлялись в мастерских Астаны. Для сценографического оформления использовалось много различного материала: пластик, дерево, арматура, особое жидкое стекло, которое обрабатывалось специальным способом, а затем заливалось и застывая, приобретало невероятно изумительные формы. Работа с мастером и его командой, которые участвовали в постановке более 350 спектаклей, стало настоящей школой и хорошей возможностью для обмена опытом на практике для всего художественно-постановочного и технического цеха театра «Астана опера». В нескольких интервью итальянский художник отметил, хотя процесс подготовки и монтировки оказался достаточно сложным, слаженная работа всех задействованных цехов показал хороший результат.

«Спящая красавица» – один из лучших образцов русского классического наследия XIX века, поставленного на либретто директора императорских театров И. Всеволожского, создавшего литературный вариант на сюжет французской сказки Ш. Перро. К творению великого балетмейстера М. Петипа и композитора П. Чайковского, принадлежащего к первым опытам развития и постановки балетов, развивающихся по законам балетного симфонизма, вновь и вновь обращается каждое новое поколение хореографов. Это произведение весьма показательно в вопросах сохранения и переделках клас-

сического наследия, который являлся одним из актуальных вопросов XX века и не потерял своей остроты до сих пор.

К постановке балета «Спящая красавица» Ю. Григорович на протяжении всей своей творческой деятельности обращался пять раз, из них для труппы Большого театра поставил три сценических варианта. Это был и первый классический балет, к которому он обратился еще в далеком 1963 году. По словам Ю. Григоровича, это происходит потому что «в этом балете заложен бесконечный спор добра и зла, который развивается во времени. Поэтому сюжет этого балета вечен, «Спящая красавица» многогранна, внутренне объемна, ее не исчерпать единственным решением».

Данная версия классического балета в постановке Ю. Григоровича представляет собой, с одной стороны, частичное сохранение старой хореографии М. Петипа. С этой целью балетмейстер попытался восстановить его лучшие хореографические сцены, освободив их от наслоений времени. И, с другой стороны, поставить новые танцы, сделать действие балета более динамичным и непрерывным, купируя сцены с условно-символической пантомимой и характерно-бытовыми танцами, церемониальными танцами и лишними вариациями. В данном балете балетмейстер постарался развить все те творческие принципы, которые дали хорошие результаты в его предыдущих работах. Симфонический танец, являющийся неотъемлемым свойством творчества М. Петипа и Ю. Григоровича, явился связующим звеном между искусством двух балетмейстеров и удачным примером нового отношения к классическому наследию прошлого.

Ю. Григоровичу, как постановщику, удалось добиться непрерывности музыкально-хореографического действия. Балетмейстер сохранил основные танцевальные сцены М. Петипа: большое адажио, вариацию Авроры, сцену, дриад, танцы сказочных персонажей, па-де-де Авроры и принца Дезире (из IV акта). В некоторых моментах он внес в них определенные изменения, например, каждая из вариаций па-де-сиз фей I акта танцуется с участием кордебалета, которое раньше в постановке М. Петипа не было. Там, где хореография М. Петипа не сохранилась или не отвечала принципам танцевально-симфонического развития, Ю. Григорович сочинил новые танцы и поставил новые сцены: финал пролога, сцены зарастания и панора-

мы, всю танцевальную партию Карабос и др. При этом вновь поставленные танцы стилистически органичны и не выбиваются из общей стилистики балетного спектакля. Умение сочинять собственные новые танцы в духе и стилистике балетмейстеров-классиков, одно из неоспоримых достоинств и талантов Ю. Григоровича, как балетмейстера-постановщика.

При множестве неоспоримых художественных достоинств новой версии балета «Спящая красавица» в постановке Ю. Григоровича, вместе с тем, хотелось бы отметить несколько моментов, с которыми могут не согласиться многие профессионалы и радетели за сохранение бесценного классического наследия. Во-первых, значительное сокращение балета, превратившегося из 4-актного в представление в 2-х действиях. Достаточно сомнительно, уместно ли здесь было само сокращение. Неторопливость и медлительность присущи были этому балету при его задумке и первоначальной постановке, как танцевальной сказке о принцессе, проспавшей в ожидании прекрасного принца сто лет.

Во-вторых, отказ Ю. Григоровича в этом балете от пантомимы, привел в образном решении спектакля к определенному противоречию. Решив оттанцевать все пантомимные моменты «Спящей красавицы», балетмейстер ослабил зрелищное впечатление от балета, была потеряна непрерывность музыкальной драматургии, сама хореография же обеднена. Наибольшая потеря коснулась персонажа феи Карабос, образ из пантомимного превратился в танцевальный. Конфликт феи Карабос и феи Сирени, символизирующих борьбу зла и добра, выражен в спектакле в действенных танцевальных дуэтах, построенных на контрасте пластики фей: мягкой и плавной у одной, резкой и прерывистой у другой. Но контрастная танцевальная лексика построена на классическом танце, поэтому в зрительском восприятии она выглядит как бы однородной. Раньше же пантомимное решение образа феи Карабос подчеркивало зримый конфликт и непримиримость двух фей. И, таким образом, беспантомимное решение балета «Спящая красавица», вошло в некоторое противоречие с его драматургией.

В постановке отчетливо читается стремление к полной эстетике «танцсимфонии». Талантливо поставленные танцы и интересные режиссерские находки все же сгладили появившееся противоречие

балета, отказ от бытовой пантомимы привел к утере противопоставления поэзии и прозы, мечты и реальности, идеала и действительности, когда потерялась сказочная подоплека романтического произведения. К счастью, данный недостаток не помешал талантливому балетмейстеру поставить интересный и красивый спектакль, весьма поучительный в постановке классического наследия прошлого.

Услышанные несколько раз от постановочной группы слова «ни каждый театр может себе позволить такие постановки», думаю надо отнести не только к огромным финансовым средствам, вложенным в эту постановку, и приглашении истинных мастеров своего дела в общемировом значении, но и в исполнительском мастерстве молодой группы. К премьере было подготовлено три состава, что свидетельствует о высоком профессиональном уровне и серьезном составе балетной группы. В «Спящей красавице» задействована вся труппа, здесь очень много сольных и массовых танцев.

В премьерном спектакле хорошо показал себя женский кордебалет, с которым очень много работали известная российская танцовщица и педагог Н. Тимофеева и ассистент балетмейстера О. Цветницкая. Этот балет весьма сложен в техническом отношении, в нем много стиливых нюансов, очень тонких, но важных для классического балета, поэтому он до сих пор считается настоящей школой для любой труппы, а полное овладение его сложнейшим танцевальным языком – показатель высокого профессионализма. С этой точки зрения, если быть объективными, молодой астанинской труппе еще предстоит большая работа по безукоризненному исполнению сложнейших партий «Спящей красавицы». Но то, что было представлено на первых премьерных спектаклях, еще раз убедило в огромном потенциале и готовности труппы к постижению новых высот профессионализма.

К премьере балета было подготовлено три состава исполнителей. В первом составе танцевали М. Басбаева и Р. Сейтбеков, во втором А. Бекетаева и Т. Гатауов, в третьем Г. Усина и С. Кауков. Апофеозом спектакля стало свадебное па-де-де во II акте, где солисты балета продемонстрировали искренность и пылкость первых чувств, наряду с хорошей подготовкой и опытностью в исполнении технически сложных элементов. Кордебалет в знаменитом вальсе удивил ровными

линиями, синхронностью и легкостью в исполнении. А.Шайкенова в образе феи Сирени была весьма грациозна, продемонстрировала свободное овладение стилем и манерой данного классического танца, чистотой поз и движений. В ее танце чувствовалась уверенность в своих поступках, материнская забота и любовь, именно в этом образе заключена основная концепция и идея знаменитой сказки, где, добро всегда побеждает зло. Не случайно и сам Ю. Григорович отметил, что балетная труппа стала сильнее, поэтому работалось с ней легко: «Я уже знаком с этой труппой, но не узнал ее – молодая, хорошо обученная, перспективная».

Идея открыть новый театр спектаклем «Спящая красавица» принадлежит Президенту страны Н. Назарбаеву. Об этом он сам рассказал в одном из интервью, об этом мы услышали и от балетмейстера Ю. Григоровича. По словам балетмейстера на открытии Большого театра присутствовал и наш Президент, тогда спектакль ему очень понравился и он решил, что новый театр в Астане надо тоже открывать им же. Он сделал Ю. Григоровичу предложение, которое он с радостью принял. На подготовку спектакля ушло три месяца, за это время труппой был освоен танцевальный текст балета, отрепетирован каждый номер. В интервью одной из столичных газет именитый балетмейстер признался: «Мне приходилось ставить спектакли во многих странах: Швеции, Франции, Италии, Дании, Финляндии, Чехии – все перечислить невозможно, но нигде в мире я не открывал театры. Астана – это прецедент в моей творческой биографии» [7]. Как известно, как корабль назовешь, так он и поплывет. Поэтому надеемся, легендарный классический шедевр «Спящая красавица» в постановке талантливого именитого балетмейстера современности Юрия Григоровича, принесет нашему молодому театру «Астана Опера» удачу и длинную творческую жизнь.

Большим событием в культурной жизни нашей страны и самого театра стала мировая премьера оперы «Аттилы», в рамках которого была организовано проведение Международной научной конференции «Современное оперное искусство: традиции, новаторство, перспективы» и большого гала-концерта с участием мировых звезд оперы и балета.

Стратегически правильным стало проведение научной конференции именно на данном мероприятии, где наряду с известными оперными исполнителями на мировую премьеру были приглашены руководители именитых театров, сегодняшние успешные менеджеры театрального дела, члены авторитетной ассоциации «Опера Европа». На конференции были обсуждены такие актуальные вопросы, как продвижение оперного искусства в массы, условия получения хорошего финансирования, развития маркетинга в театре, сосуществование оперы и балета под одной крышей, проблемы подготовки современных оперных артистов. Из уст непосредственных руководителей довелось услышать о современном состоянии и проблемах оперного искусства в Европе, традициях классической оперы в Шанхае и нелегком возрождении Королевской оперы в Испании.

Выступления докладчиков носили полезный для казахстанских театральных деятелей прикладной характер. Весьма интересным был разговор о том, что современная мировая опера меняется, чтобы стать более доступной широким массам. Когда-то элитарный вид искусства убирает границы, поэтому в современной западной опере широко применяют различные интерактивные методы пропаганды, как например, пиаракции, флешмобы, где зрители становятся участниками. Таким образом, стирается иерархия, появляется команда единомышленников. Каким образом сделать «Астану Оперу» брендом Казахстана, коммуникационные связи – как один из основных инструментов международного брендинга, эти и другие вопросы с интересом обсуждались на данной конференции. Николас Пэйн, Барбара Мингетти, Николай Кузнецов, Умитжан Джумакова, Фернандо Санс Ривьер, Шицзинь Цянь, Мария Баскес-Шелли, Сергей Становкин, Роберто Жоноварди интересно и с удовольствием поделились со специалистами и приглашенной молодежью из Национального университета искусств знаниями и практическим опытом в области оперного искусства.

Гвоздем мероприятий этих дней стала мировая премьера оперы «Аттила». Одна из ранних опер великого Джузеппе Верди, впервые была представлена в Венеции в театре «Ля Фениче» 17 марта 1846 года. Автор либретто Т. Солер, по желанию и указанию композитора, должен был строго следовать сюжетной линии трагедии Ц. Вернера

«Аттила, царь гуннов» и опираться на сведения из книги французской писательницы де Сталь «О Германии». Так как творчество Вернера, основоположника жанра «трагедия рока» пользовалось большой популярностью среди немцев и самого Гете, опера сразу же была поставлена во многих театрах Германии. В свое время за этой оперой закрепилась репутация героико-патриотического спектакля. Так как средневековый сюжет о борьбе итальянцев с варварами, призывы взяться за оружие и уничтожить тиранию вызывали бурный отклик в раздробленной, угнетаемой чужеземцами Италии в преддверии революции 1848 года.

Герои девятой оперы Верди – исторические лица. Аттила (дата рождения неизвестна) в 433 году получил верховную власть над гуннами, которую 12 лет делил с братом. Убив его, он стал единоличным властителем громадного государства, отвоеванного у дряхлеющей Римской империи. Аттиле добровольно подчинились не только гунны, но и союз племен, в который входили, в частности, германцы и хазары. Внешне Аттила был далеко не привлекателен: приземистый, плотный, с темным цветом лица, приплюснутым носом, маленькими, глубоко посаженными глазами и редкой бородкой. Однако он был строг и внушителен на вид. Посватавшись к сестре императора Западной Римской империи Валентиниана III и получив отказ, Аттила прошел всю Германию, двинулся на Галлию и в 451 году во главе 500-тысячного войска столкнулся с объединенным христианским воинством на Каталаунских полях, где был разбит. В следующем году Аттила вошел в Италию, разрушил Аквилею, захватил многие города и грозил гибелью Риму. Однако он остановил свое победное шествие, вступил в переговоры с Папой Львом I, и тот купил мир за огромные деньги. Это событие запечатлено на фресках Рафаэля в Ватикане. В 453 году Аттила умер в брачную ночь с бургундкой Ильдико – то ли от сердечного удара, то ли от руки молодой жены, отомстившей за гибель родных и унижение своего народа.

Другая историческая фигура оперы – непобедимый герой близившейся к распаду Западной Римской империи Аэций, прозванный последним римлянином и щитом Рима (дата рождения колеблется между 390 и 395-396 годами, дата смерти – 454 или 456). Поступив еще в юные годы в императорскую гвардию, Аэций несколько лет

был заложником вначале у готов, затем у гуннов. В 425 году он стал главнокомандующим при малолетнем императоре Валентиниане III и до самой смерти – фактическим правителем государства, показав себя победоносным полководцем и ловким дипломатом. Аэций долго поддерживал мир с гуннами, но в 451 году, объединив под своей властью многие варварские племена, выступил против Атиллы и разбил его несметное воинство на Каталаунских полях. Был он противником Атиллы и во время похода того на Италию в 452 году. После заключения мира и смерти гуннского вождя Валентиниан, опасаясь могущества Аэция, приказал умертвить его во время аудиенции в императорском дворце.

В опере четыре главных героя – вождь гуннов Атила (бас); дочь правителя Аквилеи, Одабелла (сопрано); римский полководец Эцио (баритон); аквилейский воин Форесто (тенор). Народ представляют хоры гуннов, друидов, языческих жриц и христиан.

«Атилу» можно сравнить с большим эпическим полотном с главным героем в лице народа, где кроме того есть борьба за свободу, религиозный конфликт, любовный треугольник и даже мистические темы судьбы и предсказаний. Действие оперы происходит в середине V века в Аквилее, одном из небольших итальянских городов, где в то время происходили ожесточенные столкновения римлян с гуннами в лице Атиллы, которому удалось стать во главе великой империи, которая простиралась от Южной Германии до Волги и Урала, от Балтийского моря до Кавказа. В прологе происходит завязка оперы, когда потерявшая отца Одабелла, попадает в плен к Атилле, сразу же влюбившегося в плененную девушку. Смелая и воинственная Одабелла клянется отомстить врагам своего народа. Эцио же, авторитетный римский полководец, пытается заключить с Атилой мирное соглашение, чтобы он оставил ему в управление Италию. В последующих актах, Эцио предает не только своего императора, но и Атилу, который видел в нем своего друга. Форесто пытается отравить Атилу, но Одабелла, чтобы сдержать данную клятву, предупреждает об этом Атилу. Но в конечном итоге, она сама вонзает меч в Атилу, объявившего ее своей женой.

В музыкальном плане опера «Атила» тяготеет к традиции бельканто, характеризуется множеством развернутых массовых сцен,

имеются большие на форте финалы (квинтеты с хором), изысканные, но весьма трудные в исполнительском отношении арии, огненные каватины, энергичные музыкальные пассажи в ритме марша. При этом в музыкальных характеристиках главных персонажей почти отсутствует психологическая разработка характеров и тонкость в переживаниях и чувствах героев, характерных для более поздних опер Верди. Среди блестящих арий – героическая каватина Одабеллы «Когда бегут отважные» из 1-й картины пролога, полная высоких нот, виртуозных пассажей и каденций. Следующий дуэт Аэция и Аттилы – великолепный образец стиля раннего Верди с энергичными темами широкого диапазона и пунктирным ритмом. Такова и знаменитая фраза Аэция «Возьми себе вселенную, только Италию, только Италию оставь мне». 2-я картина начинается красочным оркестровым эпизодом, разделенным унисоном басов в духе средневекового хорала: бушующая ночная гроза сменяется утренним покоем. Открывающая 1-ю картину I акта сцена и романс Одабеллы «В этом летящем облаке» – один из редких лирических эпизодов с тонко детализированным звучанием оркестра. Сцена и ария Аттилы в начале 2-й картины «Снилось мне, что пока душа парит» с чеканными сверкающими темами – лучший номер оперы. В драматическом финале воинственному хору гуннов противостоит просветленный хорал а капелла юных римлян и громовое проклятие Святого Льва «Божьим Бичом ты прозван»; отрывистым, смятенным репликам Аттилы противопоставлены широкие распевные фразы квартета с хором.

При первой постановке и до сих пор в прочтении оперы главной является тема защиты родины и право любого народа на политическую и духовную независимость. Еще на первых премьерных спектаклях оперы, народ Италии при обращении Эцио к Аттиле со словами «Возьми весь мир, но мне оставь Италию!», вскакивали с мест, громко скандируя «Свободу Италии!». Данное оперное произведение до сих пор не теряет своей актуальности и интереса со стороны профессионалов. Изобилие в опере сложных развернутых вокальных партий требует наличия сильных и опытных голосов. При этом некоторая рыхлость в музыкально-драматургическом решении и некоторая однообразность в мелодическом строе оперы не раз останавливала желающих поставить на сцене это произведение.

Поэтому вполне естественно, что к этой опере обращались режиссеры, обладающие неординарными художественно-постановочными решениями и труппы, имеющие в своем арсенале актеров с сильными голосами и яркой выразительной техникой игры. В премьерном спектакле «Аттила» «Астана Оперы» все эти факторы и звезды соединились в едином гармоничном союзе, создав поистине великолепное театральное зрелище. Отсюда выбор, остановленный руководством театра на этой опере, вполне понятен и оправдан.

Начать, наверное, надо с восприятия самого образа Аттилы. Для казахов, нынешних потомков гуннов, Аттила никогда не был кровожадным варваром-завоевателем, каким его представляют большинство европейских и прозападных научных изданий. Для современных казахстанцев Аттила – прежде всего наш предок, великий полководец и стратег, сумевший завоевать много стран и создать великую империю.

Режиссер-постановщик, а также одновременно сценограф и художник представленной оперы Пьер Луиджи Пицци и исполнитель главной партии Ильдар Абдразаков, не раз работавшие над этой оперой на различных сценах мира, может и не намеренно, но в своем совместном режиссерском видении и актерской трактовке Аттилу представили не как жестокого и кровожадного предводителя варварских племен и «Божьего бича» своего времени, каким обычно трактуют его в большинстве оперных постановок западных театров. Аттила на казахстанской сцене сильный воин и достаточно жесткий завоеватель, при этом он не лишен обычных человеческих чувств. Он по-настоящему влюбляется, великодушно прощает врагов, верит и боится предсказаний. В одной из первых сцен пролога он предстает культурным человеком широких взглядов, когда останавливает своих воинов от сожжения книг.

В своем сценографическом решении режиссер огромное пространство сцены разделяет на разновысотные площадки, используя абстрактные геометрические формы и объемы в виде кубов, лестниц и арок. Таким образом, организуя несколько зон для действия, что визуально помогает широкоэпическому восприятию спектакля, даже при незначительном количестве действующих лиц, делая сценическое пространство и общие массовые сцены более объемными.

В оформлении строгий классический стиль гармонично соединен с восточным с его яркими цветовыми пятнами и роскошными орнаментальными узорами, широко использованы все технические возможности современной театральной машинерии. Такое же сочетание можно было увидеть и в костюмах главных героев, но именно у Атиллы и гуннов можно было обнаружить хорошо прочитываемое этнически стилизованное настроение. Преобладающий цветовой колорит в оформлении – классический мрамор в сочетании с яркими бордовыми пятнами на нейтральном черном фоне.

На мой взгляд, единственный недостаток режиссерского видения данного спектакля, это однообразность большинства массовых сцен. Как известно, в большинстве европейских театров оперные спектакли грешат определенной приверженностью к некоторой минимализации активных действий на сцене большого количества исполнителей. Поэтому для главных героев, в первую очередь, выбирается удобное расположение для представления своих сольных арии. Таким образом, в своей режиссерской концепции представленной оперы постановщик остался верен принципам европейского театра, хотя сам сюжет и действие спектакля напрашивались на более интересные и развернутые решения массовых сцен, отказа от статичности действия.

В опере большое значение приобретают сцены, связанные с темой рокового предначертания судьбы Атиллы: тема судьбы и тема рока. Сцена Атиллы и римского папы является кульминацией оперы. Во сне Атилле является тень величественного старца, который запрещает ему двигаться на Рим, тем самым посеяв в его душе непонятный и несвойственный ему страх. Проснувшись, он рассказывает свой сон и поет знаменитую кабалетту, самую сложную из басовых кабалетт Верди, но и самую захватывающую – в исполнении Фурланетто. В песне Аттила призывает свои войска на новые завоевания, пока вдруг издали не раздастся совсем другое пение, которое оказывается религиозной процессией во главе с папой Львом, приближающееся к лагерю гуннов. В этот момент Аттилу охватывает панический страх, так как в нем он узнает старца из своего сновидения и склоняется перед величием христианства.

Наиболее ярко тема судьбы слышна во втором акте, в сцене пира у царя гуннов. Жрецы предупреждают Аттилу о грядущей опасности.

Унисонный хор жрецов построен на теме судьбы Аттилы. Другой кульминационно-важный момент – тема проклятия Аттилы папой Львом, впоследствии причисленный к лику святых. К одним из лучших сцен оперы принадлежит симфонический фрагмент, рисующий грозу и восход во второй картине пролога. Данный музыкальный эпизод насыщен глубоко романтическими оркестровыми красками, колоритно рисуящие картину рассвета после грозы. Таких эпизодов у Верди не так уж много, так как в его произведениях очень редко встречаются музыкальные картины природы, но там, где они есть, чаще всего носят обобщенно-драматический характер.

Яркий выразительный момент оперы заключен и в финале первого акта, где эффектно противопоставляются темпераментный хор кочевников, звучащий в сопровождении звучания медных духовых в оркестре, и мелодичный хорал пленников с доносящимися издалека молитвенными звуками. На этом фоне второй контраст сцены представляет собой противопоставление хора кочевников и тревожных реплик Аттилы. Не меньшим драматизмом проникнута сцена пира в финале II акта оперы, в которой гаснут факелы, и наступает полнейшая темнота. В этот момент только что бурлящее веселье сменяется резким оцепенением всей толпы, где объединены партии всех действующих лиц и хора.

В «Аттиле» основную нагрузку и особый успех выпал на долю одного из самых востребованных и талантливых басов мировой сцены Ильдара Абдразакова, премьера Мариинского театра. В этой партии он блистал на сцене «Метрополитен Опера» и других европейских сценах. Прекрасная сценическая внешность в сочетании с сильным красивым голосом помогли созданию уверенного в себе, но в тоже время настоящего романтического героя. Дикая степная природа завоевателя мира Аттилы близка и по крови певцу-башкиру, его герой философ-стратег. Артисту удалось создать цельный образ предводителя гуннов, его не очень темный виолончельный бас покоряет гибкостью и сочностью, объемно обволакивая все сценическое пространство.

Исполнитель сейчас находится в превосходной форме, в высочайшей вокальной культуре этого певца даже не стоит сомневаться. Именно поэтому долгие годы, являясь солистом Мариинского

театра, он с огромным успехом прославляет этот отечественный бренд и на лучших оперных сценах мира. То, что И.Абдразаков – на сегодня один из лучших оперных певцов, подтверждает присвоение ему одной из престижных музыкальных премии «Грэмми» за альбом «Реквием» в 2011 году и признание его лучшим басом мира за исполнение партий Атиллы на Международном оперном конкурсе «Oscar della lirica» в 2012 году.

«Легко понять, почему маэстро Мути восхищается Ильдаром Абдразаковым, его молодым, грандиозным Атиллой, – написал музыкальный обозреватель «The New Times York» Э.Томмазини в рецензии на спектакль. «У певца сильный, «темный» и богатый голос, которым он прекрасно управляет. Именно вердиевские чистота и ясность пения делают его необычайно волнующим».

В роли римского военначальника Аэция выступил Клаудио Згура, известный итальянский баритон. Чистый «темный» тембр его голоса красивый и мягкий, при этом хорошая техника позволяла ему легко и уверенно брать все верхние ноты. Герой Згуры благородный и амбициозный, таким он и предстал в его исполнении. Достойный соперник Аттилы и в дуэтах с ним он был на равных, вызывая горячие аплодисменты публики.

Российская примадонна Анна Маркарова, наделенная от природы мощным по силе голосом, в роли Одабеллы восхитила точным попаданием в колоратурных пассажах и яркой эмоциональностью в исполнении. Маркаровский сильный голос, плотно и красиво звучащий на середине, мог перекрывать звучание оркестра. Певице удалось актерски донести до зрителя образ смелой воительницы, способной пожертвовать любовью и собой ради освобождения своего народа.

С партией Форесто убедительно справился итальянский тенор с красивым голосом Лучано Ганчи. Мягкий лирический тембр голоса в сочетании с выстроенным звуковедением, стабильным верхом и дополненное хорошим владением легато, помогли певцу создать яркий актерский образ. Исполнители второстепенных героев спектакля Жан Тапин (Ульдино) и Ескендир Абжанов (Леоне), наши талантливые солисты, профессионально и четко выполнили возложенную на них задачу, нигде не нарушая звездный ансамбль и замысел поста-

новщика. Хотя в некоторых моментах их вокальные реплики неким образом оказывались перекрытыми оркестром и хором.

Хор театра, подготовленный maestro Е. Даутовым, был на высоте, удивил ансамблевой слаженностью и артистизмом. Мужской хор звучал мощно и красиво, слегка перекрывая женский. Особенно впечатляюще звучал хор в драматическом финале, когда воинственному хору гуннов вторил просветленный хорал а капелла юных римлян и громовое проклятие Святого Льва «Божьим Бичом ты прозван».

Яркое и положительное впечатление от премьеры было поддержано и оркестром театра «Астана Опера», подготовившего «Аттилу» под руководством великого maestro Валерия Гергиева и итальянского дирижера Марко Бозми. Первый дирижировал в первый день премьеры, работу итальянца мы услышали на второй премьере. Тщательно отрепетированная партитура, пусть и не самая сложная, но насыщенная среди вердиевских опер, на фоне безупречной акустики зала и точных дирижерских команд сделала звучание оркестра почти безупречным, найдя стройный баланс между музыкой и голосами.

Мировая премьера оперы «Аттила» подарила ценителям классической музыки незабываемый роскошный праздник. Безусловно, всему коллективу театра еще предстоит большая работа в области расширения репертуара, повышения исполнительской культуры, воспитания своего зрителя и многое другое, чтобы встать вровень с именитыми мировыми театрами, стать узнаваемыми и занять свое место на обширных просторах музыкального мира.

Театр «Астана Опера» представил новое творение - балет «Роден» в постановке Бориса Эйфмана, одного из самых известных и креативных хореографов, имя которого является брендом современного русского балета во всем мире. Еще в 1977 году, создав свой коллектив, пережив множество нападков и непонимания, со стороны управленцев от культуры того времени и некоторых своих коллег, Эйфману удалось создать современный психологический интеллектуальный балет, по его личному определению «хореографический психоанализ». Опираясь на классическую основу танца, при этом расширяя сами академические рамки балета, он выработал свой хореографический стиль, яркий и новаторский. В чем уже убедились и казахстанские любители балета, познакомившись с его постановками «Красная Жи-

зель» и «Анна Каренина» на сцене ГАТОБа им. Абая в Алматы. «Роден» поставлен Б. Эйфманом для своего коллектива в 2011 году, тогда же он был удостоен нескольких номинаций на театральных фестивалях «Золотая маска» и «Золотой софит», получив высокие отзывы российских профессиональных критиков и европейских зрителей. Поэтому приглашение руководством театра Эйфмана для постановки, можно считать, как правильное стратегическое решение построения афиши молодого творческого коллектива.

Балет посвящен великому французскому скульптору Огюсту Родену и Камилле Клодель, его музе, возлюбленной и ученице. 15 лет их связывали творческие и любовные взаимоотношения, но произошедший между ними разрыв привел его возлюбленную в клинику для душевнобольных, где она провела более 30 лет, покинутая и забытая всеми. На другой стороне этого трагического любовного треугольника находится гражданская жена Родена – Роза Бере, тоже когда-то служившая ему моделью и музой. А теперь же, невзирая на его открытую связь и привязанность к своей молодой любовнице, продолжающая его смиренно и преданно любить, оставаясь рядом с ним. На фоне этой банальной любовной истории хореограф разворачивает свой взгляд на взаимоотношения двух сильных творческих личностей, на конфликт творческого и обычного чувственно-человеческого начала. Роден влюблен в Клодель, но его страсть чаще всего переходит в процесс ваяния, где она модель, что отрывает ее от собственного творческого процесса. Великий скульптор, искренне любя Камиллу, и в то же время ревновал ее к ее же творчеству, она напротив оберегала свою самостоятельность в творчестве от Родена и сильно страдала от непризнания критиками ее таланта и от ревности, из-за привязанности любимого к его гражданской жене.

Композиционно балет построен не последовательно, а как бы из фрагментов воспоминаний главного героя, те самым хореограф достигает в действии определенной динамики, создавая у зрителей впечатление раскручивающейся пружины большой жизненной трагедии. При таком построении режиссерского видения, главная цель хореографа показать всю изнанку трагичности судеб гениев и талантливых личностей, успешно достигнута. Так, экспозиция балета начинается со сцены в сумасшедшем доме, куда приходит Роден,

тоскующий по своей возлюбленной. Далее действие развивается вокруг чередования воспоминаний и реальных событий и, таким образом, за два часа балетмейстер раскрывает трагичную историю творческих личностей. И эта динамичная спираль развертывания действия не прерывается до самого финала. Когда балет заканчивается сценой, где одинокий Роден на вершине лестницы, не обращая не на кого внимания, продолжает под набатные звуки долбящей музыки работать над своим очередным шедевром. Таким образом, хореограф еще раз заостряет внимание зрителя на вечной проблеме и трагедии гениев-творцов, как Роден, вынужденных ради искусства отдаваться полностью, жертвуя собой, любовью и даже жизнью.

Музыкальная основа балета Эйфманом составлена из произведений М. Равеля, К. Сен-Санса, Ж. Массне. Собранный балетмейстером музыкальный калейдоскоп, помог ему в создании необходимого психологического настроения, раскрытия характеров героев и примет той эпохи. В балете гармонично сосуществуют классика, элементы современного танца и спортивной гимнастики, образуя хорошо знакомый авторский стиль Эйфмана с невероятными поддержками, глубокими психологическими дуэтами и ироничным взглядом на некоторые стороны человеческой жизни.

Как известно, большинство скульптурных творений Родена весьма эротичны, представляя собой пластический гимн красоте человеческого тела и духа. И, созданная Эйфманом хореография, не лишена этой эротичности. Смысл творчества и эстетика творческих взглядов Родена свободно читаются в пластике танцовщиков, не менее выразительно переданы и тонкие переживания героев, находящихся на грани душевных срывов и тяжелого жизненного выбора. Довольно часто используемые хореографом в своих балетах ситуации и атрибуты, присутствовали и в этой постановке. Как, например, сцены в сумасшедшем доме, смешные критики, круглый стол, используемый для танца и др. Но каждый из этих элементов балета хореограф заставил совершенно по-новому играть, создав иные пластические рисунки и эмоциональные краски.

Самые яркие и эффектные сцены в балете связаны с процессом творчества, где хореограф зримо на сцене из тел танцовщиков формирует скульптурные изваяния. Из бесформенной серой массы на

глазах зрителей Роден, выдергивая отдельные части тела в виде рук, ног, головы, раскручивая спины и растягивая улыбки, лепит скульптурные фигуры. Определенную живость и колорит балету придали массовые сцены в сумасшедшем доме, праздник сбора винограда, танцы в «Мулен Руж» и сцена, где критики осмеивают работу Камиллы. Не банально, в контексте заданной хореографической задачи, решена балетмейстером и сцена сумасшествия. Где из огромного серого шара появляется множество рук, постепенно уносящих, обезумевшую Камиллу, внутрь него.

Любовь и страсть, отчаяние и ревность, ностальгия по прошлому и муки совести, творческие победы и проигрыши и, как финал, безумие – тонко и выразительно станцевали молодые солисты балетной труппы. Роден в исполнении Жанибека Иманкулова предстал слегка усталым, но одержимым творцом, языком выразительной пластики ему удалось передать тоску по своей музе, муки совести и творческое горение. Ярким открытием премьерного спектакля стало выступление молодой танцовщицы Айгерим Бекетаевой в образе Камиллы Клодель. Несмотря на свой юный возраст, ей удалось глубоко войти в образ и раскрыть терзания любящего и талантливого скульптора, которую ревность и творческое соперничество привели к трагическому концу. В целом, тяжелые в техническом отношении поддержки и перевороты, прыжки и невероятные вращения исполнителями были освоены. И, даже если в определенных моментах и сценах ощущались некоторые шероховатости и явное напряжение в исполнении, вероятней всего, это результат премьерных волнений и пока недостаточных тренировок. Требуется доработки и пластический рисунок, особенно рук, в сценах, где Роден и Камилла занимаются лепкой своих скульптурных творений. Образ Розы, воплощенный на премьерном спектакле Анель Рустемовой, наиболее зрелая работа в балете и по подаче эмоциональных переживаний героини и по исполнению техники танца. Ей удалось продемонстрировать в танце, присущую ей музыкальность и пластическую выразительность, при точной передаче в актерской игре эмоциональных чувств своей героини.

Однозначно, главный герой представленного спектакля это человеческое тело, способное доносить до зрителей определенные

человеческие эмоции, чувства и переживания своих персонажей. Поэтому значительная работа в рождении премьерного спектакля была проделана ассистентами и помощниками Эйфмана в лице О.Толмаковой и О.Парадника, осуществивших перенос спектакля на сцену театра «Астана Опера». Всей балетной труппе, задействованной в спектакле, удалось овладеть сложным хореографическим текстом, добиться ансамблевости и актерской выразительности в исполнении различных танцев. Яркое эмоциональное действие балета «Роден» разворачивалось на фоне лаконичных массивных конструкций, созданных З.Марголиным и живописных костюмов в духе Франции того времени в исполнении художника О.Шаишмелашвили. При этом в костюмах сочеталась функциональность и художественная ирония (костюмы критиков, девиц в сумасшедшем доме и др.).

Молодая балетная труппа Астаны смогла овладеть сложным хореографическим стилем одного из именитых балетмейстеров современности. Надо надеяться, после премьерных волнений спектакль обретет необходимую техническую безупречность и эмоциональный нерв в исполнении. Тем самым, сделав еще один уверенный шаг театра «Астана Опера» к выработке своего индивидуального облика в когорте известных мировых трупп.

Накануне нового 2014 года театр представил зрителям новую премьеру – балет «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева в постановке французского хореографа Шарля Жюда. На мировой балетной сцене Шекспир занимает такое же значительное место, как и в репертуаре драматического театра. Композиторы и хореографы разных стран, разных стилей и взглядов снова и снова обращаются к произведениям величайшего английского драматурга. Иногда это многоактные спектакли, но чаще современные хореографы пользуются сжатой новеллистической формой. В большой литературе Шекспира их привлекают сильные характеры, безудержные страсти и сомнения, терзающие его героев.

Наиболее активным стал интерес балетного театра к Шекспиру в XX веке. Первой и значимой стала постановка балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» в хореографии Л. Лавровского, осуществленная в 1940 г. на сцене Мариинского (тогда еще Кировского) театра, позже в 1946 г. эта версия была перенесена в Московский Большой театр.

Дорога к признанию этого балета была не простой. Еще в 1936 г. партитура Прокофьева была не принята артистами Большого театра из-за сложной нетанцевальной музыки. В прокофьевской партитуре не было понятной ритмической структуры, к которой с училища привыкли танцовщики. Даже оркестранты выступали против этой музыки. В артистической среде тогда зародилась эпиграмма: «Нет повести печальнее на свете, чем музыка Прокофьева в балете». Несмотря на все это, созвездие талантов под началом С. Прокофьева, Л. Лавровского, Г. Улановой и К. Сергеева открыли новую страницу балетной шекспирианы, придерживаясь практики хореодрамы, общепринятой в советском балетном театре 1930-40-х годов. В отточенных формах хореодрамы Лавровский передал Шекспира с такой правдой переживаний, какой редко добивались даже режиссеры драматической сцены. Опираясь на драматургический материал, балетмейстер создал реальную шекспировскую эпоху. Хореографические зарисовки простонародья и знати Вероны, эпизоды уличных драк и торжественных балов, сцены смешных положений и церемонных обрядов – все сплеталось в яркую картину пластического хореоромана. И на этом фоне выделялись характеры и типы – неповторимая смесь богатой шекспировской драмы.

Юные влюбленные дерзко нарушили жестокий уклад жизни, устояв перед ее натиском, и ценой гибели расшатывали ее устои... Исполнение Улановой партии Джульетты вошло в аналоги истории мирового балета. Улановская Джульетта – это полная гармония музыкальной мелодии, актерской выразительности и пластического силуэта. В эпизодах обручения и сцене бега в полной мере раскрылось волшебство полутонов Улановой и высочайшее внутреннее напряжение. До сих пор никто из балерин современности не смог так, как Уланова, передать прокофьевское пианиссимо и прокофьевский гром. Ведь она была всеми признана как балерина подтекста, а эмблемой ее искусства стал знаменитый полуарабеск.

Позже многие отечественные и зарубежные театры предлагали различные сценические версии партитуры Прокофьева. В большинстве своем они с незначительными изменениями копировали лавровский спектакль. Лишь некоторые настоящие хореографы-художники открывали в музыке балета что-то новое для своего времени и

предлагали новую редакцию балета. Именно к таким постановкам относятся спектакли Мак Миллана в Ковент-Гардене, Нача Дуато в Михайловском театре и Р. Нуриева в Гранд Опера. Именно хореография Р. Нуриева, который в 1984 году поставил этот балет на сцене театра Гранд Опера, лежит в основе премьерного спектакля.

В развитии музыкальной драматургии главенствует любовная тема, лейттема Ромео и Джульетты. Этой же темой пронизана драматургическая ткань и хореографическая стилистика балета. Красивая и трагическая история любви разворачивается на фоне многопланового полотна, где балетмейстеру-постановщику удастся ни на миг не ослабляя страстей шекспировского произведения, зримо показать жестокие нравы средневековой эпохи, бытовые и жанровые картины того времени. Спектакль изобилует старинными церемониальными танцами, типа менуэт, гавот, павана.

Как давно известно, тема любви наиболее близка искусству хореографии. Там, где не хватает слов, в балете всегда находятся наиболее адекватные этому чувству пластика, жесты и движения. Это удалось и балетмейстеру Шарлю Жюду, который в постановке дуэтных танцев продемонстрировал широкую танцевальную фантазию и владение искусством пластических полутонов. С самого первого знакомства между влюбленными возникла удивительная гармоничная связь, которую балетмейстер отразил в весьма нежных и выразительных дуэтах, наполненных любовью и страстью. Высокие поддержки, различные обводки на полу, сложная вязь объятий, перетекающих друг в друга, явственно раскрыли внутреннее состояние юных влюбленных. В молчаливом диалоге и танцах М. Басбаевой и Т. Гатауова любой зритель мог прочувствовать силу их чувств и необычайную нежность по отношению друг к другу. Это выразалось даже во взгляде, которым они обменивались между собой.

Шекспировские страсти разворачивались на фоне изумительных по красоте декораций и роскошных костюмов, не только главных героев, но и каждого исполнителя, находящегося на сцене. Сцениграфическое оформление было выполнено уже знакомой казахским любителям искусства итальянской командой во главе с Эцио Фриджеро, художником по костюмам франка Скуарчапино, художником по свету Виничо Кели и художником по проекциям Серджи Металли.

В качестве ассистента хореографа-постановщика выступил Эрик Кильер, а руководил всей постановкой хореограф Гвидо Риччи, также знакомый астанчанам по постановкам «Сильфиды» и «Эсмеральды» в НТОБ им. К. Байсеитовой.

Талантливая команда сценографов оживила на сцене картинку в духе средневековой Италии с ее роскошью в стилистике, мрачностью в цветовых колоритах и множеством узнаваемых деталей в оформлении. Все действие разворачивалось на фоне огромных черных колонн, украшенных золотыми росписями в сицилийском стиле. В зависимости от места действия на заднике в глубине появлялись контуры зданий и соборов, выполненных в чисто итальянском стиле. Тщательно выписанные картины с соблюдением живописных законов перспективы, а также правильно подобранный свет для проекции помогли созданию у зрителей полного ощущения далеко идущей сценической панорамы. Сцена бала во дворце Капулетти выполнена в глубоких кораллово-бордовых тонах. В таком же цветовом колорите были выполнены и костюмы исполнителей. Выбранные в оформлении яркие цветовые пятна изначально создавали у зрителей ощущение беспокойства и надвигающейся кровавой трагедии.

Исполнительница роли Джульетты (М.Басбаева) в соавторстве с хореографией Ш. Жюда весьма зримо показала взросление своей героини – от девочки, впервые появившейся на балу, до сильной влюбленной женщины, выбравшей смерть, чем жизнь без любви. Пластически выразительно, актерски искренне была балерина в сцене оплакивания своего возлюбленного. Ромео же в исполнении Т. Гатауова, на мой взгляд, показался слишком серьезным, бесстрастным и даже немного, как бы еще не созревшим, до такой сильной бескомпромиссной любви. Т. Гатауов – хороший исполнитель с выразительным актерским нутром, но в данном случае, созданию такого впечатления от его исполнения способствовала и хореографическая лексика персонажа, сдержанная, лишенная выразительности и темперамента.

В вариациях и в сценах с драками на шпагах балетмейстер продемонстрировал разнообразную танцевальную фантазию, тщательно поставленные и четко отрепетированные элементы. Здесь наиболее ярко и выразительно был подан образ Тибальта в исполне-

нии С.Каукова. Эффектные зависающие прыжки, мягкое рессорное приземление в сочетании с кошачьей крадущейся грацией не могли оставить равнодушным ни одного зрителя в зале. Поэтому и его смерть от руки Ромео вызывала неоднозначную зрительскую реакцию. Не менее колоритным оппонентом ему выступает Меркуцио в исполнении А. Оразова. Его вызывающие жесты и насмешки в адрес врага танцовщик объемно и выразительно передает в пластике, мимике и пантомиме. В балете преобладают мужские танцы, изобилующие каскадом сложнейших прыжков, вращениями, заносками и даже шпагами и колесом на руках.

Образ Кормилицы хореограф решил в комедийном плане. Такое решение образа было поддержано и выразительно передано балериной Э.Сунагавой. Сцены с Джульеттой, когда она приносит ей письмо от Ромео, разыгрывания Кормилицы на площади друзьями Меркуцио и Бенволио полны жизнерадостного народного юмора, озорства и хулиганства. В этой сцене молодые артисты балета продемонстрировали не только хорошую исполнительскую технику, но и не менее яркое актерское дарование.

Балет «Ромео и Джульетта» в постановке французского хореографа Ш. Жюда стал еще одним шагом балетной труппы театра «Астана Опера» к постижению новой хореографической лексики на фоне выразительного художественно-изобразительного оформления. Художественная выразительность и правда балета выразились в психологической разработке образов, в глубине и истинности драматических коллизий трагедии, раскрытых совокупными средствами хореографии, пантомимы, действенного и дивертисментного танца.

Успех следующей постановки на сцене театра «Астана Оперы» в очередной раз продемонстрировал готовность молодой труппы решать сложные творческие задачи. К очередному дню Астаны в 2014 году театр представил очередную премьеру сезона спектакль «Спартак» А. Хачатуряна, аккурат в день рождения великого композитора. Знаменитая постановка была осуществлена одним из легендарных авторов этого балета Юрием Григоровичем. В блистательной балетмейстерской короне этот балет является одной из главных его жемчужин, удостоенный в 1970 году Правительством Советского Союза Ленинской премии. В мировой хореографической практике на се-

годня существует около двух десятков версии этого балета, к нему обращалось не одно поколение талантливых балетмейстеров.

Впервые балет был поставлен в 1956 году балетмейстером Л. Якобсоном на сцене Кировского театра в Ленинграде. Хотя сама задумка относится еще к началу 30-х годов, когда молодой И. Моисеев вместе с драматургом-либреттистом Н. Волковым приступили к созданию первого либретто к этому балету. Сам И.Моисеев только в 1958 году осуществил постановку своей версии «Спартака» в Москве. И только лишь через 10 лет, а именно в 1968 году, на сцене Большого театра Ю.Григорович представил свое видение балета о судьбе легендарного вождя рабов Спартаке. Хореографическая версия балета «Спартак» в постановке Григоровича идет в нескольких крупнейших балетных театрах мира. А именно, в Гранд Опера в Париже, в Большом театре в Москве, театре Пекинской оперы, Корейском национальном театре оперы и балета.

Каждое новое поколение зрителей в каждую последующую эпоху находит для себя что-то актуальное и животрепещущее в трагической истории Спартака. Если в XX веке советским людям ближе была идея борьбы низших слоев с высшими слоями общества, то для XXI века более актуальна идея борьбы за свободу и независимость своего народа. Тематика, все же не главное в этом спектакле, более запоминающейся является сама эстетика балета. Где яркая темпераментная музыка А. Хачатуряна задает определенный тон и размах хореографическому действию, которое имеет строго выверенный каркас, разворачивающийся на протяжении 12 картин и 9 монологов.

В соответствии с характером каждый персонаж имеет свою музыкальную тему: коварный и властолюбивый полководец Красс, его коварная подруга куртизанка Эгина, смелый и благородный вождь рабов Спартак и его преданная и любящая Фригия. Сложный и противоречивый мир главных героев раскрывается посредством 9 монологов, каждый из которых является определенной хореографической характеристикой персонажа. Еще на первых премьерных показах «Спартака» зрители были ошеломлены грандиозным размахом и натиском поставленных массовых сцен. В стихии танца кордебалета зрители того времени могли увидеть многое: марш римских легионеров можно было ассоциировать с рядами фашист-

ских нацистов, а в танце согнувшихся рабов увидеть обездоленную людскую массу.

На сцену театра «Астана Опера» Григорович перенес первоначальный вариант балета, без каких-либо изменений. Глубокая по замыслу музыка в сочетании с новаторской хореографией ни на йоту не потеряла своей масштабности и сегодня, воспринимаясь современно и интересно. В неприкосновенности были сохранены не только режиссерский замысел и хореография, но и вся сценография балета. В свое время в огромном успехе балета, кроме музыки и хореографии, сыграли декорации и костюмы, выполненные народным художником СССР С. Вирсаладзе, который на протяжении нескольких десятилетий сотрудничал с Ю. Григоровичем, создавая великолепную огранку талантливой хореографии мэтра. Поэтому неудивительно, что Ю. Григорович о нем сказал: «Я другого художника себе не представляю, почти все свои лучшие спектакли делал с ним». С. Вирсаладзе, к сожалению, уже давно нет, но к каждой постановке Ю. Григоровича тщательно восстанавливают его сценографию и костюмы по его эскизам.

Так было и в Астане. Целая группа во главе с художником по обновлению М. Сапожниковым к своей работе приступила задолго до премьеры балета. Декорации, костюмы – все должно было соответствовать тому, что было на сцене Большого театра более 45 лет назад, то есть те же материалы, технологии изготовления, качество тканей и их цветовая окраска. Поэтому значительная часть этой ответственной миссии легла на плечи художника-технолога Е. Нецветаевой-Долгалевой. В интервью журналистам она сказала: «Мы занимались поистине реинкарнацией спектакля Большого театра: цветные выкраски, детали, формы, размеры сверялись по паспортам спектакля. Материалы, которые сегодня уже не выпускаются на производствах, пришлось под заказ изготавливать по старой технологии в Белоруссии. В этом спектакле присутствует очень много мягкой декорации, но отдельные части сделаны из расписных древесных материалов, которые изготавливали на фабрике в Дагестане. Заявка подавалась заранее, ведь это единственное место, где на сегодняшний день готовят подобного рода продукцию, соответствующую стандартам декораций Большого театра» [8].

Сценография спектакля выдержана в едином серовато-коричневом тоне, весьма условна и лаконична. Большая часть спектакля разворачивается на фоне серых каменных стен казармы, в которых в заточении находятся гладиаторы. Вилла Красса, где предаются разгулу и разврату, так же окружена со всех сторон мощными серыми колоннами. Над лагерем Спартака раскинут шатер темного цвета. Все это серое декорационное окружение разбавлены лишь несколькими живописными пятнами и яркими деталями. Как, например, наряды куртизанок и Эгины, весьма откровенные и украшенные большим количеством блестящих украшений. Под стать им костюмы легионеров, их щиты и оружие, выдержанные в едином серовато-серебряном колорите. Костюмы воинов Спартака, напротив, выполнены в более теплых красновато-коричневых красках.

Дополнял сценографию и специальный занавес, украшенный надписями на древнегреческом языке и латыни, раскиданные по сцене огромные серые камни, в какой-то момент служащие импровизированной трибуной тщеславному Крассу и столы, на которых танцевали куртизанки во главе с Эгиной. И над всем этим на протяжении всего спектакля был раскинут прозрачный, слегка видимый полог, воспринимающийся как траурное обрамление сцены. Определенное эмоциональное впечатление на зрителей оказало и использование в спектакле греческих барельефов с застывшими фигурами и скульптур из живых тел танцовщиков.

Кроме декорации в балете большое значение было отведено световому оформлению, на сцене использовано большое количество светового оборудования различной сложности. В спектакле применен принцип многослойности, где действие разворачивается одновременно как бы на трех плоскостях – у рампы, в центре сцены и у задника. Поэтому задача художника по свету осветить разным образом каждую линию исполнителей, высвечивая то, что на данный момент действия наиболее важнее. Это в полной мере удалось А. Первалову, художнику по свету из Краснодара, который уже много лет работает вместе с Григоровичем и специально по его приглашению приехал помочь коллегам театра «Астана Опера». Игра света и светотеней помогла созданию на сцене эмоционального напряжения и определенной колористики.

Так как на сцену «Астана Опера» переносился спектакль Большого театра в полной неприкосновенности, большая часть работы в течение двух месяцев до приезда Ю. Григоровича была проделана его ассистентами Р. Прониным и О. Цветницкой, в прошлом солистами Большого театра. Они принимали участие в отборе танцовщиков, обучении тексту партии главных героев спектакля и кордебалета, а также на их плечах были репетиции и доведение до кондиции всех нюансов хореографического языка каждого из исполнителя данного спектакля. По их словам: «Спектакль «Спартак» можно репетировать годами, но так и не постигнуть всю хореографическую гениальность Ю. Григоровича в этом балете. Перед актерами стоит очень сложная задача – в столь сжатые сроки должно прийти понимание образа, драматической линии героя и всему этому надо еще и придать пластическую форму самовыражения. Научиться стилистике и языку хореографии Григоровича – задача не из простых. Чем больше мы репетируем, тем больше понимаем, что в этом спектакле нет мелочей, насколько основательно здесь все продуманно автором. Классический танец этой постановки – виртуозный и мощный, проникнутый чувством и мыслью, представ во всем блеске, он стал основным и единственным средством выразительности [8].

Музыка А.Хачатуряна в балете «Спартак» до сегодняшнего времени считается одним из лучших произведений советской балетной музыки. Но раскрыть глубокий потенциал и действенный симфонизм музыки долго не удавалось никому. Первым это сделал Ю. Григорович (до него существовало более 16 сценических версий этого балета, не считая поставленных за границей). Как отмечал известный балетовед В. Ванслов: «Музыка А.Хачатуряна отличается высокими образными качествами. Ей свойственны эмоциональный пафос, романтическая приподнятость тона, щедрость мелодических, гармонических и оркестровых красок. В музыке «Спартака» чередуются эпизоды праздничные и трагедийные, сталкиваются образы героические и драматические, тонкие лирические высказывания сменяются монументальными эпическими картинами» [9, с. 228]. Такой сложный музыкальный материал на премьере представил дирижер из Еревана К. Другарян, на второй день не менее талантливо

и вдохновенно, с темпераментом оркестром дирижировал один из лучших наших казахских балетных дирижеров А.Абжаханов.

Опираясь на музыку, Ю. Григорович построил спектакль на чередовании контрастных эпизодов, полностью подчиненных раскрытию драматического конфликта, хореографически решив их средствами действенного классического танца с широким использованием форм танцевального симфонизма. Основной драматический конфликт раскрывается на контрасте между темами благородного и мужественного Спартака и напыщенно-крикливого Красса, чувственно-эротичных танцев Эгины и нежно-поэтической пластики Фригии.

До сегодняшнего времени спектакль Ю. Григоровича поражает четко продуманной композиционно-драматургической композицией. Три акта, в каждом из которых четыре картины и три монолога, каждая картина вырастает из предыдущей. Таким образом, действие развивается динамично, ни на минуту не прерываясь. Так, например, в первой картине «Триумф Красса» при открытии занавеса, балетмейстер создает композицию, задающую тон всему дальнейшему действию. Когда открывается занавес, сцена кажется абсолютно черной и пустой. Лишь через мгновение на заднем плане высвечивается группа, где на колеснице Красс вместе со своими легионерами. Он в военном одеянии, в одной руке жезл – символ Римской державы, другая вскинута во властном жесте, напоминающем фашистское приветствие. Свое движение Красс начинает с марша на месте, где его шаг сочетается с яростным втаптыванием земли. Эта поза и движение становятся пластическим лейтмотивом хореографического образа Красса, олицетворяющего собой мир жестокости, насилия и завоевания. Далее, по ходу спектакля данный лейтмотив будет развиваться как в партии Красса, так и в пластике окружающих его римских легионеров.

В балете большое значение придано танцу кордебалета, воплощающем в себе два образа. С одной стороны, это народ, а с другой стороны, художественный образ самого восстания, возвышенный и поднятый до уровня образа-символа. При этом балетмейстер сосредотачивается на показе стихии движения, управляемого сознанием и волей. Григорович – опытный мастер хореографии, нигде не ска-

тывается на изображении стихии римских оргии, которую обычно стремятся показать большинство хореографов, когда ставят балеты на античную тему. С целью выявления общечеловеческого, а тем самым и непреходящее современное значение исторических событий, положенных в основу балета, Григорович отказался от бытовизма, этнографии и стилизации.

В партии Спартака дебютировал молодой танцовщик Бахтияр Адамжан, это его первая большая роль. Ранее он танцевал только в кордебалете и небольшие номера в шестерках-четверках. Первая большая партия явила рождение нового премьеры в пляде отечественных солистов балета. На протяжении всего спектакля танцовщик Б. Адамжан раскрывал образ Спартака, как борца за освобождение и в то же время зрелой личности, размышляющего о будущем своего народа. Особенно ярко и выпукло это раскрывалось в монологах Спартака, где он раскрывал внутренний мир своего героя, осознание в нем необходимости борьбы и принесения ради победы определенных жертв. Запоминающиеся большие прыжки по диагонали раскрывали бойцовский дух предводителя рабов, его готовность к борьбе и нацеленность на победу.

Танец Б. Адамжана нельзя назвать безупречным, но в нем чувствовался огромный потенциал. Все большие прыжки, вращения молодой танцовщик выполнил красиво, с размахом, хотя еще иногда чувствовалось ученическое старание. В пластике танцовщика читалась строгая графичность и лаконичность. Убедителен он был и в дуэтных танцах со своей возлюбленной Фригией. Хорошо отрепетированные высокие поддержки и позы на полу выполнялись ими без труда, нигде не выходя из эмоционального состояния своих героев. В одном из монологов, когда его товарищи вручают Спартаку красную тогу, как символ вождя, танцовщик очень зримо показал преодоление его героем сомнений в правоте своих намерений. Танцуя, он как бы размышляет о своем долге перед народом, и в какой-то момент его герой приходит к твердому убеждению – пожертвовать всем, что у него есть и даже собственной жизнью во имя обретения свободы и победы. И этот кульминационный момент в танце Б.Адамжана читался очень ясно, менялись пластика, жесты и даже взгляд. С этого момента его движения обретали широту и размах, начинались боль-

шие прыжки и темпераментные вращения, давая действенный импульс роли.

Танцовщик Т. Гатауов в партии Красса открыл совершенно новые грани своих технических возможностей и актерского перевоплощения. Априори, его внешние данные и сложившийся в зрительском восприятии танцевальный образ как бы не совсем соответствовал партии Красса. Но, к удивлению многих, Т. Гатауову удалось преодолеть устоявшийся внешний стереотип и создать интересный, в чем-то даже новый образ жестокого завоевателя.

В пластическом рисунке партии Красса много движений, топчущих землю и агрессивной боевой рубки, в котором есть ярость и непримиримость. В исполнительской концепции Т. Гатауова все эти движения как бы есть, но здесь квинтэссенцией образа становятся движения, больше напоминающие гарцующего и разгоряченного скачкой коня. В этом выражается самоупоение и осознание силы его героя. Вот он на авансцене делает прыжки с прогибанием, далее следует диагональ больших жете с подгибанием одной ноги, вот Красс с ожесточением продвигается вперед, держа меч двумя руками и размахивая им в разные стороны. В отличие от Спартака, все прыжки Красса с прогибами вперед или назад и обязательно с мечом в руках. Прыжки чередуются со строевым военным шагом (большие батманы с поднятой в фашистском приветствии рукой). В этих движениях концентрируется характер и зерно роли Красса.

«Спартак» является одним из показательных балетов с истинным торжеством мужского танца. Благодаря тому, что балетмейстеру удалось отойти от бытового танца, заменив его обобщенным танцевальным образом, а дивертисментный танец – действенным, «Спартак» стал первым балетом, где поставлены танцы не по поводу восстания, а мы видим само восстание в танце. «Глубина раскрытия темы восстания гладиаторов в этом спектакле находится в прямой связи с необычайным обогащением и развитием мужского танца, никогда еще не игравшего в балете столь значительной роли и не приобретавшего такого разнообразия и размаха. [9, с. 228].

Нельзя не заметить глубоко психологические дуэты Спартака и Фригии, выраженные в танцуемом ими адажио. Именно в дуэтах передана сложная гамма чувств, где в танце можно увидеть все – лю-

бовь и взаимное благоговение, горечь пережитых страданий, боль от невозможности стать счастливыми. Пластический рисунок адажио изобилует сложными поддержками, изломанными линиями тел в сочетании с четкими классически правильными комбинациями движений. Танцевальный дуэт Б. Адамжана и М. Басбаевой смог воплотить ту сложную танцевальную ткань, заложенную балетмейстером в это психологическое адажио.

Женские партии в премьерном спектакле воплотили прима-балерины театра М. Басбаева (Фригия) и Г. Усина (Эгина). В образе Эгины Г. Усина продемонстрировала готовность к ведению тонкой актерской игры на фоне красивого техничного танца. В ее исполнении на первый план вышла интересная актерская игра, она не просто куртизанка, а весьма сильная, умная и расчетливая женщина, всеми силами помогающая своему мужчине взойти все выше и выше. Танцы Эгины и ее дуэты с Крассом наполнены негой и чувственной истомой. Бросаются в глаза и запоминаются широкие жесты, эффектные поддержки и разнообразие движений. Их танец передает чувственность, самоупоение властью и богатством и этим прямо противоположны по своему образному содержанию дуэтам Спартака и Фригии.

Фригия М. Басбаевой представляется хрупкой, нежной и верной соратницей Спартака. Она его любит и верит ему, поэтому готова идти за ним куда угодно, хоть на смерть. Балерине удалось передать через изломленную пластику, нежные прикосновения и высокие поддержки обрисовать характер нежный, но стойкий, с внутренним стержнем и верой в торжество справедливости и разума. Она с легкостью выполнила все непростые поддержки партерные и наверху, которыми изобилует данная партия.

Высшей точкой спектакля, его катарсисом становится смерть Спартака, вздетого высоко в воздухе на пики. Последовавшая за этим сцена реквиема, по пластике и образному строю представляется контрастной всем предыдущим сценам балета. Вся сцена представляет собой движение определенных смысловых символов, создаваемых посредством смены пластических групп, которые воспринимаются зрителями как скульптурные барельефы или мемориальные памятники. Если предыдущие сцены строились преимущественно на активно маршевых и прыжковых танцевальных сценах,

то эта абсолютно статичная сцена приобретала значение некоего обобщения, общечеловеческой трагедии.

Сама сцена строится лишь на изменении композиции групп гладиаторов, высоко держащих тело Спартака, и плакальщиц в темно-серых хитонах. Их выход сопровождается живым хором, звуки которого несутся как будто издалека, сверху. Движения плакальщиц построены на плавных переходах, они то садятся на колени, то встают, то поднимают руки, то опускают. Эти движения создают впечатление мирно вздымающихся волн. И финальная точка: высоко взнесенное тело Спартака, над ним простирается Фригия, как бы телом и руками накрывающая своего возлюбленного. Чуть ниже к Спартаку протягивается лесенка рук плакальщиц. Таким образом, пластической метафорой балетмейстер ставит свою точку в протесте против насилия и утверждении гуманизма.

«Спартак» в постановке Ю. Григоровича на сцене театра «Астана Опера» стал еще одной важной вехой на пути освоения национальным балетным театром глобальных тем общечеловеческого характера, что сегодня на пороге XXI века приобретает особую актуальность и новое звучание. Постановка «Спартака» открыла новые талантливые имена и возможности молодой балетной труппы, ее технический и актерский потенциал, расширила репертуар художественных поисков театра. Тем самым, положив в копилку своих достижений, один из лучших советских балетов, отличающийся художественной цельностью, гармоническим синтезом драмы, музыки, хореографии и сценографии.

Открытие нового театра стало не только знаковым событием в театральной жизни страны, но и как еще одна попытка создания нового бренда в истории суверенного Казахстана. Ведь сегодня Астана не просто архитектурный, но в первую очередь, политический символ состоявшегося суверенного государства. Шаг за шагом и день за днем столица становится все более узнаваемой во всем мире, благодаря проведению широкомасштабных политико-экономических и культурно-имиджевых мероприятий международного уровня. И открытие театра «Астана Опера» еще один смелый шаг в превращении Астаны в современный креативный город будущего, истинный центр евразийской культуры.

Подытоживая раздел о становлении и развитии профессионального хореографического искусства в Астане необходимо отметить три важных фактора в данном процессе. Первое, главной предпосылкой в развитии балетного искусства в Астане стал перенос столицы Казахстана из Алматы в Акмолу. Исторический документ был подписан Главой государства 10 декабря 1997 году, официальная презентация состоялась 10 июня 1998 году и с этого времени столица Казахстана стала называться Астаной. За очень короткое время Астана стала динамично развивающимся современным городом. При этом в первые годы кроме социально-экономических проблем, отсутствия нормальной городской системы, большинство переехавших ощущало отсутствие в городе развитой культурно-досуговой инфраструктуры. В театре были только два драматических театра, дворец молодежи и Дворец целинников. Поэтому необходимость для столичного статуса наличие оперного театра, стало закономерной и логической необходимостью.

2000 год, провозглашенный в Казахстане Годом культуры, стал точкой отсчета в рождении в Астане первого театра оперы и балета. Сам Президент, горячо веривший в светлое будущее молодой столицы, реально понимал, что Астана не сможет сразу стать настоящей культурной столицей: «Нельзя так просто лишить города статуса столицы, так же, как нельзя из в общем-то провинциального города сразу сделать столицу в полном смысле этого слова» [10, с. 31]. Открытие Национального театра оперы и балета им. К.Байсеитовой символизируется с зарождением новой жизни в балетном искусстве современного Казахстана, вместе с тем давшего и новый импульс всему развитию казахстанской хореографии.

Как известно, искусство балета имеет вековые традиции развития и, главное, за это время почти не изменился, так как это искусство наиболее подвержено устоявшимся тысячелетним традициям. Балетной труппе НТОБ им. К.Байсеитовой пришлось за очень короткий срок освоить все то, что балет Казахстана искал и накапливал на протяжении более 70 лет. Поэтому, вторым определяющим фактором в стремительном развитии хореографического искусства имеет тот факт, что в становлении астанинского балета приняли участие наиболее опытные отечественные кадры, приглашенные зарубеж-

ные педагоги и балетмейстеры. Учитывая исторический момент рождения нового театра, и в силу производственной необходимости Алматинская балетная школа была вынуждена из-за нехватки кадров досрочно вручить дипломы второкурсникам. И вместе с настоящими выпускниками отправить их в холодную необжитую Астану.

Со стороны государственных органов театру Астаны оказывалась всемерная помощь и поддержка во всех начинаниях от укомплектования кадрами и до стажировок и приглашении необходимых мастеров танца. В эти годы государство в лице Министерства культуры выделяло серьезные финансовые средства на постановки новых балетов и приглашение именитых балетмейстеров. За 13 лет своего развития балетная труппа НТОБ им. К. Байсеитовой с помощью казахстанских и приглашенных балетмейстеров плодотворно расширяла свой репертуарный багаж образцами классического наследия, национальными и современными балетами. Безусловно, не все постановки были удачные, некоторые не прошли на сцене более 3-4 раз, но каждая постановочная работа несла с собой знакомство с новой хореографической стилистикой, познание новых форм и методов работы самых разных мастеров сцены.

И третий решающий фактор. Устойчивое экономическое развитие государства способствовало актуализации роли Казахстана в международной политике, вхождением и повышением его статуса в ряде авторитетных Международных организации (ТЮРКСОЙ, ЮНЕСКО, ШОС, ОБСЕ ЕвразЭС и др.). Место и авторитет казахстанского государства в мире определяются не только его политическим весом и экономическими ресурсами, но и великой культурой, ее духовным, интеллектуальным и инновационным потенциалом. Именно уровень развития культуры, осознание в ней собственной национальной самобытности и неповторимости, способствует утверждению имиджа Казахстана и установлению достойного места на мировой арене. Именно это объясняет решение Президента построить новый, самый лучший и современный театр оперы и балета.

Предварительное изучение, приглашение самых лучших архитекторов и специалистов театрального строительства, а также выделение значительных финансовых средств, способствовали рождению уникального суперсовременного и шикарного театра «Астана Опе-

ра». Кроме здания для рождения нового театра были применены самые лучшие технологии менеджмента в управлении театра, введен контрактный набор для артистов оперы и балета, сотрудничество с самыми лучшими прославленными оперными и балетными мастерами и именитыми звездами. Таким образом, в 2013 на культурной карте Астаны появился новый театр – Государственный театр оперы и балета «Астана Опера», взявшего на себя обязательства по дальнейшему развитию в столице классических традиций высокого искусства оперы и балета.

Постановлением Правительства от 3 февраля 2014 года НТОБ им. К.Байсеитовой прекратил свое существование. Но, значение и деятельность этого первого оперно-балетного театра Астаны, трудно переоценить. За время своего существования в качестве первого театра такого профиля он заложил фундаментальные основы в формирование эстетической и духовной культуры населения, своим творческим и профессиональным потенциалом создал предпосылки для дальнейшего развития казахстанского балета и его выхода на мировой уровень. Именно кадры этого творческого коллектива составили основу и костяк нового театра «Астана Опера», принявшего на себя эстафету дальнейшего развития оперного и балетного искусства в Астане.

Использованные материалы:

1. Назарбаев Н.А. В сердце Евразии. - Астана: Фолиант, 2007.
2. На сайте www.astana.kz
3. Гаевский В. Дом Петипа. - М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000.
4. Фокин М. Против течения. – Ленинград-Москва: Искусство, 1962.
5. Гаевский В. Дивертисмент. - М.: Искусство, 1981.
6. Звенигородская Н. Обязательства на пятилетку. // Новая газета, 16.03.09.
7. Интервью газете «Литер». 1.06.2013.
8. Новое пришествие «Спартака». // Караван, № 23, 13 июня 2014 г.
9. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. Москва: Искусство, 1971.
10. Назарбаев Н.А. В сердце Евразии. Алматы: Атамұра, 2005.

ҰЛТТЫҚ ОПЕРА ӨНЕРІНДЕГІ ЖАҢА СЕРПІН

Қазақстанның алға қарай дамуы және модернизациялануы алдыңғы қатарлы дамыған елдер деңгейіне жетуі, барша елдің қоғам өмірінің инновациялануын қажет етеді. Осы бағытта Астана қаласын дамытудың орны ерекше. Еліміздің ең маңызды «қарқынды жобалары» қатарына енген бас қала бірнеше жылдар ішінде шын мәнінде еліміздегі барша инновациялық, архитектуралық, көркем жобалардың орталығына айналды.

Елбасы Н.Ә. Назарбаевтың бастамасымен қолға алынған және қызу қолдауымен іске асырылып жатқан бұл жоба егемен еліміздің мәдени-саяси өмірінің орталығы ретінде танытып келеді. Жас тәуелсіз мемлекетіміз тарихында ерекше орын алған жаңа Астананың салынуы еліміздің заманауи техногендік мәдениеттің жаңа құбылыс ретінде қалыптасу келбетін көрсетеді. Астана қаласының қалыптасуы мен даму арқылы тәуелсіз еліміздің әлемдік мультимәдениет кеңістігіне ықпалдасуын көреміз. Жас астананың пайда болуымен, ондағы көркем мәдениет пен өнердің бағыт-бағдарын айқындар көптеген инновациялық жобалар жүзеге асты.

Жиырма бірінші ғасырда қала мәдени инновациялардың дамуына қолайлы ортасы болып табылуда. Сол себепті, қалаларды дамыту стратегиясы арқылы жалпы ұлттық мәдениеттің жаңалануы, көп түрлі заманауи мәдениеттердің өркендеуіне жол ашты.

Жас қаланың астаналық статусын анықтауда 2000 жылы дүниеге келген Күләш Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрының орны ерекше. Танымал режиссерлер мен балетмейстерлер: Ю. Александров, Ю. Григорович, С. Вихарев, Ф. Жанно т.б. бастауымен әлемдік және ұлттық, заманауи эксперименталдік үлгідегі сахналық қойылымдар: мюзикл, опера-балет, модерн-қойылымдарымен республиканың алдыңғы қатарлы өнер ұжымы атын иеленді. Астана үлкен халықаралық опера және балет фестивальдерін тұрақты өткізетін мәдени орталыққа айналды.

Егемен еліміздің бас қаласы Алматыдан Сарыарқаның төріне ауысатын болып, арнайы Үкіметтің қаулысы шыққаннан кейін 1998 жылы бұрынғы Целиноград қаласы Республиканың астанасы статусын алды. Тәуелсіз мемлекетіміздің жүрегі жаңа орнында жаңаша

атпен – Астана қаласы болып бекіді. Бас қаланың мәртебесін көтеру үшін ірі мәдени ошақтарын құру күн тәртібінде тұрған маңызды мәселелердің бірі болатын. Сол іргелі ұйымдастыру шараларының ішінде республикадағы екінші опера және балет театрын құру Елбасының тікелей ықпалымен жасалған елеулі қадамдардың бірі.

Дүние жүзінің барша қауымдастығы зор ықыласпен күтіп алған жаңа ғасыр миллениум – 2000 жыл Қазақстан Республикасы Президенті Н.Ә. Назарбаевтың жарлығымен бүкіл республикада Мәдениетті қолдау жылы болып белгіленді. Қазақстан Республикасы Үкіметінің Астана қаласында «Ақ Орда» опера және балет театрын ашу туралы № 114 қаулысына да осы жылдың 22 қаңтарында қол қойылды. [1]

Осы жылы Ұлттық өнеріміздің тарихында елеулі із тастап «қазақ бұлбұлы» атанған күміс көмей әнші, КСРО Халық әртісі Күләш Байсейітованы есте қалдыру мақсатында жас опера және балет ұжымына оның есімі берілді. Ал 2000 жылғы 5 шілдедегі Елбасының № 416-шы бұйрығына сәйкес Астана қаласының К.Байсейітова атындағы опера және балет театры «Ұлттық» статусын алды. Бірі екіншісін жалғап, тізбектеліп кете беретін құрғақ фактілердің астарында бас-аяғы бірер жылдың көлемінде атқарылған қырауар ұйымдастыру жұмыстары жатыр.

Республикада опера және балет театрының жаңа ұжымын қалыптастыру міне осылай бастау алады. Оның бағыт-бағдарын айқындау ісі көптеген үйлестіру жұмыстарын қажет етті. Театрдың іргетасын қалауға, бұрынғы теміржолшылар мәдениет сарайының залы мен сахнасы, өзге цехтардың құрамдас ғимараттары опера мен балет спектакльдерін толыққанды қоятындай етіп қайта жасақталды. Үлкен ұйымдастыру жұмыстары қабаттаса жүргізуді қажет етті. Шаруашылық жұмыстармен бірге шығармашылық ортаны қалыптастыруға ерекше мән берілді. Театрдың оркестр, хор, балет ұжымдарын, әншілер құрамын, қосалқы цехтарды іріктеу, олардың шығармашылық ізденістерге жұмылдыруға театр директоры, мәдениет қайраткері Т. Әлпиев мырза бастаған топ жетекшілік етті. Қауырт жасалған шаралардың арқасында жас театрдың жұмыс бағыты мен бағдары айқындалып, қарқынды қадамдармен дами бастады.

Жаңа театр алғашқы күннен бастап өзінің репертуарлық саясатын дұрыс жолға қойып, ұлттық және әлемдік опера мен балет өнерінің үздік үлгілерін сахналаудан бастады. Жетпіс жылдан аса қалыптасқан қазақ ұлттық опера өнерінің озық дәстүрін заңды жолмен жалғастыра отырып, республикадағы жас театр егемен еліміздің көрермендерінің рухани ізденістері мен заманауи сұраныстарын өтеуге бағыт ұстады. Жас театр алдына қаншалықты үлкен шығармашылық жоспарлар қойғанын театр директоры Т. Әлпиевтің республикалық газетке берген сұхбатынан байқауға болады. Ол: «Безусловно, молодому театру просто необходимо учиться на образцах высшего вокального и балетного искусства. Мы налаживаем связи с оперными театрами СНГ и дальнего зарубежья и уже получили согласие на сотрудничество с российскими, немецкими, итальянскими. Такое общение даст возможность быстрого профессионального роста. Опытные мастера будут приезжать не только для выступлений в спектаклях, но и для проведения мастер-классов, о чем уже, к примеру, договариваемся с Санкт-Петербургской академией хореографии, с москвичами. ... Мы хотим сделать театр международного образца» [2] – дейді. Уақыт талабына сай жас ұжымның бағыт-бағдарына байланысты айтқан басшының ойы, ұстанған деңгейінің биіктігін байқатады. Кезінде атан түйе көтере алмастай болып көрінген бұл шаруаның қаншалықты іске асқандығын аз уақыт аралығы анық көрсетті.

Театрдың алғашқы құрамында өнер көрсеткен хәм жетекшілік еткен: Хорлан Қалиламбекова, Қанат Омарбаев, Жанат Бақтай, бас дирижері Йорк (Англия) университетінің магистрі – Абзал Мұхитдинов, бас хормейстері – Ержан Дәуітов, бас балетмейстері – Тұрсынбек Нұрқалиев тағы басқалар болды. Хор мен оркестр құрамы Алматы, Астана қалаларындағы консерватория, Музыкалық академия, Еуразия университетінің түлектерінен және жергілікті жердің байырғы музыканттарынан жасақталды. Балет труппасының негізі А.Селезнев атындағы Алматы хореографиялық училищесін 1999 жылы бітіріп шығып арнайы жолдамамен келген бишілер тобынан құралды.

Бұл, Алматыдағы Абай атындағы академиялық опера және балет театры ғимараты 1996 жылдан бастап күрделі жөндеуге жабылып, бір

жылда аяқталуға тиіс жұмыстың тоқтап қалған кезі. Шеті мен шегі көрінбес қырауар шаруаның мұрты бұзылмай тұруы өнер ұжымы мен өнерсүйер көпшіліктің жанына бататын. Сондықтан, Астана қаласына жаңа театр құру жайлы мәселе қызу көтеріле бастаған кезінде әр түрлі әңгімелер болғаны да рас. Бас театрдың жұмысын түбегейлі жөнге келтіре алмай жатып, қажетті мамандары жоқ тақыр жерде жаңадан, екінші театрды ашу қаншалықты сәтті бола қояр екен дегендей, сенімсіздік танытқан көзқарастар да жеткілікті болатын. Соған қарамастан қызу басталған ұйымдастырушылық жұмысының нәтижесінде Арқа төсінде жаңадан дүниеге келген жас театр бұрын соңды болмаған қарқынмен екпінді жұмыс істеп, әу дегеннен бірнеше опера және балет спектакльдерін күз ортасына таман өзінің көрермендерінің назарына ұсынып үлгерді.

Республиканың бас қаласы статусын алған Астанада театр өте қысқа уақыт аралығында жасақталып, дайындық жұмысын қызу бастап кетті. Еліміздің белгілі опера сахнасының шеберлері: Бибігүл Төлегенова, Ермек Серкебаев, Әлібек Дінішев, Нұржамал Үсенбаева, Майра Маұхамедқызы т.б. секілді өнерпаздар жеке және үлкен концерттік бағдарламаларымен тұрақты өнер көрсетіп, астаналықтардың рухани-эстетикалық сұраныстарын өтеумен бірге, болашақта ашылатын опера театрының көрермендерін алдын-ала дайындай бастады. Бұрынғы облыс орталығының еңселі ғимараты болған теміржолшылардың мәдениет сарайы күрделі жөндеуден өтіп, қайта жасақталып, шілде айының 7 жұлдызында салтанатты түрде Ұлттық опера театры болып қолданысқа берілді. Ашылу салтанатына қатысқан Елбасы жаңа өнер ордасының келешегіне зор сенім артып алғаш тұсауын кесті.

Ұлттық театрдың сахнасы алғашқы маусымын 2000 жылдың 14 қазанында халқымыздың опера жанры саласында классикалық туындысына айналған Мұқан Төлебаевтың 2 бөлімнен тұратын «Біржан – Сара» атты операсымен бастады. Спектакльді сахнаға Қ.Қуанышбаев атындағы Қазақ музыкалық-драма театрының бас режиссері, КСРО халық әртісі Әзірбайжан Мәмбетов қойды. Тұсаукесер қойылымға Алматыдан әнші Нұржамал Үсенбаева – Сара партиясына, Ресейдің Үлкен театрының әншісі Ахмед Агади – Біржанды орындауға шақырылды. Үлкен табыспен өткен бұл спектакль бүгінгі ұлттық

театр репертуарының салмақты қойылымына айналған. Театр өзінің негізгі ұстанған бағытындағы қазақ операларының інжумаржандарын қою барысында елеулі ізденістер биігінен көріне алды.

Арда екі күн өткізіп барып, сол 2000 жылғы 17 қазанда сахна рампасының қуатты прожекторлары қайтадан жарқырай жанып, театр өзінің кезекті қойылымы, әлемдік классикалық репертуардан тандап алынған шығарма – Джузеппе Вердидің 2 бөлімді «Травиата» операсын астанлықтар назарына ұсынды.

Ұлттық опера репертуарында ерекше орыны бар Е. Брусиловскийдің 2 бөлімді «Қыз Жібек» операсын театр сахнасына драма театрының көркемдік жетекшісі Ә. Мәмбетовтың режиссурасымен 2001 жыл желтоқсан айының 11 жұлдызында қойды. Спектакльдің сахналық безендірілуі мен орындаушылардың киімдерінің эскиздерін жасаған суретшісі – В. Семизоров болатын.

Өткен ғасырдың 30-шы жылдарының алғашқы жатысында «Қыз Жібек» операсының дүниеге келуінен бастап, қазақ репертуарының тұрақты туындасына айналуына, сөйтіп қазақ опера өнерінің дамуына қосқан үлестің астарында музыкалық театр майталмандары: Қ. Жандарбеков, Қ. Байсейітов, К. Байсейітованың т.б. еңбегі зор. Қазақ музыкасының іргесін қаласқан ленинградтық композитор Е. Брусиловский «Қыз Жібек» операсына қалай кіріскені жайлы, жұмыстың барысын «Дүйім дүлділдер» атты естелігінде былай еске алады. «Шанин мен Байсейітов мені Ғабит Мүсіреповтың «Қыз Жібек» пьесасының мазмұнымен егжей-тегжейлі таныстырды. ... Жұмат, Қанабек және мен үшеуміз А.В. Затаевичтің екі жинағын алып алдық та, Қалыбек пен Елубайдың ақыл кеңестерін тыңдай отырып, «Қыз Жібек» қойылымына керекті әндерді іріктей бастадық. Біздің назарымызға іліккен әрбір ән жайында Қалыбек пен Қанабек дереу өз көзқарастарын айтады, ол әннің қайсыбір тұстары «дәл солай» жазылмағанын атап көрсетеді. «Алғарай көк» былай айтылмайды, – дейді де Қанабек өзі дұрыс деп санайтын нұсқасын әндетіп айтады. Ал, Қалыбек оған түзету енгізеді...

Осындай айтыстың ақырында Затаевич жазып алған нұсқадан екі-үш тармағы әзер қалады. Ақырында, спектакльде кім орындайтын болса, соның сөзі шешуші болып шыға келеді. Төлегеннің партиясын Қанабек айтатын болғандықтан, соңғы түйін соныкі болып

қалады. Ол, әлбетте, өзі айтып жүрген нұсқасына тоқтады. Бірақ та, қайсыбір қайырымдарына келгенде Қалыбектің немесе Елубайдың ескертпелерін пайдалануға да мүмкіндігі бар еді» [3, 64-65] – дейді.

Алғашқы кірпіштерін осылай қалап бастаған «Қыз Жібек» операсының біздің ұлттық опера театры тарихынан алар орны мен талантты әншілеріміз үшін ерекше ыстық болуы заңды. Барлық вокалдық партиялар әншілердің дауыстарына, олардың орындаушылық мүмкіндігіне өлшеп-пішілгендігі әрбір әртістің сомдаған бейнесін қонымды, табиғатына жақын шынайылықпен жасаған рольдерінің бірегейі етті. Себебі, жоғарыда композитор айтқан операның жазылу тарихы, партияға келетін, кейіпкер көңіл-күйін дөп басып беретін әндерді таңдау жолдары Қанабекті-Төлеген, Құрманбекті - Бекежан, Жібекті – Күләш етіп, бұл шығарманың көркемдік деңгейін көтере түсті. Бүкіл қазақтың мақтан тұтқан бұлбұл әуезді әншісі – Күләш Байсейітова осы процесте басынан бастап ішінде болды. Сондықтан өмірде, өнерде қатар қалқыған қос өнерпаздың тікелей араласуымен дүниеге келген «Қыз Жібек» операсының бұл өнерпаздар шығармашылығынан алар орны да ерекше. Күләшті дүйім жұртқа танытып атын шығарған да осы Жібек партиясын орындауы болатын. Бұл жайлы Б. Нұржекеұлының Қ. Байсейітовтің шығармашылық келбетіне тоқтала келе: «Қанабек ағаның «Қыз Жібек» операсының, оның музыкасын жақсы көретіндігі ғана емес, сол операға азды көпті қатысы бар әрбір адам, әрбір оқиға жайында айтып бергенді де жақсы көретіндігі аңғарылады. Соның бәрін саралап қарасаң, оның өнерге, өмірге, деген құштарлығының өзегі «Қыз Жібек» екенін түсінесің. Әнге, әуенге, халықтың мәдениетіне, өнерпазға, жақсы адамға, талантқа, достыққа деген сүйіспеншілігі – бәрі «Қыз Жібектің» айналасында тоғысады» [4, 18] - деген ой қорытады. Сондықтан, Астана қаласының К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театр ұжымы репертуарының алғашқы опералары сапындағы кезекті жұмысы етіп, Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек» операсын таңдап алуы заңдылық десе де болғандай. Халқымыздың мәдени өмірінде қалдырған ерекше орны бар, қазақ ұлттық опера сахнасы үшін басты туындыны сахнаға қоюға танымал драма сахнасының режиссері Ә. Мәмбетов, сахнаны көркемдеуге және костюмдерінің эскизін жасауға тәжірибелі суретші В. Семизоров тартылған. Театрдың ашы-

лу салтанатты шеруін қазақ операларының ішінен М. Төлебаевтың «Біржан – Сара» операсынан кейінгі ұлттық репертуарға басқа шығарманы емес, дәл осы «Қыз Жібек» спектаклімен жалғастыру оң қабылданған шешім болатын.

Режиссер қойылымы екі жастың махаббатын жырға қосатын, бағы ашылмаған Жібек пен махаббат үшін еш қиындықтан тайынбайтын Төлегеннің үзілген арман әні – Гәккуден туындаған асқақ романтикаға толы поэтикалық образ болып шыққан. Аққулар сарыны спектакльдің басындағы кіріспе кезінде тұратын пердедегі суреттен бастап қойылым аяғына дейін көрерменді тастамайды. Арасында, бір спектакльге мұншама аққулар көптік етпейме? деген де ойлар келеді. Бас перде сырғып ашылғаннан кейін келесі пердеге бейнеленген аққулар керуені әр көрініс пен суретті ашып жапса, Жібекті алып шығатын қайық – қос аққу, көлде қалықтағандары бар, сахнада билейтіндері бар жетіп артылады. Режиссер спектакльдің сыртқы формасын халқымыздың киелі құс санап қадір тұтқан аққулар үнімен асқақ романтикалық сарын берген.

Спектакльдің партитурасындағы музыкалық бөліктер (кіріспе, жекелеген сахналардың, әндердің кезегі т.б.) көп орын ауыстыруларға, өзгерістерге түскен. Бұл редакциялаулар режиссердің айтпақ ой-тұжырымын салмақты етіп көрсете алғанымен, автор партитурасының желісі өзіндік жүйелігінен айырылған. Ұлттық опера театры тәжірибесінде автордың негізгі ой-идеясы елеулі өңдеуге ұшырап, мұндай өзгерістерге бару бұған дейінгі опера қойылымдарына аса тән емес болатын. Осы кездері Т. Жүргенов атындағы Ұлттық өнер академиясының музыкалық драма бөлімінің студенттері күшімен қойылған (кейін «Ақсарай» мюзикл театры, режиссері Б. Атабаев, дирижері Ю. Дороховский) эксперименталдық кілттегі сахналық шешімімен қойылған «Қыз Жібек» (2005 ж.) спектаклінің партитурасына да мұндай «батыл» өзгерістер жасамаған болатын. Режиссердің кейбір қысқартуларына, жекеленген партиялар мен хор айтатын нөмірлердің бірнеше орындаушыларға бөліп орындауына қарамастан операға кіріспе, музыкалық нөмірлердің кезегі өте ұқыптылықпен автор ремаркаларына сай рет-ретімен сақталып, сахнаға қойылған. Ал ұлттық театр қойылымында опера партитурасы режиссер Ә. Мәмбетовтің қанжығасында кеткен.

Әр суреткердің шығармашылықпен еркін айналысуына ерікті екендігін мойындай отырып, шығарма авторлары Ғ. Мүсірепов пен Е. Брусиловскийдің құқықтары да аяқ асты болмағанын қалар едік. Спектакльдің сәтті табылған сыртқы формасы шығарма авторларының негізгі айтпақ ой-идеясын көміп кеткен. Елбасының тікелей ықпалымен арнайы ашылған егемен еліміздің жүрегіне орын тепкен Қазақ ұлтық опера және балет театры өз халқымыздың өнер мұралары мен өзге халықтардың інжу-маржаны – опера және балет туындыларын асқан ұқыптылықпен жинаған құт орнаған қасиетті мекені болғанын да қалар едік.

Мұндай елеулі өзгерістер операның ішкі мазмұнын көлеңкелеп кеткен. Қойылымда күрделі де қайшылыққа толы Бекежанның ішкі адами сезімдері тым қарабайыр, бір түсті бояулармен – жол тосқан қаражүрек қарақшы, аярлығымен дала төсінде жортқан сұмырай, жалғызға жабылған қорқау қасқырлардың басшысы болып шыққан. Олардың іс-әрекеттерінде жігіттік намыс, ар-ұят, мәрттік секілді қасиеттер мүлдем жоқ. Бұған дейін сахнада түрлі трактовкаларымен үлгілері болған Бекежанның жас театрдағы кезекті образы бізге біркелкі әрі жұтаңдау көрінді. Әнші Ж. Шыбықбаев бұл образды режиссер сызып көрсеткен желімен өзіне сенімді, қызуқандылықпен алып шықты. Әртіс дала бөрісінің келбетін көрерменге айқын бояулармен береді. Өзіне ұнаған Жібекті қызғанған іс-әрекетінде қызғаныштан туындайтын дүлейлік, ұр да жық қасиеттері басым. Бекежанға бір түсті киім кигізе отырып, режиссер спектакльдің негізгі қозғау күші – Жібекке ғашық болудағы басқа да адами сезімдерін толық аша алмай, рольдің орындаушы үшін құнарлы болар қырларын әлсіретіп алған.

Операда Төлегеннің қайтпас сапарға аттанып кеткендігі жайлы хабарын естіген Жібектің құрбыларымен қоштасып сүйгені, Төлегеннің соңынан Жайық суына ығып кететін сахна көрерменге өте әсерлі, әр түрлі шешімдері бар тамаша көрініс. Абай атындағы театр сахнасында қайғы жұтқан Жібек сахна сыртынан естілетін Төлеген дауысынан серпіліс алып, құрбы қыздарының көзінше биік жардан дарияға секіріп, Төлегенінің соңынан кетуге шұғыл шешім қабылдап оқыс, батыл әрекетке бара алатын Жібекті көреміз. «Ақсарай» театрындағы Б. Атабаевтың қойылымында өткел бермес

таудай асау толқын құшағына оранып, көзден ғайып болатын Жібекті жал толқындар Төлегенмен бірге жоғары көтеретін сәт көрерменді ерекше әсерге бөлейді. Ал, Астана театры бұл сахнаны өзгеше шешкен. Мұңды Жібек – Ғ. Байғазина өз еркімен бұл дүниеден баз кешкен қалпы ағыны күшті болғанымен, беті айнадай тыныш аққан алып дария суына жәйімен түсіп, ақ жал толқындарға көміліп, бірте-бірте көрерменнен сағымдай болып алыстай береді. Сүйген жары, мәңгілікке серттескен Төлегенсіз бұл өмірдің мәні де жоғалғанын түсініп барып, қабылдаған шешіміне толығымен белін бекем буып, осы жолда Төлегенмен кездесетіне имандай сенген жанның сабырлы да салмақты қимылын көреміз. Бұл операны сахнаға қандай режиссер қалай қоймасын, финалдық сахнада бірі-екіншісін іздеген Жібек пен Төлегенді айыратын өлім атты кедергіні белінен басып өтіп, мәңгі бірге болуға серттерінен шығуды көкसेген – мәңгілік махаббат жыры туралы қойылым жасаған.

Композитор Е. Рахмадиевтің тұңғыш көлемді туындысы «Қамар сұлу» операсы Астана театрының сахнасына 2003 жылы қойылды. Бұл шығарма театр репертуарындағы тұрақты жүрген ұлттық операларымыздың бірі. Жас театрдың репертуарына, оның жас орындаушылар құрамының келбетін ашуға толық мүмкіндік беретін осы опера қазақ өнерінің белгілі қайраткерлерінен қоюшы құрам жинады. Белгілі драма театр режиссері Есмұқан Обаев, музыкалық кеңесшісі Базарғали Жаманбаев, қоюшы суретшісі Владимир Семизоров (соңғы жұмысы), қоюшы дирижері Абзал Мұхитдинов. Астана театрының ұлттық опера репертуарын қалыптастыруға драма театрының режиссерін тарту дәстүрі өзінің заңды жалғасын тапты. Бұған дейінгі театрдың тұсаукесер қойылымдарына шақырылған режиссер Ә. Мәмбетовтың қойылымдарынан кейін кезек келесі драма театрының режиссері Е. Обаевқа тиді.

Шығарма авторы Е. Рахмадиев Астана театрының жас ұжымының соны қойылымына арнап операның жаңа төртінші нұсқасын жасады. Бұл өзгеріс бір ғана соңғы финалдық сахнада болғанымен, операның барлық өн бойына өзінің әсерін тигізіп шығарма өзегіне елеулі өзгеріс әкеліп, С. Торайғыровтың шығармасын өзгеше оқытып тұр. Әдеби түпнұсқада қайғылы халге ұшырайтын екі жас операның жаңа төртінші нұсқасында тірі қалып бақытты өмірге қол ұстасып

бірге аттанады. Композитор операның жас кейіпкерлеріне ба-
янды аяқталатын махаббат жолын сыйлайды. Әрине, операның
бұдан алдыңғы редакцияларында бұл желі көрініс бермегенімен,
сахналық қойылуы барысында бақытсыз екі жасты қосу әрекеті
болған. Операны Алматы опера театрына жаңа орындаушылар
құрамдарымен төрт мәрте сахнаға қойған режиссер Б. Досымжа-
нов өзінің соңғы сахналық нұсқасында (1994 ж.) екі жасты опера
финалында біріктірген де еді. Опера финалында ақ киімге оранған
екі жас биік жартас басында бірінші актінің соңында орындайтын
махаббат дуэттерін қайталап, көрерменнен алшақтай беретін әдемі
көріністер, қол ұстасып қатар жүруі, бұл дүниеде бұйырмағанымен
о дүниелік өмірде орындалғанын жырлайтын романтикалық қойы-
лым ретінде есімізде қалған. Композитордың бұл оптимистік иде-
ясынан, өзінің жас студент кезінде бастаған сүйікті шығармасын
жылжыған жылдармен жинақталып қалыптасатын өмірге деген
философиялық көзқарасының кеңеюінен, 40 жылдан аса ғұмыры
бар туындысына бүгінгі көзқарас деңгейінен қарап, жетілдіре түсуге
ұмтылысын, шығармашыл тұлғаның әлі де ізденіс үстіндегі беймаза
қалпын көреміз. Бұл ойымызды спектакльдің тұсау кесеріне орай
өткізілген баспасөз конференциясында автордың: «Опере 41-й год,
и я всю жизнь продолжаю совершенствовать ее. Для этой премьеры
написал целую сцену в финале. Раньше героиня умирала, а теперь
остаётся жить, потому что любовь бессмертна. Я начинал «Камар
сулу» в 25 лет, но и сейчас, в 74, у меня осталось юношеское воспри-
ятие жизни» – деген ойы дәлелдей түседі. Бірақ, опера финалындағы
бұл өзгерістерде автор тарапынан драматургиялық тұрғыда жүйелі
тарқатылып берілмеген.

Белгілі өнер қайраткері, хормейстер Базарғали Жаманбаевтың
қойылым жасауда көп жылдық тәжірибесі мен кәсіби біліктілігі жас
театрдың қоюшы құрамы мен орындаушыларына берген пайдалы
кеңестері қажетке жарады. Жаңа спектакльдің музыкалық кеңесшісі
ролінде ол Аламаты опера театрында болған осы операның барлық
қойылымдарына қатысқан тәжірибелі суреткер. «Қамар сұлу»
операсының барлық редакциялық ерекшеліктерін бес саусағындай
білгендіктен, Астана театры сахнасындағы қойылымның ойдағыдай
болуы үшін біраз еңбек сіңірді. Оркестр мен хор әншілерінің

жұмысына, жеке әншілерге берген орынды кеңестері жас өнер ұжымының әу дегеннен дұрыс бағыт-бағдар ұстауына себеп болды.

Осы шығармада М.О. Әуезов атындағы Академиялық драма театрының көркемдік жетекшісі Е.Обаев алғаш рет опера спектаклін қоюшы режиссері ретінде көрінді. Бұған дейін Семей музыкалық драма театрында жиырма жылдай жетекшісі болып жұмыс істеген музыкалық спектакліне режиссер роліндегі тырнақ алдысы «Қамар сұлу» операсынан бастады. Себептеріне келсек, С.Торайғыровтың «Қамар сұлу» романы бұған дейін драма, опера театрларының сахнасында қойылған, сахналық жүйесі бар таныс шығарма болатын. Екіншіден, ұзақ уақыт музыкалық драма театрына жетекшілік еткендіктен, ұлттық операның алғашқы үлгілері болған «Айман – Шолпан», «Қыз Жібек» секілді т.б. халықтың ән-күйіне негізделген шығармаларды сахналауда мол тәжірибесі болуы. Осыдан келіп опера театрындағы драма режиссерінің алғашқы қадамында аса көзге ұрарлықтай басы артық тұстар болған жоқ. Опера ұжымының драма театр режиссерімен жұмыс істеуі, жекеленген солист-әншілерден бастап, хор әртістеріне дейін шығармашылық тәжірибе жинақтау мектебі болды. Опера орындаушылары үшін сахнада жетіспей жататын орындаушылық шеберлік қырларын, драма театры сахнасының бар артықшылығын опера орындаушыларына еккен режиссердің бұл жұмысына көрермен жоғары баға берді.

Режиссер Е. Обаев бұл қойылымда басы артық соны ізденіске бармай спектакльді дәстүрлі үлгімен шешкен. Жаңадан жазылған опера финалында тірі қалатын екі жастың өмірі спектакльде айшықты көріне алмаған. Керісінше, операның музыкалық драматургиясына түсінбеушілік әкелген. Жаңа спектакльдің, финалы Алматы театрында қойылған бұрынғы үлгілерімен сахналық шешімдері ұқсас, айтарлықтай өзгеріс жоқ. Соңғы опера нұсқасының кенеттен болатын мұндай қорытынды сахнасы ескі қойылымда бар әрі онда үйлесімді сахналанған болатын. Жынданған Қамарды бақсының биімен «емдейтін» сахна Қамардың өлімімен аяқталып, қойылымның трагедиялық атмосферасына нүкте қойылады. Ал келесі шағын музыкалық бөлік қосыла алмай кеткен екі жастың баянсыз махаббатын жырға қосып, ұлықтайтын эпилог ретінде қабылданатын. Спектакльде екі жастың махаббатын жырлайтын бұл өміршең музыкаға

қосылмаған екі жасты о дүниелік өмірде қосқан режиссерлер Б. Досымжанов, А. Жұртбаевтардың сахналық нұсқалары болды. Е. Обаяев қойылымында бақсының ем-дом жасайтын сахнасы шамның жарқылымен келіп, қараңғы түнекті қақ айырып, екі жас қол ұстасқан қалпы «бақытты өміріге» алдын-ала ешқандай дайындықсыз шешіле салады. Екі бірдей басты кейіпкердің драматургиялық даму желісі жүйелі жолынан ажырап сахнада оң шешімі ойластырылмаған. Нұрымның қолшоқпарлары Тұяқбай мен Қияқбайдың Ахметті Қамардан айырып алып, өлмеші қылып ұрып-соғып кеткеннен кейін бас кейіпкердің тағдырынан көз жазып қалған көрермен Ахмет өліп қалған шығар деген ой жетегінде отырады. Сол Ахмет финалда жаңа ғана есі кіресілі-шығасылы болып алас ұрған Қамармен қол ұстасып ештеңе болмағандай сахнаға шығуы опера авторы айтқан спектакль финалының шешімін көңілге қонатындай етіп етіп тұрған жоқ. Мұндай қиыспаушылық опера авторынана финалды қайта жазу барысында толық ескерілмеген. Режиссер тарапынан да авторға жүйелі сахналық шешімнің жолын жасауға байланысты ұсыныс, талап-тілектердің болмағандығын көреміз. Операның музыкалы драматургиялық желісі жүйелі дамымай, қосалқы жазылған финалдық сахнаның режиссерлік шешімі де жеткілікті деңгейде тарқатылмаған.

Шығарманың басты кейіпкері Қамар партиясы қазақ опера сахнасында қалыптасқан өзіндік жолы бар жас әншілер үшін тартымды образдардың бірі. Абай атындағы академиялық опера және балет театрының сахнасынан түспей, ескірсе де лезде жаңаланып қайта қойылатын опера театрының репертуарлық қойылымы. Қандай режиссурада болмасын бастысы, жаңадан таныла бастаған жас орындаушыларды спектакльге енгізуден басталатын қойылым.

Операны қоюға Астана театрының негізгі құрамындағы жас әншілір тобы жұмылдырылды. Қамардың партиясын орындауға әнші Жаннат Бақтаева дайындықпен келген. Бұл партия әншіден белгілі ән-орындаушылық, актерлік шеберлік қырларын талап етеді. Әнші дауысының диапазоны, мүмкіндігі партия талап еткен деңгейде болып, Қамардың ішкі жан дүниесін, Ахметке деген махаббат сезімдерін еркін қалықтаған жұмсақ дауысымен жеткізіп бере алды. Орындаушының сахналық шеберлігін ашуға салмақ

салатын операның драматизімге толы соңғы сахналарында әнші драма актрисаларына тән қырымен көрініп, өз кейіпкерінің алай-дүлей болатын ішкі сезім иірімдерін шебер орындай білді. Қазақ қызының трагедиялық тағдырын әнші терең түсініп, бар болмысымен айшықтады. Әкесі Оспанмен (М. Қадыров) бақұлдасатын және хор ұжымының а сарелла орындауындағы «хоралдың» сүйемелдеуінде есінен айырылып жынданатын сахнада орындаушы образын трагедиялық биікке көтеріп, көрерменге ерекше әсер қалдырды.

Қамардың сүйген жігіті Ахмет ұйқысынан ояна бастаған XX ғасыр басындағы қазақ даласының көзі ашық, оқыған азаматы, жаңа өмірдің жаршысы. Әнші Б. Момбеков пен Қ. Асанбаевтар Ахмет партиясында автор ойына сай қойған режиссердің сахналық талаптарын дұрыс түсініп сахнада бойындағы жігері мол, жалындаған күрескер жас жігіттің образын жасауға ұмтылыс жасады. Вокалдық партия талап етер шеберлік қырларын меңгерген бұл әншілердің сахналық іс әрекетінде образды өзіндік түсінікпен сомдаған ерекшеліктері мол көрініс берді.

Нұрым партиясынан әнші Ж. Шыбықбаев малға толы қорасындағы байлығы мен қолындағы билігі әбден семірткен, жалғанды жалпағынан басып жүрген өзіне сенімді жанның бейнесін жасады. Партияның вокалдық желісі әншінің құлаққа жұмсақ та жағымды, күшті баритон дауысына жақсы үйлесім тауып, музыкалық образды көркейте түскен. Әнші тереңірек ізденетін болса ұлттық репертуардағы спектакльдерді атқаруда орындаушылық мүмкіндігі мол, алар биігі алда. Алдыңғы аға буын Ш. Үмбетәлиев, Б. Сқақов сынды өмірден ертедеу озған талантты әншілеріміздің ізін баса алатын орындаушы ретінде есте қалды.

Астана театры 2005 жылы республикада бірінші рет қазақ операларының анталогиясын жасауға арналған жаңа жобаны бастады. Е. Рахмадиевтің «Қамар сұлу» операсының толық нұсқасы сандық таспаға түсіріліп, компакт дискі шығарылды. Бұл жұмыс театр ұжымының ұлттық опера туындыларын алтын қорға енгізіп, болашақ ұрпаққа сақтап жеткізуге, оны қалың көпшілікке насихаттауға кең жол ашатын құптарлық қадам. Келешекте бұл қажетті бастама жаңа театры қызметінде заңды жалғасын табады деген ойдамыз.

Сонымен бірге театр бүгінгі заманның шығармашылық ізденісімен үндесетін эксперименттік үлгіде М. Жұмабаев поэмасы негізінде жазылған Ф. Жанно мен Б. Тілеуханның «Батыр-Баян» атты музыкалы-поэтикалық қойылымын (дирижері Кристоф Мангу Франция) жасады. Бұл қойылым театрдың жас, заманға сай шығармашылық ізденісін көрсетті. Жас ұжымның қалыптасуына, шығармашылық өсіп жетілуіне ықпалы зор мұндай ізденістердің нәтижесінде сахналық өнер түрлері мен жанларының басын біріктірген, халықтың дәстүрлі ән-күй мәдениетімен еуропалық үлгідегі классикалық музыка арасынан туындаған сахналық жаңа туынды дүниеге келді. Қазақ халқының ғасырлар қойнауынан келе жатқан жыраулық дәстүрі мен ерекше дамыған аспаптық музыкасы ХХІ ғасырдың кәсіби композиторлық шығармашылығымен ешбір қиындықсыз қатар көрші қона алатындығын көрсетті. Алға қойылған мақсат пен биік межелерді игеруге арналған театрдың қадамы сәтті болды десек артық айтқандық емес. Театр бұл қойылым мысалында әлем сахналарында әлдеқашан кеңінен іске асырылып келе жатқан жаңа сахналық формалар мен көркемдік бейнелеу құралдарын табу жолындағы ізденістерге жатырқамай бара алатын батыл қадамын көрсетті.

Театрдың шығармашылық жетістіктері оның алғашқы қадамынан бастап өнер ұжымының бағыт-бағдарын, шығармашылық келбетін айқындайтын өзінің көркемдік жетекшісі мен бас режиссерін табуына тікелей байланысты болатын. Бүгінгі таңдағы кез келген театрдың шығармашылық ұстанымын айқындап, кәсіби деңгейінің өсуіне елеулі әсер ететін тұлға режиссер десек, Астана қаласының театры өзінің алғашқы шығармашылық қадамынан Юрий Исаакович Александров режиссурасы арқылы тапты.

Ресейдің Халық әртісі, Қазақстан Республикасы Мемлекеттік сыйлығының иегері, «Алтын софит» (Санкт-Петербург), «Алтын маска» Ресей ұлттық театр жүлдесінің жеңімпазы, 1987 жылы өзі іргесін қалаған «Санктъ-Петербургъ Опера» камералық музыка театрының көркемдік жетекшісі Ю. Александров бүгінгі таңда Ресейде, алыс-жақын шетелде тұрақты спектакльдер жиі қойып жүрген белгілі режиссердің бірі. Алғашында Астана театрындағы бір қойылыммен бастаған бастаған Ю. Александров пен суретші В. Оку-

нев тандемі республикадағы өзге музыкалық театрлардың (Алматы, Қарағанды) тарихына да елеулі із тастады. Бірақ бұл режиссердің шығармашылық өмірбаянында Астана қаласының опера театры, оның сахнасына қалдырған өзіндік бедерлі қолтаңбасы ерекше. Бұл шығармашылық байланыс күні бүгінге дейін жалғасын тауып келеді. Негізінен театр репертуарындағы орыс және әлемдік операларын сахналаған режиссердің өзіндік жұмысы бүгінгі таңда ауыз толтырып айтарлықтай және бұл спектакльдер К.Байсейітова атындағы опера театрының жарнамасынан елеулі орын алып, репертуардың басым бөлігін құрады.

Музыкалық театрдың опера труппасының кәсіби қалыптасуы мен өсуіне опера режиссерінің өзіндік жұмыс стилі, талап қойғыштығы, қайталанбас педагогикалық әдістерінің орны ерекше болды. Классикалық опера репертуарының інжу-маржандарын қазақ көрермендеріне бір ізділікпен ұсынған театр өнер ұжымының шығармашылық деңгейінің өсуі барысын һәм жаңа көрерменнің эстетикалық сұранысы мен деңгейі толық ескеріле отырып жасалды. Қысқа уақыт аралығында Астана театры өзінің сахнасына осы режиссер мен суретшінің жарасымды жұбының қиялынан туындаған тамаша опера спектакльдерін қойып, балаң шығармашылық ұжымның пайда болуын, қалыптасуын, даму белестерін, басып өткен қарышты қадамдарын айшықтайтын ұмытылмастай қойылымдар жасады. Олар: П. Чайковскийдің «Евгений Онегин» (2 бөлімді опера, 2002 ж.); Дж. Вердидің: «Травиата» (2 бөлімді опера 2001 ж.), «Риголетто» (3 бөлімді опера, 2005 ж.), «Аида» (3 бөлімді опера, 2007 ж.), «Отелло» (3 бөлімді опера, 2008 ж.); Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханым» (3 бөлімді опера, 2002 ж.), «Флория Тоска» (2 бөлімді опера, 2006 ж.), «Богема» (2 бөлімді опера) 2009 ж.); В. Моцарттың «Фигароның үйленуі» (2 бөлімді опера, 2003 ж.); Ж. Массне «Жас Вертердің махаббаты мен ажалы» (3 бөлімді опера, 2004 ж.) операларын және А. Серкебаевтың «Астана» мюзиклін қойып ұжымның жүйелі һәм кәсіби шығармашылық өсуіне қолайлы жағдайлар жасады [5, 19].

Біз бұл режиссер мен суретшінің қазақ сахнасында шығармашылық бірлікпен опера авторының ой-идеясын терең аша алғанын жоғарыда келтірілген жұмыстарынан жақсы таныдық. Олардың әлемдік, орыс классикалық операларын сахналауындағы ізденістері

мен тақырыпты ашуы кәсіби біліктілігімен ерекшеленеді. Бірнеше жылдар бойы Алматы, Астана, Қарағанды театрларында кезекті жұмыстарын қою барысында байқағанымыз, бұлар бір-бірін өте жақсы түсінеді. Кәсіби жұмысы бабында көп сөйлеп, қызу әрекет ететін режиссер Ю. Александровтың айтқан пікірімен келіссе де, келіспесе де қысқа жауап беріп, көңілге түйіп, аз сөйлейтін суретші В. Окуньевті екі бөлек елестету қиын. Бірі екіншісін толықтырып отырады. Кейбір шығармаға, тақырыпқа деген олардың ой-идеялары біздің көңілімізден шықпай жатуы да заңдылық. Мұны Абай атындағы академиялық опера театрында сахналаған Е. Рахмадиевтің «Абылай хан» операсын сахналау барысында немесе Астана театры сахнасында қойлуы жоспарланған А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абай» операсының режиссерлік экспликациясын жасауынан байқадық. Қазақ тақырыбы мен ұлт тарихынан сөз қозғағанда бүкіл қазақтың таласы бар болатыны белгілі жәйт. Соған қарамастан сахнаға өздеріне тапсырылған тарихи тақырыптағы үлкен полотноны алып шыққан суреткерлердің жарасымды жұбы бүгінгі қазақ опера театры сахнасының сәнін келтіретін сәтті сахналық туындылармен қуантып келеді.

XIX ғасыр аяғындағы Италияда әдебиет, бейнелеу өнері, операда пайда болған реалистік бағытты опера сахнасында тамаша дамытқан веризм ағымының (веро-шынайы) жарқын өкілі Джакомо Пуччини (Puccini). Бұл ағым бұрын опера кейіпкері болып сахнаға шықпаған қарапайым адамдардың, шаруалардың тұрмыс-тіршілігін, оқиғаларды және кейіпкерлер мінез-құлықын, сезімдерін көңіл-күйін асқан қызуқандылықпен сипаттайды. Музыкасы мен кейіпкерлердің вокалдық партиялары нәзік психологизм мен лирикалық сезім иірімдерімен ерекшеленеді. Сондықтан Дж. Пуччини: «Манон Леско» (1892 ж.), «Богема» (1895 ж.), «Тоска» (1899 ж.), «Баттерфлай ханым» («Чио-Чио-сан», 1903 ж.), «Батыстың қызы» (1910 ж.), «Турандот» (Ф. Альфано аяқтады, 1925 ж.) опералары бір ғасырдан астам уақыт бойы реалистік бағытта жазылған туындылар ретінде көрермендердің сүйсіне тыңдап тамашалайтын шығармаларына айналды. Кейіпкерлерінің жүрек қылын шертер сезімдерін композитор өте нәзік, эмоциялық әсері мол, түсінікті, музыканың шынайы тілімен тыңдарманға жететіндей етіп береді. Астаналық көрермендерінің

көзайымы етіп театр өзінің кезекті жұмысына әлемдік опера сахналарында үзіліссіз қойылып келе жатқан Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханым» («Чио-Чио-сан») туындысын алуынан жас театрдың босағасы бекіп, қабырғасы қатая түскендігін көреміз.

Оркестрдің алғашқы тактілерімен бірге жұмбақ әлем – театр сахнасының перделері баяу сырғып ашылған сәттен бастап көрермен күншығыс елінің хош иісті гүлге оранған аралының атмосферасына сүңгіп кеткендей болады. Сахна ортасында сырғымалы есігі бар сырты мен шатыры дәстүрлі жапондықтардың үйін, қоршаған орта гүлге оранған ағаштар мен алыстан ағараңдаған Фудзиями тау шыңдары сахна кеңістігінің көкжиегінде, көз жетпес алыста жатқандығына иландырады. Қойылым суретшісі В. Окунев оқиға орнын нақтылы штрихтармен әдемі де нақтылы бере білген. Спектакль барысында кейіпкер көңіл күйімен үндескен сахна кеңістігі сан құбылады. Иненің көзінен өткендей жұтынып тұрған осы қарапайым да жеңіл декорацияларды әр алуан қырынан ойната алған жарық партитурасының жақсы ойластырып, сәтті жасалғандығына тәнті боласың. Әу дегеннен баршаның ықыласын өзіне тартып алатын өзіндік ерекше атмосфера, басты кейіпкердің мұңды тағдырымен үндескен көрермен жүрегіне ойсалатын, толғандыратын қойылым бар.

Кәсіби жоғары деңгейде жасалған қойылым өз көрерменіне тез жол табады. Шығарма қай тілде орындалмасын баршаға түсінікті музыка тілі кейіпкерлердің жүрек қылын шерте отырып, көрерменді өзінің сиқырымен баурайды. Бағы жанбаған, өз қайғы-мұңына үнсіз шомылған бірақ, сүйген адамын тосудан күдер үзбеген Чио-Чио-санның қайғылы халі залға жиналған көрермендер жүрегін қозғайды. Көрермендер спектакль соңында ұзақ уақыт бойы орындаушыларға қошемет көрсетуін өнердің құдіреті, оны жас театр толық жеткізе алғандығы айғақтайды.

Режиссер Ю. Александров Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханым» операсын театр сахнасында қоя отырып, спектакльге өзіндік қайталанбас көңіл күймен ерекше тартымдылық берген. Кәсіби режиссура бұл қойылымды көрермендер мен қала қонақтарына ұялмай көрсетер театр репертуарындағы опера қойылымдарының біріне айналдырған. Қойылымда сахна кеңістігін режиссер толық пайдаланған. Операның жекелеген музыкалық нөмірлерінде ма-

ска киген хор әншілерінің қолындағы сырықтар көмегімен түрлі-түсті көбелектер көмкеретін махаббат сахналары, көпшілік-хор қатысатын спектакльдің бірінші бөлімі есте қаларлықтай әсерге толы шынайылықпен жасалған. Орындаушылардың опера музыкасының шеңберінде қала отырып жасайтын сахнадағы жүйелі іс-әрекетінен туындаған шебер режиссердің сырлы спектаклін тамашалау көрерменге үлкен олжа, рухани-эстетикалық демалыс десек қателеспейміз.

Алматы мен Астана театрларының сахналарында қатар жүретін осы опералардың өзара айырмашылықтары да жетерлік. Жаңа қойылымда режиссер қосалқы, кішігірім партияларға ерекше назар аударған. Спектакльде осындай шағын партиялар іріленіп, өзінің арқалаған салмақ жүгімен қойылымның сахналық шешіміне ықпал етіп, жаңаша бояу-бедерлер қосқан. Осы партиялардың вокалдық тұрғыдан атқарар бөліктері аса көп болмаса да алғашқы актіні құбылта ойнатып, қойылымға, басты кейіпкер образына әралуан рең беріп толықтырып тұр. Режиссер Чио-Чио-санның ақылға сыймайтын әрекетіне (нәсілі, діні, тілі басқа еркекке тұрмысқа шығу, өзге дінді қабылдауы) деген қоршаған орта – көпшіліктің көзқарас-пікірін үлкейткіш айна арқылы өткір берген. Өзінің үйреншікті ортасынан қара үзіп шыққан қаршадай қыздың трагедиясы осы қосалқы кейіпкерлердің нақтылы іс-әрекеттері арқылы ірілене түскен. Өз ортасында отырып ет жақыны болған туған-туыстың бәрі одан безінуі, албырт жастың бірнеше жылдар бойы зарыға күткен үмітінің ақталмауы, соңында үздіге сағындырып барып келген сүйікті адамының қайғы үстіне қайғы жаматуы (өзге әйелге үйленген, кішкентай баласын алып кетпек) Чио-Чио-санға бас көтерместей соққы болып тиеді. Тұнығы лайланғасын өмірі сүруді жалғастыруда титтей де мән-мағына қалмағанына бас кейіпкер көрерменнің көзін әбден жеткізеді. Режиссер жауапкершілігі жоқ, тоғышарлар жайлаған ортада пәктік пен жан тазалығы тұншығып, қайғылы халге ұшырайтынын, нәзік жанның тынысы тарылып ауыр азап пен қайғыға душар боларын шынайы ашып көрсетеді.

Басты партияларды орындаған әншілердің жас деңгейі өз кейіпкерлерімен шамалас келуі де театр ұжымының бұл жұмысын ұтымды көрсетті. Операда алғаш танысып жатқанда Пинкертон Чио-

Чио-саннан жасын сұрайтын тұста көбелекше ойнақтап тұратын жас қыз «он бестемін»- дейтін кезі бар. Операдағы бар оқиға желісі он бес жасар қыздың бар-жоғы үш-ақ жылдық өмірі. Осындай рольді орта жастан асқан жасамыстығымен қоймай, етек жеңі молынан келетін «жасамыс әншілер» орындағанда көркем шындыққа, эстетикалық қабылдау шеңберіне жанаспайтын, көрер көзге түрпідей тиер сәйкессіздіктерімен жол берілетін. Осындайда, белгілі опера әншісі, кейін ұлттық операларды қоюшы режиссер Б. Досымжановтың Е. Рахмадиевтің «Қамар сұлу» операсын өз тәжірибесінде төртінші рет қайта сахнаға қоюы барысында «жас актерлерге роль беру жөніндегі» айтқан көңілге қонарлық ойы еске қайта оралады. Астаналық жаңа труппаның басым бөлігін жас әншілер құрайтындықтан, бұл мәселе күн тәртібінен түсіп қалған. Біздің ойымызша бұл труппада керісінше, операдағы жасамыс, кәрі кейіпкерлердің партиясын орындаушылар құрамы жетіспей жатқан кез болатын.

Дирижер А. Мұхитдиновтың басқаруында оркестр композитор жазған партитура беттерін салмақты оқып, автор ойын көрермендеріне орнықты динамика және штрихтармен сәтті жеткізе алды. Оркестр қажетті жерінде Дж.Пуччини партитурасындағы композитордың қолтаңба ерекшелігін бар болмысымен ашып асқақтата орындауымен бірге әншілерге сүйемел жасайтын тұста дыбыс күшін азайтып, әнші дауысының көлеңкесіне айналып екінші планнан өз орнын тауып отырды. Оркестрдің күрделі партитура беттерін кәнігі, ысылған ұжымша орындауға тырысуы көңілден шықты. Бұл да болса жастығына қарамастан ұстанған бағыты мен кәсіби көркемдік деңгейін көтеруге ұмтылған өнер ұжымының оң қадамын көрдік.

Жас орындаушылардың сахналық бейне жасауда қиын деп саналар іштей тебіренген сезім шалқуын беруде әнші Е. Низамутдинова орындаған Чио-Чио-сан партиясы вокалдық тұрғыдан игерілген спектакльдің орталық кейіпкері. Әнші дауысына қиындық салмаған бұл партияның трагедиялық бояуы басым шыққан. Орындаушы алдын-ала өз махаббатының тағдыры тасқа соғылатынын болжап білген жанша сахнаға алғашқы шығысынан-ақ шешіле алмай тұйық қалпында бастайды. Бірінші бөлімде атына заты сай көбелек мінез, ойнақылықты көре алмаймыз. Спектакльдің бұл бөлімінде

жас қызға тән ойнақы мінез керек-ақ. Себебі композитордың жазған музыкасындағы образдың желісін ескермеуге, байқамай өтуге болмайды. Екінші және үшінші бөлімдерде орындаушы өз кейіпкерінің жан толқытар қайғылы тағдырына көрерменді еліте алды. Орындаушылық шеберлігі соңғы финалдық сахналарда малынан көрініп, әнші өзі орындаған трагедиялық халімен көрерменге жан тебіренерлік сәттер сыйлады.

Пинкертон – Б. Момбековтың орындауында сахнада алғашқы және соңғы бөлімдерде араға үш жыл салып көрінеді. Алғашқы актіде өмірден тоят тілеген, жастықтың бар қызығын бүгін, дәл осы сәтте алуға асықса, екінші шығысы мүлдем шаршап-жүдеген, өзіне деген сенімін жоғалтып, ішімдікпен көңіл аулайтын бақытсыз жан. Әншілік және актерлік қырларымен орындаушы уақыт өтуімен кейіпкер бойын жайлаған өзгерістерді, бірі-екіншісінен арасы алшақ жатқан психологиялық көңіл-күйді толық сезініп көрерменге жеткізе алды. Вокалдық партияның күрделі тұстарында әнші дауысы еркін қалықтап кейіпкердің жан сезімін әсерлі бейнелейді. Құлаққа жұмсақ естілер әншінің дауысы өз бояуын жоғалтпай, әралуан регистрде біркелкі қалықтап, сахна төрінен тыңдарманына толық жетіп жатты. Әнші адам бойындағы тиянақтың жоқтығын, тұрақсыздықтан болатын іштей тоқырауды осы Пинкертон образы арқылы ашып көрсетеді. Қоғамды жайлаған көңілінің гүлі, табанының бүрі жоқ құр сұлдерімен жүретін жандардың өмір жолы, адамшылықтан азуының даму диалектикасы осы бейнеден анық көрінеді.

Уақыттың өтуімен адамдар санасындағы болатын өзгерістерді, «заманы түлкі болса, тазы болып қуғандарды» көрсететін операның екі кейіпкеріне берілген мінездемегерге тоқтала кеткен жөн. Бұлар: Шарплес пен Горо партиялары. Бірі Нагасакидегі Американ консулі ал, екіншісі сол ортада жүрген «маклер-жеңгетай». Әнші Е. Абжановтың орындауында Шарплес – іргелі мемлекеттің ресми тұлғасы ретінде салмақты, мәдениетті, бір қарағанда елжіреген жанашыр достығымен көрінеді. Сонымен бірге ол сахнадан өзіне жүктелген қызмет бабындағы міндетке қоса, өзінің бас пайдасын ойлап жүретін қуыс кеуде, пасық жан. Күтумен сарғайған, жоқшылықпен жүдеген қорғансыз жанның күнін кешкен Чио-Чио-санның басына түскен қайғысына ортақтасқан сыңай танытқан Шар-

плес реті келсе, қорғансыз әйелдің арын аяққа таптап өте шығудан кет әрі емес, «қолынан келсе қонышынан басатын» екі жүзді отарлаушының өктемсіген психологиясымен де көрінеді. Орындаушы образдың осы қырына баса мән берілген. Көзге көрініп «мен мұңдалап» келетін дұшпаннан гөрі арам ойын көңілдің қара түнек түкпіріне жасырып, өтірік өбектеген жаудың қауіптірек екенін орындаушы анық байқатады.

Екінші кейіпкер – Горо. Маклер деген сөздің ана тіліміздегі баламасы – сатып алушы мен сатушы арасындағы саудадан пайда тауып күн көруші делдал, адамдар арасында «жеңгетайлық» жасаушы жан. Горо опера басында Чио-Чио-сан мен Пинкертон арасын байланыстырып, кейін қолайы келгенде дәл сол Чио-Чио-санды екінші қайтара өзге ақшалы мырзаға қосуға күш салатын өз заманының пысықайы. Осы Гороның образын тәжірибелі әнші Қ. Омарбаев сомдады. Бүгінгі күннің «қалай пайда тапсам екен» деп желе жортқан жылпостары мен су жұқпастарын айнытпай беретін орындаушы балға үйірсектеген арадай сөзі де, өзі де сусылдаған, өз пайдасына бүтін, епті жанның іс-әрекеті мен жүріс тұрысын жанды штрихтармен берген.

Әншіге сахналық тәжірибе көп орындалған рольдермен бірнеше онжылдықтар бойы жинақталып келді. Жас театрға кейбір тұста орындаушылық шеберлік қырлары әлі де болса жетпей жатқандығы сезілді. Арада өткен аз уақытта ұжымның орындаушыларынан кереметтей жетістіктерді талап етудің өзі қиын. Соған қарамастан жаңа жұмысқа орындаушылар жастық жалынмен барын сала кірісіп, көрермен көңілінен шығып жатты. Әрине, көш жүре түзеліп, шынайы шеберлік шыңдалар жауапты қойылымдар мен жаңа партиялар кезегі әлі алда болатын.

XX ғасырдың 40-жылдары Қазақтың мемлекеттік Абай атындағы академиялық опера және балет театрында әлемдік, орыс, ұлт республикалар классик композиторларының туындыларын қазақ тілді көрермендерге өзіміздің ана тілімізде жеткізуді қолға ала бастады. Бұл жаңалықтың бірнеше, теріс және оң жақтары болды. Біріншіден, мұндай өзгерістер жасау саяси-идеологиялық ұстанымдарықпалымен жүзеге асты. Театр репертуарындағы ұлттық тақырыптағы, өзіндік үні, ой тұжырымы бар сұранысқа ие сәтті қойылымдар қоғамда

үстемдік құрған кеңестік идеология шеңберіне сыймайды деп табылып театр репертуарынан алынып тасталды. Біраз шығармалардың мәтіні толығымен қайтадан жазылды. Бұл кезінде қазақ театрының ұлттық репертуарын тұралатып кеткен солақай қабылданған жөнсіз қаулылардың бірі болатын. Опера театрының тарихына қалам тартқан алғашқа авторлар: Б. Мекішев пен Г. Бисеновалар бұл кез жайлы: «Несмотря на неоднократное обращение композиторов Казахстана к современным темам, до сих пор в постоянном репертуаре Академического театра им. Абая не было ни одного оперного произведения, отражающего нашу советскую действительность. А некоторые из опер на исторические и сказочно-эпические темы являлись идейно порочными и нуждались в коренной переработке. Наши композиторы преимущественно увлекаются национально-эпическими, сказочно-легендарными или ложно-историческими темами. Обращение к темам далекого прошлого, безусловно, само по себе не является чем-то порочным и предосудительным, но беда в том, что нашими композиторами еще не создана ни одна значительная опера на исторический и эпический сюжет. В сюжетной линии опер «Кыз Жибек» и «Ер Таргын» имели место воспевание феодально-патриархального ханского быта, идеализация первобытного кочевья» [6, 20] – деген пікірлері бүгінгі күн тұрғысынан қарағанда құлаққа түрпідей тиеді. Бұл өткен дәуірдің ащы шындығы болатын. Келтірілген үзіндіден кеңестік идеологияның, бір жақты солақай саясаттың шарпып өтер ыстық лебін сеземіз. Көп құндылықтарымызды белден баса отырып, қолдан жасалған осы тектес «қаулы-қарарлар» ықпалы «мазмұны пролетарлық, формасы ұлттық» өнерді дүниеге алып келіп, шынайы өнердің тұзын жеңілдетіп, орнына сылдыр-шатпақты қаулатып жібергені де шындық.

Сонымен бірге бұл құбылыстың қалыптасқан жағдайдан шығуға жас театрдың шығармашылық құрамының кәсіби өсіп жетілуіне оң ықпалы болғандығын атап өткеніміз жөн. Өзіміздікі дегеннің бәрі өзектен тебіліп театр ұлттық репертуарсыз қалатындай деңгейге жеткен кезде өзге бауырлас халықтар және классик композиторлар операларымен өскен театрдың көркемдік деңгейін көрсететін тілге тиек етерлік жақсы қойылымдар да болды. Осындай саясаттың ықпалымен театр әр алуан көркемдік деңгейдегі: М. Мағомаевтің

«Нергиз» (1941 ж.), А. Палиашвилидің «Даиси» (1943 ж.), Дж. Пуччинидің «Чио-Чио-сан» (1944 ж.), П. Чайковскийдің «Евгений Онегин» (1946 ж.), Ж. Бизенің «Кармен» (1948 ж.), Ш. Гуноның «Ромео-Джульетта» (1951 ж.) орыс, әлемдік опералардың үздік үлгілері қазақ тіліне аударылып театр репертуарын толықтырды. Аталған шығармалардың ішінен қазақ опера труппасының репертуарына тұрақты енген Дж. Пуччинидің «Чио-Чио-сан» спектаклі Одаққа аты танымал режиссер Н.И. Сацтың ерекше сәтті қойған сахналық туындысы болатын. Ал халқымыздың мақтанышы болған бұлбұл үнді әншісі, КСРО халық әртісі Күләш Байсейтованың аталмыш операдан орындаған басты партиясы ұлттық опера театр тарихына алтын әріптермен жазылды. Шоқтығы биік орындалған Баттерфлай ханымның партиясы табиғатынан әншілік және актерлік дарыны мол К. Байсейітованың әлемдік классикалық репертуарды игерудегі жасаған зор мақтанышпен тілге тиек етерліктей батыл қадамы болды. Олай болса Күләш Байсейітованың атын иемденген Астана театрының репертуарына бұл операның енуі және сахнаның сәнін келтіретін үздік туындысы болуы да заңдылық. Бұлбұл үнді әншіміздің атындағы жас әншілер конкурстары мен опера фестивальдерін өткізуде бұл шығарманы театр репертуарында тұрақты ұстаудың маңызы зор. Бастысы, театр залында бұл спектакльдің көрермендері көп. Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханым» операсы театрдың репертуар таңдаудағы сәтті қадамы деуге әбден болады.

2004 жылы К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театры тарихында елеулі оқиға болды. Театр Халықаралық музыкалық театрлардың ассоциациясының құрамына мүше болып енді. Жылдан жылға кәсіби өсу үстіндегі жас театрдың халықаралық деңгейде шығармашылық жобаларға қатысып, аталған ассоциация ұйымдастыратын өнер бәйгесіне және өзге де өнер мерекелеріне еркін қатысуға мүмкіндік алды. Театр сахнасында бүгінде аттары аңызға айналған танымал сахна жұлдыздарының өнер көрсетулері тұрақты ұйымдастырылып келеді. Еуропа асып, мұхиттың арғы жағынан келетін опера мен балет өнерінің хас шеберлерінің орындау шеберлігі театрдың өскелең жас орындаушылар құрамына ерекше ықпал етті. Театрдың опера және балет ұжымдары мен жекелеген солист-әншілерінің алыс-жақын шетелдік сахналарда

өнер көрсетулерінің, жағрапиялық шеңбері жылдан-жылға кеңейе түсті.

2004-2005 жылдардағы театр маусымы Қазақстан музыкалық театрлары тарихы үшін шығармашылық жаңалықтарға толы өзіндік із қалдырған жыл болды. Бұл маусымды толығымен режиссер Ю. Александров пен суретші В. Окуневтің Қазақстандағы шығармашылық жылы болды десек артық айтқандық емес. Астана опера театры өзінің төртінші маусымның ашылуын Ж. Масснениң «Жас Вертердің махаббаты мен ажалы» операсының тұсаукесерімен бастады. Ізін ала ресейлік режиссер мен суретші тандемі оңтүстік астана – Алматыға ауысып Қазақтың мемлекеттік Абай атындағы академиялық опера және балет театрының сахнасында композитор Е. Рахмадиевтің Ә. Кекілбай либреттосына жазылған «Абылай хан» операсының тұсауын кесті. Театрдың араға 14 жыл салып сахнаға қазақ композиторлық мектебінің жаңа туындысын шығарғандықтан, бұл операға деген көпшіліктің ықласы мен назары да ерекше сезілді. Аса қызығушылық тудырған жәй операның қазақ халқының, мемлекетінің тарихындағы ең бір күрделі кезеңде – ұлттың жеке дара көсемі бола білген Абылай ханды музыкалық театр сахнасына тәуелсіздіктің мүшел жасына толар кезде алып шығуы. Сол тарихи полотноны сахналауға өзін әлемдік және Қазақстан театрлары сахнасында біліктілігімен көрсеткен режиссер Ю. Александровтың таңдалды. Біздіңше бұл орынды шешім болған. Бұған дейін төрт жыл қатарынан Астана театрының сахнасында опера репертуарын түзуге түбегейлі атсалысқан режиссерді, оның қоюшы тобын, жұмыс стилі мен суреткерлік эстетикалық көзқарасын жақсы жағынан танылған. Ю. Александровтың қойған «Абылай хан» спектаклі тәуелсіздіктің тұғырын ұлықтаған еліміз бен халқымыздың ұлттық рухын, патриоттық сезімін көтерген республика көлеміндегі елеулі құбылыс болды. Көршілес екі елдің басшылары тарапынан келісілген Қазақстанның Ресейдегі, Ресейдің Қазақстандағы жылы қарсаңында Қарағанды қаласының Музыкалық комедия театры осы суреткерлердің тығыз жұмыс кестесіне сыналай еніп, әлемдік оперетта репертуарының үздік үлгісі есептелетін И. Кальманның «Сильва» опереттасын (2005 ж.) репертуарына енгізіп үлгерді.

Режиссер Ю. Александров жас театр репертуарының шығармашылық бағыт-бағдары мен даму жолын тұрақты назарда ұстап, оң бағыт ұстануына ерекше ықпал етті. Астаналық опера театрының дамуында өзінің жеке басының жауапкершілігін ол жақсы сезінді. Сахнаға қойылған әрбір опера спектаклі театр труппасының шығармашылық мүмкіндігі мен деңгейін елеп-ескеріп барып тоқталған туындылар. Осындай ұстанымдар арқасында орыс музыкасы: П. Чайковскийдің «Евгений Онегин», неміс В.А. Моцарттың «Фигароның үйленуі», итальян Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханым», француз Ж. Массененің «Жас Вертердің махаббаты мен ажалы» опералары түпнұсқа тілде Астана Ұлттық опера сахнасының репертуарынан тұрақты орын алды. Осындай қойылымдар жаңа көрермендерді қалыптастыруда оң ықпал жасағанын ерекше атап өткен жөн. Әр алуан ұлттық құрам мен композиторлық бағыттағы мектептердің үздік опера үлгілерінің қамтылуы театрдың ұстанған басым бағытының дұрыстығын дәлелдей түсті.

Итальян композиторы Дж. Верди Ф. Пьявенің либреттосына жазған 4 бөлімді «Риголетто» операсы В. Гюгоның «Король забавляется» романының негізінде жазылған. Бұл операның сахнаға шығу жолы да көптеген қиындықтармен басталғанын тарихтан білеміз. Әлемнің опера театрлары сахнасында кейін талай рет орындалып, қойылуы мен орындаушылық дәстүрі, эстетикасы қалыптасқан классикалық туындыға айналды. Ұлттық опера және балет театрының «Риголетто» спектаклінің сахналық нұсқасы 2004-2005 жылдар театр маусымының аяғында тұсауы кесілді. Маусымның жабылуына тұспа-тұс келгендіктен, екі-ақ мәрте фестиваль аясында көрсетілген қойылым келесі жылдары репертуардан тұрақты орын алды. Бұл опера режиссердің осы театрдағы бесінші қойылымы болатын. Театр әкімшілігі өзінің алғашқы қадамынан бастап, батыс және орыс операларын сахналауды осы режиссерге сеніп тапсыруы, театр мен режиссердің тұрақты шығармашылық байланысының беріктігін көрсетті.

Суретші В. Окуньев алғашқы Мантуандық Герцог сарайында болатын бал сахнасындағы оқиға өтетін ортаны жартылай бұзылған үйдің астына, қара көлеңке тұмшалаған подвалға түсіреді. Сахнаның бас шымылдығы ашылғанда көрерменге спектакльдің декорациялық

құрылымы ерекше әсер етеді. Сахнаның үштен бір бөлігін алып жатқан құрылым қабырғасының жоғарғы жағы еңсені басатын коллизей қабырғалары секілді зәулім аркалар, оларды төбесімен тіреп тұрған алып мүсін-атланттар. Ал, төменгі бөлігі желдеткіш трубалары ырсыып шығып тұрған жылу жүйелері бар қараусыз қалған подвал кеңістігіне жетелейді. Сахнаның сол жағында ортгерезеден арнайы жасалған бөлме герцогтың дем алатын бөлек орны әдеттегідей, сырт көзден таса емес, керісінше бәрін жұрттың алдында, бұл ортаның әбден шегінен шығып қасиет, ар-ұяттан жұрдай болған іріп-шіріген ортаның жын ойнағын бадырайтып көрсете түседі. Операның төрт бөлімі де осы сахна кеңістігінде орналасқан ортада өтеді. Декорация сол қалпында өзгеріссіз қала отырып операдағы оқиға орны мен желісінің өзгеруіне, кейіпкерлердің жан-сезімдерінің өзгеруіне байланысты жарық көмегімен сан құбылып, қосымша азын-аулақ декорациямен толықтырылады.

Режиссер мен суретші тең құқықты диалог жүргізуінің нәтижесінде спектакль атмосферасы жан-жақты өлшеп-пішілген және автор ойына сай шыққан. Сахнадағы барлық іс-әрекеттері әр кейіпкердің ішкі сезімі мен тербеністерін оқиға барысында қасқағым сәтте пайда болатын жалт еткен ой тізбектерін ашып көрсетуге шебер жұмылдырған. Жарықтың көмегімен жалпы көңіл-күйдің шұғыл өзгерістерге түсіп құбылуын, дәлдікпен өлшеп-пішіп бере алған. Жарық партитурасындағы орын ауыстырулар әр музыкалық бөлікте уақыттың секундтық өлшеміндегі дәлдікпен жүреді. Опера кейіпкерлерінің ішкі жан-дүниесі дыбыстық, жарықтық, актерлік шебер орындауларымен бір кілтте үндестік тауып, тұтастай әсер етуінің арқасында, көрермен эмоциялық бояуы мол, толыққанды музыкалық театрдың заманауи спектаклін көріп жақсы әсерге бөленеді.

Спектакльде сипатталатын оқиға ортасы әбден ішіп жеп тойынған, енді көңіл көтерудің небір қитұрқы түрін көруге ниеттенген, сол есерлік жын ойнаққа қатысуға жиналған топтың көңілді бас қосуы. «Әй, дейтін әже, қой, дейтін қожа жоқ» кемерінен тасып төгілген «қызықшылықтың» өз басқарушы – дирижері бар. Оны ұйымдастырушы сарайдың сайқымазағы Риголетто. Айналасындағы жандардың бірін ащы тілімен шағып, екіншісін уытты әзілімен шымшып, қожасы Герцогке жағып жүрген сорлы бейбақ. Ақ дегені

– алғыс, қара дегені – қарғысқа айналатын билеуші-қожа Герцогтің айналасын қоршағандардың бәрі ол ұсынған ойын заңдылығын амалсыздан мойынсұнғанмен, көзге шыққан сүйелдей болып, әбден мезі қылған сайқымазақтың іс-әрекетіне іштен тынған, атарға оғы жоқ ызалы жандар. Мұнда режиссер қожайын-Герцогтің көңілін табу үшін шаш ал десең бас алатын жандайшаптарды, сарайдағылардың бірін-екіншісіне айдап салып, сыртынан тамашалауға шебер, момақан түрмен езуінде жымысқылық пен мысқыл күлкісі ойнаған бақылаушылардың әр алуан тобын көрсетеді. Сырт көзге қоразданғаны болмаса, бүкіл сарайдың көз алдында өзінің ар-ұяты тапталып жатса да батыл әрекетке баруға қауқары жоқ намыссыз «ақсүйектер» ортасы бірнеше суретте жан-жақты көрініс береді. Сарай маңындағыларды өз еркінен айырған босаң, іс-әрекеттеріндегі жігерсіздік арқылы жалпы қоғам өмірін жайлаған жемқорлық, рухани азғындық, әлімжеттілікпен жасалатын озбырлықтың Джильданың трагедиялық тағдырын сахналық көріністен көрініске өсу үстінде қалай өзгертетінін режиссер нанымды көрсетеді.

Спектакль кіріспесінен бастап соңғы аккордына дейін берік режиссерлік шешім, нақтылы ой-идеяға бағындырылған. Тромбон мен трубалардың орындауында күркірей естілетін Монтерронне қарттың қаһарға толы музыкалық қарғыс тақырыбын режиссер қысқа оркестрлік кіріспе-прелюдияда ұтымды пайдаланады. Оркестрдің алғашқы тактінен сырғып ашылатын пердемен сахна төрінен көрерменге қарай жылжитын Риголеттоның ауыр қадамдары, кішкентай болып келетін сиқы кеткен әрекетінен туындайтын қолайсыз көлеңкесі музыканың дыбыс күшімен бірге алып құбыжыққа дейін үлкейіп, үрейлі әсер қалдырады. Спектакльдің басынан сарай сайқымазағының түбіне жететін өмір тағдырының хаты іспеттес музыкалық тақырып пен көлеңкенің зорайып таптап өтетіндей көрерменге төне түсуі залда отырғандарды әу дегеннен қойылымның трагедиялық қайғылы хал атмосферасына сүңгітеді.

Джильданың жан дүниесін, алғашқы махаббат сезімін барынша ашып көрсететін Герцогпен дуэтінің психологиялық акценттері өте дәл қойылып жүйелі ойластырылған мизансценалар арқылы берілген. Бұл сахнада қыз жүрегін жаулайтын жас жігіттің қарапайым да әккі іс-әрекеті нанымдылығымен ерекшеленеді. Үлбіреген нәзік,

өте сезімтал Ж. Баспақованың-Джилльдасы әкесімен жүздесетін сахнада ернінен балалықтың табы кеппей, еркелігі қалмаған қалпымен қоса көңілі алаң болған, жүзі мұңға толған жан. Герцог қақпанына түсіп кеткесін өзімен-өзі қалып қуыршақпен болатын «Tutte le feste al tempio» ариясында тамаша психологиялық дәлдікпен өз кейіпкерінің жан дүниесін жалаңаштап бере алды. Актрисаның екінші көріністе Герцог бөлмесінен жүгіре шығып әкесіне көрген қорлығын айтып, егіле жылаған сәттер көрерменді бей-жәй қалдырмайды. Композитор айтқысы келген музыкадағы вокалдық партияның иірімдері әншінің кең диапазонды еркін қалықтайтын дауысымен көрермен жүрегін жаулап алып жатты. Орындаушының қызуқанды актерлік ойыны ішкі сезімді сарқа беретін дауыс мүмкіндігімен астасып, өмірдің ащысы мен тұщысын қатар таттырған махабаттың құрбанын көреміз.

Операның тұсаукесеріне арнайы шақырылған италяндық қонақ әнші В. Эспозито дауыс көлемі шағын лирико-колоратуралық сопрано, камералық дауысымен Джильданың жан дүниесін шынайы, жүрекпен сезініп, музыкалық тұрғыдан орнықты, вокалды партияны шебер атқарып шықты. Бұл орындауда көрермен вокалдық партияның жоғары деңгейде жасалғандығының, әр музыкалық бөліктің дәлдікпен, тыңғылықты орындалғандығының куәсі болды. Әнші махаббат отына оранып оның құрбанына айналатын қарапайым да нәзік, үлбіреген жас қыздың бейнесін жасады. Алайда, композитордың музыкалық драматургиясына сай жүйелі ойластырған Ю. Александровтың режиссерлік шешімдері сахнада қонақ әнші тарапынан жеткілікті деңгейде сезініп барып орындалмауы, образды спектакльдің негізгі концепциясына сай тонның ішкі бауындай етіп ажырамастай бере алған жоқ. Орталық кейіпкер Джильданың спектакль құрылымындағы алатын орны мен арқалайтын салмақ жүгі, ансамбльдік бөліктердегі психологиялық иірімдерге толы ойластырылған мизансценалық сәттері босаңшықты. Алматылық әнші Ж. Баспақова бұл партияны жоғары кәсіби шеберлікпен, кейіпкер жан-дүниесінің қалтарыста жатқан нәзік талшықтарына әсер етерліктей етіп орындады. Партияның музыкалы-драматургиялық даму жолын орындаушы спектакльде басты кейіпкер Риголеттомен қатар көтеретіндей ірілендіріп бере алған. Сахнаға алғаш шыққаннан бастап әнші қойылым соңына

дейін көрерменді өз тағдырына ортақтастырып, уысында бір сәтке де босатпай ұстайды. Ж. Баспақова орындауындағы Джильда шынайы махаббат сезімінің құрбаны болып романтикалық биікке көтерілген спектакльдің атмосферасын айқындап, актерлік ансамбльдердің діңгегіне айналған образ болды.

Риголетто – Ш. Әбілев орындауында әр қадамын аңдап басып, баяу қимылдайтын, сырт қарағанда сылбыр бірақ, эмоциялық іс-қимылы өте қызуқанды әрекеттің адамы. Әнші әдемі, әр алуан эмоциялық бояуы мол баритон дауысымен өз кейіпкерінің ішкі жан-дүниесіне терең үңіліп жан-жақты аша алған. Бұл әсіресе көзінің қарашығындай жалғыз қызымен жеке қалатын кездегі сахналарда жүректі елжіретер сәттермен толымды көрінеді. Әнші Риголеттоның әкелік жүрегінің екіге жарылып, айналасындағы азғын топтың ортасында солардан асып түспесе кем емес сайқымазақ ролында жиырылған кемтар, қортуған жан болып өмір кешуін нанымды береді. Герцог сарайындағы топтың ортасында ол сайқымазақтанудан, біреуін-екіншісіне айдап салудан алдына жан салмайды. Ал үйге келгенде арқасындағы сауытын шешіп тастап, сарайдағы барлық қылықтарын тастап, моп-момақан күйінде мүлде басқа адам – әкені көреміз. Өзімен-өзі немесе көңілінің демеуі болған қызы Джильдамен жалғыз қалғанда жан дүниесі жалаңаштанып, баласын жанындай жақсы көретін мейірімі мол әкеге айналады. Режиссер композитордың жазған музыкалық бейнесіне толықтырулар беріп, кейіпкерлерді өзіндік сахналық әрекеттермен айқындай түседі. Жалғыз қызына деген әкелік махаббаты, оның болашағына, сырттан келетін қауіптен жанұшыра қорғаныш іздетеді. Біреуге жасаған немесе тілеген жаманшылықтың күні ертең жартасқа соққан жаңғырық секілді қайта айналып өзіне келетінін Риголетто – Ш. Әбілев баса көрсетуге күш салған. Қызының намысы мен абыройын қорғауға әрекет ететін Монтероненің «тым кеш қалғанын» әжуалайтын сарай сайқымазағының қисалаңдаған қылығы сол қайғылы халді өзінің басына алып келеді. Ол Джильданы сырт қауіптен сақтандыра отырып, оның көзін ала бере көзін сүзіп, қызының күтушісімен көңіл жарастыруға кет әрі емес. Үйде ақыл айтқыш тақуалық пен түзде сақалын сатып арсыз қылықтарға белшесінен бататын екі жүзді – қос стандартты (Ю. Александров анықтамасы М.А) ұстанған жандардың трагедиясы бүгінгі қоғамда

да жеткілікті. Заман, қоғам, уақыт тудыратын мұндай құбылыстар күні бүгін де өзектілігін жоғалтқан жоқ. Режиссер шарасыздық пен күйіктен есінен танатын Риголеттоны спектакль соңында Герцог дем алатын орны болып келген бөлмеде лапылдап жанатын тозақ отына сүнгітеді. Қарғыс уыты көңілді әнін айтып, жазықсыз жандардың обалына қалған Герцогті емес, тағдыр онысыз да қор қылған сарай сайқымазағының өміріндегі соңғы жанған үміт отын сөндіріп, тағдырын таптаған Риголеттоны төңіректейді. Бұл спектакльден әр көрермен өзінше ой қорытады. Режиссер пенденің пешенесіне жазылған жолмен жүре отырып, өзіне тиесілі дайындалған тағдырдың дәмін тататынын, қамшының сабындай қысқа ғұмырында «не ексе соны оратынын» еске салады. Осы партияда өнер көрсеткен әнші Б. Бекішевтің орындауындағы Риголетто образы «кішкентай адамның» басында кездесетін үлкен қайғылы халді бейнелеген. Бұл орындаудағы Риголетто көзінің қарашығындай қызының тапталған ары үшін неден де болса тайынбайтын, сол үшін кек алуды өмірінің басты мақсаты етіп қойған тік мінезді, бір беткей, өжет жан.

Мантуан Герцогін орындаған әнші С. Мавнуков билеушіге тән бұйрықты іс-әрекетімен, еркін алшандап жүрісімен, қажет кезінде паңдана қалатын мінезімен ерекшеленді. Бойындағы ақсүйектік қасиеттерімен әнші режиссердің сызып берген желісін бұлжытпай алып жүру айтқаныңды -T,amo!, t,amo ripetilo sicaro accento) кейін Маддаленамен сахналарда (4 көрініс) әнші өзі көңілі құлаған қыздарға деген сезімінің шынайылығына сендіргісі келетін алаңсыз, жеңілтек жанды бейнелейді. Сахналық әрекетке әлі толық төселе қоймаған жас орындаушының пластикалық іс-қимылдарының қатқылдау болуына қарамастан партиясын еркін меңгерген әнші өзінің музыкалығымен сахнада партнерімен емін-еркін қарым-қатынаста болды. Бойындағы бозбалаға тән албырттығы мен жеңілтектігі қатар көрінген әнші қойылым аяғына дейін өз партиясын сенімді айтып шықты. Әншінің дауысы оркестрден асып, аса асқақтай естілмесе де оның рольді орындауға деген дайындықтар барысындағы құлшынысы, жұмысқа деген жауапкершілікпен келуі, әнші Ж. Тапинді тұсаукесер қойылымның алғашқы орындаушылар қатарына шығарды.

Итальяндық аты шулы «бельканто» әншілік өнер мектебінің шебер орындаушысы Тито Гобби өзінің «Итальян опера әлемі» атты

кітабында Дж. Вердидің «Риголетто» операсына тоқтала отырып: «Шығарманың басты тұлғасы екінші пландағы кейіпкерлердің ойы, пікірлері, өзара қарым-қатынастары және көзқарастарына байланысты драмада орталық тұлғаға айналады» [7, 86-87] – дейді. Спектакльде екінші пландағы сондай маңызды тұлға сарай маңындағы салтанаттарды атқарушы-Церемониймейстердің кішігірім партиясы мен кәсіби адам өлтіруші (киллер) Спарафучиле. Операда режиссер үш қайнаса сорпасы қосылмайтын осы екі кейіпкерлерді бір әншіге-орындатады. Бірі-екіншісіне мүлдем ұқсамайтын екі түрлі кейіпкерлер бір орындауда режиссердің спектакльде ұстанған негізгі ой-идеясын ашатындай болып шыққан. Адам бойындағы екі жүзділік (қос стандарттылықты) осы партияларды бір әншіге тапсыру арқылы және бір мәрте көрініс табады. Әнші Т. Жакчылыковтың кейіпкері күндіз Герцогтің жанында, сарайда қызмет атқаратын күзет бастығы, түнге қарай қанжарын жалаңдатқан жалдамалы адам өлтірушіге айналады. Әнші мұндай жанның өмірде көптеп кездесуін, өз кейіпкерінің өміршендігін дәлелдеуге күш салған. Заңды түрде Герцогтің күзетші-оққағары бола жүріп (байқаусызда келіп Герцогтің өміріне қауіп төндіретін Монтероне шпагасынан құтқарып қалады), қызметінен қолы қалт етіп, түн пердесі жабылғанда «өз қызметін» (адам өлтіруді) өзгелерге ақшаға ұсынатын екі жүзді жан ретінде көреміз. Бірінші, үшінші бөлімдерде сарайдағы жауапты қызметін, мінсіз адал атқарушы, екінші, төртінші бөлімдерде жалданбалы адам өмірін қиюшы ретінде көшеге шығады. Жеке басына қосалқы пайда табу үшін ештеңеден тартынбай жұмыс істейтін салқын қанды жанның кейіпін көреміз. Кейіпкерлердің іс-әрекетінің түп төркінінде қоғамда болып жатқан, бүгінгі таңда өзектілігі кемімеген мәселе тағы бір мәрте бой көтереді. Режиссер қоғам, қоршаған орта ыңғайына түсіп, екі жүзді қос стандарттықтың ығында өмір сүрудің түп-төркініне тереңдеуге, оны көрерменге ашып көрсетуге, оларға ой салуға ұмтылған.

Режиссер Риголеттоның сырт келбетіне ерекше мән берген. Алғаш сахнаға шыға келетін сарай сайқымазағының арқасында бүкірлігін көрсетер дәстүрлі өркеші (кемтар туған табиғаты солай деген), бетіндегі маскасы, бір аяғына киген табаны бір қарыстай ағаштан жасалған аяқ киімі (ежелгі грек сахнасының актерлері киетін котурна

секілді) оны өз ортасынан бөлектеп тұр. Осыдан келіп Риголеттоның жүрген жүрісінің түзуліктен кетіп ақсауы, қисалаңдаған жасанды қимылдарының өзі айналасындағылардың күлкісін тудыру үшін арнайы жасалғандай. Жалғыз қалып үйіне, қызына барарда сарайда кюге міндетті болған осы киімдерін (бүкір жасайтын өркешті, маска, котурна (шешіп тастағанда, оның табиғаты кемтар болып еді ғой деген ойлардың негізсіз екендігіне көз жетеді. Режиссердің бұл трактовкасымен келіспеуге де болғандай. Бірақ, жүйелі жасалған сахналық шешім толықтай баурайды. Басқа театрлар қойылымдарында болып жатқан операдағы оқиғада сарай сайқымазағын нақұрыс, туа біткен кемтар етіп әдейі бадырайта көрсету жоқ. Режиссердің бұл шешімі де спектакльдің негізгі сахналық ой-идеясына бағындырылған.

Спектакльдің қызықты режиссерлік шешіміне бірінші актідегі көпшілік хор қатысатын сахналарға құрылған биді, (Риголетто мен сарай маңындағылар арасындағы жекпе-жек, аса ашу-ызадан гөрі музыка табиғатына сай жеңіл әрекет, әзілге құрылған сарай ақсүйектерінің Риголеттоға қарсы өш алуға топтасуы, бұған дейінгі көңілді сахнаны кішігірім соғысқа дайындық алаңына айналдырып жіберуді айтуға болады. Режиссер шынайы реалистік іс-әрекеттерді жеңіл әзілден тұратын театрландырылған сахналармен араластыра көрсету арқылы спектакльдің бойындағы өзіндік теппе-теңдікті жақсы сақтайды.

Операның ансамбльдері мен хор қатысатын көпшілік сахналарында да қызықты режиссерлік шешімдер жетерлік. Спектакльдің музыкалы-драматургиялық маңызға ие тұстарында режиссер стоп-кадр әдісін қолданады. Сахнадағы ансамбльдік бөліктерде музыкалық материал алдыңғы планға бөлектеніп шығып, өзге әрекеттер уақытша тоқтатылады. Бұл кейіпкердің ішкі жан-дүниесін көрерментындаушыға музыка тілінен жалаңаштап көрсететін вокалдық желілерде немесе вокалдық ансамбльдерде үйлесімді шешім тапқан һәм музыкалық сахналық көріністер болған. Жанрдың шарттылығы шеңберінде музыкалық драматургия шегінен шығып кетпей орынды, әсем көрінеді. «Tutto-Tutto» (2 көрініс) хорының орындалуымен Джильданы ұрлауға келетін топпен Риголетто арасындағы өрбитін диалогтарға т.б. көпшілік хор сахналарды үйлестіруде режиссердің тапқан мизансценалық шешімдері де көңілге қонымды шыққан.

Үшінші көріністе Герцогқа келіп сүйінші сұрайтын сарай маңындағы ерлер хорын режиссер «алманы кім алады» ойыны арқылы көркем сахналап береді. Риголеттоның «ойнасын» ұрлаған топтың жеңіл де көтеріңкі көңіл-күймен орындауында ортаға тасталған алманы қақпалап кімге бұйырады, кім жейді? ойыны қамсыздығымен, жеңілдігімен, музыкалық материал мазмұнымен және тақырыптық үндестік табуымен ерекшеленеді. Екі психологиялық ауыр да күрделі сахналар ортасындағы жеңіл жасалған үш-төрт сөйлемнен тұратын хор репликалары, Риголеттоның іштегі ашу-ызасын толық шығаратын «Curtigiani, vil razza dannata ... » (2 көрініс) речетативі мен ариясы және Джильданың жан азабын, алданған пәк сезімін, тапталған арын айтып мұңын шағатын сахналарын байланыстырады. Ал, олардың кетуіне де, Риголеттоның улы тырнағы батқан топтың айыздары қанып қисалаңдаған, өздерінің жеңіске жеткеніне қанағаттанарлық сезімін білдіргендей маз-мейрам болып әдейі билеуі қойылымға ерекше бояу береді.

Қойылым бір үзіліспен жүреді. Кейбір декорациялардың элементтері, бутафорияның ауысқаны болмаса, жылдам орын ауысатын партитура бойынша алғашқы екі актіні режиссер жымын білдірмей біріктіріп жіберген. Бірінші акт финалында Монтероне қарттың ауыр қарғысынан ес түсін білмей жерге құлайтын Риголетто, екінші акті басындағы оркестрлік кіріспеде сол құлаған жерінде тұла бойы суынғандай ауық-ауық селкілдеп, жүйке талшықтары сыр бергендей конвульсивті дірілдер мен тоқ соққандай қалшылдап барып есін жинаудан бастайды. Монтероне қарттың ауыр қарғысы ойы мен бойын әбден құрсап, бетіне ажырамастай таңба болып жабысып қалған түкіріктің ізі тағат таптырмаған Риголеттоның сахнадағы пластикалық іс-әрекеті, психологиялық сезімдерінің бәрі Дж.Вердидің музыкалы-драматургиясынан өздігінен туындап жатқандай әсер қалдыра отырып, оқиға желісі үзілместен бір деммен алға қарай жылжиды.

Композитор Дж. Вердидің кәсіби тұрғыдан жетіліп өзіндік қолтаңбасы қалыптасқан кезінде жазған «Риголетто» операсы күні бүгінге дейін реалистік шынайы образдар әлемімен көрерменге ерекше эстетикалық әсер қалдыратын өшпес туындылар қатарына жатады. Театр ұжымы әлемдік опера репертуарының таңдаулысы

саналатын «Риголетто» операсын сахналау арқылы өзінің шығармашылық деңгейін бағамдап, келесі көтерілер белестерге көз тастауға мүмкіндік алды. Өнер ұжымы операдағы шынайы жазылған көп қырлы кейіпкерлер галереясымен жақыннан танысып, оларды көрермендер талқысына ұлттық орындаушылық мектептің жас толқын жаңа буын өкілдерінің қатысуымен жоғары көркемдік деңгейде ұсына алды. Әсерлі жасалған декорация, әсем де әрлі үлгіде тігілген костюмдер, автор ойынан бастау алатын ойлы да орынды режиссура, жастық жалынға толы орындаумен үйлескен театрдың кезекті қойылымы, көрермен көзайымы болып өнер мерекесіне ұласты.

Астана опера театры өзінің маусымын жаңа қойылымның тұсаукесерімен аяқтауды соңғы жылдары қалыптасқан дәстүрге айналдыра бастады. Өнер ұжымының көрермендерге жаңадан ұсынған мерекелік сыйы 30 маусым 1 шілдеде екі күн қатарынан көрсетілген Дж.Пуччинидің «Тоска» немесе осы театр сахнасындағы толық аты «Флория Тоска» операсының тұсаукесері болды. Қоюшы-режисер Ю. Александров пен суретшісі В. Окуньевтің тандеміне алматылық қоюшы-дирижер болып Р. Салаватов қосылды. Бұл шығарма К.Байсейітова атындағы Астана қаласы Ұлттық опера және балет театрының 2006 жылғы маусымдағы ауыз толтыра айтарлықтай жұмысы десек артық айтқандық болмас.

Астана театры 2004 жылдан бастап өзінің жаңа қойылымдарына Абай атындағы Алматы опера театрының талантты әнші – орындаушыларын кеңінен тарта бастады. Бұл шығармашылық қарым-қатынас, бірге спектакль дайындау жұмыстары екі ұжым үшін де өте пайдалы болды. Алматылық жас әншілер өздерінің репертуарын байытып, үздік үлгідегі классикалық опералардан партиялар орындап, шығармашылық өсуге мүмкіндік алды. Екіншіден, Ю. Александров секілді шебер режиссермен жұмыс істеп, тәжірибе жинақтау оңтүстік астана театрының орындаушылары үшін сөзсіз үлкен олжа болатын. Ал, Астана театры өз сахнасындағы спектакльдердің орындаушылар құрамын жаңалап, жиі ауыстырып тұру мүмкіндігіне ие болды. Сондықтан Дж. Пуччинидің «Флория Тоска» спектакліне тартылған Алматы, Қарағанды театрларының әншілері: Т. Күзембаев, Г. Дауырбаева, А. Ыбыраев және қоюшы-дирижер Р. Салаватов Астананың

өнерсүйер қауымы үшін есте қаларлық жақсы кештер сыйлады. Сонымен бірге 6-шілде аралығында Астана қаласында өтетін П-халықаралық «Опералия» музыкалық фестиваліне қатысуға келген «Санктъ-Петербургъ Опера» камералық опера театрының жас әншісі Марьо Кавародосси партиясын орындауға Д. Головнин мен Еуропа опера сахнасының болашағынан үлкен үміт күттірер жас әншісі, полиция бастығы барон Вителлио Скарпья ролын орындаған итальяндық әнші Сильвио Заннондар болды.

Суретші В. Окуньев бірінші көріністегі оқиға орнына «мәңгілік қала» атанған Рим қаласында орналасқан Сант-Андреа делла Валле шіркеуінің құшақ жетпес мәрмәр колонналары мен ішкі жасауы керемет әрленген салтанатты залын бейнелейді. Терезесінен Әулие Петр ғибадатханасының төбесі көрінетін барон Скарпьяның жұмыс бөлмесі (1 көрініс), немесе түрме қапасын бейнелейтін сұрғылт қабырғалар (3 көрініс) жарық алмасуымен бір сәтте алыстан көз жауын алатын сол ғибадатхана төбесімен ауысуы XVIII-XIX ғасырлардағы атақты Батыс Еуропа қылқалам шеберлерінің қолынан майлы бояумен жазылған көркем полотноларды еске салады. Спектакль тарихи кезеңнің детальдерімен (оқиға 1800 жылы 17 мамырында басталып келесі күннің таңына дейін жалғасады) оқиға орнын айнытпай беретін декорациялық және киім үлгілерінің шынайы бояу бедерімен, шіркеу процессиясының шеруі мен «Te deum» хоры (1 көрініс) көркемдеп жасалуымен көз тартады.

Режиссердің жұмыс стиліне, алдына талап қойғыштығы мен ұйымдастыру әдісіне толық бейімделген театрдың орындаушылар құрамы барын салды. Астана театрының режиссер Ю. Александровпен бірге жасаған жетінші операсының сахналық нұсқасы нақтылы көрерменнің деңгейі мен сұранысын есепке ала отырып жасалған. Партитурада қаланған автор ойы жүйелі режиссурамен тарқатылып сахнада дәстүрлі классикалық опера қойылымының үлгісінде сәтті шешіліп көрерменге жақсы әсер қалдырады. Спектакльде қай қоғамда өмір сүрмесін адам бойында әр түрлі жағдайда кездесетін талантты екі жастың бір-біріне деген кіршіксіз махаббаты, қызғаныш пен зұлымдық, саясатқа өз еркінен тыс байқамай араласқан жандардың арманының күйреуі барынша ашып көрсетіледі.

Тұсаукесер кеште суретші Каварадосси партиясында өнер көрсеткен әнші Қ. Асанбаев махаббат сезіміне берілген жас жігіттің жалындаған сезімдерімен көрермендерді сендірді. Әнші дауысының құлаққа жағымды жұмсақ тембр-бояуы ғашық жанның ішкі сезімдерін ашып бере алды. Алайда, партияның жоғары регистрдегі ноталарына келгенде әншінің әдемі дауысы өзіндік табиғи бояу-бедерінен айырылып қалып отырды. Бұған дейін репертуарда негізінен Ленский, Вертер, Ахмет секілді лирикалық пландағы партияларды орындаумен танылған әнші дауысына Каварадосси партиясы салмақ салған секілді. Орындаушы дауысының драмалық күші мен вокалды-техникалық тұрғыдан шешетін мәселелер әлі бар. Соған қарамастан әншінің бұл операдан Каварадосси партиясын орындалуын кәсіби өсу жолындағы шығармашылық жетістігі деп бағаладық.

Каварадосси партиясын орындауға шақырылған әнші Д. Головин қоюшы режиссер Ю. Александровтың сахналық мектебінде тәрбиеленгендіктен аз күндік дайындықпен қойылымның күрделі тініне еркін енді. Сахналық образ жасауда әнші музыка мен өзінің іс-қимылы арасындағы әрекеттерді үйлестіріп, суретшіге тән өзіндік бояу штрихтарымен ерекшеленді. Әнші музыкалық сөйлем (фраза) жасауда композитор ойын сезініп, әуенді кең тыныспен әуелете айтып сахна алаңында еркін қимылдады. Бірақ, партияның жоғары ноталардағы әуенді әншінің күшке салып айту әрекеті байқалады. Қонақ әнші бойындағы мұндай вокалды-техникалық мәселелер тек біздің әншілер үшін ғана қиын шаруа еместігін көрдік. Вокалдық шеберлікті танытар итальяндық «bel canto» ән орындаушылық мектебінің жекелеген тұлғалары концерттік сахналардан сай сүйегінді сырқырата терең сезіммен орындап жүрген Каварадоссидің концерттік ариясын бұл тұсаукесер қойылымдарда орындаушылар тарапынан толыққанды аша алмады.

Алматылық әнші Т. Күзембаев үшін Скарпья партиясын орындау вокалдық тұрғыдан қиындық келтірген жоқ. Өзінің театры сахнасында орындап жүрген бұл партияны әнші жақсы игерген. Полиция бастығы образының психологиялық, пластикалық һәм эмоционалдық сезімдерін әнші жаңа қойылым арқылы тереңдете зерттеп толықтыра түсті. Күрделі музыкалық образдың сан қырлы интонациялық иірімдерін толық психофизикалық тұрғыдан көп қырлы етіп орын-

дап шықты. Осы жерде бір мәселені баса айтқан жөн: образды сомдауда бұл қойылымға қатысқан өзге орындаушыларымызға да тән кемшін түсіп жатқан жетіспеушілік ол операдан операға, рольден рольге ауысып отыратын бірсарындылық. Автордың музыка тілімен көркем жазылған «сазды да жанды» образ әлемін әнші өз бойына тән табиғи темпераментін жеңіп режиссерлік қойылымда қажет еткен образдың ойын стихиясына еркін ене алмауы. Әрине, бұл биік талап, есепсіз еңбек, ұзақ тәжірибемен жинақталар орындаушы бойындағы өзіндік ерекшелік болмақ.

Әнші А. Ыбраевтың орындауында Скарпья салқын қанды, қадаланған жерінен қан алған ойының үстінен шыққанша тоқтамайтын да айлакерлігімен көрінеді. Дауыс иірімдері ойға алған ісін ештеңеден тайынбай аяғына дейін жеткізетін жанның ала-құйын сезімдерін қызу бере алды. Орындаушы дауыс интонациясы кейіпкердің ішкі әлемі мен оның пластикалық іс әрекеттерімен үйлесімде шықты. Бұл әсіресе екінші бөлімдегі Тоскамен болатын тайталасқа толы екінші сахнада ерекше көрінеді. Сахнада еркектік бастау – өз дегеніне бағындыру мен әйелдік бастау – қалай еткенде тажалдың қанды шеңгелінен сытылып шығу бәсекелестігі үлкен драматизмге толы қақтығыспен көрінеді. Қақпанды Скарпья қалай құрсада одан құтылып шығуға жанталасқан Тоска – Г. Дауырбаеваның іс-әрекеттері нанымды, психологиялық дәл табылған штрихтар, әншінің орындаушылық шеберлігін айқын ашып берді.

Осы қойылымға арнайы шақырылған итальяндық әншілердің өнерін асыға күткеніміз рас. Скарпья – С. Заннон сырт келбетімен алғаш танысқанда аса бір жігерлі қимыл-қозғалысқа жоқ, шабан қимылдайтын жандай көрінгенімен сахнада роль орындау барысында лезде өзгеріп, іштей құбылып шыға келді. Біріншіден, дауысының вокалды-техникалық мүмкіндіктері жетілген, жаттыққандығымен, табиғи драмалық баритон дауысының боямасыз сапалы және әдемі тембрімен көрінді. Әнші өзінің дауысын жақсы меңгерген. Композитор сілтемелеріне (ремарка) құлағы түрік. Речитативті бөліктерде біздің әншілеріміздей бір сарында вокализациялап партияны жаттанды орындамай, әр сөзбен сөйлемге, қимыл-әрекетке мағналы да мазмұнды ой-астар бере алған. Кейіпкердің сан құбылатын көңіл күйі, әншінің дауыс бояуымен астасып, айтпақ ойды тереңдете аша түскен.

Санаулы ғана дайындық сағаттары барысында режиссер айтқан немесе көрсеткен образдың негізгі ой-идеясын итальян әншісі лезде қағып алып сахнадан әспеттеп бере алды. Орыс әншілері П. Чайковскийдің «Евгений Онегин», «Қарғаның мәткесі» операларын, біздің әншілеріміз Е. Брусиловскийдің «Қыз Жібек», А. Жұбанов пен Л. Хамидидің «Абайын» т.б. қалай түсініп орындаса, Дж. Пуччинидің «Флория Тоска» операсы да итальяндықтардың ана сүтімен бойына сіңірген төл туындысы. Әнші адамның сөйлеу лексикасына барынша жақындатылған Дж.Пуччинидің вокалды речитативінде айтылар әрбір сөзіне ерекше мән беріп орындауды қонақ әнші жақсы меңгерген. Бұл біздің әншілеріміз үшін тағлымы мол опера спектаклінің көрсетілімі болды. Әнші дауысында кейіпкердің жан дүниесін сан алуан реңкке салатын терең ұғындырар әуендік иірімдер мол. Тек атының өзінен бүкіл Рим қаласының халқы үрейленіп, қоғаша жапырылатын салмақ жатқан қаһарлы да қатыгез полиция бастығының сом бейнесін көрдік.

Операның орталық кейіпкері Тоска партиясы орындайтын әншіге спектакльде екі есе салмақ түседі. Флория Тоска операда халыққа аты шыққан әнші-актриса. Сахнадан опера партияларын, шіркеу қызметтерінде месса, кантаталарды орындауда ғажап дауысымен, көріктілігімен ел-жұрттың аузына іліккен примадонна. Сол себепті де ол полиция бастығы Скарпьяның көзіне түскен сәттен бастап оған деген құштарлық сезімін лаулатып, кеудесіне шоқ болып еніп от болып жайылады.

Спектакльді көркемдік кеңеске тапсыру кезінде сахнаға шыққан топтың Тоскасын орындаған әнші Г. Сапақова бұған дейін меццо-сопрано дауысына арналған П. Чайковскийдің «Евгений Онегиннен» Ольганың, Дж. Пуччинидің «Баттерфлай ханымда» Сузукидің партияларын орындап келген. Алайда, осы жолы әншінің дауыс мүмкіндігі жетпейтін драмалық сопрано партиясына ауысып кетуін түсіне алмадық. Әншінің осы партияны орындауға деген өте ерекше ықыласы ғана болмаса, дауысында жоғары ноталары жоқ Тосканы қабылдай алмадық. Бұл эксперимент орынсыз жерге пышақ салғанмен бірдей болды. Театр әкімшілігі бұл кездейсоқ фактінің осы қалпында көрерменге қалдырмас деген ойдамыз.

Толық диапазонды дауысымен орындаушылық шеберлігімен режиссердің ой-идеясын толық ашуға жақындаған орындаушы

екінші күні сахнада жарқырай көрінген талантты алматылық әнші Г. Дауырбаева болды. Әнші өз партиясының желісін тамаша орындап қана қоймай, сахнадағы партнерлерінің де ойынын толықтырып отырды. Көрерменнің көз алдында ол Флория Тосканың жаймашуақты бақытқа толы күндеріне бірте-бірте бұлт үйіріліп, бір адамның ғұмырына татитын қиын-қыстау сәттерінің қайғылы халін нақты ойын өрнегімен көрсете алды. Музыкалық образ жасауда әншінің әдемі де асқақ дауысы шебер орындаушылығымен астасып өз кейіпкерінің сан қырлы тебіреністерін мол астармен берді. Актриса бойында Тосканың өмір сүрген ортасы мен кәсібіне сай: жеңіл ойнақылық, сезімталдық, еркелік, сонымен бірге көптің ықыласына бөленіп жүрген танымал әншілерге тән тәкаппарлық секілді мінездерді көрдік. Орындаушы сахнадан өз кейіпкерінің өмірін ойнамай, оның тағдырының трагедиялық желісімен астасып өмір сүре білді. Г. Дауырбаеваның Тоскасы махаббат, сүю үшін дүниеге келген жан. Мұнда ғашық болған жанның шалқыған шаттыққа толы сәті, сүйіктісіне еркелеген ойнақы қылығынан бастап, күйініші мен ашынуы әбден шегіне жеткенде, қанжар салудан тайынбайтын «кесек мінезді» алуан-алуан қырларын образдың дамуы үстінде көреміз. Өз тағдыры қыл ұшында тұрса да Скарпьяны өлтіріп болып, бойын алып бара жатқан үрей мен қорқынышты жиып алған Тоска – Г. Дауырбаева «Кеше ғана бүкіл Рим қалтыраған мына өлексе алдында!-Eaventi a lut tremava tutta Roma!» деген сөздерімен алдында жатқан Скарпьяның жансыз денесіне иіліп жасайтын «тағзымының» өзінде азуы алты қарыс арыстанды алып ұрған нәзік жанның бойында пайда болған жігер, өзіне сенген күш, пафос, мінездің өрлігі жатыр. Орындаушы өз кейіпкерінің бойындағы кесек әрекетке итермелейтін себеп-салдарларды шынайы сезімге негізделген әншілік һәм актерлік әдістермен нанымды бере біледі.

Жан жақты ойластырылып жасалған композитор Дж. Пуччинидің аққу әні болған Астана театрының бұл туындысы кез келген Еуропаның талғампаз көрермендеріне қысылып қымтырылмай ұсынатын қойылым болды. Сәтті сахналанған театрдың кезекті жұмысын көрермендеріміз жылы қабылдады. Заманауи опера спектаклінің барша компоненттері уақыт талабына сай толық ойластырылған қойылымда, әрбір кейіпкерді шынайы адами

мінез-құлықпен сипаттап, көрермен жүрегін қозғап, ой салар нәзік сезімдерді барынша ашып көрсете алды. Тәуелсіз республиканың үш музыкалық театрларының орындаушылары қатыстырылған бұл спектаклдегі шығармашылық ізденістер ұлттық орындаушылық өнерді өрге сүйреген жаңа белестің бірі болды. Республикадағы музыкалық театрлардың өзара шығармашылық байланыстары, кең байтақ еліміз кеңістігіндегі театрлардың біртұтас қарым-қатынастар нығая түсті. Қорыта айтқанда, театрдың кезекті жұмысы Дж. Пуччинидің «Флория Тоска» операсы Астана қаласында дәстүрге айналған опера фестивалінің есте қаларлық спектаклі ретінде театр тарихына жазылып, репертуардың көркіне айналды.

Жылдан жылға репертуарын түрлендіріп, байытып келе жатқан театр өзінің кезекті шығармашылық жұмысы Дж. Вердидің «Отелло» операсын маусым айының 29-30-да өнерсүйер қауым назарына ұсынды. Бір аптаға созылған қауырт мерекелік іс-шаралар қазақ опера театрының тарихында батыл қадамы, өнер ұжымның соңғы жылдардағы шығармашылық қорытындысы іспеттес осы елеулі жұмысын көлегейлеп кетті дегеннің өзінде де бұл операның тұсаукесері қазақ ән-орындаушылық мектебі өкілдерінің негізгі екі тобы өнерін көрсеткен республика деңгейіндегі елеулі мәдени жаңалық болды.

Театр бұл қойылымға ерекше дайындықпен келді. Алғашында спектакль Бейбітшілік және келісім сарайының (Пирамида) сахнасында қойылатын болып жоспарланған. Алайда, сахна алаңында басқа мерекелік шаралардың өтуіне байланысты спектакль көрсетілетін орын көлемі мен мүмкіндігі шектеулі театрдың өз сахнасына ауыстырылды. Жаңа сахнаға деп кесіп-пішіп дайындалған кейбір декорация элементтерінен бас тартуға және айналмалы екі дөңгелектен тұратын негізгі сахналық құрылым-конструкцияны жобадағы көлемнен кішірейіп жасауға тура келді.

Әлемдік опера репертуарының биік шыңы саналатын бұл шығарманы композитор Дж. Верди шығармашылық өмірінің соңғы кезеңінде белгілі ағылшын драматургі У. Шекспирдің осы аттас трагедиясы негізінде жазды. Трагедияда ұлы ағылшын драматургі қол жеткізген көркем тұтастықтың жоғары деңгейін төмендетпей, опера сахнасында музыка тілімен асқақтата сөйлеткен композитордың

күрделілігімен, салмақтылығымен ерекшеленген туындысы (либреттосы А. Бойтонікі) кез келген театрдың қанжығасына оңай байлана бермейтін. Сондықтан, Ұлттық опера және балет театрының бұл кезекті қадамын осы жылдар аралығындағы ауыз толтыра айтарлық елеулі ізденіске толы сүбелі жұмысы деп айтуға әбден болады.

Театр бұл жаңа қойылымның сахналау кілтін әдеттегідей режиссер Ю. Александров пен суретші В. Окуневке сеніп тапсырған. Өнер ұжымымен алғашқы күнінен бастап тұрақты шығармашылық қарым-қатынаста болып келген бұл қоюшылар Астана театрының репертуарлық келбетіне көрік беретін, әлемнің кез келген опера сахнасында көрсететіндей келісті қойылым әкелді. Театрдың кішігірім сахнасындағы көлемді полотно, Астана тұрғындары мен қонақтарына түсінікті көркем де айшықты режиссурамен қойылды.

Перде ашылғаннан көпшілік қатысатын сахналар есте қаларлықтай бейнелі һәм қызу әрекетке құрылған көріністермен баурайды. Буырқанған дауыл мен теңіз бетіндегі соғыс сахнасы (эпизод), жеңімпаз қолбасшы Отеллоның әскери кеме тұмсығында тұрып саңқылдап айтылатын алғашқы «Ар мен даңқ!-Esultate!» репликасы, одан кейін келетін жеңімпаздар тойлаған Тавернадағы көпшілік сахналар көрермендері үйіріп алып, XV ғасыр аяғындағы Кипр жағалауындағы қызу оқиғалар тұңғиығына сүңгітіп жібереді. Спектакльде толқыған теңіз бетіндегі соғыс қимылын бақылаған көпшілік-хор әрекеті музыканың эмоциялық әсерлі әуенімен көрерменді қазіргі кино экраннан кең көлемді түсірілген батальды сахналарды тамашалап отырғандай ерекше әсерде қалдырды. Отелло мен Дездемонаның лирикалық махаббат пен сүйіспеншілікке, драматизмге, күдік пен қызғанышқа толы сахналарының бәрі көрерменнің көз алдында айналмалы алаңқайда орналасқан күрделі конструкциялық құрылымда өтеді. Режиссер мен суретші сахна алаңын орнымен толық, айналмалы сахна декорациясының мүмкіндігін сарқа пайдаланып, жарықтың көмегімен өте сәтті көрініс суреттерді айшықтап береді.

Автор музыкасы секілді спектакль режиссурасы да күрделі мизансценалық құрылымдардан тұрады. Сахнадағы кейіпкерлер: хор, балет әртістерінің ойлау, сөйлеу, іс-қимыл әрекеттері, түгелдей Дж. Вердидің партитурасынан, операның музыкалық драматургиясынан бастау алған. Спектакльдің ұсақ-түйек компоненттеріне

дейін барлығы нақты ойластырған. Сахналық әрекеттер легі бірінен-екіншісіне жалғаса өрбіп тұтастай аяқталған ансамбльді құрайды. Сондықтан, келешекте спектакльге жаңа орындаушыны енгізуді тек режиссер-ассистенттің жан-жақты көмегімен іске асырғанда ғана опера қойылымы өзінің көркем тұтастығын ұзағырақ сақап қалады. Мұнда үйреншікті партияны жаттап алып жүрдім-бардым сахнаға шыға салу жүйелі жасалып өзара тығыз байланысқан тұтастықтың тамырына балта шабу болмақ. Спектакльдің толыққанды орындаушысы болып өзгелермен ансамбльдік үйлесім табу көп еңбектенуді қажет етеді. Міндетті түрде музыкалық, сахналық іс-қимылдың пайда болуы мен даму жолдарын режиссерлік ой-тұжырымға сай музыкалық үлгімен тыңғылықты дайындау қажет.

«Отелло» опера партитурасының күрделілігі орындаушылардан кәсіби оркестр құрамы (қоюшы-дирижер А. Мұхитдинов) мен жоғары орындаушылық техника мен өте икемді сахналық шеберлік биігіне көтерілген хор ұжымын (хормейстері Е. Дәуітов) қажет етеді. Хордың қатысуымен орындалатын операның көпшілік сахналары режиссер талап еткен мизансцена шеңберде қызуқанды әрекеттерімен сахналық үйлесімді көрсетті. Балетмейстер (Е. Хробостова С. Петербург) театрдың бишілер тобын жеке және хор әншілерімен мидай араластырып бұл операның орындаушылар құрамының толыққанды ажырамас компонентіне айналдыра алған. Партитурадағы күрделі музыкалық материалды толық игерген театрдың өнер ұжымдарының жемісті еңбегін көрдік.

Театрда Ж. Массенің «Жас Вертердің махаббаты мен ажалы», Дж. Пуччинидің «Тоска» опера спектакльдерінен бастап Ұлттық өнер университетінің (бұрынғы Музыка академиясы) балалар хорын қатыстыру (жетекшісі Г. Құттыбадамова) тұрақты жүзеге асырылып келеді. Академияның әр алуан жастағы бүлдіршіндерінен тұратын балалар хорының жоғары орындаушылық деңгейі жайлы жергілікті баспасөз бетінде жазылды. Режиссердің қойылымға арналған концепциясы шеңберінде өнер көрсеткен балалар ұжымы опера қойылымдарының ерекше есте қаларлық беттері. Олар қатысқан қай қойылымды алмайық күмістей сыңғырлаған балалардың дауыстарымен бірге сахнаға соны леп, шынайылық келеді де спектакль оқиғасы жаңданып сала береді. Спектакль құрылымындағы өздерінің

міндеттерін дұрыс түсініп, зор жауапкершілікпен келген кішкентай әртістердің әр қимыл-әрекеттері шынайылықпен, сахнадағы өз ісіне қалтықсыз сенгендік һәм толық берілгендігімен ерекшеленді. «Отелло» операсындағы трагедиялық атмосферада осы балалар хорының қатысып орындаған музыкалық бөліктері (2 бөлім) ерекше жарық нұрға бөленген сәулелі суреттердің айшықты аралшықтары болып шыққан.

«Опералия» өнер мерекесінің ашылу салтанатында көрсетілген бұл операның тұсаукесеріне Италиядан жас әншілер тобы Отелло (Франческо Аниле), Дездемона (Аннализе Распальози), Яго (Альберто Газале) партияларын орындауға арнайы шақырылды. Өздерінің ұлттық классикасын ана тілінде орындаған итальяндықтар мен қазақ орындаушыларының ара жігін салыстыра қарап салмақтауға мүмкіндігіміз болды. Италияның ұлттық мәдениетінің жауһары есептелер бұл опера мысалында біздің және қонақ әншілер деңгейін, орындаушылық шеберлігін бағамдауға өте қажетті және құнды мағлұматтар алды. Толыққанды сахналық репетициядан өтіп режиссерлік оқылым аясында әрекет ету кеңістігі толық анықталғаннан кейін сахнаға шыққан қонақ әншілерінің ойыны, орындаушылық шеберлігі көрерменді тәнті етті. Кәсіби әншілер жаңа қойылым тініне еркін және тез ене отырып мизансценалық құрылымдарды жылдам қабылдаулары таң қаларлық жылдамдықта болды. Операның музыкалық материалын олар әлемнің танымал сахналарында бұрыннан айтып келеді, десек те, репетиция барысында олар Астана театрының жаңа қойылымнан өздері үшін бұрыннан кездеспеген жұмбақтау тосын психологиялық және эмоциялық сезімдер мен пластикалық әрекетке қозғау болар себеп-салдарлар тауып жатты. Ұсынылған режиссерлік шешімдер музыканың драматургиялық желісінен туындайтын әр алуан сахналық қимыл-қозғалыстар мен мизансценаларды да қолдады. Қонақ әншілер біздің театр қойылымнан тапқан сахналық іс-әрекетке қозғау салар жаңалықтары көп болған секілді. Театрдың жаңа қойылымы кәсіби деңгейде, соны ізбен жасалғанын көрсетті.

Әлемнің белгілі опера сахналарында басты партияларда өнер көрсетіп жүрген бұл әншілердің біздің өнерпаздардан басымдығы вокалдық мектебінде, өз дауыс аппаратын толығымен игере

алғандығы мен орындаушылық шеберлігі болды. Кең тыныспен дыбыс шығаруда, музыкалық сөйлем мен оның интонациялық, динамикалық мол мүмкіндігін шебер пайдалана білетіндігі. Мұның бәрі орындаушының техникалық шеберлігін көрсетер әрбір әнші үшін ауадай қажет компоненттер болғанымен, әншілеріміз үшін жоғары кәсіби деңгейде игерілуге тиісті маңызды факторлар. Сахнадағы әртістің барлық жағынан кәсіби жарақтанған, төрт құбыласы түгел орындаушы болуы театр үшін таптырмас олжа болары анық.

Әнші А. Распальозидің Дездемона партиясын орындауынан кіршіксіз таза жанның махаббат үшін құрбан болған қайғылы халін көреміз. Ойлы да тебіреніспен жүректен шыққан әншінің дауыс иірімдері қоршаған ортаға қарама-қайшы көңіл-күй әкелер операның сәулелі беттері болды. Режиссердің сызып берген желісін толық ұстанған әншінің сахнадағы әрекеті мағыналы. Ішкі жан дүниесімен тереңде жатқан қарама-қайшы сезімдердің арпалысын берді. Орындаушы өз кейіпкерінің бойындағы тек қана сүйеге жаралған сезім иірімдерін толық ашуға күш салды. Жазықсыздан жаза тарта тұрып, жанының жаралы болу себептерін түсіне алмаған қарапайымдылық, пәктік пен тазалықтың символы іспеттес Дездемона өзінің өлімін күтер сәттегі өмір үшін күресі өте нанымды. Отеллодан жалбырана отырып, ар тазалығының куәсі іспеттес ақ фатасын алдына тартып «тал қармаған» Дездемонаның жайылған алақаны мен саусақтарының бей-берекет қимылдары, шарасыздық жайлаған бірақ, маңдайға жазылған тағдыр еншісіне мойынсұнған әлсіз қарсылығы көз алдымызда үлкен трагедияның куәгері етті.

Яго – А. Газале дауысының сапасы біздің әншілерден аса көп артықшылығы күшті, драмалық иірімі мол, тектілігімен ерекшеленеді. Операда жиі кездесетін речативті бөліктерде ол өзінің әншілік һәм актерлік шеберлігін бар қырынан ашып көрсете алды. Кейіпкердің атақты өмірлік философиясын ашып беретін ариясы «Біреудің қолшоқпары болу ... - Credo in Dio crudel...» (2 көрініс) әншінің орындауында, сөз мәнін терең түсініп иін қандырып айту мәнерімен көрерменді баурады. Әнші біздің кейбір орындаушылырымыз секілді музыкалық материалдың бәріне вокализация жасамайды. Вокалдық бөліктерді қатты, күшеніп айтпайды. Ол қажет жерінде Яго бойындағы ызаны, қаһар мен зәрді, кекесін мен

жымысқылықтың интонациясын шеберлікпен үйлестіріп бере алды. Сондықтан да Яго бойындағы барлық міні мен қасиеті дауыстың интонациялық құбылуы арқылы сахналық әрекетпен үйлесіп, образды толықтырды. Әнші партияның ішкі иірімдерін жан-жақты сипаттап берді.

Орындаушы үшін шоқтығы биік сүбелі Яго партиясы баритон дауысты әншілер үшін таласып-тармаса жүріп орындайтын, операның ең қызықты (вокалдық, психологиялық, актерлік тұрғыдан) таптырмас рольдер қатарына жатады. Өкініштісі, алғашында рольге бекітілген төрт әншінің бәрі де белгілі себептермен дайын болмауы себепті жас әнші Е.Чайников қатарынан екі тұсаукесер қойылымда Ягоның салмақты партиясын өзіне сенімді атқарып шықты. Жас орындаушы бір айға жуық дайындық барысында қаншама сахналық тәжірибе мен шеберлік олжалағанын айтып жеткізе алмаспыз. Дауысы мен сырт келбеті келісті жас әншінің жетістігіне риясыз қуана отырып, орындаушылық мүмкіндігі одан артық болмаса кем емес, бойы мен ойы бар, дауысы мен үні зор тәжірибелі әншілеріміздің әр түрлі сылтаумен қарбалас қызу жұмыстан бойларын аулақ салғаны қынжылтты. Жауапты сәтте көлеңке қуалап қашқақтау – театрға, өнерге, өзіңнің сүйікті ісіңе қиянат жасаумен пара-пар. Мұндай құбылыстар театр әкімшілігі тарапынан талқыланып, кесімді бағасын ала жатар. Дер шағында тұрған театр әншісі шынымен өз ісінің маманы болса, өзінің негізгі міндетінен бас тартпаса керек еді. Біздің айтпағымыз, қабырғасы беки бастаған жас театрдың әртістері үшін мұндай құбылыстар үйреншікті әдетке айналып кетпесе екен деген ойдан туындаған қауіптің алдын алу.

Отелло – Ф. Аниле дауысы күшті, дыбыс бояуы ашық, кең тынысты әншілердің қатарынан табылады екен. Өз дауысын шебер меңгерген әншінің құлаққа жағымды бояуы мен еркін қалықтайтын ұшқырлығы көрерменге жағымды әсер қалдырды. Тынысының кеңдігі, музыкалық сөйлемді тұтастай бір деммен өлшеп беруі, оған өте нәзік пианиссимодан дауысын зорайтып қаһарлы фортиссимоға дейін өсіру шеберлігімен және өзін сахнада еркін ұстауы тәнті етті. Орындаушы Отеллоның бұрқ-сарқ қайнаған ішкі арпалысқа толы жан дүниесін нанымды бейнеледі. Бірақ, бұл әншінің сахнада режиссерлік мизансценаларды музыкалық образдың ішкі даму

желісіне сай қызуқандылықпен нақты орындауға келгенде, шабан қимылының куәсі болдық. Орындаушының сахнадағы әрекет ету пластикасы мен сезімдердің қайнайтын атмосферасы музыканың интонациялық, ырғақтық т.б. өзгерістерге бүге-шүгесіне дейін бағындырылғандықтан, әнші образдың ішкі желісін режиссер ойына сай тұтастай сезініп ашып бере алмады.

Әсем безендіріліп түрлі-түсті бояулармен өрнектелген опера бағдарламасы заманауи талапқа сай, шығарма жайлы берер мағұлыматы мол, көз тартарлықтай болып жақсы шыққан. Тек орыс тілінен тікелей аударылған либреттоның қазақ тіліндегі мәтінде әріп қателігі, ана тіліміздің стилистикалық жүйесін сақтамаудан ойды олақ беретін сөйлемдер көп кездеседі. Ұлттық театр атына сай ұжымға ана тілімізде сауатты жазатын маманның қажеттігі сезіледі.

Театрдың дамуы барысында ұстанған бағытының жағымды құбылысына марқая отырып, еуропалық орындаушылардан үйренер тұстарымыздың көп екендігін мойындадық. Әншілеріміз үшін шеберлік шыңдауды күшейте түсу керек. Жаттап қана айтатын емес, сөзді, ойды түсініп, жүрек түкпірінен өткізіп барып айтатын ойлы (интеллектуал) да, білімді әншілер қажет. Өмірдің басқа салаларында өте қажет болып жатқан шет тілдерін жақсы білу әнші-актерлер үшін де өте маңызды роль атқара бастады. Италиян, француз, ағылшын, неміс тілдері бүгінгі опера әнші-орындаушысы үшін жаттап алып айтатын жалғыз-жарым романс немесе әнмен шектелмей, жан-жақты жетік игерілген, жатық та жайлы тіл болғанын қалайды. Әрине, сырттан келген өнер көрсетушілерге «мұндай әншілер бізде де жетерлік» деп жылы жауып қоя салуға да болар еді. Бірақ олардың жұмысқа деген ерекше көзқарасы, жаңаны жатырқамай жылдам қабылдауы, бастысы, өз ісінің кәсіби маман шебері болуы көрерменді театрға магнитше тартып, театрдан риза көңілмен қайту бақытын силайды. Биік өнердің, сол жолда қызмет етіп жүрген өнерпаздардың негізгі мақсаты сахнада толығымен шешіліп көрермен көзайымына айналса болғаны.

Астана театры ұлттық репертуарды игеру бағытындағы кезекті жұмысы композитор Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман – Мамыр» опера-балет спектаклінің тұсауын 2007 жылдың 19 қаңтарында кесті. Белгілі опера әншісі, актер әрі режиссер Кәукен Кенжетаев екі

көріністі «Қалқаман – Мамыр» опера-балет либреттосын «Айтылмаған ән» деген атаумен Шәкәрім Құдайбердіұлының осы аттас поэмасы негізінде 1980 жылы жазған болатын. Композитор осы туындысының екінші редакциясымен жұмыс жасау барысында шығарма «Қалқаман – Мамыр» опера-балеті болып өзгертілді. Бұдан ширек ғасыр бұрын жазылған бұл шығарманы театр сахналауға алматылық режиссер, академиялық драма театрының көркемдік жетекшісі Есмұхан Обаевты шақырған. Қоюшы құрамда дирижер – А. Ыдырысов, балетмейстер – Т. Нұрқалиев, суретші – Е. Тұяқов, бас хормейстер – Е. Дәуітов, хормейстер – Р. Байғұлақова, режиссер ассистенті – К. Қашқабай, киім жығынан суретші – Г. Бөрібаевалар болды.

Бүгінгі таңда қазақ кәсіби композиторларының қатарында өнімді еңбектеніп жүрген композитор Б.Қыдырбек Құрманғазы атындағы Алматы консерваториясы мен аспирантурасын профессор Қ. Қожамьяровтың композиция класы бойынша бітірген. Композиторлық қолтаңбасы айқын интонациялық, құрылымдық сюжеттік-тақырыптық жағынан ұлттық нақышымен ерекшеленетін көптеген шығармалардың авторы Б. Қыдырбек қазақтың дәстүрлі күй жанрын симфониялық оркестрге өзіндік бояумен әрлейді. Бұл шығармалардың басым бөлігіне көркемдік тұтастық пен бағдарламалық тән. Композитордың қазақ халық ертегісі негізінде жазған «Қарлығаштың құйрығы неге айыр», «Наурыз мейрам хикаясы» атты алғашқы қазақ балаларына арналған балеттерінің, симфониялық күй, поэма, кантата, камералық-аспапты, вокалды шығармалардың, эстрада және үрмелі оркестрге арналған пьесалар мен күйлер, аспапты пьеса, көркем және мультипликациялық фильмдерге жазылған музыкалардың авторы ретінде көпшілікке танылды. «Қарлығаштың құйрығы неге айыр» балеті 1996 жылы Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театрының сахнасына қойылды. Бүгінгі қазақ кәсіби музыкасына өзіндік ізденіспен келген белсенді композитор Б. Қыдырбектің музыкалық театрға арнап жазған шығармалары бүгінгі музыканың даму контексіндегі үдерістермен астасып жатыр десек артық айтқандық емес. Музыкалық театрдың даму жолынан алшақ кете қоймай, сол бағытпен жүруге бой түзеген қазақ музыкасы мен театр өнерінде бұл қойылымның өзіндік орны болады.

Әлемдік театр сахнасында жаңашылдық ұраны және ізденімпаздық жалауымен қалыптасқан дәстүрлі үлгіден жөні мүлдем бөлек спектакльдер қою бүгінгі таңда үрдіске айналды. Өнердің кез келген саласында ескі сүрлеуді мансұқ етіп, автор туындысын замана талабына сай оқу, көрерменге тосын ой салатындай жаңаша трактовка жасау, сахнаның эстетикасы мен лексикасына жаңаша үн мен көзқарастар енгізуге талпыныстар көбейді. Бұл бағытта үйреншікті сахналық қалыппен қабыспайтын, соны жол іздеген суреткерлер өзара бірікпейтін өнер жанрлары мен түрлері арасындағы шектеуді бұзып, тосыннан жол тауып жатқандары да бар. Жанрларды мидай араластыру, кейде өнерге тікелей қатысы жоқ технократтық жетістіктерді қолдану арқылы түрлі эксперименттік талпыныстардың бәрі тосын сахналық жаңалыққа жол ашатын қойылымдарды дүниеге әкелетіндігі жайлы мысалдар айтылып та, жазылып та жүр. Бұл ізденістердің театрға берер басты пайдасы, бүгінгі шығармашылық үдерістің бір орнында тоқтап қалмай ылғи қозғалыста, алға қарай даму үстінде екендігін көрсетеді. Театрдың заман тынысына құлағы түріктігі осындай соны сахналық формалардың туындауына тікелей мұрындық болуынан да көрінеді. Әрине мұндай экспериментальді қойылымдар театрдың кассалық түсімін, көрермендердің театрға келу жоспарын өтей алмасы анық. Соған қарамастан, осындай алуан бағыттағы көркемдік эстетикалық ізденістер арқылы жас театр ұжымының шығармашылық келбеті мен ұстанған бағыт-бағдары айқындала түспек.

Астана опера театрының осындай ізденістерге ауық-ауық барып отыратындығын репертуарына шолу жасай келе байқауға болады. Олар: «Игорь, Глория, Ванесса...» атты модерн-балеті немесе, заманауи француз музыканты, композитор һәм дирижер Франсуа Жанноның музыкалық жетекшілігіндегі дәстүрлі ән мәдениетінің жарқын өкілі, белгілі әнші Бекболат Тілеуханмен шығармашылық бірлестікте М. Жұмабаевтың поэмасы негізінде дайындалған «Батыр Баян» (2004) музыкалы-поэтикалық сахналық қойылымдары. Бұл опера және балет театрының сахнасында бұрын нобайы мүлдем болмаған, өнер ұжымы мен көрермен үшін тыңнан жасаған ізденіс еді. Астаналық жас театр қазақ көрермендерінің көзі мен құлағына тосын шығармашылық ізденістерге батыл

баратындығын, заманауи жаңа үлгілер үшін есігі ашықтығын осындай қадамдары көрсеткен.

Осы бағыттағы ізденістің заңды жалғасы Б. Қыдырбектің опера мен балет жанрларының қиысатын шегінде пайда болған туындысы. Әрине, шығарма жанрының «опера-балет» аталынып ресми түрде жақындай түскені болмаса бұл екі жанр арасы бұрыннан да бірге, қосарлана аталып келе жатқан салалар. Балет операсыз өмір сүре алады дегенмен, операға балет жанрынсыз қиын болары анық. Қазақ ұлттық операларының алғашқы үлгісі Е.Г. Брусиловскийдің тұңғыш «Қыз Жібек» операсындағы Жібектің түс көретін сахнасынан басталып, «Абай», «Біржан – Сара» секілді қазақ операларының басым бөлігінде халықтың ойын-сауығын жан-жақты көрсетер көпшілік сахналары бишілердің қатысуынсыз өтпейді. Сол секілді кейде П.И. Чайковскийдің «Шелкунчик», А.И. Хачатурянның «Спартак», Т. Мыңбаевтың «Фрескалар» секілді балет қойылымдары да опера әншілері мен көп дауысты хор ұжымының үнінсіз көркемдік деңгейі толып, өңі кірмек емес.

XVII ғасырда орта жүздегі тобықты руының ішінде болған трагедиялық оқиғаның басты кейіпкерлері сүйіскен екі жас – Қалқаман мен Мамыр (арасы бес атадан тарайды) жақын ағайындар болғандықтан бір-біріне үйленуге рұқсат жоқ еді. Араға жеті ата салып барып қана қосыла алатынын біліп, сүйіскен жастар сөз байласып, ғасырлар бойы мызғымастай болып қалыптасқан ата-баба дәстүрін мансұқ етіп, елден қашуды ұйғарады. Осы әрекеттері арқылы қаншалықты халық қаһарына ұшырарын білсе дағы махаббат үшін жандарын оққа байлап, отқа ұмтылған көбелекше қауіпті әрекеттерге барады. Бұл қадам жастардың ата-аналары мен халықтың ашу-ызасын келтіріп, ел арасы дүрлігіп атқа қонады. Ру ақсақалы Әнет баба жауласқан туысқандар арасын жақындастыруға әрекет етеді. Мамыр Олжаймен бірге әкесіне келіп, кешірім өтініп, Қалқаманға күйеуге шығуына рұқсат сұрайды. Мамырдың әкесі – Көкенай қаһарына мініп қызын садақпен атып өлтіреді де бар пәлені Қалқаманға аударып, оның өлімін талап етеді. Әнет баба амалсыздан Қалқаманды өлімге байлап, жалғыз шарт қояды. Жүйрік атпен баршаның алдынан шауып өтер Қалқаманды Көкенайдың бір-ақ рет атуға ғана мүмкіндігі бар. Атылған садақтың жебесінен ауыр жарақат

алып, сандырақтап жатқан Қалқаманға қабірінен шыққан Мамыр қол созып, шақырғандай болады. Екі жастың өзара махаббатынан туындаған ыстық сезім сәулесінің иірімдері көктегі жұлдыздарға толы аспан кеңістігіне қарай бағытталып, пәни жалғанда айтылмаған махаббат әнін еркін кеңістікке барып айтуды мақсат еткендей.

Алдынан күтіп тұрған барша қиындықтарды біле тұрып, төзуге бел байлап махаббат үшін жанын шүберекке түйген, қайсар жастардың келбеті сахнаға шықты. Бұл ата-баба дәстүрінде тәрбиеленген дала перзенті үшін кезінде үлкен күш-жігер жұмсауды қажет еткен, ағысқа қарсы жүзген батыл қадам болатын. Спектакльде басты кейіпкерлер Қалқаман мен Мамыр екі жанр орындаушылардан тұратын құрамда берілген.

Спектакльдің опералық партиясында театрдың әнші-әртістері Мамыр – Ж. Бақтай мен А. Капонова, Қалқаман – Б. Момбеков пен Қ. Асанбаевтар өнер көрсетті. Орындаушылар кейіпкерлердің жастықтың жалыны атқан махаббаты мен бір біріне деген ыстық сезімдерін барынша шынайы беруге күш салды. Б. Халелов – Олжай партиясында Әнет бабаға Көкенай мен халықтың наразылығын суыт түрде жеткізетін хабаршының сөзінде, Е. Әбжанов – Көкенайдың қызы Мамырдан қапыда айырылып, құсалығын терең қайғырумен баяндайтын әкелік жан сезімін, Ө. Қадыровтың Әнет баба партияларында өштескен екі жақтың ортасында екі жастың аянышты тағдырына жаны ауырған әр орындаушының алдына қойған режиссерлік ой-идея, сахналық міндеттеріне сәйкес өздерінің желілерін барынша нанымды алып шығуға тырысты.

Бірінші жұптағы опералық кейіпкерлер осы өмірдегі пәнилік іс-әрекетімен сахнада өмір сүрсе, спектакльдің екінші бөлімінде кейіпкердің өмірін, ішкі жан дүниесін әспеттейтін сахналық балет жанры қиял әлемімен үндеседі де балет бишілерінің орындауымен жалғастырады. Шығарма авторы композитор Б. Қыдырбекке таза балет немесе таза опера шығармасын жазудың, бір жанр аумағында оқиғаны баяндап шығу таршылық еткен. Заман талабына сай музыкалық театр қарауында бар барлық өнері түрлерінің қосындысымен өзінің суреткерлік жобасын іске асыруды ниет еткен. Оның ойынша: «Произведение написано в синтетическом жанре оперы-балета. В наш век, когда все переплетается, интегрирует-

ся, смешение неудивительно. Сюжет «Калкаман – Мамыр» сложен, его только в балете невозможно. Чтобы драматургическая вершина была достигнута, нужна опера. Но создавать оперу в чистом виде в XXI веке скучно, особенно учитывая то, что государство потеряло за последние двадцать лет публику которая понимала классическую музыку. Повторюсь, создавать только оперу – заранее обрекать себя на непонимание. В связи с этим и возник жанр опера-балета за основу взята поэма Шакарима Кудайбердиева «Калкаман – Мамыр» [8] – дейді, автор тілшілерге берген сұхбатында.

Режиссер Е. Обаевтың және балетмейстер Т. Нұрқалиевтің алдында күрделі қойылымның сахналық үлгісін тауып опера мен балет жанрының ара жігін білдірмей байланыстырып, спектакль жасау міндеті тұрды. Режиссер өз еншісіндегі опера әншілері және хор ұжымымен болатын көріністерді сахналауды жаңаша құруға ниет еткен. Бірінші бөлімдегі оқиғаның желісін келесі бөлімде жалғастыратын орындаушылар – бишілер құрамына әрекет алаңын ұйымдастыру қажет болды. Осыған байланысты сахнада екі ұжыммен де тең деңгейде дайындық қажет болды.

Шығарманың екі бөлімінде де би сахналары кездеседі. Екі ғашықтың махаббаты жайлы оқиғасын баяндайтын кіріспе бөлім (еске түсіру сахнасы) тұтастай хореографиялық композициялық көрініспен берілген. Ондағы лирикалық-драмалы музыкалық тақырыптың бастау көзі сахнадағы халықтық-тұрмыстық көріністермен астасып жатыр.

Спектакльдің басынан бастап опера мен балет орындаушылары арасы өзара тығыз қарым-қатынаста көрінеді. Өз партияларын орындаған әнші-солистер кейіпкерлерінің екінші ғұмыры болған биші-солистерге ауысады. Осындай қарапайым образдар әлемін бір жанр орындаушылары бастап, екіншісі жалғастыруы арқылы, көрермен күрделі синтетикалық өнер түрлерінде өзге жүйе арқылы эволюциялық өсу жолдарын көреді.

Осы шығарма тақырыбымен үндесетін Ғ. Жұбанованың «Еңлік – Кебек» операсын XX ғасырдың 70 жылдары Абай атындағы опера және балет театрының сахнасында қоюы барысында режиссер Ә. Мәмбетов қолданған әдіс астаналық опера театрының шешімінде де көрініс бергендігін көреміз. «Еңлік – Кебекте» халық-хор ежелгі

грек трагедиясындағы оқиғаны баяндаушы, қоғамдық көзқарасты білдіруші, бағалаушы һәм шешімді ой айтушы әрекет үстіндегі хордың міндетін атқарып тұратын. Астана театрының қойылымында осыған ұқсас ерекшеліктер, спектакльдің сахналық шешіміне байланысты ойын балеттанушы Г. Жұмасейітова өзінің монографиясында: «Хоровые сцены, их режиссерское построение перекликается со структурой античной трагедии, где хор играет определенную роль, чаще всего выражая внутренний голос главных героев или же как одна из сторон в театральном конфликте. Таким образом, сделана попытка продемонстрировать современному зрителю близость казахского эпического сказания античной трагедии» [9, 94] – дейді. Шығарманың негізгі тақырыбы мен айтпақ ой-идеясы өзара үндесуіне таңдап алынған тақырып өзегінің бір арнадан басталуы (екі оқиғада да әрекет тобықты руының ішінде өтуі), оны жазған авторының бір адам болуы (Шәкерімнің әдеби нұсқасы негіз болған) секілді кейбір сырт ұқсастықтар бар. Қалай болғанда да театрдың бұл жұмысында қазақ жазба әдебиетінің басында тұрған жас ақын-жазушылардың халқына деген арман тілегі мен асқар аманатын көреміз.

Автор шығармасында композицияның заманауи техникасын, атоналды үндестіктер қатары халқымыздың дәстүрлі дыбыстық, ладо-гармониялық үйлесімдерімен қатар қолданылады. Операда халық дәстүрлі музыкасында кеңінен көрініс беретін терме, жоқтау секілді музыкалық жанрлардың элементтері орынды кіргізілген. Композитордың музыкалық тілінің күрделілігі жеке әнші орындаушыларға ғана емес, тіпті бишілер үшін де белгілі қиындықтар әкелгендігін көреміз. Әншілер партияларды орындауда әуенді вокалды, интонациялық тұрғыда айту қиындықтары спектакльдің әрбір орындаушыларына белгілі деңгейде салмақ салды. Бұл жайлы операның басты партиясы Қалқаманды орындаған әнші Қ. Асанбаевтың «Трудно было привыкать к музыке, процесс занял долгое время. Вокальная линия своеобразная, непривычная...» [10] – деген пікірінен, немесе осы опера-балеттің екінші бөлігіне жауапты театрдың бас балетмейстері Т. Нұрқалиевтің «...музыкальный материал, его фактура сложна для артистов балета. Приходится из мелодии вытягивать то, что могло стать элементом танца» [10] – де-

ген ойы опера-балет спектаклін қоюшылар мен орындаушылар тарапынан қиындықтардың көп болғандығын аңғартып тұр. Трагедиялық оқиға атмосферасын сипаттап жазған композитордың мелодиялық, ырғақтық тілінің негізінен кейіпкер ішкі жан дүниесін ашуда әуезді, құлаққа жағымды әуен мен үндестіктен гөрі ашынған, жан айқайды беретін интонациялардың басым болуымен трагедия табиғатын аша түссе керек. Сөзсіз қазақ композиторларының музыкалық тілі, ырғақты-интонациясы замана ағымына сай күрделіленіп, мұндай музыкалық материалдың орындаушылары үшін қиындықтар тудыруы белгілі жәйт. Соған қарамастан театр ұжымы бүгінгі күннің опера-балетінің сахналық қойылымын жасауда жаңа қадам жасады.

Спектакльдің екінші бөліміндегі театрдың балет труппасының хореографиялық ізденістері сөзсіз алдыңғы опералық желінің заңды жалғасы болып, сахналық шығарма тұтастығын біріктіре түсуге қызмет еткен. Спектакльдің басты партияларында екі жас Қалқаман мен Мамырдың сахналық образы жайлы зерттеуші Г. Жұмасейітова: «Балетная часть гармонично вписалась в сюжетную канву спектакля, помогая зрителю глубже понять трагедию молодых влюбленных. В контексте спектакля два исполнителя одной роли, один из которых выражает внутренний мир, другой – реальный мир, зримо дополняют друг друга» – дейді [9, 96]. Әсіресе, тілдің көмегінсіз бар жан-дүниесін көрерменге ұғынықты жеткізе алатын операның балет болып жалғасқан пластикалық шешімі арманда кеткен екі жастың трагедиясын поэтикалық әсемдікке толы нәзіктікпен көркем бере білген. Зерттеуші ол жайлы: «... их балетный образ ни в кой мере не диссонировал с поющими влюбленными. А напротив, танцы влюбленных выражали мысли и чувства, которые невозможно было пропеть. Особенно гармонично было воспринято их адажио – объяснение в любви.» – дейді. [9, 97]

Театр заманауи композитордың күрделі музыкалық тіліндегі, шығарманың сахналық формасындағы қиындықтардан ықпай жұмысты аяғына дейін алып шықты. Осы операмен театр ұлттық опера жазатын өзінің бүгінгі авторын тапқан сәтті қадамын көрдік. Сахнадағы мұндай ізденістер болашақ толымды опера спектаклімен ұлттық репертуарды байыта түсетін жолдың басы. Мұндай сансаланы қозғаған эксперименттік қойылымдарды сахнаға қоюды өзге

де театрларымыз назарда ұстап, тұрақты қолдау көрсетіп отыруы ләзім. Онысыз жаңа ұлттық репертуар жасау, сахнаға соны туынды әкелу жолы оң бағыт алуы қиын болмақ.

Бүгінде Бостон қаласында (АҚШ) тұрып жатқан қазақстандық композитор Алмас Серкебаевтың «Астана» мюзиклінің тұсауы Бейбітшілік және келісім сарайында 2010 жылдың 25-26 маусымында өтті. 2009 жылы музыка және драматургия салалары бойынша ҚР Мәдениет министрлігі өткізген республикалық «Тәуелсіздік толғауы» атты бәйгеде бас қала – Астананың бүгінгі тынысы жырлайтын бұл туынды жеңімпаз атанды.

Бұл шығарманы тапсырыс берушілер де, жалпы жұртшылық та асыға күткені мәлім. Себебі театрдың жаңа жұмысы жайлы әңгіме көтерілгелі біраз уақыттың жүзі болған. Бүгінгі күннің мәселелері, тақырыбы заманауи бас қала Астананы құрушы тәуелсіз елдің болашағы болған жастар өмірі бұл елбасы тарапынан өнер мен мәдениет қайраткерлеріне қарата айтылып келе жатқан күн тәртібіндегі мәселелерден болатын. Бұл салада өнердің түрлі жанрларында қызу жұмыстар жасалынып жатқанымен, тақырып өзінің шешімін толықтай А. Серкебаевтың «Астана» мюзиклімен тапқан секілді. Өйткені мұнда театрдың сұранысы бойынша жазылған, нақтылы талап тілектердің қойылғандығын көреміз. Бұл жайлы авторы А. Серкебаевтың сұхбатына құлақ түрсек: «Мен өз елімнің бүгінгі тыныс-тіршілігін, сәулелі де, жарқын сәттерін бейнелейтін мюзикл жазуды көптен армандап жүретін едім. Сол арманымға Мәдениет министрі, ұлт жанашыры Мұхтар Құл-Мұхаммед өткен жылы түрткі салды. Тіпті, негізгі идеяны да өзі айтып берді. Бар оқиға Астана, Бәйтерек, қазақ жігіті мен жапон қызы арасындағы махаббат жайында өрбуі тиіс деді ол» – дейді [11].

Либреттоны жазған қазір Германияда тұратын жерлесіміз Юрий Қудлач мюзиклдің бірінші бөліміндегі оқиға орнына Астана қаласын, оның бүгінгі тыныс-тіршілігін ашып көрсетуге күш салған. Оның жас қаланы көріп, одан алған ерекше әсері жайлы: «Мен біраз елді аралап, талай жердің дәмін татқан адаммын. Бірақ, осы Астана тәрізді буырқанған бояулы қаланы еш жерден кездестірген емеспін. Иә, мұндай жастық жалыны лаулаған қаланы әлемнің қай түкпірінен іздесең де таппайсың. Өзіміз жиі айтып жүретін әйгелі қалалар аса-

рын асап, жасарын жасаған қартаң адамды көзге елестетсе, Астана білігіне білімі сай, күш-қуаты тасыған жас жігіт тәріздес. Демек бұл болашақтың қаласы» [11] – дейді. Мюзикл либреттосының мәтінінде оқиға кейіпкерлерінің жасы, қызметі, мінез-құлықтарына сай тіл ерекшелігі де сақталынған. Кейіпкерлердің өзара қарым-қатынасында әдеби тіл қарапайым тұрмыстық сөздермен де араласып келеді. Оқиға желісі, драматургиялық құрылымы, кейіпкерлердің психологиясы әлемдік музыкалық театр репертуарындағы салынған бағытпен жүру, қалыптасқан типтік образдардың дайын кейпін алып келген.

Бірінші бөлім негізінен толығымен нақты географиялық картадағы еліміздің жүрегі – Астана қаласының аэропортынан басталады. Келімді кетімді адамдар, қарбаласқан жолаушылардан бөлек сол жердегі қызмет көрсетуші адамдардың өзі бір дүйім топты құрайды. Осындай ортада жолаушылап, Алматыға кетіп бара жатқан Арман есімді жігіт Қазақстанға алғаш рет жолы түсіп келген бейтаныс жапон қызы Асамиге құлай ғашық. Осы жерде драматургиялық желіні алға жетелейтін негізгі кейіпкерлер екі жас, оларға кедергі келтіріп, қарсы тұрар бизнесмен жапондық Тамуро және оның фирмасында жұмыс істейтін Арманның бала күннен жақын досы Сержанның кездесуі оқиғаны дамыта түседі. Досының шын ниетпен көмекке созған қолы мен тапқырлығы арқасында Арманның бір көргеннен ғашық болған махаббаты Асами үшін қызу күрес әр алуан комедиялық ситуациялармен өрбиді. Тамуроның көздеген жоспарын іске асыртпай тастау үшін әр түрлі қулыққа барған Арман қызықты комедиялық ситуациялар, шал болып киіну т.б. тапқырлық арқылы өз мақсатына жетеді. Екінші бөлімдегі Тамуроның тұрағы жапондық өмір салтын көрсетер экзотикалық ортада өтіп спектакльге өзіндік бояу берген. Шығарма финалында той жалпы қалалық үлкен мерекеге ұласып, екі ғашық Арман мен Асамидің ғана емес, астаналық көптеген жастардың үйлену мерекесіне айналады.

Бүгінгі замандастардың сахнаға шығып, көрерменге тартымды, өміршең болып сахнада өмір сүруі шығарма авторларынан үлкен кәсіби шеберлік пен тапқырлықты талап етеді. Қай кезде де замандас бейнесінің сахнаға «өз уақытында» шығуы қызу пікірталастар тудырғаны театр тарихынан белгілі. Ал театр сахнасында тұрақтап

қалғандары кейін әлемдік репертуардың негізін құраған классикаға айналған туындылар. Бұл шығармада әлемдік музыкалық театр драматургиясында айқын із тастаған танымал драматургтер мен композиторлардың комедиялық шығармаларындағы (Бомарше мен Дж.Россинидің «Севилья шаштаразы», Н. Гогольдің «Үйлену», «Ревизор», А. Цагарели мен Г. Канчелидің «Ханума», Қ. Шаңғытбаев, Қ. Байсейітов пен С. Мұхамеджановтың «Айсұлу» т.б.) оқиғалар және ситуациялармен тікелей үндесетін тұстарды айқын көруге болады. Ондай ұқсастық кейіпкерлердің характеріндегі (еті тірі, пысық Фигаро мен Серкенің хатшы жігіт Сержанмен, кәрі болса да жас әйелден дәмесі мол Доктор Бартолоның бизнесмен Тамурамен, жеңгетай Хануманың бүгінгі заманауи рәп ырғағында ұйқастар айтатын Марианамен), оқиға желісіндегі «махаббат үшбұрышы», спектакль финалының «хэппи-эндпен» аяқталуы секілді желілерінен анық көрінеді. Бұл қойылым қазақ сахнасында әлемдік драматургияның уақыт сыннан өткен тәсілдерін, әр алуан жетістіктерін еркін игеріп, сахналық туындылар жазылып жатқандығын көрсетті. Авторлар бүгінгі заман жастарымыздың шынайы келбетін толымды ашатын жолдарды қарастырып оларды үйлестіріп сахнадан көрсетуі құптарлық жай.

Бүгінгі сахнада жаңа драматургиялық үлгі мен соны жол ойлап табу оңай шаруа емес. Бірақ бұрынғы ізденімпаз шеберлердің салып кеткен жолымен жүре отырып, осы негізде ұлттық тақырыпты ашатын сапалы көркем туындылар дүниеге келіп жатса, біздің сахна өнерінің жеңісі де осы болмақ. Осы тұрғыдан келгенде, «Астана» мюзиклі қазіргі сахна өнеріндегі елеулі жетістік болып есептелетін көп айтылып һәм жазылып жүрген заманауи сахналық жанрды игеру болған.

Тапсырыс берушілер мен жүзеге асырушылар бұл спектакльді ұлттық жоба, Қазақстандағы тұңғыш кәсіби мюзикл ретінде жарнамалауы орынды. Бірақ, республика театрлары ішінде бұл салаға бұған дейін мойын бұрып, қал-қадарынша жанр талап еткен бағытта талпыныстардың болғандығын еске саламыз. Әрине олардың жасаған еңбегі дәл мұндай бюджеттей болмағасын назарға алынбасы да белгілі. Болмаса, 2006 жылы режиссер Б. Атабаевтың арнайы «Ақсарай» мюзикл театры болып құрылып, бірнеше жыл өнімді жұмыс

істеуі, Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясындағы студенттерінен жасақталып өз күштерімен қойылған дипломдық спектакльдер, жекеленген театрлардың саяқ қойылымдары жайлы көп болмаса да айтылып жүргені анық.

Ұлттық опера театры негізінде қойылған бұл жобаға орындаушылар бүкіл Қазақстаннан іріктеліп көптеген жас орындаушылар ішінен сүзгіден (кастинг) өткендері бекітілді. Алматы мен Астана, Қарағанды мен Шымкенттің театрлары мен жоғары өнер оқу ордаларынан жас әншілер бәйгеге қатысып, таңдап алынған орындаушылар құрамы қоюшы топпен алдын-ала арнайы дайындықтар жүргізді. Таңдаудан өткендер құрамымен арнайы вокал, би, сахналық қимыл-әрекет секілді т.б. жаттығуларда кәсіби мамандардан дәріс алған орындаушылық құрамның жұмысы мюзикл жанрының ерекшеліктерін сахнадан айқын көрсетіп беретіндей етіп жасалды.

Алдыңғы жылдары республика театрларында опера, оперетта спектакльдерін қоюмен танылған Ю. Александров пен суретші В.Окунев бұл жолы жаңа жанр – мюзикл спектаклінің сахналық-кеңістікті шешіміне ерекше назар аударған. Сахнаның төрінедегі үлкен экран негізгі оқиға орнын анықтап, нақты көріністермен, әр алуан көңіл-күйді берер әсерлі, бояуы қанық суреттер негізгі оқиға тақырыбына сай таңдап алынған. Суретші сахна алаңының екі жағынан құрастырған, бүгінгі таңда заманауи архитектурада кең қолданыстағы «хайтек» үлгісіндегі жеңіл де жарқылдаған күміс тектес ақ материалдан соғылған жылжымалы құрылымдар әуежайдың қабаттары, балкон, кафе, екі қабатты ғимарат бола кететін көп міндеттерді атқарып тұр. Жылжымалы дөңгелектермен жеңіл орын ауыстыру арқылы сахна лезде өзгеріске түсе алуы да спектакльге жаңаша тыныс беріп тұр.

Спектакльге музыкалық жетекшілік еткен дирижер Абзал Мұхитдинов өз міндетіне тыңғылықты дайындықпен келген. Қойылымның жеке әншілері, аз санды ансамбльдік бөліктері (дуэт, квартет, квинтет, октет), хор және барлық жеке орындаушылар қатысатын финалдық сахналар айырықша ерекшеленіп, есте қаларлықтай өтті. Әрине бұл жерде спектакльдің жетістігін жалғыз дирижердің ғана жұмысы емес, қойылым шығармашылық ұжымының жемісі болуымен ерекшеленді.

Музикалдың вокалды партиясы кәсіби әншілерге жоғары тесситуралық, жылдам техникалық т.б. қиындықтар әкелген жоқ. Барлық әншілер жекелеген музыкалық бөліктерді жоғары деңгейде шеберлікпен орындап шықты. Мұнда орындаушы сахнадан бүгінгі жастардың жүріс-тұрысын, өмір салтын беретіндіктен, өздерінің образдарының ішкі және сыртқы желісін ашуда кейіпкердің келбетіне қайталанбас ерекше бояулар табуға күш салған.

Спектакль басы жас жігіт пен оның жарының әуежайда көңілсіз қоштасу сәтінен басталып қуанышты қайта қауышуымен аяқталады. Орындаушылар жігіт Т. Мұсабаев пен жары Ж. Бақтай арасындағы музыкалық дуэт-диалогтан көрермен бірін-бірі жақсы көретін жас жұбайлар арасында өмірде жиі болатын қимас қоштасулар мен сағыныса кездесулердің орны Астана қаласы екенін көрсетеді.

Қойылымда астаналық дәрігер жігіт Арманды – Нұржан Бажекенов пен Ерлан Жандарбаевтар жан дүниесі бай, ақылды, ұяң, романтикалық кейіпкер етіп суреттейді. Оның арманшыл лирикалық келбеті Асамиге арналған «Құсни Хорлан» әнін орындауда жан-жақты ашылды.

Күншығыс елінің аруы Асамидің партиясын көрермен астаналық опера театрының әншісі Айгүл Ниязова мен Әсем Сембинова орындауында тамашалады. Бойында шығыстық сыпайы, ізетшіл, ұяңдық дәстүрі молынан дарытқан сүйкімді ару бойындағы ізгі қасиеттерін орындаушылар жан-жақты ойластырып келісті бере алды. Көрермен жапондық қонақ қыздың бойынан бір көргеннен Арман ғашық боларлықтай көрегенді қыздың қазақ ұғымына жақын тамаша қасиеттерін көріп, кейіпкермен бірге оның тағдырына тілеулес болып отырады.

Бүгінгі заманның Фигаросы, Серкесі болған мюзиклдегі Сержанның партиясын әншілер Талғат Мұсабаев пен Андрей Трегубенколар орындады. Сержанның тапқырлығы, досқа деген пейілінің кеңдігі, барлық оқиғаның қайнаған ортасында жүруі және қажетті кезде ретімен орын тауып шешім қабылдай алатын іскерлігін де орындаушылар бар қырынан толымды көрсете алды. Оның сүйіктісі Марина партиясын орындаушы Гүлжанат Сапақова мен Елена Ганжаға қаланың сән құған «заманауи» кейіпкерін жасау, әр сөзін рәптің ұйқастарымен түйдектете төгетін «стильді жан». Орындаушылар үшін

кейіпкердің кейбір қылықтарын ойлап табу оңайға түспегені анық. Образдың келбетін бойындағы бар жасанды қылықтарынан тазалап, толықтырып нанымды бере алған әнші Г. Сапақова болды. Кәсіпкер Тамура спектакльде Арман мен Сержанға қарсы тұратын қауіпті де күшті қарсыласы болып көрінеді. Болат Есімхан мен Евгений Чайников кейіпкердің сөздің адамы екенін танытатын салмақтылығын, партияларына жасақталған орындаушылар сайдың тасындай жастық жалынымен, орындаушылық шеберлік қырларымен, вокалдық және пластикалық сахнадағы қимыл әрекеттерімен көрермен көңілінен шыға білді.

Музыкльдің вокалдық партиясын орындауда әншілер академиялық ән айтудан өзгешелеу, эстрадалық жеңіл мәнерді игеруге күш салды. Берік тынысқа салып толық дауыспен айтып үйренген опера әншілері үшін өздерінің дыбысқа деген өзгеше мәнерге түсуіне көмекке вокал бойынша консультанттар профессор Базарғали Жаманбаев пен осы сала бойынша маманданған ұстаз Елена Захарова (Екатеринбург қ.) кеңесіне сүйенді. Жан-жақтан жиналғанына қарамастан, әншілер құрамы бұл қойылымда өздеріне қойылған талаптарды жақсы орындап шықты. Әншілер музыкалық буындар мен сөйлемдердің орындалуына, фразлардың жинақы шығуына мән беріп, образ талап етер сахналық әрекет пен дыбыс эстетикасының орнымен болуына, сөйтіп заманауи сахналық жанр – музыкльдің дыбыс әлеміне де бой ұруға мүмкіндік алды. Бұл жас орындаушылардың сахнадағы керекті тәжірибе жинақтау жолына айналды. Мұндай жобаның орындаушылар құрамы үшін пайдалы тұстары тек вокалдық мәнерден бөлек, сахнадағы жүріс-тұрыс пластикасында, би қимылдарын жасауда да айқын көрініс берді.

Бүгінгі сахнада инновациялық спектакльдің сырт келбетін жасауда бейнеарттың (видеоарт) мәні ерекше артып отыр. В. Злотникова құрастырған Астана қаласының көрікте келбеті, оқиға желісіне, орнына (Астана қаласының әуежайы, ұшақтардың қонуы және ұшуы), кейіпкерлер көңіл-күйін ашуға тікелей байланысты (Асамидің сакура гүлі туралы ариясы. Асами мен Асқардың кездесуі (1 бөлім), Тамураның сахансы (2 бөлім.) құрастырылған бейнеарт материалдарынан көрермен спектакльдің музыкалы-сахналық келбетіне қосымша толықтырулар боларлық сапалы бейне суреттерді тамаша-

лай алды. Сахна төріне орнатылған үлкен экран арқылы бұл берілген бейне материалдар тұрақты, дәлдікпен жылдам ауысып отыратын декорациялық фон ретінде қабылдауға да болатын секілді.

Режиссер Ю. Александров жаңа қойылым жайлы ойын газетке берген сұхбатында: «Қазақстанда талантты адамдар көп екенін көзім көріп жүр ғой. Солардың арасынан осы дүниенің ішкі мән-мазмұнын ашуға лайық жастарды таңдау да қиынға түспеді. Оның тағы бір себебі, сол жастардың бәрі Астананың келешегіне, оның бақыт пен бірліктің ордасы екеніне нық сеніммен қарайтындығы болса керек. Расы да осы, жастардың өз қаласына деген жүрек лүпілі осы туындыда да айқын көрініс тапты десем де болады. Әлгінде өзіңіз көрдіңіз ғой, екі жастың жолына тосқауыл болған Тамураның өзі де бақытын Астанадан табады. Бұл дегеніңіз, Астананың ешкімді жатырқамайтын, құшағы кең, жүрегі ашық қала екендігін, елдіктің, бейбітшіліктің символына айналғанын білдіреді» [11] – дейді. Айтса айтқандай, спектакльдің негізгі ой-идеясын ашу жолында режиссер Астана жастардың қаласы екендігіне, онда өмір сүретін жандар, биік белестерге самғай алатын арманшыл, тәуелсіз елдің жастары мен жаңа астанасының жарқын келбетін баса көрсетеді.

Театр ұжымының Қазақстанның негізгі театрларынан таңдап алынған орындаушылар құрамымен атқарған бұл шығарманы «ұлттық жоба» ретінде тұсауын кескенін жоғарыда атап өттік. Сол ұлттық жобаның аясында еліміздің тұңғыш мюзиклін жасау жолында материалдық, адам ресурстарын молынан пайдаланған бұл қойылым сөзсіз жоғары деңгейде ұйымдастырылған қойылым ретінде театр тарихына енбек. Көңілге қонбаған бір жәйт, мюзиклдің орыс тілінде жазылып, сол тілде сахнағы қойылуы. Театр осы бұрыннан үйреншікті сүрлеумен көп нәрселерді, кезінде шектелген, қазір өте ауыр адымдармен тасбақаша жыбырлап, алға ұмтылған ұлттық сананы, қалыптасып келе жатқан ана тіліміздің жеткен деңгейін қайтадан төмен түсіріп отырған секілді. Ұлттық жобаның өзге тілде тұсауы кесіліп орындалуын кезінде министрліктің ресми өкілі бұл жобаның «жарты жылда қазақша нұсқасы дайын болады, белгілі ақын аудармамен айналысып жатыр» - деп ант су ішкенімен, күні бүгінге дейін бұл жоба қазақша сөйлеген жоқ. Екіншіден, театрларымыз осындай өте қымбатқа түсетін жобалармен жиі әуестеніп, театрдың негізгі

репертуарлық саясатын жасауға қажет шараларды ақсатып жатқан жоқ па деген де пікірлер жоқ емес.

Қазақ опера өнері бүгінде тәуелсіздіктің 20 жылдығымен өзінің бір белесін асып қорытындылады. Жүріп өткен шығармашылық жол, жинақтаған тәжірибе бүгінгі өмірдің тынысын бағамдап, қазақ опера өнерінің болашағына назар аударуды қажет етеді. Өнерді дамыту оның төменгі сатыларда орналасқан бөлімшелерінің жүйелі жұмысын дұрыс жолға қоюды қамтамасыз етуді қажет етеді. Онысыз театр өзіне қажетті мамандарды толыққанды алуы қиынға түспек. Өз болашағын опера мен балет өнеріне арнаған жастар тынымсыз ұзақ дайындық, жылдар бойы баптаудан өтіп барып, үлкен сахнаға қадам басады. Балет бишілерін бастауыш мектептің 4-5 класынан бастап (8-9 жастан) үлкен іріктеуден кейін хореография училищесіне қабылдап, кәсіби шеберлігін шыңдауға бірнеше жылдар бойы тынымсыз тер төгеді. Опера әншілерінің де музыкамен айналысу процесі мен дайындық кезеңі ұзаққа созылатын уақыт аралығымен есептеледі. Опера әншісі жеті жылдық музыкалық мектептен кейін музыка колледжін (4 жыл), жоғары білім беретін оқу орны – консерваторияны (4 жыл) тәмәмдап барып сахнадан өзінің алғашқы қадамын жасайды. Бұл әртіс-өнерпаздарды дайындау ұзаққа созылатын өте-өте адамның психологиялық және физиологиялық күш-қуатын сарқи жұмсауды қажет ететін, инемен құдық қазғандай жұмыс. Осыншама қиындықпен дайындалып үлкен сахнаға өнер саласына келетін мамандардан шығармашылық, тұрмыстық, әлеуметтік мәселелерді орнықты шеше кейде ойланбастан көз жазып қалуымыз әлі күнге жалғасып келеді. «Шылапшындағы суды төгерде ішіндегі баламен қоса ақтара салуымыз» қынжылтады. Оларды дайындау үшін жылдар бойы жұмсалатын мемлекет қаражатының көлемі мен жекелеген педагог-ұстаздардың ұзақ жылдық еңбегі далаға ұшып мүлдем еленбей жатады. Мұндай мәселе дәл бүгінде кенеттен пайда бола қалған жоқ. Әлдеқашан бар, күні бүгінге дейін жалғасып келеді. Музыкалық театрларды мамандармен қамтамасыз ету күн тәртібінде тұрғанда, бұл мәселе қазір ерекше ойлануды керек етеді.

Орындаушылардың жалпы музыкалық білім деңгейін көтеру керек. Ол үшін арнайы білім ордалары мен колледждерде оқу бағдарламасы бүгінгі өмір ағымы қойып жатқан кәсіби талаптар-

ды толық беретіндей етіп жасалынуы шарт. Театрда кәсіби әнші-әртістерге қойылар талап пен сұраныс жаңаша қарым-қатынас негізінде іске асырудың маңызы зор. Сырттан келіп кетуші бір күндік орындаушылар бізге қол болмасы анық. Саны төртеу болып көбейген музыкалық театрларымыз үшін (Алматы, Астана, Қарағанды, Шымкент) заманауи, талапқа сай әншілерді өзімізде көптеп дайындауды, Консерватория, Өнер университеті мен академиясы, өнер колледждерінде жасалынар қажетті жас мамандарға деген сұраныс пен қойылатын талаптарда күшейе түсуді қажет етеді.

Театрдың сахнасын аңсаған талантты өнерпаздардың жаңа есімдерін қалыптастыру мен ашудың ең төте жолы бұл, жастардың өнердегі жасаған алғашқы жетістіктерін дөп басып танып-біліп, оларды қанаттандыру. Одан кейінгі өсу қадамынан көз жазбай, сахнадан жиі шығып тұруын тұрақтылықпен қадағалау және барлық мүмкіндіктерді жан-жақты жасау, бұл, жүйелі түрде жаңа есімдерді тауып, оларды сахнаға шығарудың тиімді жолы болса керек. К. Байсейітова атындағы Ұлтық опера және балет театрында «Жа-стар өнерін – Астанаға арнайды» атты өнер мерекесін жыл сайын өткізу дәстүрге айналды. Бұл өнерлі жастардың өзіндік қолтаңбасы мен орындаушылық шеберлігін таныту шарасына Қазақстан Республикасы Мәдениет және ақпарат министрлігі мен халықаралық ірі компаниялардың қолдау көрсетуі арқасында қол жетті. Абай атындағы Мемлекеттік академиялық опера және балет театры мен К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрларының жас өнер шеберлерінің алғашқы қадамдарын айқындауға екі театр да қызу атсалысып, өздерінің соңғы жылдары труппа құрамына қабылдаған, болашағынан үміт күттірер жастарын көпшілік қауымның назарына ұсынып келеді. Бұл өскелең талантты өнерпаздар тәрбиелеуді өз қолымызға алып, жаңа есімдерді ел назарына ұсынып насихаттаудың тиімді жолы.

Соған қарамастан жас та болса Халықаралық конкурстардан жүлде алғандары бар, бүгінгі өнерпаздардың үлкен сахнадағы қадамдары көңілге жылылық ұялатады. Театрдың симфониялық оркестрінің пультіне көтерілген жас буын: Н. Байбосынов, А. Абжаханов, А. Ыдырысов, Е. Ахмедияров, А. Оразғалиев секілді жас дирижерлер осы мәдени шараларда шығып өз өнерлерімен танылды. Әрине бәрі

бірден тамаша, жақсы болды деген асыра мақтаудан аулақпыз. Жастарымыз бойындағы таланты мен білімін, өнерін көрсетуге ұмтылыстарының өзі олар туралы айтуға тұрарлық. Музыкалық академияның түлектерінен құралған театр сахнасында жаңа есімдер тобы: Азамат Жалтыргөзов, Гүлбану Ержанова, Сүндет Байғожин Алматы театрынан Лада Қысықова, Жан Тапин, Талғат Мұсабаев т.б. әнші-орындаушылар өнер ұжымының шығармашылығымен бірге өзіндік ерекшеліктерімен танылып алға өрлеп келеді. Осы жастар алған бағытынан қайтпай, бойларындағы көрінген қымбат талант көзін өмірдің уақытша жылтырайтын арзан ұсақ-түйегіне айырба-стап жібермесе болғаны.

Театрдың жас әншілері үшін 2007 жыл есте қаларлықтай жыл болды. Мәдениет және ақпарат министрлігі қаражат тауып театрдың әншілер құрамынан 15 адамды әншілік өнердің отаны болған Италияға біліктілігін көтеруге жіберуге қол жеткізді. Қазақ сахнасының жас шеберлері арнайы әншілік өнерге баулитын профессор-педагог маэстродан сабақ алып, бүгінгі орындаушылық өнердің қыр-сырына қанығуға мүмкіндік алды.

Арқа төсінде опера және балет театрының ашылуымен үлкен өнер мерекесі де келді. 2005 жылы Астана опера театрының шаңырағы астында Халықаралық «Опералия» – Астанада» опера және балет спектакльдерінің фестивалі алғаш рет ұйымдастырылды. Бір аптаға созылатын өнер мерекесіне әлемнің үлкен сахналарында өнер көрсетіп жүрген опера мен балеттің танымал әнші-бишілері мен өнер ұжымдары жиналды. Жыл сайын маусым айының аяғы мен шілде айының басында бір аптаға созылған күрделі де бекзат өнердің бірегейі – опера фестивалі жаңа қала Астанада өз жұмысын қарқынды жүргізді. Астана тұрғындары мен оның қонақтары әлемдік және ұлттық операның үздік туындыларын бүгінгі таңда жоғары деңгейде орындап жүрген жүзден жүйрік, мыңнан тұлпар шыққан өнерпаздардың атқаруында танысуға мүмкіндік алды. Фестивальге келетін орындаушылар құрамы, олардың қандай партияларда өнер көрсетуі, сахнада көрсетілер мереке бағдарламасының шеңбері жылдан жылға кеңейіп күрделене түсті.

Дәстүрге айналған халықаралық «Опералия» фестивалі Астана қаласының мерейтойымен қатар келуіген әкімшілік, әлеуметтік

мәні бар ірі құрылыс объектілерінің салтанатты ашылуы, өзге де көптеген маңызды мәдени іс-шарлар ұйымдастырылып келді. Солардың ішінде опера мен балет өнерінің фестивалі мәдени шаралардың басында тұрды. Жас қала үшін бұл өнер мерекесінің дәстүрге айналып, тұрақты өткізіліп тұруының маңызы зор болатын. Арқа өңірінде қалыптасып, тамыр жая бастаған классикалық өнер түрлерінің халық арасынан өзінің тұрақты көрермендерін табуы, опера мен балет өнерінің тәуелсіз республикамызда жаңа серпінмен дамуын көрсетті. Әлемдік қауымдастыққа алдыңғы қатарлы елдермен тең құқылы болып енуді мақсат тұтқан егемен жас мемлекеттің өнері мен мәдениеті де дамыған, алдыңғы қатарлы елдермен деңгейлес болу уақыт талабы болатын. Сондықтан, бүгінде жер шарының түкпір-түкпірінде кең қанат жайған сан мыңдаған көрермені бар қазақ опера және балет өнерінің 77 жылдан аса тарихында Сарыарқа төсіне қазығын қадауы, бас аяғы аз уақытта тәуелсіз еліміздің маңызды мәдени ошағына айналуы айта жүрерлік мәдени құбылыс болатын.

«Опералия» аясында өткен маңызды қойылымдарды тек қана мерекелік салтанатқа қатысқандар ғана емес, бүкіл республика жұртшылығы да ізін суытпай тамашалай алды. Мысалы, республикалық «Елорда» телеарнасы араға бір күн салып «Отелло» операсының толық теленұсқасын көрерменге ұсынды. Шапшаң монтаждалған опера спектаклінен кейін балетмейстер Ю. Григоровичтің хореографиясымен қойған П. Гертельдің «Тщетная предосторожность» балет спектаклі де түсірілген күннің ертесіне телеэкраннан көрерменге ұсынуы, жалпы республика өнерсүйер қауымы үшін жағымды жаңалық болды. Оркестрдегі оқиғаның, кейіпкердің психологиялық сан түрлі бояуға малынған эмоциялық дыбыстық үн әсерін, кейіпкерлердің көп қырлы сахналық іс-әрекеті мен сезім иірімдерін телеэкраннан, дыбыс жазу құралдары толық қамти алмағанымен осы қалпында қойылымның телеқорда қалуының өзі жетістік болатын. Бүгінде опера спектаклі өзге тілде қойылып теледидардан көрсетілсе міндетті түрде жүгіртпе жол – титрмен аудармасын (қазақ немесе орыс тілінде) қатар беру Батыс пен Ресей теледидар тәжірибесінде үйреншікті әдетке айналды. Біздің теледидар мамандары Дж. Вердидің жазған итальян тіліндегі операсын

телекөрермендер өздері түсініп алар деп, бұл мәселені назардан тыс қалдырған. Сондықтан, қазақ теледидарының көрермен үшін дер кезінде жинақты жасаған қажетті жұмысын қолдай отырып, олардың бүгінгі заман талабына толығымен сай болуын қаладық.

Қалыптаса бастаған дағды бойынша фестиваль театрдың ағымдағы маусымында жасалған жаңа жұмысының тұсаукесерінен басталады. Театр жаңа қойылым жасау, оны фестиваль шараларымен үйлестіріп шығару ісінде біраз тәжірибе жинақтады. Жұртшылықтың назарын өзіне тартатын өнер мерекесінің жаңа тұсаукесер қойылымы әр жылдары көрсетілген италян композиторы Дж. Вердидің «Риголетто» (2005 ж.), «Аида» (2007 ж.), «Отелло» (2008 ж.), Дж. Пуччинидің «Флория Тоска» (2006 ж.) опералары болды. Отандық екі опера театрлардың орындаушылар күшімен қойылымды екі рет орындап, фестивальдің ашылу күніне сырттан шақырылатын қонақ әншілермен көрсетілетін жаңа опера мен балет спектакльдері театрдың кезекті маусымын жабатын.

Театрдың маусымдағы қойылымы деп айтуға толық болатын жаңа спектакль жайлы жоғарыда сөз болды. Ал тұсаукесер қойылымда өнер көрсетер жұлдызды топқа келер болсақ, астаналық және алматылық талантты әншілер көрермен назарына ұсынған жұмыстарының сапасы көрермен көңілінен шықты. Өзге партияларда өнер көрсететін орындаушылар, спектакльдің басқа да құрамдас бөліктері жас театрдың шығармашылық күштерімен шешіліп жатты.

Жаңа опера мен балет спектакльдерінің басты партияларын орындауға көршілес мемлекеттер мен әлемдік сахнаның танымал әншілері де көптеп тартылды. «Санктъ-Петербургъ опера», «Маринский» (С. Петербург), Үлкен (Мәскеу) театрларынан белді орындаушылар келіп спектакльде және қорытынды Гала-концертіне қатысты. Бұл күндері қаланың ең үлкен залдары Қонгресс-холы мен Бейбітшілік және келісім сарайында өтетін концерттік бағдарламалар көрермен-тыңдаушылардың ерекше назарында болып келеді. Театрдың танымал опера әншілерінен басқа бұл кеш бағдарламаларында Алматыдан қазақ сахнасының: Майра Мұхамедқызы, Нұржамал Үсенбаева, Талғат Мұсабаев т.б. секілді орындаушыларымен бірге: Италия, Ресей, Қытай, Грузиядан т.б. алыс-жақын шетелдерден келетін қонақтар болды. Өнер

мерекесіне әлемге танымал сахна шеберлері: Монсерат Кабалье, Плачидо Доминго, Дмитрий Хворостовский, Паата Бурчуладзе, Альберто Мастромерино, Николо Мартинучи, қандасымыз Ирина Мурадбекова, Георги Ониани секілді жұлдызды орындаушылар тобы әр жылдары келіп өнер көрсетті. Мұндай орындаушылардың толық емес жұлдызды құрамы мерекеге деген жиналған көрерментыңдармандардың ықласын, қызығушылықтарын арттыра түскені анық.

Фестивальдің қорытынды бөлігінде есте қаларлықтай Гала-концертке арнайы ат шаптырып алдырып, мерекеге музыкадан қайталанбас әсер берген Санкт-Петербург қаласының «Маринский» театрының келуінің өзі республика асып, аймақтық деңгейдегі мәдени құбылыс болды. Есімі дүние жүзіне танымал болған симфониялық оркестрі мен оның көркемдік жетекшісі және бас дирижері маэстро Валерий Гергиевтің Астана қаласына келуімен екі жақты барыс-келісті реттейтін өзара шығармашылық байланыстар орнатылды. Бұл өнер ұжымы соңғы 15-20 жылда әлемдегі ең мықты деген театрлардың көшін бастап келеді. Әлемнің үздіктер санатындағы концерттік сахналары, сан мыңдаған тыңдармандары құшақ жая қарсы алып, өнер ұжымының өнеріне қошамет көрсетуде. Музыкалық театр мен классикалық музыканы орындауда бүгінгі заман өнерпаздарына тән сергектік танытып классикалық туындылардың шаңын қағып, соны дем беруі маэстро В.Гергиевтің талантын, өз ісіне жан-тәнімен берілгендігін, тынымсыз ізденісі мен еңбекқорлығының жемісі. Бұл ұжымның өнер бәйгесінен шашасына шаң жұқтырмай, талай жұлделі иеленгені де белгілі. Сондықтан, республикада одан әрі Орталық Азия аймағында болып жатқан осындай опера өнерінің мерекесіне әлемдік деңгейдегі жұлдызды есімдер мен ұжымдардың қатысуы мереке мазмұнын тереңдете түсті. Және республикада бұл саланың алға басуына ықпал етеді. Әлемдік опера репертуары қоржынынан алып, небір күрделі туындыларды көрерменіне жоғары орындаушылық деңгейде ұсынып келе жатқан Астана театры – фестивалге келетін әлемдік өнер жұлдыздарынан алар сабағы мен үйренері тағлымы мол болды. Өнеріміздің кәсіби деңгейін көтеруге мұндай мәдени шаралардың ықпалы өте зор.

Ұлттық опера театры өзінің жастығына қарамастан репертуарындағы жинақталған спектакльдерін республиканың ірі қалалары мен көршілес елдер сахналарында көрсетіп үлгерді. Театрдың гастрольдік сапарлары. 2000 жылы басталды. Театр Мәскеу қаласына тұңғыш гастрольдік сапарға шығып «Новая Опера» театрының сахнасында жұртшылық назарына өздерінің алғашқы шығармаларын ұсында. Ресей астанасының көрермендері жас театрдың бет алысын бағамдады. Көрермен назарына ұсынылған М. Төлебаевтың «Біржан – Сара» және Дж. Вердидің «Травиата» операларында ресейлік Үлкен театрдың әншісі, жерлесіміз А. Агади халқымыздың мақтан тұтар танымал тұлғасы Біржан салдың ел есінде жатталып қалған музыкалық образын сомдады.

Бұдан кейінгі театрдың гастрольдік сапарлары 2002 жылы Ресей Федерациясының Саратов қаласында, 2004 жылы Белорусь Республикасының астанасы Минскідегі «Беларусь» Концерт залында өтті. Республиканың ірі қалалары да театрдың қойылымдарына қызығушылық танытып театр Павлодар, Қарағанды, Көкшетау т.б. қалаларына тұрақты шығармашылық сапарларда болды. Осы кезең аралығында театр оңтүстік астанаға гастрольдік сапармен үш мәрте келіп (2005, 2007, 2011 жж.) репертуарындағы жаңа қойылымдарын алматылықтар назарына ұсынды. Театр әр келген сайын жаңадан қойылған опера және балет қойылымдарының тұсаукесерін жасап, жас орындаушылар құрамын жұртшылыққа таныстырды. Сонымен бірге театрдың талантты әншілері Ресей, ҚХР, АҚШ, Германия, Түркия тәрізді көптеген мемлекеттердің опера, концерттік сахналарында өнер көрсетіп, қазақ орындаушылық өнерінің аяқ алысымен әлем жұртшылығын таныстырып классикалық опера және балет өнерінің жоғары деңгейімен тәуелсіз Қазақстанның мәртебесін өсіруде.

Қорыта айтқанда, Сарыарқа төрінде Тәуелсіздік символына айналған бас қала – Астанада ашылған К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрының қарқынды қадамымен қазақ опера өнерінің жаңа тынысы ашылды. Репертуарлық саясатын заманауи үлгіде құра білген өнер ұжымының алдына қойған іргелі жобалары, шығармашылық ізденістері жүзеге асты. Қызықты да күрделі жобаларды орындауға материалдық, шығармашылық,

және ұйымдастырушылық тұрғыда көп күш-жігер жұмсалды. Осындай қарқында жүргізілген жұмыстар жас театрға Республика мен Орталық Азия аймағында осы опера саласының көшін бастатты. Әрине, аз ғана уақыт аралығында барлық шаруа жасалып қалды дедуден аулақпыз. Әлі де атқарылатын жұмыстар көп еді. Алайда театр жұмысын әрі қарай толыққанды жалғастыру ісі Астана қаласында салынып жатқан жаңа театр ғимаратының аяқталуына байланысты сыр бере бастады. Елордада жаңа театр жұмысын мүлдем жаңаша заманауи үлгіде ұйымдастыру, еуропалық үлгідегі театр менеджментімен қолға алынуына байланысты өтпелі кезеңде шығармашылық өмірде ауыс-түйістердің болғаны рас. Осы кезде Астана жұртшылығының назарына театрдың шығармашылық негізінде жаңа инновациялық жоба «Жерұйық» рок операсының тұсауы кесілді.

2012 жылдың 14 қыркүйегінде композитор Төлеген Мұхамеджановтың ақын Қадыр Мырзалиевтің либреттосына жазған «Жерұйық» рок-операсының (спектакль жанрын «рок-поэма» деп анықтаған) көрермендер назарына ұсынылды. Бұл спектакль «Астана Опера» театрының Бас директоры қызметіне жаңадан тағайындалған композитордың бұдан бірнеше ондаған жылдар бұрын жазылған (1978) туындысы. Автордың шығармашылық жобасына қозғау салған «Дос Мұқасан» ансамблі еді. Өткен ғасырдың соңғы ширегінде батыстан қатаң идеологиялық шектеуден там-тұмдап сыңалау тауып енген рок музыка кеңес жастарының да үлкен қызығушылығын оятты. Оны дәстүрлі классикалық жанрмен ұштастыру сөзсіз сахна өнері үшін жаңалық болатын. Әсіресе 1970 жылы жазылып, батыс әлемінде құбылыс болған ағылшын композиторы Эндрю Ллойд Уэббер мен Тим Райстың «Иисус Христос - суперзвезда» (Jesus Christ Superstar) рок-операсы бұл жанрдың өркендеуіне ерекше әсер етті. Бұл құбылыс қазақ кеңес композиторларының жаңа буын өкілдеріне де ой салып, рок-опера жанрында бірнеше туындыларды дүниеге алып келді. Қазақ композиторларының ішінен осы жанрға алғашқылардың бірі болып қалам сілтеген де Т. Мұхамеджанов болатын.

Біз сахнада самайын ақ шалса да бойларынан жастық жігері таймаған қазақэстрадасының корифейлері «Дос Мұқасанды» көреміз. Заманының аңызына айналған эстрадалық топ спектакльге өзіндік реңк, өзгеше бояу, қайталанбас үн берген. Бүгінгі жастарға арналған

қойылымды заманы рок музыкасының ырғағымен дүрілдей өткен аға ұрпақ өкілдерінің орындауынан, қазақ эстрадасындағы бастаған рок жанрын өздеріне орындатуды жөн көрген дәстүр жалғастығын көреміз. Әрине, музыкалық аранжировка мен оны орындауға бүгінгі заманауи үн беретін жаңа шешімдермен келген.

Спектакль көркем безендірілген. Оқиға жартылай дөңгелете қойылған зәулім балбал тастар қоршаған сахна алаңқайында өтеді. Көшпенді қазақтың ат тұяғы жеткен жері – ата мекенін көрсетер үлкен көлемде тұрғызылған балбал тастардан түзілген композициялық құрылым әсерлі көріністер береді. Экран арқылы музыкалық партитурадан бастау алатын бейне көріністер өз ретімен жіті таңдалып, бейнелі әсем суреттер арқылы оқиға желісінің қыр-сырын аша түскен. Оқиға желісінде халық басынан өткен небір зұлматтар мен түрлі тарихи оқиғалар тізбегі видеокөріністер арқылы көрерменнің көз алдында экраннан асықпай баяндалады. Жарық партитурасы оқиға орнындағы музыкалық бөліктердің көңіл-күйін ашатын түрлі-түсті қанық бояулармен музыка тіліне сай үндестік таба алған.

Театр бұл қойылымға Санкт-Петербургтен келген шығармашылық топты шақырған екен. Олар: белгілі опера режиссері Юрий Александров және суретші Вячеслав Окуневтің тандемі. Автордың негізгі ой-идеясын сахнада ашып көрсету қоюшы режиссер мен суретшінің иығына түсетіні белгілі. Бұл жауапты жұмысты спектакльді жасаушы топ жоғары кәсіби деңгейде орындап шықты. Көрермен бір сағат он бес минуттық қойылым барысында шаршамай, спектакльді басынан аяғына дейін бір деммен тамашалайды.

Сахна төріндегі үлкен экраннан үзіліссіз ауысып отыратын бейнеарт көріністерді жасаған Виктория Золотникова шығарманың музыкалық партитурасындағы негізгі ой-идеямен нақ-нақ салыстырып, спектакльдің көркемдік келбетін өсіріп, тұтастығын мазмұндық тұрғыда байыта түскен. Заманауи соңғы технологиялық жетістіктерге сүйене отырып сахна кеңістігін әрекет алаңына айналдыру, жарық пен декорациялық безендіруде сахналық көріністерді көздің жауын алатындай етіп бейне таспалар арқылы беруі спектакльді жоғары технологиялық туынды ретінде қабылдатады.

Сахнада жастар қатысатын, немесе Әзәзіл мен оның тобыры әрекет ететін сахналарда өткір ырғақты, қатқыл агрессивті музыка

басым болуымен бірге, музыкалық табиғатының негізі кантиленаға құрылған музыкалық бөліктер. Бұл басты кейіпкерлер: Асан Қайғының, Марияның және Дудардың вокалды партияларында кездеседі. Сахналық көріністегі желісі айтыс-тартыспен өтетін, «бас-басына би болған...» жаугершілік замандағы қазақтың үш жүзінің хандары мен батырларының партиялары термелеп айтатын речетативке, жоғары эмоциялық қызуқандылықпен орындауға бейім жарқыншақты интонациялармен сипатталған. Әзәзілдің вокалдық партиясында нағыз рок музыканың ырғақтық және интонациялық элементтері анық көрінеді.

Вокалдық партияларға таңдалған қазақстандық әнші, актер, бишілерден құралған орындаушылар құрамы шығармада өздеріне жүктелген міндеттеріне жауаптылықпен келген. Спектакльдің негізгі желісіне мұрындық тағып жетелегендей алып жүретін дала абызы, қазақты қой үстіне бозторғай жұмыртқалаған заманда қасиетті мекен болатын жерұйығына жеткізуге ұмтылған Асан Қайғының партиясын – әнші Нұрлан Өнербаев сомдады. Жас әнші Светлана Васинаның - Мария партиясы мен эстрада әншісі Бауыржан Исаевтың Дударымен бірге сахнада сүйіскен екі жастың танымал болған «Дударай» әні мен басқа да вокалдық номерлерді толымды орындауын, көрермен қызу қарсы алды. Осы кейіпкерлерді балеттік кейпінде орындаған Мәдина Басбаева (Мария) мен Рүстем Сейітбеков (Дудар) болды. Негізгі кейіпкерлерге қарағанда екі жастың пластикалық тұрғыдағы іс әрекеті сахнада басымырақ шығыпты. Екеудің ішкі жан сезімдері мен психологиялық күйініш-сүйіністерін сахнада көрсетуде балеттік жұп белсенді көрінді.

Рок-операда үш жүздің хандары мен батырларын астаналық драма театрларының актерлері Жәнібек Мұсаев, Жанқалдыбек Түленбаев, Бекжан Кәрібаевтар сомдады. Музыкалық спектакльде драма актерлерін ойнату, олардың ән айтуы бұрын бөлектеніп тұратын жанрлар арасындағы шектің жоғалуына алып келе жатқандығын көрсетеді. Ғасырлар қойнауынан сауыт-саймандағы, қару-жарақтары мен сойыл-шоқпарларын сайлана шыққан бабалардың әрқайсысының алға тартқан өз шындығы бар. Бәрінің де арманы елі мен жері аман-есен болып, тәуелсіздік пен бейітшілікке қол жеткізу. Драмалық актерлерде ойын өрнегі өзге балет бишілері

мен опера, эстрада әншілерінен өзгешелігін олардың сахнадағы сөз бен іс-қимылды біріктіре ойнауынан көруге болады. Өзгелерден бөлектенетін бұл орындаудың ән айту мәнерінде классикалық вокалды естімегенімізбен, жалпы тарих қойнауынан келген кейіпкерлерге тән дәстүрдің ізі, халықтық бояу бедердің басымдығын анық көрдік.

Бұл актерлер бір тектес үш жүздің жаугершілік замандағы атысып, тартысқан өкілдерін көрсетсе, жас актер Бауыржан Нұрымбетовтың орындаған Әзәзілі есте қаларлықтай болып, спектакль өн бойында дараланады. Адамзатты дұрыс жолдан тайдыруға азғырушы, адалдықтан жаза басқандардың әрбірінің қателігінен өзіне күш алатын, сол қара ниетін іске асыру үшін неше түрлі қитұрқы әрекетке баратын Әзәзіл партиясы актер қиялы мен шебірлігі үшін таптырмайтын әрі сын боларлық рөлдерден. Бұл рөлде орындаушы өзінің вокалдық мүмкіндігімен, бойындағы ұшталған пластикалық іс-қимылымен және образдың актер қиялы мен шығармашылығына берер азығын орнымен пайдаланып образды толымды көрсете алғандығының куәсі болдық.

Сонымен бірге музыкалық спектакльдің пластикалық сүйемелдеуіне көпшілік қатысатын сахналарға Астана қаласының «Наз», «Терра» би театрлары, Теміртау қаласының Брэйк Данс тобы тартылыпты. Спектакльдің басынан аяғына дейін сахнаны тұрақты әрекет орнына айналдырған бұл би топтарының көпшілік және қосарлана орындалатын билері қойылым көркін келтіргені сөзсіз. Классикадан бастап заманауи модерн үлгісіндегі түрлі пластикалық би қимылдары спектакльде өзіндік өрнек туып, кейіпкерлердің вокалдық және жекеленген ән, дуэттері мен ансамбльдік, аспаптық орындалған музыкалық бөліктеріне көрік бере алған. Хореограф Ирина Вторникованың би номерлері, әр түрлі үйірлі топтардың сахна кеңістігіндегі жүрген актерлер мен бишілердің пластикалық шешімдері тұрақты әрекет үстінде көрінеді.

Бұл шығарманың дәл қазір сахнадан көрсетілуінің бірнеше себебі бар. Шығарма идеясы біртұтас ел болу, сол іргелі елдің темірқазығы болар жерұйығын іздеген Асан Қайғының басты арманының бүгінгі тәуелсіз Қазақстанның бас қаласы болып Сарыарқа төсінен Астана қаласының таңдалынуы арқылы орындалуы. Халқына қоныс болар жайлы мекен, шұрайлы жер іздеп сонау көне дәуір қойнауынан

шыққан Абыздың ХХІ ғасырға дейінгі уақыт аралығын қамтыған сапары сөз болады. Бұл жерде Асан Қайғының арман тілегімен, болмыс бітімін Елбасының тәуелсіз Қазақстанды құру жолындағы жасап жатқан жұмыстарымен тікелей байланыстыру бар екендігін көреміз. Отыз жылдан аса уақыт бұрын жазылған шығарма бүгінгі күннің, Тәуелсіз Қазақстанның арман тілегі, тыныс-тіршілігімен үндеседі.

Екіншіден, шығармада оқиға аңыз бен тарихи тақырып тұңғиығына тереңдеп шектелмей, лирикалық махаббат желісіне, көп ұлтты мемлекеттің бейбітшілік арқылы армандаған биіктерден көрінуге бағыт ұстанған қадамын көрсету үшін халықтар арасындағы достықты жырлайтын Дудар мен Марияның арасындағы махаббаты үлкен желі болып берілген.

Үшіншіден, Елбасының еліміздің болашағын баянды етіп бекіте түсуде, биік трибуналардан жастар мәселесіне тұрақты назар аударып келе жатқаны белгілі. Осындай өзекті тақырыптарға қозғау салған бұл қойылым еліміздің болашағы мен зор үміт күтетін жас аудиторияға тікелей арналған.

Жаңа қойылым қазақ театрының бүгінгі таңдағы заманауи қойылым жасау жолындағы кезекті ауыз толтырып айтарлық жобаларының бірі. Идеялық, та тақырыптық жағынан қажетті спектакль көрермендердің әр алуан тобына, астаналықтар мен көп санды келіп жатқан қонақтарының назарына ұялмай ұсынуға тұрарлық. Мұндай спектакль тұрақты репертуарда болып, көрермендерге көрсетілуі керек.

Бас қала – Астана композитор Т. Мұхамеджановтың сахнаға қойылған рок операсы арқылы өзінің статусына сай барша қазақ халқы армандаған «Жерұйығын» тапты. Атына заты сай келетін қаламыздың биік мәртебесі барша қазақтың абыройы болса, сол биік деңгейді ұстап тұруға жоғары кәсібилікпен жасалынар өнер туындылары да өзіндік маңызды әрі мазмұнды рөл атқарады. Асан Қайғы абыздың халқы үшін тыным таппай іздеген қасиетті мекені – Жерұйықтың киелі мекенге айналып беделі артып, мерейі үстем болуына осындай өнер шығармасының да қосары көп болмақ.

Классикалық опера мен балет өнері адамзат өркениетінің рухани азығы, мәңгілік үйлесімнің шынайы көрінісі. Міне осы өнерді қазақ даласында өркендету жолында «Астана Опера» Мемлекеттік

опера және балет театры 2013 жылы Қазақстан Республикасының Президенті Нұрсұлтан Назарбаевтың бастамасымен дүниеге келді [13].

Астананың сол жақ жағалауында орналасқан «Астана Опера» театрының ғимараты асқақ сән-салтанатымен көз тартады. Әлемдік архитектураның ең үздік классикалық дәстүрлері ескеріле салынған театрдың вестибюль, фойе, көрермендер залы және негізгі сахна биік классицизм стилінде жасалынған. Сонымен бірге ғимараттың сәулетінде ұлттық нақыш айқын көрінеді. Театрдың техникалық мүмкіндіктері көптеген әлемдік театрлардан асып түседі десек артық айтқандық емес. Миландағы «Ла Скала», Мадридтағы Корольдік опера, Мәскеудегі Үлкен театр, Нью-Йорктегі Метрополитен-опера сынды атақты театрлар қатарынан орын алды.

«Астана Опера» театры өзінің көлемімен ғана емес, сонымен бірге техникалық мүмкіндіктерімен де жоғары деңгейде жарақтандырылған. 1250 орынды бас көрермендер залының айналасында ложалар мен бельэтаждар 120 музыкантқа лайықталған оркестрлік шұңқыры кең сахнасы заманауи жетістіктердің озық үлгісінде жасалған. Театр акустикасы ерекше шешім тауып сахнаның әр дыбысы қалт кетпей, тыңдарманға анық естіледі. Акустикамен Италия, Германия елдерінің жетекші мамандары арнайы жұмыс жасап, соның нәтижесінде театрдың барлық залдарында ерекше дыбыстық сипатқа қол жеткізілді.

Көшпенділер өркениетінің бел ортасы болған Сарыарқа төсінде 2013 жылы қазан айының 21, 23-ші жұлдызында «Астана Опера» театрының әлемдік тұсаукесері еліміздің мәдени өмірінің маңызы жоғары шара ретінде БАҚ бетінде кең көрініс тапты. Бас қаламызда жаңадан бой көтерген «Астана Опера» театрының тұсаукесерінде астаналықтар мен қала қонақтары назарына әйгілі қазақ композиторы Мұқан Төлебаевтың Қажым Жұмалиев либреттосына жазылған «Біржан – Сара» операсын ұсынған. Театрдың ашылуына Елбасы өзі қатысып бұл шараны биыл көрнекті композитор Мұқан Төлебаевтың 100 жылдық мерейтойымен тұспа-тұс келуін атап, бұл тарихи сәт екендігіне ерекше тоқталған. Қазақ топырағына туын тіккен жаңа театрдың ұлттық репертуардың інжу-маржаны болған «Біржан – Сара» операсынан бастауы өте орынды қадам болды.

Алғашқы театр маусымында «Астана Опера» театрының әртістері атақты Рим опера театры, Ла Скала, Ресейдің Үлкен театры, Мариин театры, Бордо опера театры, Б. Эйфманның балет театры сынды еуропалық театрлардың ұжымдарымен бірлескен қойылымдарды қойды.

Театрдың балет труппасы осы театр маусымында әйгілі хореограф Юрий Григоровичтің сахналаған П.И. Чайковскийдің «Ұйқыдағы ару» балеті, белгілі француз балетмейстері Шарль Жюдтің сахналаған С. Прокофьевтің «Ромео мен Джульетта» балеті, сондай-ақ танымал ресейлік хореограф Борис Эйфманның «Роден» заманауи балетінің әлемдік премьераларын өткізді.

Әлем тарихында Еуразия кеңістігін мекен еткен көшпенділер адамзаттың даму баспалдақтары мен қоғамдық қарым-қатынастарды алға бастыруда әлемдік тарих атты алып диірмен тасының дөңгелегін қозғалысқа түсіріп, өзіндік қайталанбас өркениетті дүниеге алып келді. Осындай іргелі өркениетінің занды жалғасы болған қазақ халқы ХХ ғасырға дейін көшпелі өмір сүрді. Халқымыздың жүріп өткен жолын ұлан байтақ Еуразия кеңістігін мекен еткен көне тайпалардың тарихынан, мәдениетінен, салт-дәстүрінен бөліп алып қарауға болмайды. Демек, бұл тарих алып құрлықтың бел ортасындағы кең байтақ жерді еншілеген қазақ халқының да төл тарихы. Біздің бұл тарихқа, оның даңқты ұлдары мен қыздарының ерлікке толы жорық жолдарына байланысты келер ұрпаққа айтарымыз, мақтанарымыз, үлгі тұтар ұлағаттарымыз да жеткілікті.

Театр өзінің кезекті қадамы – әлемдік тұсаукесеріне туылғанына 200 жылдық мерейтойын дүние жүзі өнерсүйер қауымдастығы кең көлемде өткізіп жатқан итальяндық талантты композитор Джузеппе Вердидің «Атила» операсын таңдапты. Бұл опера шын мәнінде әлемдік деңгейдегі танымал театрлар репертуарынан орын алып келген сүйекті туынды. Мұны Астаналық жас театрдың бет алысын, алдына қойған биік межелерін бағындыруда жасалған нық қадамы, Еуразия кеңістігінде опера өнерінің орталығы болуға ұстанған жолына сай берік ұстаным деп білдік. Театрдың алдына қойған межелері осыны аңғартады. Әрине, бұл бағытта әлі көп жұмыстар істелініп жас театр әлі талай асулардан асу керек. Театр директоры Төлеген Мұхамеджанов сұхбатында осы жобаны ұсынған идея авторы жайлы:

«Операның премьерасын 21 қазанда көрсету идеясын Валерий Гергиев осыдан бір жыл бұрын ұсынған болатын. «Аттилары» қазақ сахнасында қоюды да алғаш айтқан сол кісі...., бұл жобаны Елбасымыздың тікелей өзі қолдаған болатын» [14] - дейді.

Қазақ театрының еліміз көне тарихының сарғайған беттеріне үңілуі, драмалық, музыкалық театрда кеңестік дәуірде ресми идеологиялық мекемелер тарапынан аса қолдау көре қоймаған. Тәуелсіздік алғаннан кейінгі жылдарда бұл тақырыпқа деген қызығушылық жанданып сала берді. Өткен тарих, одан қалған аз-кем құжаттар мен дереккөздері, керемет сахналық қойылымдарға арқау болды. М. Әуезов атындағы қазақ драма театрының сахнасына Замятиннің романы бойынша режиссер Ю. Коненкин қойған «Еділ патша» (1997), Абай атындағы академиялық опера және балет театрының сахнасына Б. Жандарбековтың романы негізінде Л. Иманғазина либреттосына А. Серкебаев музыкасын жазған «Томирис» (2008) операсы секілді т.б. туындыларда аттары аңызға айналған тарихи тұлғалармен көрермен сағыныса қауышты. Бұдан 170 жыл бұрын жазылып Еуропа сахнасында бүгінде үлкен сұранысқа ие итальяндық композитордың төл тарихымызға тікелей қатысы бар шығармасын қазақ көрерменіне ұсынуын біз осы бағыттағы айтулы жаңалыққа баладық. Еуропалық классик композитордың көшпенді ғұндар тарихынан сыр шертетін оқиға желісі, Еділ патшаның музыкалық бейнесі сахнадан қалай көрініс табатыны сөзсіз көрерменнің қызығушылығын арттырғаны белгілі. Спектакльге келген әрбір көрермен (басым бөлігі жастар) керемет әсем салынған театр сахнасына қойылған жарқын спектакльден ойына қозғау салар аз-кем ұшқын алып, отандық тарих пен өз халқының өткені жайлы қызығушылық танытып ойға қалса, театр өзінің алдына қойған бір міндетін орындалғаны.

Операның басты кейіпкері ғұн патшасы Аттила біздің өткен көне тарихымызбен тонның ішкі бауындай өрілген, халқымыздың жас ұрпаққа аңыз қылып айта жүретін даңқты қолбасшы. Заманында ерекше танымал шығарма болған неміс ақыны Ц. Вернердің «Аттила, ғұндар патшасы» трагедиясы негізінде дүниеге келген Джузеппе Вердидің «Аттила» операсының тарихы әріден бастау алады. Атағы жер жарған Еділ патша Еуропа тарихы, әдебиеті, өнеріне сы-

налай енген, өзіндік ерекше жолы бар, сан түрлі трактовкалармен жазылған танымал кейіпкер. Әрине, Аттила бүкіл Еуропаны жаулап, оның биік өркениеті мен дінінің темірқазығы болған Рим қаласына дейін барып тізе бүктіргені, еуроцентристік көзқарастағы тарихты жазушыларға ұйқы бермей, ірі тарихи тұлғаға деген көзқарасты, оның жаулап алушылық жорықтарын бұрмалап сан-саққа жүгірткені де белгілі. Дегенмен, Еділ патша Еуропаға Рим империясының құрсауынан құтқарған тәуелсіздікке, сар даланың еркін самал желін алып келді деген пікір басым болғандығын көреміз. Композитор XIX ғасырдың ортасында бұл тақырыпты таңдап операсын дүниеге әкелген жылдар өз отанында азаттық үшін күрестің қызу белең алған кезі болатын. Барлық италян халқы шетелдік басқыншылар құрсауынан босану үшін бас көтерген күресіне үн қосқан бұл опера тақырыбы тәуелсіздікке ұмтылған халықтың арман тілегіне толық жауап берді. Сонымен бірге бұл кезең жас Дж. Вердидің композиторлық жазу шеберлігін ұштаудағы ізденістері мен өсу жолы болатын. Драматургиялық желіде, музыкалық бейнелерді жүйелі дамыту мәселелерінде жекеленген жетіспеушіліктеріне қарамастан есте қаларлық ариялар, ансамбльдер, хор бөліктері мол операда кесек тарихи тұлғалар әрекет етіп бақытты өмір, ел бірлігі мен тәуелсіздігі, махаббаты үшін күреседі. Автор музыкасында бүгінгі көрермен қызығушылығын тудырып сезіміне шоқ салатын әсерлі де әуезді музыка, драмалық тартыс, нәзік лирикалық сезім тербеністерге толы. Бұл шығарманың әлемнің қазіргі ең үлкен әрі алдыңғы қатарлы: Санкт Петербургтің «Мариин», Нью-Йорктің «Метрополитен Опера», Миланның «Ла Скала» т.б. секілді сахналарында көрсетілуі де осындай жас композитордың жалынды сезімге толы шығармасына деген қызғушылығының толастамауынан.

Операны қоюшылар мен орындаушылардың халықаралық құрамда болуы бұл іс-шараны еліміз өміріндегі ерекше мәдени құбылыс деп бағалатты. Айналасы бірнеше күн ішінде біз күә болған әлемдік деңгейде өткен мәдени іс-шаралар қатардағы көрермендер мен арнайы шақырылған қонақтардың есінде ұмытылмастай болып қалды. Қоюшы режиссері, спектаклдің сырт келбетін жасаған суретшісі әрі костюмдер эскизі бойынша суретшісі болып белгілі италияндық Пьер Луиджи Пиццидің жұмысын көрдік. Жалпы спектакльдің

сахнадағы қойылымы, оның сырт келбеті мен киген киімдері бір қолдан шыққандықтан ала-құлалықтан ада, жүйемен, сыпайы бір кілтте жасалған. Сахна ашылғанда жаңа театрдың кең әрі еңселі сахнасында бой көтерген үлкен аркалы тас қаланың зәулім қабырғасы, Империяның ақ мәрмәрлы баспалдақтары, зәулім ғимараттарының сұлбасы, үлкен жылқыға қойылған ескерткіш статуя, операның оқиға өтетін орны Мәңгілік қала Рим төңірегінде өтіп жатқандығынан хабардар етеді. Ғұн патшасының тегеуріне шыдамай қаһарлы империя армиясы тас-талқан болып жеңіліп, дала барысының соңғы секірісін үрейлене күткен римдіктердің пышақтың жүзіндегі сәтінен хабардар етеді. Көрермен сахна ортасында және сол қанатында лапылдап жағылған от алауына қолына түскен құндылықтарды өртеп жатқан жеңімпаз ғұндардың масайраған ортасына түсеміз. Италиялық режиссер-суретшінің жасаған ғұндардың костюмінде өзгеше этнографиялық дәлдік, бояуы мен нақтылы элементтерін көрсетуден гөрі көне дәуір тақырыбына жақындатылған жалпылама стилизациялау басым. Сонымен бірге далалықтар мен қалалық адамдар ара жігін нақтылы бояу, түстермен ашып бере алған.

Қойылым аяғына дейін спектакль декорациясы өзгеріссіз қалып, оқиға өтетін орын ауысарда аз ғана бутафориялық детальдермен толықтырылады. Режиссер сахнада таза музыкалық спектакль жасауға баса назар аударып хор, жеке әншілерге партиясын айтуға ыңғайлы нүктелерді белгілеген. Басы артық көпшілік-хордың сапырылысқан жүрістері, әр топтың психологиялық әсер-әрекеттері секілді мизансценалық шешімдер жоққа тән. Есесіне, көрермен назары толығымен музыкалық драматургияның даму желісіне ауып таза музыкалық қойылымнан алатын эстетикалық жағымды әсерді еселей түскен. Спектакльдің түйінді сахналарында оқиға желісіне бұрылыс беретін жаңа кейіпкерлердің шығысы, немесе маңызды драматургиялық шешімдер болатын сәттер ортада тұрған Арка астынан басталып өрбиді. Режиссер Атилланың түс көретін сахнасын (I перде, 2 көрініс), алау оттармен көрінетін әйелдер хорының әдемі дөңгелене орналасқан сахналық композициясын (II перде 2 көрініс), тойға дайындық сахнасында Аттилаға у бермек болғанда кенет дауыл тұрып қараңғылық орнауын (II перде, 2 көрініс) автор музыкасына сай

ұтымды мизансценалар, жарық құралдарының көмегімен әсерлі әрі көрнекі жасалған.

Опера спектакліне қатысқан орындаушылар құрамның күшті дауыстары, образ жасауда музыкалық трактовкасы басы артық сахналық іс-әрекеттері мен жаттанды қойылатын мизансценаларға назар аударуды қажет етпейді. Көрермен автор ойын ашуда дирижердің сыйқыршыдай жасаған музыкасына, ән орындаушыларының таза вокалды өнерінен құлақ құрышын қандырып, сахнада талғаммен жасалған спектакльден көз тойдыратын көріністерден өзіне қажетін алады.

Театрдың әлемдік тұсаукесерінде «Аттила» операсын алыс-жақын шетелдік биік орындаушылық өнерімен танымал болған сахна шеберлерінің өнерін тамашаладық. Операның екі кештегі көрсетілімінде де бас дауысының иегері, әнші Елдар Әбдіразақов ғұн патшасы Атииланың бейнесін сомдады. Бүгінде Санкт Петербургтегі Мариин опера және балет театрының жетекші әншісі, дүние жүзінің ең үздік опера сахналарында өнер көрсетіп жүрген Е.Әбдіразақов бұл партияны Еуропа мен Америка құрлығындағы белгілі театр сахналарында танымал дирижерлер, режиссерлер жетекшілігінде жасаған. Әнші бұл қойылымда дала қабыланының ер жүрек, батыл, мәрт тұлғасын сомдады. Дене бітімі, тұрпаты батыр қолбасшыға тән келісті де келбетті орындаушының жүрісі нық, сахналық іс-әрекеті буырқанған қызуқандылыққа толы. Музыка авторының негізгі ой-идеясына сай сомдалған Аттила бойында ауыздық бермес күш-жігер мен қайратты қолбасшылық кейіпте көре алдық. Жеңімпаз Атилла жеңіліс тапқан тұтқындарға адамгершілікпен, мәдениеті мен сенімнанымына сыйластықпен қарайтын қолбасшы. Сонымен бірге ол терең ойға беріліп мұңая, құсалықпен қайғыра алатын сезімтал жан болып шыққан.

Еуропалық режиссер Астана сахнасында Еуропаны жаулай келген көшпенділер патшасының ішкі сезімгі мен эмоцияға толы әр түрлі қырынан ашуға күш салған. Атииланы алғашқы сахнада шапанымен лапылдаған алау отты сөндірген әрекетімен, руханилықтың белгісі болған құнды кітаптарды өртеп құртуға жол бермейтін өмірге кең көзқараста қарайтын пейілі дархан жан болып көрінеді. Атииланың түсін көрсететін сахнада режиссер әрекет кеңістігін

еуропалықтарға тән минималистік кілтте, аса көп іс-қимыл мен басы артық бутафорияға орамай нақтылы әрі салмақты шешкен. Бұл жерде де режиссер орындаушыдан партияның ішкі музыкалық желісіне көлеңке түсірмей алып шығуы арқылы сыртқа музыканың қуат күші мен эмоциялық әсерін көрерменге барынша жақсы жеткізуге талпынысын көреміз.

Ортаға Одабелла бастаған тұтқын әйелдердің шығуында хор халықтың басы артық сахнада қимыл әрекеті сезілмейді. Реалистік театрдың психологизмге құрылған сезімдік хал-күйлері көзге көп ұрмайды. Есесіне спектакльде музыкалық театрдың шарттылықтарына құрылған мизансценалық көріністер нақтылы. Жүрекке қатқан дағы бар Одабелланың кек алуға деген құлшынысы Аттиланы екі жүзді сатқындықтың құрбандығына айналдырады.

Итальяндық баритон дауысты әнші Клаудио Сгура Рим қолбасшысы Эционың партиясында жақсы өнер көрсетті. Қайда болмасын Аттиланың жанынан табылып көшпенділердің тегеуірінді соққысынан тізе бүккен Римді өзі билемекке, билікке Аттиламен келісімге келу арқылы жетуді көксеген мақсаты бар қолбасшының вокалдық тұрғыда толымды, образын жасады. Эцион хатпен жалғыз отырып бастайтын сахнада (II көріністе) әншінің зор, әдемі дауысы, бойы, келбеті, басы артық антураж керек қылып тұрған жоқ. Жаулап алған жерлерді (Римді) екіге бөліп алып билік етуге Аттиланы көндірмек сахнада (I көрініс) Римдік Эцион мен Аттила екеуінің тамаша дуэтінде екі орындаушы да дауыстық ара салмағы деңгейлес, сахнада бірі екіншісіне тең қарсыластар ретінде көріне алды.

Ресейдің еңбек сіңірген әртісі, Мариин театрының тамаша әншісі Анна Маркарова Одабелла партиясында өнер көрсетіп, Аттиланың ғашық болған музасы, да опера соңында өмірін өз қолымен қиятын тажалы да бола білді. Әншінің дауысы кең диапазонды, ұшқырлығымен өзге партиялардағы орындаушылар даусымен тең деңгейде көрерменге жетіп жатты.

Италиялық Лучано Ганчи – Форесто партиясын орындады. Кең диапазонды, күшті дауысты әнші өзінің сүйіктісі Одабелланы сүйе де, қызғана алатын, махаббаты үшін ештеңеден тайынбайтын жан етіп көрсетті. Әнші дауысы сахнаның қай нүктесінен болса да тыңдарманға анық естілді. Дауысы жарқын да жағымды естілер

тенор дауысты қонақтың сомдаған бейнесі мен сахнадағы қимыл қозғалысында аса белсенділік болмаса да, әдемі де күшті дауысымен залды ұйыта алды.

Спектакльде өнер көрсеткен қазақстандық екі әнші Аттилланың құлы Ульдино – Жан Тапин мен римдік қария Леоне партиясында – Ескендір Әбжановтар операда режисер сызып берген сахналық желіден шықпай өздерінің вокалдық және актерлік қырларымен спектакльдің негізгі концепциясынан алшақтамай толықтырып отырды.

Спектакльдің музыкалық жетекшісі әрі дирижері болып есімі өнерсүйер қауымның аузында жүрген Валерий Гергиевтің болуы тұсаукесер қойылымға салмақ пен маңыздылық бере түскен. Танымал маэстро алғашқы кеште дирижерлік пультте тұруының өзі қазақ опера сахнасының мәртебесін көтеріп мәдени оқиғаның маңыздылығын арттыра түсті. Елбасы тұсаукесер қойылымын тамашалаған осы маэстроның жетекшілігінде болған оркестр, спектакльдің жалпы жоғары деңгейде өтуі осы кештерді Астана қаласының әлемдік музыка дүлділері жиналған орталығы еткенінің куәсі болдық.

Екінші тұсаукесер қойылымда спектакль тізгінін ұстаған итальяндық Марко Боэми де дирижерлік пультте жинақы тұрып, опера партитурасына еркін жетекшілік жасады. Осы күндері «Астана Опера» театрының оркестріне, хор ұжымына, жеке әншілермен жасалған жұмысына берілген жоғары бағалардың осы музыканттың еншісін тікелей тиесілі екендігін атап өтеміз. Маэстро опера партитурасын жетік меңгерген және сан түрлі бейне жасаушы көркемдік құраларын еркін қолдана білді. Дирижер іс-қимылында қолында жеңілдік, нақтылық анық сезіледі. Астаналық «Аттила» спектаклі еуропалық үлгіде жасалған әрі музыкалық тұрғыда жан-жақты салмақтылықпен таразыланып орындалған қойылым болып шыққан.

Спектакль Астана тұрғындары мен қонақтарына шынайы эстетикалық сезім, үлкен серпіліс сыйлағанын көрдік. «Астана Опера» театры жоғары деңгейдегі сахналық қойылымымен, әлемдік деңгейдегі орындаушылардың жұлдызды құрамымен межеленген биік деңгейден көріне алды. Бұл меже үлкен ұйымдастырушылық, дайындық, кәсіби жетілу, және үлкен материалдық қаржыландыруды қажет етуі белгілі жәйт. Жоғары еуропалық үлгіде жұмыс бастаған

«Астана Операға» артылар жауапкершілік жүгі де салмақты. Осындай жауапты іске қол ұшын созған Бас демеушілер қатарында «Халық банкі», «Самұрық Қазына» секілді т.б. ұлттық компаниялардың болуы қуанарлық жәйт. Демеушілер логотипі бағдарламалар мен жарнамалардың бірінші беттерінде көрінуі заңдылық. Мұндай құбылыс жаппай барлық қазақстандық театрларымыз үшін қол жетімді, әрі үйреншікті жәй болса, жалпы қазақ театрының шығармашылық бет-жүзі де ерекше өзгеріп құлпыра түсері сөзсіз.

Осыған қоса қазан айының 22, 24-і күндері шетелдік және отандық орындаушылардың қатысуымен үлкен гала-концерт өтті. Онда классикалық музыканың шеберлері пианист Денис Мацуев, биші Светлана Захарова, Сергей Накаряков, аты аңызға айналған әнші Елена Образцова сынды жұлдыздар театр сахнасынан өздерінің өнерін көрсетті.

Бұл тұсаукесер жалғыз театрдың ғана әлемге танылуы емес, жалпы Қазақстан атын дәріптеуге жасалған үлкен жұмыс пен жұмсалған күш жігер. Біз бұл жаңашылдық лебі тек «Астана Опера» театрымен шектелмей, өзге де көп санды қазақстандық театрларға жұғысты болғанын қаладық. Бізге Астананың Бас театры бастаған жол мен озық үлгі алға басып, қалған театрлар да сол бағытта жағаласа жарысып, материалдық, шығармашылық жағынан қондана түскені керек.

Біздің облыстық әкімдер мен ондағы мәдениетті басқарушы мамандар, театр басшылары «Астана Опера» театрының ұйымдастыру, басқару жүйесінде жасалынған жұмыс-тәжірибеден, (киім ілгіштен бастап) пайдасы шаш-етектен сабақ алуына әбден болады. Мол қаражат та, сахнаға қойылатын сүйекті шығарма да көзін тауып ізденсе табылар-ау, тек оны жүйелі, сауатты басшылықпен іске асыратын білікті маман басшы, заманауи менеджментке қол жеткізе алмай келеміз. Кезінде кәсіби, ұлттық сахна өнерінің болашағына шынайы жанашыр бола білген: Т. Жүргеновтей, І. Омаровтай, Ө. Жәнібековтей басшылардың болмауы, кәсіби менеджерлерге зәрулік етегінен тартып сахна өнерін алға бастырмай қоя ма деген қауіп жоқ емес.

Қорыта келгенде театр басшылары осындай жауапты іс-шараны өткізуге жан-жақты дайындықпен келген. Маңызды мәселе төңірегіне әлемдік деңгейдегі аттары мәлім опера өнерінің маман-

дарын тарту, орындаушылар құрамына бүгінгі таңдағы белгілі опера сахнасының танымал өнерпаздарын шақыру, осы өнердің ғылыми-тәжірибелік түп негізіне үңілуді де ұмытпай халықаралық конференция ұйымдастыру жұмыстары дайындық жұмыстарының қызу өткендігін көрсетеді. Әрине мұндай ауқымды шаралар өткізуде әр түрлі көзқараста «бірақ, алайда» деп басталатын сөздерден кейін сын ескертпелер де айтылып жатады. Біздің ойымызша театр халықаралық қауымдастыққа ұсынған Қазақстанның жаңа брендіне айналатын «Астана Опера» театрының әлемдік тұсаукесерін биік кәсіби ұйымдастырушылық деңгейде өткізді.

Осындай айтулы операның тұсаукесері аясында «Астана Опера» театрында «Қазіргі заманғы опера өнері: дәстүрлер, жаңашылдық және болашақ» атты Халықаралық ғылыми конференция ұйымдастырылуы ерекше құбылыс ретінде қарастыруға болады. Оған Англия, Ресей, Қытай, Италия, Испания және Қазақстаннан т.б. елдерден баяндамашылар қатысты. Әлемнің ірі опера театрларының директорлары мен театр сыншылары қатысады деп күтілген конференция тақырыбы замануи музыкалық театрдың тыныс тіршілігін, өзекті мәселелерін қозғады. Театр директоры Төлеген Мұхамеджанов конференция қатысушылары мен қонақтарына арнаған сөзінде «Жас театр үшін аталған форумды өткізу өте маңызды. Пікірталаста музыкалық театр саласында шешімін күткен сұрақтарға жауаптар беріліп, шығармашылық өзара таным, опера жанрлары жоғары деңгейде қалыптасқан елдермен тәжірибе алмасу туындайды» - деген болатын. Сол күтілген үміт конференцияны ұйымдастырушылар тарапынан негізгі мақсатқа жеткен де сияқты. Ірі еуропалық опера компаниялары, олардың жетекшілері «Астана Опера» театрының алысты көздеген үлкен мақсаттары мен міндеттерін танып біліп, олармен шығармашылық байланыс орнатуға мүдделі екендігін білдірді. Қонақтар қазақ опера театрының бүгінгі мүмкіндігімен танысып кетті. Біздің ойымызша бұл театрдың еуропалық деңгейдегі жоғары сапалы опера және балет өнімдерін шығаруға, келешекте екі жақты тығыз да тиімді өзара шығармашылық байланыстар орнатудың алғашқы қадамдары жасалды.

Конференцияда опера өнерінің әлемдік мәдениет кеңістігіндегі алатын орны, оның бүгіні мен келешегі, ақсүйектік өнерді жастар

мен жалпы көпшілік арасында насихаттау, жас мамандарды опера өнерінің жеткілікті дәрежеде дамыған Еуропа орталықтарында оқыту, халықаралық кеңістікке аты танымал болған театрларды басқарудың жаңа әдістері, тарихта өшпестей із қалдырған ұлы орындаушылардың теориялық мұрасы сияқты өзекті тақырыптар талқыланады.

Конференция баяндамашылары әр саланы қамтыған, бүгінгі опера өнерімен бірге тыныстап, бірге өмір сүретін саланың ірі мамандары болды. Театр әкімшілігі мен оның өнер ұжымы әлемдік тұсаукесерін жасауға тыңғылықты дайындалып жоғары деңгейде өткізді. Жан-жақты, сауатты ойластырылған тұсаукесер аясындағы гала концерттік бағдарламалар шақырылған әншілерді концерттік орындауда да тындап қалуға мүмкіндік берді. Бастысы, театрдың бүгінгі мен болашағын бағамдауға арналған ғылыми конференция барысында өзіндік келбеті мен ұлттық бояуы айқын «Астана Опера» театрының келешекте биік межелерді бағындыру үшін алдына қойған таудай талаптарының бағыт-бағдарын айқындауға, дұрыс-бұрыстығына еуропалық мамандар көзімен межелеуге мүмкіндік алды. Театрдың ұстанған бағыты белгілі – әлемдік үздік театрлар қатарына еніп, сол үздіктер алдыңғы легінде көріну. Ол қалай іске асады, сапасы қандай болады, халық қалай қабылдайды? бәрі алдағы уақыт сыншының еншісінде. Әлемдік деңгейдегі ашылған жаңа «Астана Опера» театрының әкімшілігі мен өнер ұжымына биік белестерді бағындыраына сендіргендей.

Астана қаласы ХХІ ғасырдағы тәуелсіз Қазақстанның инновациялық мәдениетінің эпицентрі ретінде қарастыру, оның жалпы ұлттық өркендеуден алатын орны мен маңызын ашып көрсетеді. Елорданың көп жанрлық театр өнері түрлерінің дамуын, Егемен Қазақстанның көркем мәдениетіндегі халықаралық және республикалық театр өнерінің фестивальдерінің орны мен ролін ашу, сөзсіз, бүгінгі таңдағы Қазақстанның мәдени саясатын жүзеге асырудағы жасап жатқан оңды қадамдары. Тәуелсіз Қазақстанның қалыптасуы және дамуы барысында Астана қаласының опера өнерінің қарқынды жолы, оны бүгінде аймақтағы ірі опера өнерінің орталығына айналдырды. Ал өтіп жатқан көптеген халықаралық деңгейдегі маңызды іс-шаралар,

сахна өнеріндегі жаңа сөз, инновациялық соны ізденістер болып тарихқа жазылуда.

Пайдаланылған әдебиеттер

1. Қазақстан Республикасы Үкіметінің қаулысы. – Астана: №114. 22.01.2000.
2. Пархоменко М. Оперное искусство – понятие интернациональное. // Казахстанская правда, 07.10.2000.
3. Брусиловский Е.Г. Дүйім дүлділдер. – Алматы: Ана тілі, 1995.
4. Нұркенжеев Б. Қара нар еді Қанекем // Егемен Қазақстан. 16 наурыз 2005.
5. К. Байсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрының буклеті.
6. Мекишев Б., Бисенова Г. Казахский Государственный академический театр имени Абая (К XX-летию со дня основания). – Алма-Ата: «КазГос ИздХудЛит». 1954. 164 с.
7. Тито Гобби. Мир итальянской оперы. – Москва, Советский композитор. 1987. 86-87 бб.
8. Қыдырбек Б. Не в праве жить обычной жизнью. // Казахстанская правда, 28.07.2007.
9. Жумасейтова Г. Хореография Казахстана. Период Независимости. Монография. – Алматы: «Жибек жолы», 2010. – 220 с
10. Серкебаева Ж. Поэма забытого возвращается. // Инфоцес. Астана қалалық газеті, 2007 ж.
11. Солты Ж. Сан тағдырды тоғыстырған Астана. // Егемен Қазақстан, 29.06.2010 ж.
12. Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. – Алматы: «КИЕ» лингвоелтану инновациялық орталығы, 2009. – 488 б.
13. <http://astanaopera.kz> «Астана Опера» театрының ресми сайты.
14. «Шаңырақтың шамшырағы» // Егемен Қазақстан, 19.10.2013.

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА АСТАНЫ

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 – 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.

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.

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.

Место театра в искусстве обособленно. Искусство театра – это не просто пара часов культурного удовольствия вечером. Театр всегда был 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 службой 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. Театр в постоянном поиске которые 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 начинает 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 начинает 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 котором находятся по сей 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 «Пучина» 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, «Берегите 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 «Жестокие 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, воплоща-

ющий 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 на сцене русского драматического театра 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 в образе Чингизхана, подчеркивал его государственный ум, волю и суровое мужество. Актер показал одиночество и озлобленность человека, который смог завоевать полмира, но не в состоянии 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 внутренние переживания, наряду с настойчивостью и смелостью юноши.

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

Но главное, что определило успех спектакля, сделало его заметным явлением в театральной жизни, – глубокая и вдумчивая работа режиссера, стремление проследить судьбы героев, выявить индивидуальность каждого характера. Исполнители отходят от присущей им прежде статике 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]. 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 актер 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, отнеся пьесу к контрреволюционной, временно запретил его показ 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 исполь-

зовать 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 мысль о том, что течение исторических событий происходит не из-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 Переверзев 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. Переверзов придал образу 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 подкреплялась яркой эмоциональностью, сильным, глубоким темпераментом акте-

ров, 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 «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «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. В Астану по приглашению приехал ставить «Гамлета». При чем надо обратить внимание, что «Гамлета» у Каневского до этого не было в списке его режиссерских работ. Александр Исакович 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, Челябинска, 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 Теннесси 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 Элиа Казан). Это классика искусства 20-го века. К главной пьесе Теннесси 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 брезгает 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 и Стеллы перед ужином в честь дня рождения Бланш, 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 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 совсем 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.

Стелла, сестра Бланш, сердечная, терпеливая женщина, приспособившаяся 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 муж ей тоже дорог. До последнего она не решается полностью встать на его сторону. Но, Стелла 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 притащила 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 вынесли 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 огорчению, 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 второй мировой войны, Русский драматический театр им. М. Горького показал не воинов-победителей, героических тружеников тыла и их семьи. В это 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 не связаны 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 «со-

беседника» 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» герои 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». Тревож-

ными «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 на афише и указано – «Хроникальные драматические сцены», Брехт писал не только о Германии 30-х годов. Какие-то понятия, маскируясь, меняют названия и пробираются в XXI век. Герои Брехта не смогли ответить на вопрос: «Что с нами случилось?». «А не случится ли такое вновь?» – задумывается зритель в зале» – пишет о спектакле 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 немзыкально 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 уделит 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 Ивана освещение героя изнутри становится драматичным и подверга-

ет 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 бес-темпераментным.

Светлана Фортуна очень искренна в роли девушки Шурочки, 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 хотела 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 обретение 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. Беседуя за столиком казаки поднимают проблемы – местные («Все бабы ведьмы») и глобальные («В мире исчезло чудо, и нет чудес, хоть до Киева иди»).

Данила Хомко показал противоречивость натуры Хома – волю, смелость, энергию и в тоже 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, 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 казаками, 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 султани 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, неуязвимый 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 раскрылись дарования многих актеров. В этом немалая заслуга и постановщика. Режиссер старательно избегает упрощенных «лововых» 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 и 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 Максutow.

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 неперемный рай» величественный и недостижимый Музтау. И что есть путь истинный – решать каждому самому.

Перевод прозы на язык сцены всегда сложен. Чтобы прозаическое произведение прозвучала 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 придерживалась 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, звуки 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 позволил выявить творческие резервы коллектива и, кроме того, обогатил его драгоценным опытом работы над произведением 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.

Театральных постановок с каждым годом становится все больше, выразительная мощь представлений, оригинальность интерпретаций и стилей высоко ценятся как профессиональными артистами те-

атра, так и казахстанскими театрами. Все чаще можно увидеть занимательные, побуждающие к размышлениям театральные работы. В течение двух десятилетий постановки театров Астаны можно увидеть на площадках международных театральных фестивалей. Выступления наших театров за рубежом – не единственная возможность представить вниманию зрителей драматическое искусство Астаны, так как и сама Астана с недавних пор является одним из самых привлекательных и заманчивых мест для международных фестивалей.

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 определили развитие творческого коллектива театра им.М. Горького. Спектакли, поставленные К. Жетписбаевым, Н. Жакыпбаем, Г. Миргалиевой, А. Каневским, Н. Асан-

баевым, Е. Геворкяном, и другими известными 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.

Все достижения театров Астаны говорят о том, что статус молодой столицы республики двигает храмы искусства на новые свершения, высокий полет, покорения творческих вершин.

И конечно, не надо забывать о том, что самые знаменитые театры мира привлекают в город множество туристов. Ни один человек, посетивший Москву, не уезжает не посмотрев спектакли МХАТа, Ленкома, Сатирикона и других. Такие театры как Комеди Француз, Ла Скала, Метрополитен опера и другие привлекают не только театралов, но и простых туристов и любителей прекрасного. Поэтому Астана, как молодой город, новая столица суверенного Казахстана уделяет большое внимание развитию театров, не только как на культурный досуг горожан, но и как на процветание международного туризма.

Театры Астаны осознают всю ответственность и прилагают все усилия для достижения звания лучших театров страны, а со временем и мира.

Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театры

Бүгінгі қоғамымыздың саяси, әлеуметтік, экономикалық өмірінде театр өнерінің алатын орны ерекше. Сондықтан да біздің қоғам алдында ұлттық сахна өнеріміздің әлемдік мәдени кеңістікте өз орнын тауып, елімізді мәдениеті арқылы да дүние жүзіне таныту мақсаты тұр. Болашақ ұрпақты әдет-ғұрып пен салтымызға, рухани байлығымызға деген құрмет сезіміне бөлеп, сүйіспеншілікке тәрбиелеуіміз керек.

Тәуелсіз Қазақстан ұрпақтарының арманы мен үміті жаңа Елорда – Астанамен астасып жатыр. Бүгінгі Астананың

батыстық архитектурасының үлгісінде көтерілген ғимараттары, жаңа мультимедиялық технологияларды қолданып салынған кескіндемелерімен қатар әлемдік сахна өнерінің тәжірибесіне сүйеніп түрлі тақырып пен жанрдағы театр қойылымдары елімізді алдыңғы қатардағы мемлекеттердің санатынына қосатыны күмәнсіз. Іргетасын 1899 жылы қалаған М. Горький атындағы академиялық орыс драма театрымен қатар, 1991 жылы шымылдығын ашқан Қ.Қуанышбаев атындағы қазақ музыкалы драма театры және 2007 жылы алғашқы қадамын жасаған «Жас көрермендер театры» Елорданың сәнін келтіріп, қазақстандықтар мен шетелдік қонақтарымызға ұлттық сахна өнеріміздегі қайта жаңғыру реформалары мен рухани жаңару процестері аясында біршама іс-шаралардың жүзеге асырылғандығын дәлелдейді.

Тәуелсіздіктің төл құрдасы Қ. Қуанышбаев атындағы қазақ музыкалы драма театры Ел Тәуелсіздігінің 20 жылдығын атап өту тұсында «академиялық» мәртебесіне ие болуы елеулі мәдени құбылыс болды. Бұл дәреже Қалеки театрының шығармашылық деңгейінің өсіп, бағыт-бағдарының дұрыс жолда екенін дәлелдейді.

Астана қалалық Қалибек Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театры 1991 жылы 15 қарашада театрдың негізін қалаушы дарынды режиссер Жақып Омаров сахналаған Ғ. Мүсіреповтің «Ақан сері – Ақтоқты» драмасымен өз шымылдығын ашты. Театрдың көркемдік жетекшісі әрі бас режиссері болып Жақып Омаров тағайындалды. Мұның алдында М. Әуезов атындағы академиялық драма театрында шығармашылығын бастап, Қарағанды мен Шымкент облыстық драма театрларында бас режиссерлік қызметін атқарған. «Еліміздің жетекші театрларында күрделі қойылымдарға барып, сан қилы актерлермен сахна құпиясын меңгерген Ж. Омаров ұйымдастырған бұрыңғы Ақмола, бүгінгі Қ. Қуанышбаев атындағы музыкалық драма театрының бағыт-бағдарын айқындап кетті. Мықты актерлік труппаға қоса, ұлт аспаптар мен камералық оркестрді бірге ұйымдастыруы – тұтас Сарыарқа өңірі өнерінің болашағын болжаудан туған шығармашылық көрегендігі» [10, 91]. Труппаның негізін Қарағанды, Жезқазған театрларынан шақыртылған Шәміл Жүнісов, Рамазан Баймағамбетов, Гүлсара Рәшқалиева, Қайрат пен Бижамал

Кемеловтар, Махпуза Байсарина, Түймехан Атымтаева, Нұрай Танабаев, Қалыбек Жұмашевтар қалады.

Ашылған күннен бастап театр репертуары Ш. Айтматовтың «Ана – Жер-ана», О. Бөкеевтің «Құлыным менің», С. Жүнісовтің «Қысылғаннан қыз болдық», «Жаралы гүлдер», С. Балғабаевтың «Ең әдемі келіншек», Ә.Тауасаровтың «Махаббат аралы», т.б. қойылымдарымен толықты. Театр өзінің алғашқы жүлдесін 1996 жылы Уфа қаласында Түркітілдес мемлекеттер арасында өткен Халықаралық «Туғанлық» театр фестивалінде Ш. Хұсайыновтың «Алдар Көсе» музыкалық комедиясымен алды. Өкінішке орай, осы фестивальде Жақып Омаров жүрек талмасынан қайтыс болды. Бүкіл саналы өмірін ұлттық театр өнерінің өркендеуіне арнаған, Қ.Қуанышбаев атындағы театрдың іргесін қалаған дарынды режиссердің шығармашылығы қазақ театрының тарихында мәңгілікке қалды.

Жақып Омаровтан кейін Қ. Қуанышбаев атындағы театрды Қазақстанның Халық артисі Қадыр Жетпісбаев басқарды. Өкінішке орай Қадыр ағамыздың да режиссерлік шығармашылығы бұл театрда ұзаққа бармады. Оның білімпаздығын, режиссерлік жұмыс істеу тәсілін, репетицияларды жүргізудегі ерекшеліктерін актерлар әлі күнге дейін естеріне түсіріп отырады. Әсіресе, Астанадағы М. Горький атындағы орыс драма театрының сахнасында қойған М. Әуезовтың «Хан Кене» спектаклі шығармашылық ұжымның елеулі кезеңі, маңызды оқиғасы және жаңа бір қырынан көрінген салмақты дүниесі болды.

Қ. Қуанышбаев атындағы театрдың жаңа кезеңі Кеңес Одағының Халық артисі, «Халық Қаһарманы» Әзірбайжан Мәмбетовтің есімімен байланысты. Арнайы еліміздің Президенті Н.Ә. Назарбаевтың шақыртуымен келген Әзірбайжан Мәдиұлы театрдың көркемдік жетекшілігін басқарып, репертуарын мұның алдында М. Әуезов атындағы академиялық театрдың сахнасында қойған қойылымдармен толықтырды. Танымал режиссер ұжымның қалыптасып, дамуына мол еңбек сіңірді. Дегенмен де, режиссердің белсенді шығармашылық жасауына денсаулығы көтермеуіне байланысты, бұл кезеңде театрдың жекелеген табыстарымен қатар, олқылықтары да кездесті.

Қазақ театрының тарихына көз жүгіртсек алғашқылардың бірі болып қырғыздың ұлы жазушысы Шыңғыс Айтматовтың шығармаларын сахнаға шығарып отырған. Және де бұл қойылымдар әрқашанда режиссер Әзірбайжан Мәдиұлы Мәмбетовтың есімімен тығыз байланысты. 1964 жылы М.О. Әуезов атындағы Қазақтың мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасына шығарған «Ана – Жер-ана» қойылымынан кейінгі оның қолтаңбасымен туған «Ғасырдан да ұзақ күн», «Ақ кеме» спектакльдері әрдайым жаңалық болып, театр тарихында өз орнын тапқан дүниелер еді. Ә. Мәмбетов Астанадағы Қ. Қуанышбаев атындағы қазақ драма театрына жетекші болып барғаннан кейін бұл қойылымдарға жаңа өмір сыйлап, реконструкциядан өткізді.

Шыңғыс Айтматовтың «Ғасырдан да ұзақ күн» шығармасын режиссер Ә. Мәмбетов 1990 жылы М. Әуезов атындағы академиялық драма театрында қойып, спектакль жұртшылық қауымның көңілінен шыққан еді. Астана театрында да Әзірбайжан Мәмбетов өзінің сүйікті шығармаларының біріне оралып, театрдың жас актерлерімен бұл спектакльді қайта сахнаға шығарды. Актерлер ұжымы қызықты, шыннайы жұмыс істеп, күрделі құрылған қарым-қатынастарды тірілтіп, әр кейіпкерге бір өзіне ғана тән мінездерді табуға тырысты.

Режиссердің басты идеясы адамзаттың елі мен жеріне деген сүйіспеншілікті ояту, адамгершілік пен ұлттық болмысты сақтап қалу, түп-тамырымыз бен әдет-ғұрпымызды келешекке насихаттау.

Спектакльдегі ауыр жүкті басынан аяғына дейін көтеріп шыққан Едіге роліндегі – Болат Ыбыраев. Оның ойынындағы Едіге көпті көрген, өмірдің мәнін жете түсінген, тағдырдың тәлкегіне мойымай келген абзал жан. Бүкіл ғұмырын теміржолға арнаған, балаларына білім беріп жеткізген, бірақ жалғыздықта көз жұмған қарт Қазанғапты соңғы сапарына шығарып салушы Едіге бүгінгі күнді ойлап, өткенді есіне түсіреді. Найман-ананың бейітіне жол тартып, сол аңызды есіне түсіреді.

Қай кезең, қай заман болмасын мәңгүрттіктен арыла алмайтынмызды қойылымда Сәбитжанның бейнесінен көруге болады. Жанқалдыбек Төленбаевтың Сәбитжаны бос кеуде, ақылсыз адам. Әкесін жерлеуге келген баланың арсыздығы, опасыздығы актер ойынында нанымды шыққан. Бейіт басында араққа сылқия тойып алып,

аузына келгенін оттап, Едігеге «Мен өкіметтің адамымын!» деп атылуынан өзінің адами болмысын жоғалтқан бейшараны көреміз.

Қойылымдағы көзге түсер эпизодтардың бірі – Найман-ана баласы Жоламанды іздеген сахналары болды. Гүлжан Әспетова бұл сахналарды жоғары эмоционалдық күшпен ойнап, көрерменді үлкен әсерге бөледі.

«Ғасырдан да ұзақ күн» қойылымы режиссер Ә. Мәмбетовтың Алматыдағы академиялық театрдың сахнасындағы қойылымының қайталаған нұсқасы болғанымен де актерлік ойыны мен сахналық көркемдеуі арқылы ерекшеленді. Қайта өрлеу дәуірінен бері қарай келе жатқан перспективалы декорацияны қолданған суретші Д. Доспаев пен режиссер оны әртүрліше ойната алды. Бағдаршамның оттары мен темір рельс арқылы даладағы темір жолдың атмосферасын сездіре білді.

Бүгінгі күні театрда Болат Ұзақов, Нұрлан Жұманиязов, Әлімбек Оразбеков сынды дарынды режиссерлар қызмет атқарып жүр. Өзіндік қолтаңбасымен ерекшеленіп жүрген режиссерлардың туындылары Астана жұртшылығына рухани ләззат беріп, театр әлеміне баули түсуде.

Қ. Қуанышбаев атындағы Мемлекеттік академиялық қазақ музыкалық драма театрының репертуары көнеден келе жатқан классикалық өнер туындыларын заманға сай жаңартып, жаңаша қойылымдармен толықтырып келеді. Мәселен, М.Әуезовтың «Қарагөз», «Абай», «Айман – Шолпан», Ғ.Мүсіреповтің «Ақан сері – Ақтоқты», «Қыз Жібек» сынды қойылымдарын театр сахнасынан көре аламыз.

М. Әуезовтың «Абай» трагедиясы еліміздегі қазақ театр репертуарынан берік орын алған дүниелердің бірі. Ұлы Абайдың бейнесін сахналамаған режиссер жоқ. Сонау А. Тоқпановтан бастап Ә. Мәмбетов, Е. Оразымбетов, Е. Обаев, Б. Атабаев, Н. Жақыпбайлар ұлтымыздың данышпан ақынының бейнесін сахнаға шығарып, өзіндік ой-тұжырыммен келуге тырысқан. Қ.Қуанышбаев театрының режиссері Әлімбет Оразбеков те классикалық шығарманы өзгеше интерпретациялауға тырысқан.

Бүкіл оқиға сахнада орналасқан үлкен шеңберде өтеді. Абайдың бейнесін режиссер екі актерге жүктеп, олар ақынның жастық және

ұлғайған жасын көрсетеді. Театр тарихында сахнаға екі Абайдың шығуы мұның алдында да орын алғандықтан (Р. Сейтметов, Б. Атабаев), режиссердің бұл шешімі көрермен үшін жаңалық болмады. Аға Абай – Т. Мейрамовтың сахнадағы әрекеті аз. Әрине, режиссердің актерге ақынның өлеңдерін оқыту арқылы Абайдың алыс күндеріне қараған уақыт сарапшысы ретінде көрсетуді меңзеген. Бірақ, өтіп жатқан оқиғаға араласпай, сырттай бақылаушы ретінде жүруі рольдің салмағын түсіріп жіберген. Сондықтан аға Абайдың мінезі, бай дүниесінің қырлары толық ашылмаған.

Спектакльдегі үлкен жетістік Нұркен Өтеуілов орындаған кіші Абай болды. Ол ұлы ақынның бейнесін ойлы көзқарасымен, ширақ қимылымен ашып, ішкі жан-дүниесіндегі психологиялық тебіреністерді нанымды жеткізе білді. Елін ойлаған ақынның іштей толқуы, көңіл-күйі жас актердің сыртқы келбетімен қабысып жатты.

Абайдың қазақтың адамгершілігін, ар-ұятын, татулығын, рақымшылдығын, әділдігін, т.б. елдік қасиетін сақтап қалу арқылы ғана қазақ халқының мәдени рухын көтеруге болатынын жақсы түсінетіндігі, сол үшін күрескендігі. Режиссер Абайдың парасаттылығын, рухани тазалығы мен байлығын ақынды қоршаған шәкірттері арқылы беруге тырысты. Бірақ, шәкірттерінің Абайдың өлеңдерін оқып, нақыл сөздерін айтуы биік дәрежеге көтерілмеген. Өз заманының озық ойлы жастарын Астана театрының жас орындаушылары нанымды көрсете алмады.

Қазіргі таңда классикалық шығарманы заманға сай интерпретациялау, бүгінгі күнмен байланыстыру көптеген режиссерларымыздың тәжірибесінен кездесіп жүр. Бұл режиссер Әлімбек Оразбековтың шығармашылығына да тән құбылыс екенін «Айман – Шолпан» қойылымы байқатады. М. Әуезовтың музыкалық комедиясының әрекет орны мен кейіпкерлерді бүгінгі заманға ауыстырып, қазіргі замандастарымыздың бет-бейнесін көрсеткен. Айман мен Шолпан бүгінгі сәнқой да еркеототай, бай «магнат» Маманның қыздары, Көтібар білегінде дүлей күші бар қазіргі «жаңа қазақтардың» бірі болса, Әлібек пен Арыстан бүгінгі «алтын жастардың» өкілдері. Қойылымдағы бүгінгі эстрадалық әндер мен хип-хоп, брэк билерінің орындалуы заман көрінісін тереңдете түскен.

Әрине, классикалық дүниенің заманауи интерпретациясына қарсы шыққандар да аз болмады. Дегенмен де, бүгінгі театр өнерінде қатып қалған қағидалардың болмауы, эксперименттерге батыл баруы «Айман-Шолпандай» қойылымның да өмір сүруіне мол құқығы бар екенін дәлелдейді.

Қ. Қуанышбаев театры ашылған күнінен бастап әлімдік драматургияны да игерді. Оның сахнасында қойылған Мольердің «Скапеннің айласы», Шекспирдің «Гамлет», В. Дельмардың «Баянсыз бақ», Дж. Патриктің «Қымбатты Памела», М. Фриштің «Дон Жуанның думаны», И. Штраустың «Жұбайлар жұмбағы», А. Цагарелидің «Гамарджоба», Т. Джюдженоглудің «Көшкін», Э. Хушвақтовтың «Қызыл алма», А. Дударевтің «Кеш», А. Вальехоның «Күн сәулесі түспеген» қойылымдары театр репертуарынан берік орын алды.

Егер жоғарыдағы спектакльдерде жас актерлер өз рольдерін меңгеруде режисер ұсынған байсалды толғанысқа сүйенсе, «Скапеннің айласы» қойылымы шиыршық атқан әрекет, дамылсыз қимыл-қозғалыс үстінде көрінеді. Бұндай қойылымдар жас актерлерге роль меңгерудің алуан түрлі жолдарымен танысуға, күрделі сахналық бейнелеу тәсілдерін пайдалануға мүмкіндік береді.

Классицизм дәуірінің атақты комедиографы Жан-Батист Мольердің «Скапеннің айласы» атты комедиясы театр репертуарынан жылдар бойы түспеген қойылымдардың бірі. Режиссер Н. Жұманиязов автордың өзі пьесаға беріп кеткен фарс бағытын сақтай отырып, импровизация тәсілін кеңінен пайдаланып, жарқын да көңілді спектакль жасаған. Әсіресе Скапенді ойнаған Н. Өтеуілов қызу қандылығымен, соның ішінде пластикалық қимыл-қозғалысымен ерекше көзге түседі. Бір сағаттан астам уақыт бойы сахнадағы барлық әрекетті өзінің жанды ойынымен ұстап, көрермендерді акробатикалық фигураларымен қызықтырғанымен актердің көзінен Мольер пьесасында көрсетіп кеткен Скапенге лайық қулықты, сотқар тентектік байқалмады. Спектакльде жетістіктің бірі Жеронт роліндегі Ш. Жүніс ойыны. Оның бойынан комедиялық кейіпкерге лайық күлкілі жайттарды кеңінен табамыз.

Сонымен қатар, спектакльге қатысқан Б. Ыбраев (Аргант), А. Нөгербек (Геацинта) өз ойындарын режиссерлік нұсқаулардан таймай шығарды. Композитор Ә.М. Мәмбетов-Жұбанов

ойнақы музыкасының әдемі үні комедияның көркемдік сипатына сай келген. Режиссер барлық сахналардың әрекетін қарастырып кейіпкерлерді ұдайы дамылсыз қимыл-қозғалыстың үстінде ұстайды. Сондықтан спектакль айқын театрлық үлгісімен есте қалады. Барлық сатирада секілді бұл спектакльде де қазіргі заманның шынайы кейіпкерлердің портреттерін көруге болады.

2007 жылы Ш. Айтматовтың «Ақ кеме» шығармасын режиссер Н. Жұманиязов сахнаға шығарды. Кішкентай баланың әлемін суреттейтін философиялық повестінің көркемдік мұрат-нысанасын режиссер дұрыс ұққан. Әр кейіпкердің көңіл-күй, сезім иірімдері шығарманың ой-мазмұнынан туындап, спектакльдің көркемдік ерекшелігін айқындай түскен.

Ыстық-көлдін көгілдір көкжиегіне дүрбісімен қарап, ақ кемемен келетін әке-шешесін күткен Баланың ролін шығарған Дастан Әлимовтың ойыны көрерменді немқұрайлы қалтырмайды. Оның дүрбісімен, портфелімен сөйлесуі, балалық мінезбен асыр салып ойнауы, атасының ертегілерін тыңдап, анасы мен әкесін ынтыға күтуі нанымды шыққан. Үлкендердің мейірімсіздігіне қапа болған кішкентай баланың жалғыздығын жас актер үлкен тебіреніспен жеткізді.

Кеңес Нұрлановтың орындаушылық шеберлігі Момын шал ролінде өзінің бар болмысымен көрінді. Оның немересіне деген сүйіспеншілігі, баламен бала болып мәз болуы, аңгімелеп айтқан ертегілері үлкен жүректің иесін байқатады. Кемпірінен сескенуі, Оразқұлдан қорқуы Момын шалдың қорқақтығын емес, момындығын, жұмсақтығын көрсетеді. Актер кейіпкерінің осындай мінез ерекшеліктерін терең бойлай отырып, ішіндегі жан-дүниесінің тебіреністерін қабағының астымен қараған көзқарасымен, ақырын дірілдеп шыққан дауысымен нанымды жеткізді.

Режиссер қойылымда кішкентай баланың көзімен айналадағы тіршіліктің қуанышы мен мұңы, шаңырақтың шаттығы мен шайқалуы аңыз бен шындықтың астасуы арқылы суреттейді.

В. Дельмардың «Баянсыз бақ» атты психологиялық драмасын режиссер Ә. Мәмбетов комедиялық элементтермен қоса отырып, мелодрама жанрында шешкен. Спектакльдегі Г. Әспетова орындаған Купер Люси тұлғасы сом болып шықты. Балаларын бар-

пәрменімен жақсы көруін, оларға керек еместігін көріп тұрса да сезгісі келмеуін, бүкіл ғұмырын шалы Купер Барклеймен өткізіп қартайған шағында жалғыз қалуын психологиялық толғаныспен әсерлі суреттеген. Ал, Барклейді орындаған Б. Ыбраев ойынында комедиялық элементтер көп болып кеткен. Әсіресе, спектакльде жастар қатысқан сахналар, Кораның үйіндегі көріністер, дәрігердің келуі студенттік «капустник» деңгейінен аспай қалған. Сонымен қатар, балалар рольдеріндегі жас актерлер өз кейіпкерлерінің сипатын ашуға тырысқан. Бірінші сахналарда бүкіл бес баласы жиналған көріністегі олардың өзара ойын-қалжыңдары, әзіл-оспақтары, әрқайсысының өзінше ерекше болып көрінгісі келгенін актерлар нанымды жеткізген.

Алайда, режиссура сахналық әрекетті толық ұйымдастыра алмаған. Кейбір сахналардың әрекетін актерлер тура таба алмағандықтан спектакльдің желісі әлсіреп кеткен. Кейде қоюшы-режиссер кейіпкердің психологиялық көңіл-күйін ашамын деген мақсатпен актерді айқайға басып сөйлетіп, сөздің көрерменге қалай жетіп жатқанын ескермеген. Жалпы сөздің астарын ашып, мағынасын толық жеткізе алмауы – жас актерлерге осы бастан ойланатын жайт.

Әлем театрларының сахнасынан түспейтін қойылымдардың бірі – Шекспирдің «Гамлеті». Дүниенің үздік режиссерлары ағылшынның ұлы драматургі қойып кеткен сұрақтарға жауап іздеп дал болуда. Гамлеттің атақты «Өмір ме, өлім бе?» деген сұрағын талай актерлер өзінше түсінуге тырысқан. Шекспирдің өлмес дүниесін режисер Болат Ұзақов өзіндік интерпретациясымен көрерменге ұсынды. Режиссер классикалық мұраның көркемдік жаратылысына ақау түсірмей, шығармалық ұқыптылықпен келген. Сонымен қатар трагедияның бұрын-соңды қойылу дәстүрін ескергенімен, еш жерде қайталауға бармайды. Әр кейіпкерге өзіндік сахналық түсіндірмелер беріп, мінез ерекшеліктерін тереңірек ашуға ұмтылған.

Б.Ұзақовтың трагедиясының әрекеті Дат патшалығында өткенімен, уақыты – бүгінгі күн. Қара түнекке жамылған патшалықтың ауыр атмосферасы, жандары жазылмас дертке душар болған адамдардың жан күйзелісі қазіргі өзекті мәселелердің бірі екенін Шекспирдің шығармасы дәлелдейді.

Қойылымның зор табысы Нұркен Өтеуіловтың орындауындағы Гамлет болды. Дат ханзадасының ішкі жан-күйзелістерін, тебіренісін, толғанасын нанымды жеткізе алды. Актер сахналық қызығушылықпен, психологиялық толғаныспен ойнайды. Гамлеттің жүрегін өртеп бара жатқан сауалдар, адамдардың сатқындығы, «Дат елі – түрме» деген тұжырымы актер ойыны арқылы жетіп жатты. Әсіресе, актердің пластикалық қимылдарының ширақтығы, физикалық дайындығы сахнадағы биік темір құрсаулардан жеңіл түсіп-шығуынан байқалды.

Ал Ерлан Малаев Клавдиидің мінезін психологиялық әрекет үстінде ашады. Ол Гамлетпен, Гертрудамен өткізетін көріністердегі сақтығы мен қулығы, билікқұмарлығы мен нәпсіқұмарлығын нанымды жеткізген.

Режиссердің ой-тұжырымы бойынша Гамлеттің ой арпалысы, Эльсинордағы оқиғалар бір-бірімен байланыс тауып, бүгінгі біз өмір сүріп отырған қоғамды көрсетеді. Сатқындық пен шарасыздық атмосферасы бүкіл қойылымды жаулап алған. Болат Ұзақовтың «Гамлет» қойылымында ағылшын драматургі суреттеп кеткен өмір философиясын, болмыстың көлеңкелі тұстарын көрсетуі арқылы адамзаттың трагедиясын жеткізген. «Ол бірталай әр жанрдағы шығармаларды сахналап, режиссерлік шеберлігі қалыптасып қалған тәжірибелі, күрделі қойылымдарға бара алатын дарындылығымен көрініп жүрген режисер. Оның қойған спектакльдері өзіндік режиссерлік қолтаңбасымен, өткір шешімдерімен, көркемдік қиял ерекшелігімен дараланып жүр» [10, 96] – деп өнертану докторы Б.Құндақбайұлы Б.Ұзақовтың жұмысын жоғары бағалап кеткен.

Шымылдығын алғаш ашқан күннен бастап Қ.Қуанышбаев атындағы қазақ музыкалық драма театры бүгінгі күн, замандас тақырыбына арналған шығармаларды үзбей қойып келеді. Театр репертуарында С. Тұрғынбекұлының «Мұқағали», Б. Ұзақовтың «Үміт», «Жандауа», Қ. Жүнісовтің «Махаббат мелодрамасы», Е. Жуасбектің «Үйлену», «Сен үшін», «Антивирус», «Терең тамырлар», Ш. Мұртазаның «Бір кем дүние» шығармалары орын алған.

Серік Тұрғынбекұлының «Мұқағали» поэтикалық драмасында тағдырдың қатыгез тәлкегіне ұшыраған, қазақтың маңдайына сыймай кеткен Мұқағалидің өзі. Ж. Төленбаев өз кейіпкерінің

жан дүниесінің диалектикасына терең бойлауға тырысады. Оның сыртқы болмысы, жүріс-тұрысы, оттай жарқыраған көзқарасы мен қызуқандылығы Ж. Төленбаевтың ойынында нанымды бедерленді. Актер Мақатаевтың өлеңін оқығанда бір сергіледі, кейіпкерінің психологиялық иірімдерін дөп басып көрсетеді. Кейіпкерінің мына өмірдегі әділетсіздіктерден жеріген, өзгеге жалпақтауды білмейтін, тік жүріп, тік сөйлейтін, әділдікті жаны сүйетін ақын бейнесін Ж. Төленбаевтың Мұқағалиынан көрдік.

Қуанышбаев театрының сахналық тұтастығы, көркемдік бірлікті сақтауға және басқалар қоймаған тың дүниелерді көрсетуге ұмтылғанына дәлел болатын еңбегінің бірі театрдың режиссері Б. Ұзақовтың «Үміт» спектаклі. Автор арқауы тозып бара жатқан заманның ащы шындығын ақтарып, жастардың ахуалын тереңінен суреттеу арқылы бүгінгі күннің өзекті әлеуметтік мәселені көтеретін ойлы дүние жасаған.

Болат Ұзақовтың «Үміт» пьесасында замандастарымыздың бүгінгі өмір жайындағы, соның ішінде жетімдер үйінде өскен балалардың ой-арманы мен толғаныстарына, таным-түйсігіне барлау жасалады. Драматург өмірдің осындай өзекті мәселелерін шығармашылық батылдықпен көтеріп, психологиялық драманың табиғатына сахналық сырт кейіпкерлердің ішкі дүниесіне үңілу арқылы келген.

Спектакльдің идеялық жүгін көтеруші – Замир. Ол шығарма тартысының дамуына да, оқиғаның шиеленісуіне де үнемі ықпал жасап отыратын кейіпкер. Бірақ, Н.Өтеуілов Замирдің тебіренісін мұнан да тереңірек көрсетемін деп, сахналық өлшемнен шығып кеткен кездері басымырақ болды. Психологиялық толғанысты күшке салмай, қызулықты айқайға жеңдірмей, ішкі серпінмен бергені дұрыс еді. Замирдің сахналық әрекетінен туындайтын концепцияны айқындай түскен дұрыс.

Жас актриса А. Нөгербек Әлияның көрген қиыншылықтарын, психологиялық толғаныстарын нанымды шығарған. Әйтсе де спектакльде күрделі жасалған Әлияның сахналық бейнесі әлі де болса жетілдіруді талап етеді. Орындаушы Әлияның сахналық концепциясын дәлірек анықтаса, бейненің әлеуметтік сипаты тереңдей түседі деп ойлаймыз.

Жалпы, қойылымның айтайын деген ойы терең, ұсынып отырған мәселесі айқын да өткір, суреттеп отырған өмірлік құбылысы маңызды. Спектакль өзінің көтерген мәселесімен көрермен қауымға ой салатын, әрі қызыға көретін дүние болып шыққан.

Заман ағымына, уақыт талабына сай өзгеріп, жаңарып отыратын театрдың сахнадағы замандас бейнесін жасаудағы табыстары мен кемшіліктерін саралауда бүгінгі таңдағы өзекті мәселелердің бірі. Соңғы кездері бүгінгі күн тақырыбына арнап жазып жүрген белгілі театртанушы Еркін Жуасбектің «Сен үшін» пьесасы қазіргі бай әйелдердің мінез-құлқын, бүгінгі өмірдің ащы шындығын комедиялық, мелодрамалық тұрғыдан суреттеген. Қойылым режиссері Н. Жұманиязов әр кейіпкердің сахналық міндетін нақты анықтап, әрекетті ұйымдастыра білген. Спектакльге қатысқан актерлер де Л. Бекназар-Ханинга (Әйел), Қ. Қыстықбаев (Күйеу), Ш. Ордабаевтар (Жігіт) өз рөлдерін түсініп ойнаған. Бүгінгі өмірдегі күрделі моральдық мәселені көтерген бұл спектакль көрермендердің көңілінен шыққан дүниенің бірі болды.

Қойылымдағы үш кейіпкердің арасындағы ерекше көзге түсетіні – жігіт. Бұл драматург сәтті сомдаған кейіпкерінің бірі. Спектакльдің әр көрінісінде оқиғаны шиеленістіріп, тартысты қыздыра түсетін жігіт бейнесінің идеялық жүгі де салмақты. Оның характеріндегі осы ерекшелікті жас актер Ш. Ордабаев жете түсініпті. Сахнаға алғаш шыға келгенде-ақ әтек жігіттің маскасын киіп, әр қимылын, ым-ишарасын қызтекелік нәзіктікпен көрсетуі сәтті шыққан. Оқиғаның аяғында өтірігі ашылған кезде іле-сәтте бетпердесін лақтырып жіберіп өз пайдасын таба білетін жігітке айналуы сенімді. Ал, қыл аяғында Әйелдің баласы болып шыға келіп, кейіпкердің нәзік бала болатынын да көрсете алды. Бірақ, оқиғаның осы драматургиялық байламы пьесада толық ақталмаған, сенімсіздік тудырады. Режиссердің тек сыртқы сахналық эффектілерге ұрынбай, пьесадағы уақыт ағымын, заман өзгерістерін актерлердің ойын бедері арқылы жеткізгені болды.

Өткен ғасырдың 60-шы жылдары қазақ театр әлемін дүр сілкіндірген комедиялардың бірі Қ. Байсейітов пен Қ. Шаңғытбаевтың «Беу, қыздар-ай» режиссер Ә. Мәмбетовтың сахналануымен тарих беттерінде алтын әріптермен жазылып қалды. Араға жылдар

салып бұл шығарманы режиссер Әлімбек Оразбеков Қ. Қуанышбаев театрының сахнасына шығарды.

Комедиялық элементтерге бай, әзіл-сықағы аралас шығарманы режисер бүгінгі күндерге әкелген. Үш сұрбойдақ – доцент, ақын, суретші өздерінің ғашық болған Айсұлудың бейнесімен қолдарындағы планшет арқылы, яғни интернеттің көмегімен танысады. Әубәкір (Жасұлан Ерболат), Сұлтан (Жанат Оспанов) және Хасен (Шах-Мұрат Ордабаев) «Сарыарқа» шаруа қожалығына қалаға оқуға түсуге келген Серкенің (Олжас Жақыпбеков) көмегімен аттанады. Бұл жігіттердің киім үлгісі, жүріс-тұрысы бүгінгі жас жігіттердің тұрмысына сай.

Айсұлу (Айнұр Жетпісбаева) және оның әпкелері Күнсұлу (Сая Тоқманғалиева), Нұрсұлу (Жанар Қасымова) мен Жансұлу (Таңсұлу Мұзапарова) да пьесадағы сауыншы қыздардан бүгінгі технологиялармен тұрғызылған үлкен лабораторияның жетекші мамандары. Ал колхоздың председателі Әбдіқадыр сол шаруашылықтың бастығы, озық ойлы бүгінгі азаматтардың бірі. Пьесадағы милиционер де қойылымда өзгеріп, қазіргі барлық мекемелерде міндетті түрде отыратын сақшыға айналған.

Қойылым бүгінгі ырғақты әндермен биге толы. Бүгінгі жастардың спортқа жақындығы, ән мен биге құмарлығы спектакльде жақсы көрініс тапқан. Жалпы, жас актерлардың пластикалық қимылдары, акробаттық трюктері үлкен дайындықпен келгендерін байқатады. Олардың жанрға сай ойыны, жеңіл қимыл-қозғалыстары қойылымның темпо-ритмін қыздырып, сахнаға жалын атқан жастық атмосферасын береді.

Қойылым суретшісі Берік Бұрабаев режиссермен бірге сахна кеңістігін орынды пайдаланған. Оның сценографиясынан бүгінгі өмірдің тынысы айқын сезіледі. Жігіттердің тұрып жатқан бөлмесі заманға сай жиһазбен безендірілген. Ал шаруа қожалығын, қыздар жұмыс жасайтын лаборатория да компьютерлік технологиялармен, заманауи автоматтармен берілген.

Жалпы, режиссер Ә. Оразбековтың «Қыздар-ай» қойылымы бүгінгі жастарға романтикалық махаббаттың қай заманда болмасын өмір сүретінін классикалық шығарма арқылы жеткізуі орынды. Режисер музыкалы спектакльде сөз бен әннің, би мен музыканың бір арнадан өріліп шығуын назарда ұстады.

Соңғы жылдары сахнадан Елбасы мен жаңа Астана туралы шығармалар орын ала бастады. Қ. Қуанышбаев атындағы театр да осы тақырыпқа өз үлесін қосып Е. Жуасбектің «Терең тамырлар» атты аллегориялық драмасын сахналады. Қойылымның оқиғасы Астана маңындағы орманда өтеді. Жұмыс бабымен орманға келген Нұрсұлтан Назарбаев орманшымен кездеседі. Орманшымен әңгімелесе келе, оның кейбір ағаштарды аялап өсірсе, кейбіреуінің жайқалып өсіп тұруына қарамастан шауып тастайтынын естіп таңқалады. Бұл ісінің мәнін түсіндіру үшін орманшы Президентті орманға түнде келуін сұрайды. Өзін қоршаған адамдардың қарсылығына қарамастан Елбасы түнделетіп орманға келіп, ондағы ағаштарға жан бітіп, адамша сөйлегенін көреді. Ағаштардың бүгінгі қоғамда болып жатқан өзгерістер туралы, жақсылық пен жамандық туралы толғаныстарын тыңдап, ой бөліседі.

Пьеса авторы мен режиссердің ойынша, орманшы – халықтың, оның ой мен тілегінің бейнесі болса, ағаштар – еліміз бен жеріміздегі бар байлығымызды жекешелендіргісі келетін «экономистер». Автор пьесаны аллегориялық драма деп алғаны да осыдан. Жалпы қойылымның негізгі идеясы – Елбасының іскерлігі, елі үшін игі істерді ұйымдастыруы суреттеледі.

Елбасы Нұрсұлтан Назарбаевтың бейнесін сахнаға театрдың дарынды актері Қуандық Қыстақбаев шығарды. Режиссердің айтуынша олар Президенттің дәл өзін бейнелеуді мақсат тұтпағанымен де, актердің бұл рольге үлкен дайындықпен келгені байқалады. Актер Елбасының бүкіл жүріс-тұрысын, қимылын, мимикасы мен сөйлеу мәнерін дәлме-дәл келтіре білген. Бұған театр әрлеушісінің жасаған портреттік гриміде өзінің үлесін қосқан. Қыстақбаевтың орындауындағы Елбасы – халыққа жақын, елі мен жерінің қамын ойлаған, ақылды, парасатты, төңірегіндегілерге әділ адамды көрдік. Орманшы сескеніп, жақындауға батылы бармай тұрғанда, бірінші болып қарияға қол созып амандасуы, жақын досымен сырласқандай әзілдесіп, әңгімелесуі өте нанымды шыққан.

Пьеса мен қойылымның көркемдік деңгейі биік дәрежеде шықпағанымен, театрдың Президенттің бейнесін жасаудағы алғашқы талпынысы қуантады.

Жоғарыда айтылған шығармалардың қай-қайсысы болмасын Астана театр сахнасында табыспен жүріп, көрерменнің талап-талғамын ақтаған қойылымдар. Бұлардың көркемдік дәрежесі, көтерген өмірлік мәселелері, жанрлық сипаттары жағынан әр қалай болып келеді.

Қазіргі таңда театрда Қазақстан республикасының халық артисі Гүлжан Әспетова, Қазақстанның еңбек сіңірген артистері Рымкеш Омарханова, Жұмагүл Мейрамова, Қазақстанның еңбек сіңірген қайраткерлері: Түймехан Атымтаева, Гүлбаршын Қылышбай, Күлия Қожахметова, Ақыш Омар, Ләйла Бекназар-Ханинга, Нұрзада Ташимова, Кеңес Нұрланов, Нұркен Өтеуілов, Алтынай Нөгербек, Ерлан Малаев, Мейрам Қайсанов, Болат Ыбраев, Қазақстан Жастар Одағының лауреаты Майра Омар, Мемлекеттік «Дарын» сыйлығының лауреттары Сайлау Қамиев, Сырым Қашқабаетов қызмет жасауда.

Өз көрерменін тапқан театрдың бүгінгі тыныс-тіршілігіне көңіл толады. Елімізде және шет елде өткен бірнеше театр фестивалдерінде биік белестерді бағындырған ұжымның алға қойған бағыт-бағдары айқын. Ол – қазақтың театр өнерін өркендету, сөйтіп кешегі мен бүгінгі өмір арасын өнердің биік шыңы арқылы шынайы көрсете білу.

Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық театр жастығына қарамастан үлкен фестивальдерге қатысып, театр сыншыларының жоғарғы бағасын иеленіп жүр. 1999 жылы Каир қаласында өткен дүниежүзілік фестиваліне қатысты, 2000 жылы Германия Федеративтік Республикасының үлкен бес қаласына гастрольдік сапарымен барып қайтты. 2001 жылы Ресей Федерациясының Омбы қаласында Астана қаласы театрының онкүндігін өткізіп, 2002 жылы Астана қаласының Мәскеуде өткен өнер күндерінің аясында Ғ.Мүсіреповтің «Қозы Көрпеш – Баян сұлу» спектаклімен «Моссовет» театр сахнасына шықты. 2010 жылы қаңтар айында Иран Республикасы, Тегеран қаласында Мәдениет Институтының ұйымдастыруымен өткен Фаджр атындағы Халықаралық театр фестиваліне Мұхтар Әуезовтің «Қарагөз» (қоюшы режиссері Халық Қаһарманы Әзірбайжан Мәмбетов) шығармасымен қатысып, үздік деп танылды.

Қ.Қуанышбаев атындағы академиялық театрдың сапасының да жылдан жылға көркейіп, өсуі – егемен еліміздің өркендеуінің

көрінісі. Елбасымыз айтқандай, жана әлемдегі жаңа Қазақстанның жаңа Астанасы әрі жас Астанасы қайсымыздың болса көкірімізде арайлы рухты оятады. Астана – шын мәніндегі жаңа дәуірдің қаласы. Сондықтан да, Астананың сахна өнері бүгінгі заманның тынысымен, әлемдік деңгейімен де көрінуі абзал.

Жастар театры

2007 жылдың 5 шілдесінде Астанада жаңа театр – Жастар театры шымылдығын Ш. Айтматовтың «Шыңғысхан» спектаклімен ашты. Жастар театрының басты мақсаты – жастарды этикалық және эстетикалық көзқарасқа тәрбиелеу, Астанадағы театр өнерінің дамуына және жас көрермендердің патриоттық рухта тәрбиеленуіне ықпалын тигізетін қазіргі заманғы қойылымдармен қамтамасыз етуге жағдай жасау.

Бұл шығармашылық ұжымның негізін 2006 жылы Т.Жүргенов атындағы Қазақ Ұлттық өнер академиясының режиссер Нұрқанат Жақыпбайдың шеберханасынан шыққан түлектері қалады. Бүгінгі таңда олардың репертуарында Ғ. Мүсіреповтің «Қозы мен Баян», Ш. Айтматовтың «Жан азабы», Ш. Айтматов пен Ә. Кекілбаевтің «Шыңғысханы», Н.В. Гогольдің «Ревизоры», Т.Миңнуллиннің «Диляфруздың төрт күйеуі», Д.Саламаттың «Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы», С. Дүйсенбиевтің «Махаббат миниатюралары», Л. Бернстайнның «Вестсайд оқиғасы», С.Раевтің «Меккеге қарай ұзақ жол», П. Мерименің «Кармені», Б. Соқпақбаевтің «Көзіме бір көрінсең бала ғашық», Н. Оразалиннің «Шырақ жанған түн» және кішкентай көрермендерге арналған «Ұр тоқпақ», «Золушка», «Алтын балапан» сынды қойылымдары бар. Н. Жақыпбайдың сахналық шешімімен дүниеге келген бұл спектакльдердің ерекшелігі – пластикумен драмалық шығармаға орынды кірістіре білуінде. Бүгінгі күннің өзекті мәселелері жайлы тақырыптарды қозғайтын туындылармен қатар, классиктеріміздің жазған еңбектерін қазіргі көрермендердің түсіну деңгейлеріне сәйкес, жаңа формамен сахналау арқылы даралануында.

Театрдың негізін қалаған бас режиссері Нұрқанат Жақыпбай – үнемі эксперименттік ізденістерге батыл баратын еркін қиялды су-

реткер. Ол өзінің алдына қойған негізгі мақсат-идеясын іске асыру ниетімен, экспериментті жастар театрын ашып, бүгінгі таңда, ерекше ізденіс жолдарымен жұмыс істеу үстінде.

Н. Жақыпбай соңғы жылдардағы спектакльдерінде пластика жүйесін драмалық шығармаға үйлестіруді мақсат еткен режиссер. Ұзақ-сонар монологтардың орнын пластикалық қимыл-әрекеттерге, әуен саз әлеміне бағыттауға айрықша талпынады. Адамның ішкі сезімдерін пластика тілімен жеткізе білуге құмар. Оның бірден бір көздеген мақсаты да, осы пластика машықтарын драмалық шығармаларға орынды кірістіруі. Сонымен бірге, режиссер Н. Жақыпбай қойылымдарындағы сахналық безендіруі жай ғана көркемдік түр деп емес, оны да бір бейнелік сипат санатында пайдаланады. Ол міндетті түрде еркін қозғалысты бірінші кезекке қойып, музыка мен жарыққа маңызды роль беруінде.

Ә. Кекілбаевтың «Ханша-дария хикаясы» спектаклінде (инсценировкасы Ж.Құлманбетовтікі) Моңғолдың ұлы көсемі Шыңғысхан өмірін баяндау арқылы әртүрлі тағдырлар, қанды соғыс, қасіретке толы қанды кезеңдер суреттеледі. Әлемнің төрт бұрышын жаулаған Шыңғысхан Таңғыт тайпасының сұлуы Гүлбержінге ғашық болады. Режиссер Н. Жақыпбай бұл қойылымды да бастан-аяқ пластикаға құрған. Шыңғысхан тарихта өзінің батырлығымен, ақылдылығымен, өжеттілігімен, көптеген елдерді өзіне бағындырған көсемдігімен, тактикалық қолбасшылық өнерімен із қалдырған. Бірақ бұл қойылымда актер бойынан осы қасиеттердің солғын тартқан сұлбасы ғана сақталған. Актер Әділ Ахметовтың Шыңғысханы – Гүлбержін сұлуға жан-тәнімен ғашық қарапайым адам. Режиссердің осындай шешімінің арқасында Шыңғысханның қарбалас өмірде қатыгездікпен бірге әділдікті біте қайнастырған батыр бейнесін актер бойынан көре алмадық. Шыдұрғыны жан-тәнімен сүйген Гүлбержін Шыңғысханға күң болғысы келмейді. Айнұр Рахипова Гүлбержін бойындағы психологиялық толғаныстарды қимыл-қозғалыс, ішкі толғаныстан туындайтын мимикалық тәсілдермен керемет жеткізген.

Спектакль соңында Шыңғысхан және оның ақыреттік серігі Қаһар ажал құшады. Шыңғысханның пластикалық қимыл-қозғалыспен билей келіп, оның өлімін ақматаға орауы арқылы көрсеткен режиссердің

шешімі: сен мейлі хан бол, мейлі құл бол – бұл өмірден алып кетерің тек ақ мата екенін еске салады. Қойылымда декорацияның алар орны үлкен. Әсіресе, сахнаның ортасында тұрған арқан, сахнаның артындағы айды атап кету керек. Сахна төрінде ілініп тұрған ұзын өрмелі арқан арқылы режиссер өмірдің талай дүрбелең жолдарында кездескен адам тағдырларының бір-бірімен арқан сияқты маталып байланысқан, шырмауық тәрізді тағдырлардың жиынтығын көрсеткісі келеді. Ал айдың түсінің қызыл болғандығы Шыңғысхан жүрген жолдың қанды екенін тағы бір мәрте есімізге түсіргендей. «Шыңғысхан» қойылымындағы Н. Жақыпбайдың режиссерлік ізденісі мен актерлік өнеріндегі ансамбльдік бірліктің болуы, кәсіби шеберліктің жемісі болмақ. Театр тарихын толықтырған бұл еңбек бүгінгі күнге берері мол, ерекше шығармашылық дүние болары анық.

Қойылымдағы актерлердің ғажайып, күрделі қозғалыстары арқылы режиссер махаббат, құмарлық, қоғам, қорқыныш, мораль тәрізді ұғымдарды беруге тырысады. Орындаушылардың қозғалысы кейіпкерлердің психологиялық ерекшеліктері мен өзара қарым-қатынастарын дәлме-дәл әшкерелейді. Бұған трагедиялық сазға толы музыка мен қым-қиғаш алапаттың қаһарлы болмысын аша түсетін алуан түсті жарық қосылып, спектакльдің ішкі динамикасымен бірге тарихи-әлеуметтік тынысын кеңейте түскен.

Н.Жақыпбайдың спектакльді қоюдағы композициялық жинақтылығы, ырғақтылықты ұтымды ұстануы, сахна кеңістігін қолдануындағы қызықты шешімдері режиссерлік қиял жүйріктігінің кеңдігін айқындайды. Н. Жақыпбай драматургтің мәтініндегі сөз астарын аша отырып, сахнадағы актерлердің сөйлеу мәнеріне көп көңіл бөлетін режиссер. «Шыңғысхан» спектакіліндегі актерлік ұжымды іс-қимыл және сөз әрекетімен тығыз байланыстыра алған суреткердің еңбегі орасан зор.

Н.Жақыпбай 1997 жылы Ғ. Мүсірепов атындағы академиялық жастар мен балалар театрының сахнасында Шыңғыс Айтматовтың «Ғасырдан да ұзақ күн», «Ақ кеме» және «Жанпида» шығармаларының негізінде инсценировка жасап «Жан азабы» атты қойылымын жұртшылыққа тарту етті. Режиссер халық тарихының фольклорымен үндестік тапқан «Ақ кемедегі» Бұғы ана туралы, «Ғасырдан да ұзақ күннен» Дөненбай құс туралы аңызды, «Жанпидадан» «Алтау

және жетінші» туралы әңгімені қойылым сюжетінің негізі етіп алған. Режиссер пластикаға қатты көңіл бөліп, жарық-сәулені өте ұтымды пайдаланған.

Пластика, би тілі – қойылым композициясында үлкен роль атқарады. Өйткені актердің әр адымы, пируэттері мен кульбиттері кейіпкердің жан дүниесін ашуға бағытталады. Бұғылардың, жуан-жуандардың билерін қойылымның бірінші нұсқасында (1997 жылғы ТЮЗ-дағы) актерлар жоғары деңгейде орындады деп айта алмаймыз. Мұнда әрине жастар жағы би синхрондығын сақтауға тырысса, А. Кенжеков, Т. Құралиев сынды аға буын актерлерге би элементтерін, акробатикалық трюктерді орындау қиынға соғып жатты. Ал «Жастар театрының» бүгінгі құрамындағы актерлардың барлығы дерлік жастар болғандықтан, сонымен қатар көбісінің режиссер Н. Жақыпбайдың жетекшілігімен актерлік шеберліктерін шындағандықтан басынан аяғына дейін пластикаға құрылған қойылымда, керісінше сұлу да сымбатты дене қиымылдарымен көз жауын алады.

Қойылымдағы бұғылардың мүйізі өте әсерлі болды. Әсіресе, спектакльдің басы мен аяғында билеп келе жатқан маралдарға жарық түскен кезде олардың әдемі жарқырауы өте әсерлі болып шыққан. Музыкалық партитурасы да шығарманың астар мағынасына сай психологиялық тұрғыдан айқындала түседі. «Энигма» музыкалық композициясын пайдалануымен режиссер спектакльге, әсіресе, мәңгірт ұлдың анасын зорлауы, Бұғы-ананы браконьерлерің өлтіруі және бұғылардың жосуы сахналарында бүгінгілік сипат беруге ұмтылған. Музыка қойылымға жалпы ырғақтық атмосферасын – адамның табиғатпен үйлесіп тірлік кешуге деген табиғи ұмтылысын айқындай түседі.

Шынында да, бұл қойылымды шәкірттерімен қайта жаңғыртып, қазіргі «Жастар театрының» репертуарында берік орын алуы да бекер емес. Спектакльдің негізгі мақсат-мүддесі айқындалып, актерлердің сахналық міндеті түсіндірілгеннен кейін жеке бейнелерінің де өзінен-өзі туындай бастайтыны белгілі. Бұл тұрғыда, Н. Жақыпбайдың спектакль барысында орындаушылармен рөл үстінде жалықпай жүргізілетін еңбегінен туатын артықшылық екендігі байқалып тұрады. Режиссураға актерлік қызметтен келген Н. Жақыпбай орындаушының рөл жасау барысындағы ізденісіне

үлкен мән бере зер салатын режиссер. Ол актерлердің рөл жасауына саналы түрде келгендерін қалайды. Шығарма мен рөлдің мән-мағынасы талдап, түсіндіргеннен кейін режиссер актерлерге бейне жасау үшін үнемі еркіндік береді. Ал бұл шығармашылық адамы үшін табылмайтын бақыт екендігі айдан анық. Суреткерге бірден-бір керегі де осы – бостандық, еркіндік екендігін режиссер жете түсіне білген. Қазіргі «Жан азабы» қойылымында әрбір актердің сахнадағы қимыл-қозғалысы, келбетіндегі жанды құбылмалы белгілері, сөз сөйлеу мәнері – барлығы да режиссердің ой-тұжырымына сәйкес сахнагерлердің өздері ойлап, енгізген суреттемелері болып табылады. Сонымен қатар, Мәңгүртке айналып кеткен баласының тағдыры жанына батқан Найман-ана роліндегі Айнұр Рахипованың ойыны тынымсыз әрекетке құрылған. Ұстатпай қашып жүрген баласын қуалап, бетпе-бет жүздесіп қалғанда аналық сезімімен аймалауға ұмтылған Найман-ананың жүрек лүпілі, тұла бойын шарпыған өкініш өртің сезгендей әсер алады көрермен.

Н. Жақыпбай режиссурасының жаңашылдығы «Ревизор» спектаклінен де айқын байқалды. Н.В. Гогольдің атақты пьесасы мүлдем басқа қырынан көрініп, бүгінгі заманның өзекті мәселелерімен үндесіп жатыр. Белгілі театр сыншысы профессор Х. Сағатова «Проблемы театральной педагогики в Казахстане» деген мақаласында Н. Жақыпбай жаңашылдығын дұрыс көрсетіп берді. Сыншы режиссердің педагогикалық тәсілдеріне тоқтала келіп, «Ревизор» спектаклі туралы тоқталып өткен: Тема России – великая тема. Играть Гоголя на казахском языке не просто. Обычно когда национальный театр играет русскую классику, есть определенный «допуск». Зрители многое прощают. Но Жакыпбаеву удалось преодолеть в «Ревизоре» этот барьер и во время спектакля не думалось, что казах играет русского. Спектакль обрел социальный пафос и сатирическую остроту. Это был – балаганный, яркий, веселый, ироничный спектакль и в то же время, смех сквозь слезы. Как подсолнухи в оформлении спектакля с желтыми лепестками и темными семенами.

Свежее прочтение комедии. Полное отсутствие духовности вдруг предстает перед нами безумным хаосом барахолки с ее персонажами Городничим, Добчинским, Бобчинским и др. Сразу ассо-

циации возникли. Это приблизило к нам тему пьесы «где создается образ стараны, и нет даже и полицейского порядка, а есть только огромные корпорации служебных воров и грабителей» [11] – деген сөздері Н. Жақыпбай «Ревизорға» мүлде басқаша көзқараспен келіп, бұрыннан қойылу дәстүрі қалыптасып қалған пьесаны жаңаша оқығанын дәлелдеп тұр.

Режиссер Гоголь пьесасының жанрын траги-фарс деп алуы бүгінгі қоғамда болып жатқан іс-әрекеттерге күле отырып шындықты бүкпесіз ашып көрсетуіне мүмкіндік берді. Сатиралық бояуларды аямай, бүгінгі қоғамдағы кемшіліктерді үлкен трагедиялық деңгейде жеткізе алды. Режиссер дәстүрлі шешімнен бас тартып, қойылымға жаңа көзқараспен, өзгеше пайымдаумен келді.

Қойылым оқиғасының өрбуі Хлестаков бейнесімен тығыз байланысты. Өмір бойы өтірік пен ұрлықты кәсіп еткен Хлестаковтың айлакерлігі мен ақымақтығын Д. Серғазин айшықты бояулармен өрнектеді. Ол арсыз адамның менмендігін, екіжүзділігін әр сахна сайын жандандырып, табиғи түрде берді. Д. Серғазин көпшілік сахналарына өзінің бар пластикалық икемділігін, қимыл-қозғалысы мен бет-жүзінің құбылуын, музыка ырғағымен мамықтай қалықтап, құстай самғайды. Хлестаков ролін ойнаған Д. Серғазиннің шеберлігіне Б. Нұрпейіс үлкен баға берген: «Бүкіл спектакльдің негізгі тіні Хлестаков бейнесімен тығыз байланыстырылған. Оймақсатсыз сандалып, өтірік пен ұрлықты жолдас етіп жүрген Хлестаковтың дүйім жұрттың санын соқтыртып, тақырға отырғызып жөніне кете беруі Д. Серғазин ойынында бар бояумен қанық шықты. Өз кейіпкерімен біте қайнасып бүге-шүгесіне дейін терең зерттеген актер Хлестаковтың алғашқы сәттердегі қорқынышы мен кейінгі сахналардағы өктемдігі мен арсыздығын тура бейнеледі. Орындаушы көпшілік сахналарында барлық күшін төгіп, бүкіл әрекетті жандырып жібереді. Хлестаковты спектакль оқиғасының қозғаушы күшіне айналдыра алды. Оның қауырсындай қалықтаған жеңіл жүрісі, пластикалық қимылы мен комедиялық диалогті кейіпкердің психологиялық мінезімен ұштастыра білуі жас таланттың шеберлігін танытады» – [12, 123-124] деп жас актер Дәурен Серғазиннің Хлестаков бейнесін сомдаудағы даралығын жақсы ашқан.

Сквозник-Дмухановский роліндегі Әділ Ахметов қу адамның бейнесін иланымды сомдады. Оның әрбір сөзі мен қимыл-әрекеті, сахнада еркін қимылдауы, шынайы сезіммен ойнауы кейіпкердің әр қырынан көрінуіне үлкен септігін тигізген. Орындаушы жоғары орында отырған бастыққа жағынуды білетін, екіжүзді, тіпті әйелі мен қызын сатып жіберуге дайын арсыз адамның бейнесін жасап шықты.

Спектакльде қызық байлам тапқан бейнелер деп Добчинский – Б. Нұрымбетов пен Бобчинский – Ж. Батайды айтуға болады. Режиссер олардың сахналарын гротескке құрған. Бір-бірінен бір елі қалмай жүретін қос өтірікшіні режиссер олардың пасық әрекеттері бүгінгі қызтекелердің қылықтарын байқатады.

Спектакльдің безендірілуіне келетін болсақ, актердің еркін әрекет етуіне орын жеткілікті. Өнертану докторы, профессор Б. Нұрпейіс спектакль ерекшелігін туралы: «Спектакльде ешқандайда декорациялық безендіру жоқ. Сахна алаңы актерлердің еркін қимылдауына өте оңтайлы ойластырылған. Режиссер спектакльдің сырт пішінін емес, комедияның ішкі мазмұнын жеткізуге мән берген. Тіпті орындаушы актерлерді кейіпкерлердің жас мөлшеріне орай гриммен өзгертуді де қажет деп таппаған. Керісінше барлық салмақты актерлердің иығына жүктеген режиссер орындаушылардан өз денесін жұмыс құралы ретінде пайдаланып, рольді еркін меңгеруді талап еткен. Спектакльде ойнаған актерлердің пластикалық қимыл-қозғалыстарындағы бірлік пен ырғақ, мимика мен ишара, сөз бен әрекеттің үйлесімділігі олардың кәсіби деңгейі мен шеберліктерін таныта алды. Хормен айтылатын әндерді фонограммасыз өз дауыстарымен орындаулары да спектакльдің поэтикалық қуатын күшейтіп, көрермендермен эмоциялық байланыс орнатуға пәрменді әсерін тигізді. Режиссер актерлік пластиканы спектакльдің басты құралы етіп пайдаланып, алуан бояулы пластикалық партитуралар арқылы кейіпкерлер мінезін ашуға ден қойған. Қойылым шиыршық атқан әрекет пен дамылсыз қимыл-қозғалысқа құрылған. Спектакль оқиғасы жіті дамып, өзінің ырғақ-қарқынына көруші жұртты ілестіріп әкетеді» [12, 123-124] – деп режиссердің өзіне тән қолтаңбасын нақты бедерлеген.

Н. Жақыпбайдың бұл қойылымы да әрекетке толы. Спектакльдің динамикалық екпін-ырғағы еш үзілмей жалғаса береді. Тіпті, Осип

–М. Құлсейітова мен Хлестаков – Д. Сергазин диалогін рәп биінің ырғағымен билетіп, диологтарды қызу жалынмен айтқызған. Спектакльдің ырғақты да, әуенді болуына режиссердің орыс әндерімен қазақ әндерін орайымен үйлестіргендігі де септігін тигізген.

Режиссер осы қойылымы арқылы Н. Гогольдің «кімге күлесіндер, өзіңе-өзің күл» деген атақты сөзінің мәнін жеткізе алды. Сахнадағы кейіпкерлердің іс-әрекеттері бүгінгі ел басқарып отырған адамдардың мінезін айнытпай ашқан. Оның осы спектакль арқылы бүгінгі қоғамдағы келеңсіз оқиғаларды жасырмай, анық көрсетіп, классикалық туындыға бүгінгі күн талабынан келгендігі бірден сезіледі. Сол себепті де бұл қойылым қазіргі көрермендерге етене жақын.

Драматург Данияр Саламаттың «Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы» атты пьесасы 1998 жылы «Сорос-Қазақстан» қоры өткізген байқауда екінші орынға ие болған. Осыдан кейін бұл шығарманы Нұрқанат Жақыпбай Ғ. Мүсірепов атындағы академиялық жастар мен балалар театрында қойды. Қазір бұл қойылымның жаңа режиссерлік нұсқасы «Жастар театрының» сахнасында жүріп жатыр.

Ойға, ішкі толғанысқа құрылған пьесаны Н. Жақыпбай пластиканың көмегімен шығарған. Пьесада небәрі бес кейіпкер бар. Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы – әркімнің ішкі ой-арманы, өмір жолындағы қайшылықтарды өзінше танып білуі, тірлік болмысына деген көзқарасы. Бұндағы кейіпкерлердің есімі де жай емес: Ұстаз – ненің дұрыс, ненің бұрыс екенін көрсетіп отырушы, жол бастаушы; Жан – тазалық, барлық адамның бойындағы құнды адами қасиеттердің жиынтығы; Дос – адалдық; Гүл – сұлулық; Ай – қараңғыда адасқан адамға сәуле шашушы секілді. Кейіпкерлер есімінің өзі белгілі бір символдарға құрылған. Қойылымда адамдар құстар секілді өмірдің асау толқындарымен күресіп ғұмыр кешеді. Адам ата мен Хауа анадан бастау алған жұмыр басты пенденің жауыздығы, жақсы мен жаманның таласы, ақ пен қара, махаббат пен ғадауат спектакльде пластикалық шешімге ие болған. Жан мен Гүл бір-біріне ғашық. Дос та Гүлді сүйеді. Махаббаттағы үштік қызғаныш деген жалынды от қойылым соңында қос ғашыққа ажал құштырады. Осы сәтте режиссерлік шешім эстетикалық талғамға сай өте әсем

бейнеленген. Қос ғашықты Достың өлтірген сәтінде Гүл мен Жанды жоғары көтеріп алған кез адами құндылықтар мен сұлулықты режиссер бірінші планға шығарып отырғандай.

Кезінде театртанушы-ғалым Б. Құндақбайұлы ТЮЗ-дегі қойылымды талдай отырып: «...автор ойларының бас-аяғы бірікпей, белгілі бір драматургиялық желіге бағындырылмаған. Жекелеген диалог-монологтарда бірді айтып бірде кетіп қалу, бір әрекет аяқталмай екінші бірінің соған орынсыз килігіп кетуі – пьесаның басты кемшілігі. Д. Саламат әрекеті неғұрлым түсініксіз болса, пьеса соғұрлым күрделі деген жалған ұғымның құрсауында қалған. Бір қарағанда оның пәлсапасы кейіпкерлердің ішкі әлемін ақтарып, бір қызық ойға жетелегендей болғанымен, әрі қарай дамымай, сол айтылған жерде аяқсыз қалады немесе бөтен бір әрекет қосылып кетіп, ақырында ештемеге түсіне алмай дал боласың. Жас автордың сәтсіздігі – жанр заңдылығына мойынсұнбай әрі соны танып-білуді қажет санамауында жатса керек.

Пьесаны сахнаға қойған режиссер Н.Жақыпбаев автормен қоян-қолтық жұмыс істеудің орнына, автордың күңгірт ойын жаңалыққа балады ма, әлде пластикалық шешіммен айқындамақшы болды ма, кім білсін?! Спектакль тіпті түсініксіз құбылысқа айналып шыға келген. Мұңлы музыканың әуенімен сахнада өтіп жатқан көріністің мән-мағынасына, көркемдік сырына түсіну қиын. Пластикалық қимыл-қозғалыстың ара-арасында айтылатын диалог-монологтардан да бірдеңе ұғып болмайды. Осы қойылым театр көрерменге не айтпақшы, оның көркем-идеялық мазмұны түсініксіз. Мұны көрермен біз емес, сахнаға шығарған театрдың өзі де түсіне бермейтін сияқты. Жалпы пластикалық қойылым әсем қимыл-қозғалысқа, өзінің сахналық «тілі» айқын, өмір болмысын сұлулық сипатымен ұқтыратын ғажайып болғанға не жетсін! Әзірге біздің сахнамыздан мұндай дүниелер көріне қойған жоқ. Қолдан келмесе, оған барудың қажеті де шамалы, ешкім қыстамайды ғой» [13, 378], – деп ренішін де білдіріп кеткен еді.

Қойылымның Ғ. Мүсірепов атындағы академиялық театрда қойылған алғашқы нұсқасына айтылған сын-пікірдің төркіні де бар. Сол кездегі көпшілікті толғандырып отырған мәселелердің бірі – қойылымдардың біразы пластикалық шешіммен қойылатындығында

болды. Бұл – бүгінгі заман талабының талғамы екенін жұртшылық жақсы түсінді, мұндай тәсілге бару жолы ұтымды нәтиже екеніне көз жеткізді. Бірақ, актерлердің қимыл-әрекетке еркін мұрындық болғанымен де, біздің қазақ көрермендері үшін сөздің қасиеті алғашқы кезекте қала беру керек деген түсінік те болды. Дегенмен де, қазіргі таңда пластикалық спектакльдер бүгінгі күн үндестігін сипаттау үшін өте қажет. Бірақ біздің ұлттық театрымыздың ерекшелігін анықтайтын сөздің мағыналық қасиетін жоғалтпауына да мән бергеніміз дұрыс.

Ал, «Жастар театрының» сахнасын қойылған «Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазының» жаңа редакциясы, керісінше жұртшылықтың көңілінен шықты. Бұған біз, театртанушы Б.Нұрпейістің келесі сөздерін дәлел ретінде келтіре аламыз: «...Елорданың келесі труппасы – жастар мен жасөспірімдер театры ұсынған “Ғайыптағы мәңгілік махаббат сазы” спектаклі көңілден шықты. Ол өзінің сахналық биік мәдениетімен, жас орындаушылардың кәсіби ойынымен разы етті. Режиссер әр орындаушының шығармашылық мүмкіншілігіне орай рөлдерді дәл бөлгені сондай, актерлер сол кейіпкерді ойнауға жаралғандай көрінеді. Спектакльдің басынан финалына дейін бір кісідей қимылдап, тұтас актерлік ансамбльге бағындырылған орындаушылардың ойыны қызу темпераментке толы. Олардың барлығы күрделі цирктік трюктер мен нәзік ептілік пен пластикалық икемділікті талап ететін билерді орындап жүре береді. Бұдан жас актерлерге мамандықтың қыр-сырын терең түсіндіріп, сахнада өзін алып жүрудің сырын ұқтыра білген режиссер Нұрқанат Жақыпбайдың еңбегін көреміз. Ол қазақ театрында соңғы жылдары ұмытыла бастаған режиссердің актерлермен жұмысының озық үлгісін танытумен бірге, театр өнерінің өзіне тән ерекшелігін, яғни театрға көрермендер тек сөз тыңдау үшін емес, ең бастысы, әрекет көру үшін келетінін көрсетіп бере алды» [14].

Жалпы сахна кеңістігін толық пайдалану, актерлердің әрекет жасауына қолайлы жағдай жасау – Н. Жақыпбайдың режиссурасына тән. Осы әдіс спектакль тынысын кеңейтіп, режиссерлік ойды жинақтап отыруға мүмкіндік берген.

Жаңалыққа толы спектакльдерімен көрермендердің ыстық ықыласына бөленіп, өзіндік стилімен оқшауланатын «Жастар»

театрының репертуарындағы келесі бір қомақты спектакль – «Кармен». Батыс Еуропа театрларының бағын ашып, репертуарларының гүліне айналған бұл туындының «Жастар» театрының сахнасында жүруі құптарлық қадам. П. Мерименің аталмыш туындысын сахнаға шығару режиссерден үлкен жауапкершілікті талап етеді. Режиссер әйгілі Бизе мен Шедриннің музыкасын ұтымды қолданған.

Н. Жақыпбай спектакльдің басты тіні етіп Карменнің махаббатын алған. Еркіндікті махаббаттан жоғары қойған қыз тағдырының трагедиямен аяқталуын көрсеткен.

Спектакль оқиғасының көп сахнасы көпшілікпен өтеді. Бұл спектакльде де, режиссер өзінің бұрынғы тәсілдерін орайымен қолданып, физикалық көңіл-күй мен психологиялық құбылуларды әрекетпен ұштастырған. Орындаушылар күрделі диалогтар мен монологтарды терең тебіреніспен және қимыл-әрекет үстінде орындайды. Спектакль өте жинақы әрі композициялық құрылымы ықшам.

Қойылымда күрделі декорация жоқ. Актерлер оқиға барысына қарай баспалдақтарды шебер ойнатып отырады. Режиссер шешімінде баспалдақ бірнеше: бірде тақ, бірде қорған т.б. қызметтер атқарады. Әсіресе, Карменнің баспалдақ үстінде шығып әрекет жасауы орындаушылардан тағы да физикалық күшті талап еткен. Ұзын екі баспалдақты екі жақтан иықтарының үстіне көтеріп тұру, цирк актерлерінің күшіндей күшті қажет етеді. Аталмыш театрдың актерлері өздерінің зор дайындықтарын бұл спектакльде де таныта алды. Олар қолдарына ауыр баспалдақты ұстап жүргендеріне қарамастан сахнада өте тез әрі ықшам қимылдайды. Сұлу бойжеткеннің мерт болуы да, осы баспалдақ арқылы көрсетілген.

Қырғыз драматургі әрі режиссері Сұлтан Раевтың «Меккеге қарай ұзақ жол» пьесасын тұңғыш және үлкен табыспен қойған Бішкектің «Учур» театрынан кейін Н. Жақыпбайдың сахнаға шығаруы – нағыз батырлық. Драмалық шиеленіс пен ішкі мазмұны қабысқан бұл қойылымды сахналау оңайға соқпасы анық. Мұнда артық қимыл жоқ. Сөз бен ойдың өрімі бірігіп, қимыл мен сахнаның кеңістігі жымдаспаса, көрерменге ұнауы қиын. Алланың бар екені рас, бес күндік өмірге алданып, мәңгілік өмірге қалай баратынымызды ұмытып кеттік пе? Адамдар азғындап пендешілікке салынып өздерін осы өмірдің мәңгілік қожайынындай сезініп бара

жатқандығынан сыр шертетін қойылым. Жаратылыс пен сенімнің қарапайым пендені ғана емес, барша адам баласын, әміршіні де, дөкейді де, үнемі көлеңкеде өмір сүретін сормандай пендені де, адасқан арман иесі мен жолы болмаған жолаушы ғұмырдың кез келгенін толғандырмақ. Әфсаналық қойылымның әр кейіпкері әр түрлі. Бірақ арман мен мақсат бір – Меккеге жету. «Учур» театрының қойылымын көргеннен кейін атақты қызғыз жазушысы Шыңғыс Айтматов: «біз адамгершіліктен тыс империяда өмір сүріп жатырмыз, сол әділетсіз әлемде өзімізді император санаймыз. Сөйтіп тазарудың, яғни Меккеге қажылыққа барудың жолын іздейміз. Бірақ тазалық, тазару – біздің жүрегімізде. Біз жүректен жүрекке, адамнан адамға қарай жүруге тиістіміз. Біз бір-бірімізді және бүгінгі өмірдің философиясын түсінуіміз керек. Өмір бұл – қас-қағым сәт. Бұл спектакльде олар сол қас қағым сәтті тоқтатқысы келеді» – деп, әр адамның өзін реттейтін, өзін тазалайтын меккесі бар, ол – жүрегі екенін айтып кеткен.

Қойылымға қатысқан жеті актердің барлығы да жанр сипатына қарай сахнада еркін қимылдап, тапқырлық тәсілін орынды қолданған, кейіпкерлер психологиясын жан-жақты барлаған. Адам (Ә. Ахметов), Көлеңке (Б. Хаджибаев), Кемпір (М. Май), Ересек (А. Әсқұлов), Бала (Д. Серғазин), Қыз (А. Рахипова), Ақын (Ж. Батай) арасындағы өмір философиясы, адам психологиясы ашыла түседі.

Актерлік өнер өз қалпында дамып қана қоймайды, оған режиссерлік өнердің ықпалы өте зор. Режиссер бүкіл спектакльді көркемдеуші болса, актер сол режиссердің ой – мақсатын жүзеге асырушы. Яғни, ол көпшілікпен тікелей қарым-қатынас жасайды. Бұл үшін оған әрдайым бейімділік пен қырағылық, сезімталдылық пен әрекеттілік қажет. «Меккеге қарай ұзақ жол» қойылымы – шын мағанасында жас көрермендердің эстетикалық талап-талғамына сай келген көркем дүние.

2012 жылы Н.Жақыпбай Бердібек Соқпақбаевтың танымал «Менің атым Қожа» повесі бойынша «Көзіме бір көрінсең бала ғашық» қойылымын жұртшылыққа ұсынды. Спектакльдің атауы композитор Т. Шапайдың М. Мақатаевтың сөзіне жазылған әнінен алынған. Қойылымның басты идеясы – Қожаның Жанарға деген алғашқы пәк махаббаты. Режиссер қойылымды әсерлі лирикалық

әндермен көмкеруінің арқасында аға буын көрерменге балалық шағын есіне түсіріп, ностальгияға бөлейді.

Шығарманың инсценировкасын жасаған Н.Жақыпбай повестің ең қызықты жерлерінен сахналық қойылымды шебер түзіп шыққан. Сонымен қатар, басты Қожаның ролін театрдың төрт актері – Дәурен Серғазин, Ербол Тлеуқенов, Азамат Әсқұлов, Бекжан Керімбаевтың орындауы да қойылымның жаңалығы болды. Қожаның әр қырынан көрсетіп, бірін бірі толықтырып отыруы спектакльдің темпоритмін бір легі де бәсеңдетпеді. Әсіресе, Д. Серғазиннің Қожаның ойын, жан тебіреністерін баяндауы, ал Е. Тлеуқеновтың балаға тән қылықтарымен суреттеуі өте әсерлі. Майқанова апайын шошытуы, әжесіне еркелеуі, Сұлтанмен жайлауға кетуі және ең бастысы Жанар екеуінің сахналары балалық лирикаға толы. Милат шешесі тентек баласының үстіне шағымдар түсуіне байланысты жайлаудан келгендегі көрініс көрерменді толқытпай қоймайды. Қожа-Е. Тлеуқеновтың анасын құшақтап алып жылауы, кешірім сұрауы, оның «сен адам болсаң екен!» деген сөздерінің әсерін нағыз балалыққа тән психологиямен көрсетті. Жанарға деген махаббатын сөзбен айтып жеткізе алмауы, оны көргенде дайындаған сөздерін ұмытып, абыржып, мүлдем басқа нәрсені айта жөнелуі де нанымды.

Жантасты орындаған Жандәулет Бақайдың қылықтарына қарап Қожаға «қара Көже» деген лақап атты қойған зұлымды тануға болады. Сонымен қатар екеуінің арасындағы сыныптағы ең үздік оқушы, ақылды да өнерлі қыз Жанарға ғашық болуы, араларындағы балалық бәсеке еріксіз күлкі тудырады. Қожадан таяқ жеп жүрсе де тиісін қоймайтын Жантас – Ж. Бақай өз айтқанынан қайтпайтын бала ретінде көрінді. Аяғын ақырын ғана басып келуі, тіпті әр сөзін ойланып, асықпай айтуы арқылы актер Жантастың бойында қулықпен бірге ақылдың да барын көрсетеді.

Режиссер Н.Жақыпбай қойылымда ұтымды мизансценаларды тауып, толыққанды актерлік ансамбль құрған. Кішкентай ғана детальдармен мектеп оқушыларының жан-дүниесін, армандарын, мақсаттарын анықтап берген. Қожаны мектеп жиналысында тәртібін талқылаған сахнада балалар хормен «Ұстазым» әнін айта бастайды. Кенет, Майқанованың «Қожаны мектептен шығару керек!» деген ащы дауысы шаңқ ете түскенде, «Ұстаазыым!» – деп қайырмасының

жоғары ноталарын айтып тұрған хордың да дауысы кілт өшеді. Осы минутта сахнадағы оқушылар да, залдағы көрермендер де баланың адам болып қалыптасуындағы ролін терең түсінгендей болады.

Өткен ғасырдың 60-шы жылдардағы мектеп формасымен ұл-қыздардың сахнада барлық әрекетке тікелей араласып отыруы, сол жылдардағы әндердің орындалуы аға буын көрерменді немқұрайлы қалтырмайды. Актерлердің әндерді өз сүйемелдеулерімен орындауы, әдемі а саррелла «Жастар театрының» жоғары деңгейдегі дайындығын тағы да паш етті. Сахнаға ағаштан жасалған мектептің, үйлердің макеттерін, парта мен тақтаны алып шығуы, аттар мен үйдің шарбақтарын бейнелейтін ағаш конструкциялар тамаша үйлесімін тапқан.

Дегенмен де, балалыққа шаққа саяхат жасайтын қойылымның көлеңке тұстары да бар. Спектакль болашаққа үмітпен, шаттықпен аяқталудың орнына Қожа мен Жанардың сахнаның екі бұрышында бүктүсіп жылауымен тәмамдалады.

Н. Жақыпбайдың шәкірті Дәурен Серғазин өзін режиссерлік кәсіпте де байқап жүр. Оның тырнақалды жұмысы – француз жазушысы Марк Левидің «Жер мен көктің арасы» повесінің инсценировкасы. Мұның алдында көрермендерге Голливудтық режиссер Марк Уотерс түсірген фильмі арқылы таныс шығарманың сахналық нұсқасын астаналықтар асыға күтті.

Артур есімді жас жігіт жаңа пәтерінде Лорэн есімді қызбен танысады. Бірақ Лорэн Клайн екі дүниенің ортасында, жер мен көктің, тірі мен өлінің арасында қалып қалған екен.

Режиссер ұстазы Н. Жақыпбайдың ізімен қойылымды пластикаға құрған. Лорэннің екі дүниенің арасында жүруін, Артур екеуінің арасындағы пайда болған сезімдерді әдемі би элементтері арқылы шешкен. Сондай-ақ, суретші Е. Тұяқовпен бірге шығарманың ерекшелігіне қарай сахналық аланды толық пайдаланып, кейіпкерлердің еркін әрекет жасауына көп көңіл бөлген. Жылжымалы қабырғалардың, үстелдің көрерменнің көзіне көрінбей бөлініп тұруы, жер мен көктің арасында қалып қалған Лореннің қимылына өте қолайлы. Аяқ астынан қабырғаға кіріп кетуі, не болмаса қабырғаның ар жағынан кенеттен басының, не қол-аяғының шығуы өте әсерлі.

Артурды Дәурен Серғазиннің өзі сомдады. Кенеттен үйінде пайда болған қызға деген ызасы біртіндеп қызығушылыққа ауысуын, одан кейін махаббат сезімдерінің оянуын актер нанымды жеткізе алды. Актер рөлдің сахналық процесін, өміріне мәні келген жігіттің ішкі жан тебіренісін дұрыс анықтаған.

Айым Жүсіпбекова орындауындағы жер мен көктің арасында қамалып қалған Лорэн әдемі де нәзік, амалдың жоқтығынан осы тірлігіне көне бастаған қыз. Айнала қоршаған адамдармен тіл қаталмай, ешкімге көрінбей өмір сүруге мәжбүр болған Лорэннің жан-дүниесін психологиялық толғаныспен жеткізеді. Артурдың ғана оны көріп еститінін білгендегі қуанышы мен үміті, ауруханада төсекте жатқан өз денесінің қасында отырғандағы шарасыздығы көрерменді немқұрайлы қалдырмайды. Ал, актрисаның көзге тартымды қимыл-қозғалысы, жеңіл де әдемі шыққан би палары көзге көрінбейтін қыздың философиясын жеткізеді.

Бекжан Керімбаевтың сомдауындағы Томнан нағыз достыққа адал адамды көруге болады. Досының әлдекіммен сөйлесуі, Лорэн туралы естігенде сенбеушілігін актер нанымды жеткізе алды. Ал, ауруханадағы қыздың денесін ұрламақшы барған екі достың іс-әректі күлкілі жағдайларға толы болды.

«Жер мен көктің арасы» қойылымы жас режиссерден үміт күттіреді. Қызықты сюжетке құрылған қойылымның темпоритмін режиссер бір қалыпта ұстай алмағаны өкінішті. Биге құрылған сахналар жоғары екпінде өтсе, актерлердің драмалық сахналарының екпіні едәуір бәсеңдеп кетеді. Бұл біріншіден, драматургиялық олқылықтардан болғаны анық. Түпнұсқасы повесть түрінде және француз тілінде болғандықтан, сондай-ақ, ол француз тілінен орысшаға, одан кейін ғана қазақшаға аударылып сахналық нұсқасы жасалғандықтан мәтінде нұқсан кездеседі. Дегенмен де, өзіндік ой-тұжырыммен келіп, мизансценаларын психологиялық ойға құрған Серғазиннің спектаклі театр репертуарынан өз орнын алмақ.

«Жастар театрының» репертуарында кішкентай көрермендерге де арналған қойылымдары бар. Театрдың режиссері Бейбіт Құсанбаевтың сахналануында «Ұр тоқпақ», «Үй таңдаған лақ», «Золушка» қойылымдары өз көрерменін тапты.

Кішкентай бүлдіршіндерге арналған қойылымдар қазақ және әлем ертегілерімен таныстырып, жақсылық пен жамандық, сұлулық пен зұлымдық туралы көзқарастарын қалыптастыруға көмектеседі. Актерлердің шеберлігін осы спектакльдерден де айқын көруге болады. Олардың драмалық қабілеттерімен қатар, әншілік деңгейлерінің де жоғары екендігіне куә боламыз. Бүгінгі техниканың дамыған заманында кішкентай көрермендерді қызықтыра алатындай қойылымдардың болуы театрдың үлкен жетістігі.

Сегіз жылдық тарихы бар жас «Жастар театры» халықаралық деңгейдегі фестивальдарға қатысып, әрдайым жүлделі орындарға ие болып жүр. Осындай кішкентай кезеңде «Жастар театрында» бүкіл актердің болмысын көрсете білетін, шеберлік қабілеттерін ашатын спектакльдер қойылды. Атына заты сай келетін бұл шығармашылық ұжымның алдында талай белестер күтіп тұр.

Использованные материалы:

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.
10. Құндақбайұлы Б. Қ.Қуанышбаев атындағы Астана қалалық музыкалық қазақ драма театры // Қазақ сахна өнері. Тәуелсіздік кезеңі. – Алматы, 2009. – 488 б.
11. Сағатова Х. Связь культуры и традиции искусства в мировом

пространстве // Сборник статей международной научно-практической конференции. – Алматы, 2008. – с. 150.

12. Нұрпейіс Б. «Ревизор» комедиясының жаңа шешімі // Әл-Фараби атындағы Қазақ Ұлттық университеті. Хабаршы. Филология сериясы. – Алматы, 2009. – №7-8

13. Құндақбайұлы Б. Драматургия, репертуар, театр...\\ Заман және театр. – Алматы, Өнер, 2001. – 520 б.

14. Нұрпейіс Б. Ізденістер мен іркілістер, немесе Қарағандыда өткен театр фестивалінен кейінгі ой // Егемен Қазақстан, 10.10.2009.

ТВОРЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОМПОЗИТОРОВ АСТАНЫ В АСПЕКТЕ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Опера Е. Рахмадиева «Абылай хан»

Одной из объективных, жизненно важных задач отечественной музыкальной науки является изучение композиторского наследия XX века, представляющего сегодня как отражение фундаментальных изменений, произошедших в культуре Казахстана за истекший исторический период. Актуальность этой задачи определяется, с одной стороны, активным включением страны в глобальное культурно-коммуникационное пространство, а с другой – ростом духовных потребностей казахстанского общества, диктующим необходимость сохранения в искусстве национальных традиций и в то же время прорыва к новым творческим моделям, творческим подходам и приемам, чтобы достойно соответствовать реалиям XXI века.

Со дня основания новой столицы многие деятели искусства, композиторы и исполнители поменяв место жительства, активно включились в атмосферу города Астаны. За прошедший период ими были созданы произведения в самых различных жанрах и освоена разнообразная тематика. Казахстанское профессиональное искусство, основу которого составляет оперный жанр, представляет собой одно из основных направлений отечественной культуры и к настоящему времени завоевывает безусловный авторитет и широкое признание у слушательской аудитории. В реалиях настоящего времени, за более чем двадцатилетний период независимого казахстанского общества, этой области культуры отводится важнейшая роль. Публикации о профессиональной музыке видных представителей казахстанской культуры – музыковедов, композиторов, исполнителей, охватывающие широкий спектр проблем – композиторское творчество, исполнительское мастерство, народная музыка, музыкальное образование и воспитание, музыкальная наука, получают признание не только в нашей стране, но и за ее пределами.

Современное оперное искусство Казахстана, одно из значительных периодов в истории художественной культуры нашей респуб-

ки – малоисследованная область. Необходимость обращения к выбранной проблеме предопределена малоизученностью творческих достижений казахстанских композиторов исследуемого периода и теоретическим уровнем их осмысления, слабой изученностью процесса развития современного состояния музыкально-сценического жанра, его истории, теории и методологии.

Цель настоящего научного очерка – исследовать казахстанскую оперную музыку на примере творчества композиторов, проживающих в столице Казахстана, заполнить один из существенных пробелов в истории отечественного музыковедения, создать по возможности полную картину его современного состояния во всей совокупности его художественных, практических задач и теоретических проблем.

В отечественном музыкознании на сегодня не имеется достаточно специальных работ, связанных с современным музыкальным театром и его проблемами, что не может не сказаться как на развитии оперного искусства, так и изучении его истории.

Современное оперное искусство составляет значительный пласт, исчисляемый несколькими десятилетиями. В этот период отечественными композиторами были написаны произведения для музыкального театра, обладающие стилевым многообразием, богатством и новизной содержания, характера и образного мира. В них отражены общечеловеческие идеи связанные с жизнью общества, духовным подъемом личности и философско-этическая тематика. Особую нишу составляют произведения, посвященные значимой, актуальной идее национальной независимости. В этом смысле вполне закономерным является выбор представленного жанра, который по праву занимает главенствующее положение в профессиональном творчестве. Именно в нем с полнотой раскрываются масштабные, новаторские замыслы и прогрессивные идеи. Концептуальной основой тематики многочисленных сочинений является воспевание независимости, любовь к Родине, борьба народных масс за единство, сплочение. Это оперы – «Абылай хан» Е. Рахмадиева, «Отырар шайқасы» М. Мангитаева, «Домалақ ана» Б. Ботбаева, «Қалқаман Мамыр» Б. Кыдырбек, «Томирис» А. Серкебаева.

Исследуя это направление, нами затронута излюбленная композиторами область, которая явилась творческой лабораторией освоения европейских форм и структур. Значительную роль на этом эволюционном пути непосредственно сыграл и фольклорный материал, способствовавший их претворению в русло оперной композиции. Это жанры и формы народного, песенно-поэтического творчества – айтыс, бата, жоқтау, диалогизированные словесные эпизоды, терме, желдірме, жұмбақ арбасу, толғау, арбау, шешендік сөз и др.

Выявление особенностей исторических факторов при становлении и развитии избранного жанра в контексте профессионального искусства Казахстана тесно связано с задачами, которые характеризуют принципы ее преломления в казахской профессиональной музыке. На первый план выступает цель раскрыть национальную специфику словесного мастерства, воплощаемых в речитативных формах, в частности, в жанре ораторского искусства – шешендік сөз, диалогических формах, в формах воплощения устно-поэтического фольклора – айтыс, бата, жоқтау, қарғыс, жұмбақ (загадки), үгіт өлең (назидательные песни), терме (избирательные песни), толғау (стихи-размышления) многие другие, и определить их функциональное назначение. В то же время проявилась реальная попытка осветить тенденции современного этапа их функционирования и наметить дальнейшие перспективы.

В данной работе выявление жанровых и стилистических основ в современных операх «Абылай хан» Еркегали Рахмадиева и «Қалқаман-Мамыр» Б. Кыдырбек производится на примере форм словесного мастерства, диалогических эпизодов и фольклорных жанров.

Планомерно были выбраны оперные полотна, которые являются ярким доказательством воплощения идеи независимости, патриотизма, народной героики. Здесь в полной мере выявляются речитативы в современных казахских операх, их влияние на развитие музыкально-сценического действия. Подробное рассмотрение новых сочинений отечественных композиторов обосновано их малозученностью, в которых обильно применены разнообразные речитативные формы.

Краткий экскурс в историю интерпретации данной формы выс-

казываний демонстрирует процесс интенсивных поисков казахстанских авторов в области искусства речи. Впервые воплощение национального склада диалогических форм в раскрытии богатства внутреннего мира героев дали плодотворные результаты в первой национальной опере «Қыз Жібек» Е.Брусиловского. В искусном прозаическом изложении нашли полнокрвное и исключительно тонкое преломление различные жанры богатейшего эпического фольклора, а также ораторского искусства. Известно, что исключительно важную роль диалоги выполнили в характеристике как положительных, так и отрицательных героев.

Следует особо отметить доминирование состязательных жанров в диалогических формах оперы «Қыз Жібек». В данном произведении их наличие отчетливо обнаруживается при анализе крупных самостоятельных сцен. Они способствуют раскрытию сюжетно-сценического повествования, представляя сравнительную характеристику главных героев драматического действия. В данном сочинении сравнения с традиционным состязательным жанром, таким как айтыс, вполне обоснованны. Например, это диалогические сцены с участием главных и второстепенных персонажей музыкального действия: Толегена и Бекежана (II действие), Қыз Жібек и Бекежана (IV действие), массовый эпизод при участии Бекежана, Дурии и Жібек (финал I действия), Бекежана и Карлыгаш (II действие) и т.д.

Как известно, опера «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди содержит сцену айтыса, в которой с большим мастерством продемонстрировано ораторское искусство. Выбор поэтического текста, имеющий значительный вес, в совокупности с профессиональным подбором музыкального материала составил цементирующую основу для создания данного национального шедевра. В этом смысле прочной основой послужило словесное начало, в значительной мере определяющее само содержание.

В масштабном музыкально-сценическом творении, опере «Еңлік-Кебек», рассматривая сцену суда, представляющую собой насыщенный эмоционально-психологический центр «конфликта», следует отметить то, что развитие в ней, прежде всего, опирается на приемы словесных прений, споров при принятии жесткого решения. Эти особенности, обусловленные ее содержанием и функцией, позволяют

выделить анализируемую сцену как эмоционально-психологический центр оперы.

Введением в оперу цельных, значимых образов – представителей устной традиции Абыза, претворением специфических жанров музыкального фольклора – терме, желдірме, бата, жоқтау, шешендік сөз – Г. Жубанова ставит определенные цели, непосредственно связанные с отражением глубоко национальных черт, а также воплощением стилистических закономерностей народного устно-поэтического творчества и особенностей разговорной речи.

С обретением Республикой независимости, повлекшей за собой мощный всплеск национального самосознания народа обращение к глубоко национальной тематике, к богатому фольклорному кладу воспринимается очень органично. В этом смысле опера «Абылай хан» Е. Рахмадиева явилась знаменательным событием в истории казахского оперного искусства. Значимость данного сочинения определяется прежде всего национальным духом, величием идейно-концептуального уровня, увлекательным и стремительно разворачивающимся сюжетом в аспекте восприятия современной эпохи. Это – масштабное произведение, с мастерским претворением в нем сложившихся закономерностей жанра – использование развитых оперных форм в характеристиках героев оперы – арий и ариозо (Абылай хана, Топыш, Калдан Серена), диалогических (сцена из I акта с участием Абылай хана и Бухар жырау, из II акта Абылай хана и Калдан Серена, из III акта Абылай хана с российским и китайским послами, из IV акта Абылай и Топыш и т.д.); ансамблевых и народно-хоровых сцен, где присутствуют главные и второстепенные действующие лица – Абылай хан, Бухар жырау, бии, батыры, народ, девушки (I, II, III, IV акты).

Опираясь на многовековые истоки традиционной культуры, Е. Рахмадиев, свободно владеющий закономерностями музыкальной драматургии, и далее совершенствует способы интерпретации таких жанров устного, песенно-поэтического творчества как терме, желдірме, бата и манеры эпического повествования.

Как известно, одной из основных проблем в изучении речитативных форм является взаимодействие образных систем словесного текста и интонационного начала, предопределяющих исходные фак-

торы оперного жанра. Следовательно, опираясь на это положение, следует сказать о том, что логическая организация любой из разновидностей драмы представляет собой структурную целостность, конкретная направленность которой действует на осуществление музыкально-сценического синтеза на уровнях взаимодействия мелодической линии с речевой, а также сюжетного развития с драматическим действием. Эти две ведущие художественные организации тесно соприкасаются с оперой – искусством синтетическим, широко и полнометражно охватывающим различные явления действительности, жизнь людей во всем ее многообразии и в их связях с окружающим миром.

Роль и функция слова (прозы) в музыкальном театре – глобальное средство выразительности, доносящее эмоциональный контекст произведения до слушателя, и данная проблема выдвигается ведущей в данном исследовании.

Автор оперы – корифей казахского музыкального искусства, педагог, общественный деятель Е. Рахмадиев, создавший множество произведений в самых различных жанрах – оперы, симфонические произведения, вокально-инструментальные, хоровые, камерные сочинения, а также музыку к драматическим спектаклям и кинофильмам. Насыщенная культурными событиями жизнь в республике постоянно привлекает внимание маэстро и рождает в нем острую потребность критического осмысления происходящего, стремление определить верные направления в сложном процессе развития национальной музыки. Его многочисленные выступления с докладами на композиторских съездах, пленумах, форумах, конференциях, фестивалях являются существенным тому подтверждением.

В композиторской школе Казахстана Е. Рахмадиев занимает ведущее место. Внушительный по своим масштабам творческий арсенал композитора выделяет многогранность, философское мироощущение, целостность композиционного мышления и смысловая насыщенность в воплощении как крупного построения, так и лаконичной миниатюры. Среди широко известных произведений особого внимания заслуживают оперы «Қамар сұлу» (1963), «Алпамыс» (1972), «Абылай хан» (1998); симфо-

нические поэмы «Амангелді», «Толғау», «Дайрабай», «Праздничный кюй», «Праздничная кантата», «Құдаша думан» и другие. Спектр его творческих интересов богат и разнообразен, его деятельность поражает жанровой широтой, высоким профессионализмом и новаторством. В своих произведениях Е. Рахмадиев опирается на достижения мировой и русской оперных школ в синтезе с национальными фольклорными традициями. Среди многочисленных сочинений особо выделяется излюбленный жанр Е. Рахмадиева – опера. Знаменательным событием в истории отечественной культуры явилось рождение нового, поистине национального произведения профессионального композитора на исторический сюжет¹.

Претворение историко-героических мотивов в концептуальном содержании данного сочинения было обоснованным в связи с тяготением самого автора к использованию крупных форм, актуальных и социально значимых идей и тем, достоверных и колоритных образных зарисовок.

Как известно, литература является кладезем многочисленных музыкально-сценических воплощений, успех которых напрямую зависит от заимствованного источника. В этом смысле замысел композитора органично совпал с предоставленной возможностью обращения к сюжету видного народного писателя – Абиша Кекилбаева. Тексты для оперы были заимствованы из его новой пьесы о великом правителе казахской земли, выдающейся исторической личности – хане Абылае. Автора таких романов, повестей, рассказов как «Степные баллады», «Горсть земли», «Последний снег» и другие всегда отличал высокий поэтический дар, глубокое философское мышление, лаконичность и сосредоточенность, мастерское владение психологической ситуацией, отточенность и богатство стилистики и языка. Помимо творческой деятельности писатель А. Кекилбаев значительное место отводит таким направлениям в науке как критика, философия и история.

Вообще, проблема историзма вызывала живой отклик в умах многих представителей культуры и всегда находилась в центре

¹ Премьера оперы прошла 19 ноября 2004 года при постановке заслуженного деятеля России, Санкт-Петербургского режиссера Ю.Александрова.

внимания. Обращение к достоверным фактам, событиям из жизнедеятельности известных личностей прошлых времен было обусловлено, с одной стороны, пристальным вниманием к их деятельности в качестве государственных правителей, способных нести ответственность за судьбы людей, с другой, стремлением выявить и воплотить социально-психологические, нравственные проблемы прошедшей эпохи, оценивая ее культурно-исторический статус.

Преломление национальных истоков, обращение к собственным корням являлось наиболее востребованной областью творческого кредо многих мастеров, которое стало реально возможным в суверенное время, вызывая живой интерес в воплощении исторических сюжетов и выдающихся лиц – Абылай хана, Толе би, Махамбета и многих других видных деятелей. Каждый художник по-своему интерпретировал их образы, применяя индивидуальные стилистические и композиционные особенности, проявив знания в реконструировании прошлого. В поисках оригинальных путей и новых драматургических решений в созданных произведениях они стремились к успешной реализации своих проектов. В частности, к личности Абылай хана обратились многие драматурги – Абиш Кекилбаев, Маман Байсеркенов, Сакен Жунусов и другие. Воплощая свои сюжеты на сцене театра они стремились передать политическую атмосферу описываемой эпохи, воссоздать облик выдающейся личности. В качестве наглядного примера можно привести литературный вариант пьесы М. Байсеркенова «Абылайдың ақырғы күндері»².

В связи с этим следует особо выделить прозу А.Кекилбаева, отличающуюся емкостью, художественной полнокровностью с опорой на исторический материал, раскрывающую вечные проблемы бытия и содержащую в своей основе предания вековой истины народа. Его произведениям свойственны – высокий гражданский пафос, глубина и жизненность национальной идеологии – созвучные современной эпохе. Писатель открывает перед нами мир су-

² Существует также режиссерский вариант пьесы об Абылай хане, созданный известным театральным деятелем Т.Жаманкуловым, впервые нашедший освещение в автореферате его кандидатской диссертации (Алматы 2007).

ровой поэтичности, глубокой философской мудрости, затрагивая самые высокие струны человеческих страданий, испытаний и достижений³.

Основным движущим фактором его пьесы является «тема ценности человеческой личности» (определение И. Юшковой), величие души героя, выраженной в правых и справедливых поступках. Образ Абылай хана, концентрирующий черты блистательного ума, политической зрелости, сострадания, преданности и любви к народу, родной земле, у драматурга представлен полно и многосторонне [1, с.442]. Либретто оперы воспроизводит яркие страницы исторических событий народа. Следует напомнить о том, что основная концептуальная канва рассматриваемого сочинения созвучна современной национальной идеологии, основополагающими принципами которой являются тема любви к родной земле, идея незыблемости государства, цельности народа, его единства, свободы, представленные как наиболее актуальные и злободневные мотивы суверенного, независимого Казахстана.

³ События драмы разворачиваются в начале XVIII века. Это период непрекращающихся войн между казахскими ханствами. Народный мудрец Бухар жырау готов молиться за того героя, который поведет за собой народ. О начале очередного наступления (это войско джунгаров под предводительством батыра Шарыша) оповещает Диуана (юродствующий). В тяжелой схватке побеждает вражеского воина неизвестный молодой джигит Абыльмансур. Народ выражает свою благодарность герою, который в свою очередь дает клятву верности Отчизне.

Оказавшись в плену у джунгарского хана Калдан Серена, молодой батыр мечтает только об освобождении ради спасения своего народа. Пройдя через тяжелые испытания Абыльмансур, проявив ум и находчивость, возвращается на Родину. Народ празднует возвращение своего героя. В знак почета казахский хан Абыльмамбет вручает Абыльмансору половину ханства – теперь его имя – Абылай хан. Многочисленные послы и гости других государств спешат поздравить нового правителя. В это время недруги готовят очередное препятствие молодому предводителю: в частности, его супруга Топыш, корыстная и жестокая женщина, под влиянием которой зреет коварный план – уничтожить всех законных наследников трона, родить сына от Абылая и стать женой хана двух государств. Узнав об этом, молодой хан ищет справедливости, вопреки всем угрозам со стороны заговорщиков, пытавшихся обмануть народ и уничтожить его самого. Принятие решения предоставляют высшему суду. Произведение завершается победой сил добра над злом, коварством и насилнием. Народ просит Абылай хана возглавить страну и со знаменем победы вести ее вперед. Финал оперы представляет собой мирное, торжественное шествие казахских батыров, посвятивших свои жизни ради счастья будущего, с мечтой о свободной стране.

Здесь затрагиваются извечные темы борьбы добра и зла, жестокости и великодушия, бессмертия человека, творящего добро, являющиеся доминирующей концепцией произведения.⁴

В опере «Абылай хан» Е.Рахмадиев широко использует речитативы в музыкальных партиях многих действующих персонажей. Следует особо отметить, что в данном оперном сочинении в отличии от ранее созданных композитором музыкально-сценических полотен, превалируют речитативные формы, тесно соприкасающиеся с особенностями прозаического текста и закономерно подчиненные особой логике сюжетно-смыслового развития.

При определении драматургических функций речитативных и диалогических форм целесообразно их рассмотрение в первом действии, так как уже здесь присутствуют элементы речитатива в диалогизированной разговорной форме.

Так, в 1 картине I действия «Противостояние» после оркестрового вступления, вводящего в эмоциональную атмосферу предстоящих сюжетных коллизий, представлена экспозиция образа мудрого, почтенного старца – Бухар жырау. С печальных, протяжных возгласов – А-ей-ау (скачок на чистую квинту, за ним следуют интонации малой секунды в форшлаге), воспринимающиеся как горестные вздохи о тяжелой доле народа и отражение трагической безысходности, что непосредственно связано с сюжетной фабулой. В данной картине повествуется о военных событиях, происходящих между казахами и джунгарами, последствия которых трагически отразились на жизни мирного народа. Кейуана повествует о бедственном положении неповинных людей, переживает за родную землю, залитую кровью и слезами. Речитативно-декламационная основа высказываний Бухар жырау способствует выявлению эмоционального строя его речи – степенность, неторопливость, и в то же время, глубокая грусть и внутренняя сосредоточенность, достигающиеся применением традиционной стихотворной формы восьмисложника, мелодии, охватывающей диапазон в объеме интервала септими, дорийский лад в тональности е-moll содействуют передаче общего настроения данного эпизода. Переменный метро-ритм (3/4, затем 4/4), ладо-перемен-

⁴ В пьесе роль известной исторической личности, полководца Абылай хана играет народный артист РК, лауреат Государственной премии Т.Жаманкулов.

ная структура (e-moll – E-dur), чередование распевов с оживленным движением в мелодической линии, законченные фразы с возвращением к устою являются, с одной стороны, характерными чертами казахского песенного искусства, с другой – отчетливо напоминают печальную, горестную речь почтенного мудреца.

Вообще, тенденция развития мелодики в сторону большей распевности, присущая народно-песенному интонированию, становится неотъемлемой частью мелодизированного речитатива. В оркестровом сопровождении гибко передаются эмоциональные переливы, следующие за развитием мелодической канвы и изменениями в сюжетном направлении.

Нотный пример №1⁵

pp 3

А - ей Жүн жіт-ті әб-ден жі-гер - ді, сар-ғайт-ты әб-ден са-на -

5 ны. І - рі-ген ай - ран се - кіл - ді, бет-бе - ті - не ел тоз - ды.

8 Ба - ту-а қаш - ты дау коз - ды. И - е-сіз қал - ган жер — тоз - ды - ы.

12 3 3 3

Гу - гу - ги гу гу - гу - гу - гу - гу.

Средний раздел рассматриваемой сцены выдержан в форме диалога между Бухар жырау и Кейуаной. Использованная открытая речь мудреца под аккомпанемент оркестрового сопровождения на словах: «Бірі орысты паналап, бірі шүршітті жағалап, енді бірі қалмақты құшқалы жүр ағалап», отчетливо ассоциирующаяся с обликом акына, исполняющего стих под инструментальный наигрыш, является

⁵ Все нотные образцы оперы «Абылай хан» взяты из рукописи клавира фонда библиотеки театра ГАТОБ им. Абая.

еще одним проявлением, присущим казахскому устно-поэтическому творчеству [2, С.15-16]. В момент отсутствия интонационного начала, реплики Кейуаны поддерживаются цепью диатонических гармоний на фоне напевной мелодической фигурации, контрастирующей с жесткими аккордовыми переборами (пунктирный ритм), т.е. логическая сторона содержания имеет отражение не только в мелодизированном, речитативном пении, но и в сопровождении, соответствующем по характеру смыслу сказанных им слов – своеобразная «драматизация музыки» (выражение И.Х.Лобе) [3, с.71]. Следует отметить, что в операх XX-XXI столетия заметно актуализируется тяготение к симфонизации оркестровой партии, несущей определенную эмоционально-смысловую нагрузку – усиление драматического накала, активизация музыкальных возможностей оперного жанра. Доказательны в этом смысле многие сцены данного произведения, в частности, финал рассматриваемой сцены: выразительные речитативные реплики – «Бұл не дүбір, бұл не дүсір. Неден шықты бұл дабыл? – Что это за грохот, что за шум. Откуда раздается этот гром?» изобретательно отображают момент приближающейся опасности при помощи удачно подобранных оркестровых средств – на тремолирующем фоне композитор применяет прерывистые, синкопированные звуки с постепенным расширением диапазона, передающие состояние тревоги и волнения [2, с.18]. Выход жырау в 1 картине I действия плавно переходит в хор народа, воспринимающийся как логическое продолжение его мыслей и чувств.

В пьесе А. Кекильбаева Бухар жырау представлен многоаспектно: это умудренный богатым, жизненным опытом почтенный старец, патриот и заступник родной земли. В связи с этим подвергается модификации такой аспект, как «тематическая драматургия» в его музыкальной характеристике (т.е. в связи с развитием сюжетного повествования настроение героя становится контрастным противоположающейся стороне, это отчетливо прослеживается в изменении тематического зерна).

Так, очередной выход Кейуаны, представленный в этой же картине (в сцене с джунгарским батыром Шарышом), является подтверждением высказанной мысли, ибо в характере героя проявляются несколько иные черты – благородство, достоинство и непоколеби-

мость перед врагом. Ускоренный темп, смелые акценты, четкие, симметрично расположенные интонации, повторность материала, скандирование на звуках «ми-бемоль» и «соль», напряженный мелодический рисунок с преобладанием диссонирующих и неустойчивых аккордовых комплексов отражают внутреннее сопротивление. Здесь композитор использует мелодическую декламацию с жанровыми признаками терме.

Нотный пример № 2

Йе! Ежел-гі Дү-ни-е, Ер-те-ден та-ныс кы-лы-тың,
 Қо-сак-та-сып жү-ре-гің. Қы-зы-ғың мен бү-лі - гің, Бір-де-г(і)а-
 яқ, бір-де бас. Бір-де-гі бас, бір-де а - яқ. Кө-ж(і)рек-те-гі у - көз-де
 жас, Кө-кі-се дүш-пан жүр-м(е)а-яп! Ұ-ра-ны А-лаш Қа-за-тым. Ес-гі-дін
 жәу-дың ма - за - ғың.

В плане применения диалогизированного речитатива партия Шарыша в словесном поединке с жырау в первой сцене представляет интерес с точки зрения интерпретации композитором мелодической декламации, приближенной к жанру устного песенно-поэтического фольклора – терме (быстрый темп, повторность интонационного материала, вращение вокруг одних и тех же звуков). В ладо-гармоническом направлении присутствуют переходы в хроматическую систему, восходящее движение, ведущее к звукам доминанты (неустоя) – все подчинено показу надменного характера, уверенного и вызывающего тона высказываний, твердого и напористого нрава Шарыша.

Нотный пример № 3

Баса жан-

5
шып бау-ыр-ғап, Бор - бай-ың-ды

7
са - бын - дап, Күй-ры-ғың - ды ты - ғын - дап, Қа - быр - ғаң -

9
ды сы - ғым - дап, Бір ыр - ға - май, мың ыр - ғап,

11
О-мырт-қан-ды о - пы-рып, Жам-ба-сың-ды тоқ-қайт-қа-лы кеп түр-

13
мын! Ақ ор - даң - ды ой - ран

15
ғып, А-бырой-ды ай - ран кып, Ит мү-жі-ген а-сық-

17
тай, Ом-пайт-қа - лы кеп түр - мын.

В 5 картине II действия оперы, названной «На политической арене», следует отметить партию Бухар жырау, представляющую размышления мудреца, комментирующего происходящие события в момент поздравления Абылай хана многочисленными гостями и послами, когда ему был присвоен титул правителя. В диалоге с Диуаной применена речитативно-декламационная форма под неторопливое, монотонное развертывание движения в аккомпоненте, создающего в данный момент поддерживающий фон [2, С.173-177]. На словах: «Прошли шумные празднества. И минуло с тех пор немало времени. Поутихли ссоры, дразги. Больше стало радостных событий. Плохая

весть становится врагом, когда господствует благая. Начнутся спокойные времена, когда прекратятся грозные наступления и придут мирные караваны» (перевод наш – Г.М.). Композитор использует мелодическую декламацию, а также скандирование на звуках «ре» и «ми», тем самым приближая оперу к жанру «разговорной драмы» (определение А.Волкова) [3, с.73].

Нотный пример №4

5
Дуыл-да-ган той от - ті. О-дан кан - ша жыл өт-ті. Ы-зы ки-ку

9
а-зайды. Жи - ын, ду-ман, кө-бей - ді.

12

15
Жа-ман ха-бар жау-шы бол-май, жак-сы ха-бар ел-ші бол-са бол-га - ны.

17
Шаң-кыл-да-ган шап - кын кел - мей, бәй - пең - де - ген ке - руен

кел - се за - ма - ныц - ныц оң - га - ны.

Подобный композиторский прием при воплощении историко-героического сюжета был обусловлен особенностями и условиями жанра – необходимость за короткий отрезок времени передать максимум информации. В этом смысле Е.Рахмадиевым претворяются различные приемы. Так, в опере сцены с участием многочисленных персонажей характеризуются именно данной формой речитации. Композитор намеренно преследует цель доминирования словесного текста над музыкальным. Это партии Абылай хана, Бухар жырау, Диуаны, Шарыша и других действующих лиц.

В 7 картине II действия («Примирение») в обрисовке Кейуаны композитором также интерпретирован жанр – терме, органично вписавшийся в его образно-интонационную сферу. Связанный внешними и внутренними сюжетными нитями с положительными героями, он тонко сопереживает и чутко реагирует на изменения в музыкально-сценическом действии.⁶ Данная характеристика раскрывает новую грань его облика – уверенность и удовлетворенность за сбывшиеся мечты. Оживленно-приподнятый тон повествования достигается светлой мажорной окраской (A-dur), обилие восходящих и нисходящих кварто-квинтовых ходов с частым возвращением к устою придают его высказываниям активность, жизнерадостный тонус. В основе речитативных реплик Кейуаны применена традиционная стихотворная форма – 8-сложник, однотональная натурально-ладовая гармония с применением полных оборотов, иолийский и миксолидийский лады, отчетливее демонстрирующиеся в оркестровом сопровождении [2, С.173-175].

Приносимые им слова «Ел болам десең, сен алаш, хан ұстасаң билік бер, Кілі берме аузына, кеудесіне желік бер, сынамақ болсаң ерінді, қиын жерде сеніп көр! Қиынның жолын көппенен, бірге ойлап таппасаң, ер бытырап, қырт болар, ел бытырап, жұрт болар – «Хочешь праведным народом слыть, предоставь возможность уверенно хану править, дай доспехи ему, не критикуя батыра, проверь его на сложном деле. Если в тяжелые времена не сплочитесь в единстве вы, потеряет веру в себя и герой, и народ» (перевод наш – Г.М.) полны жесткой критики по отношению к противникам, препятствующим росткам светлого и доброго, справедливого и благородного.

Таким образом, введение в оперу «Абылай хан» активно действующего персонажа – жырау, с одной стороны, планомерно, в связи с общими закономерностями жанра исторической драмы, со свойственным ей размеренным повествовательным характером, с другой – закономерно, в связи с тем, что многие казахские эпические полотна и музыкально-сценические произведения начинаются с пролога, в котором жырау отведена определенная функция – введение в об-

⁶ В сюжетном построении следующий эпизод: Дворец хана на троне Абылай, с правой стороны бии во главе с Бухар жырау, с левой – батыры. Бухар жырау призывает к миру и согласию.

щую эмоциональную атмосферу предстоящих событий. Спокойная, величавая, сосредоточенная речь сказителя чаще всего органично внедряется в самые значительные, существенные композиционные отрезки. В качестве примера следует назвать оперы «Ер Тарғын» Е.Брусиловского (партии жырау), «Абай» А.Жубанова и Л.Хамиди (партии Сырттана), «Еңлік-Кебек» Г.Жубановой (партии Абыза) и многие другие сочинения. «Плавная мелодия, в которую облекалась эта речь, подобно воздуху или всплеску набегающей волны, мерно и медленно вздымалась и опускалась, следуя строка за строкой. На время она угасала, уступая место стремительной скороговорке, потом возникала вновь, струясь нескончаемым потоком героических интонаций. Взгляд, поза, жесты, все поведение манасчи (сказитель – Г.М.) выражали сознание собственного достоинства» [4, с.244].

Так, партии Бухар жырау, обрамляя представленное сочинение, вводятся и внутрь построения, тем самым углубляя конфликтные ситуации и способствуя созданию сквозной линии сюжетного развития.

С особым мастерством Е. Рахмадиев воссоздает облик великого полководца, предводителя и защитника отечества Абылай хана (1711-1781)⁷, который наделен мужеством, достоинством, силой, мудростью, благородством, величием духа и доблестными подвигами. Как указывалось ранее, к сюжетам с участием батыров казахской степи обращались многие писатели и драматурги. Так, выдающийся ученый, путешественник, фольклорист и историк Ш.Уалиханов еще в начале XX века в своих трудах одним из первых записал фольклорные образцы военных походов Абылай хана:

⁷ В Казахстане и за его пределами Абылай-хан был известен как дальновидный и мудрый политик, обладавший выдающимися дипломатическими способностями и талантом государственного деятеля. Его усилия были направлены на создание сильного и независимого казахского государства. Он возглавил объединительные тенденции казахов и способствовал централизации государственной власти. В 1771 году на съезде представителей трех жузов Абылай был избран казахским ханом. Период его правления был ознаменован стабилизацией политической обстановки, повышением его престижа и расширением экономических и культурных связей казахов с другими народами Центральной Азии и России.

О, хан Абылай, ты ходил,
Гогоча как гусь,
Бушуя как буря,
Бурля, как горный поток,
Сверкая, как метеор,
И печень твоего врага
Досталась тебе в руки.
Во время сечи
Пали юноши с чубами на голове,
Пали двукосые девицы.
О, как тяжело перенести!
Можем испортить все дело,
Давай хан в атаку-крикнул он.
Абылай хан еще в силе –
Бушевал, как старый бурф.
Саврасый конь, равный сотне баранов,
Встепенулся на всех четырех ногах,
Вспотел, как вражий конь.
Увидев, как огонь вспотел,
Государь мой, хан Абылай,
Подтянул подпруги туго
И пустил аргамака вперед.
Мирно живших киргизов
Рассеял на Сарыбеле,
Свое дело он сделал,
Сломал хребет киргизам.
Итак, совершив набег,
Вернулся к себе Абылай.
Наступило время затишья [5, с.244].

В действительности достоверные источники указывают на сложную политическую обстановку, сложившуюся в период первого десятилетия XVIII века, которая сопровождалась непрекращающимися войнами со стороны джунгаров, яицких казаков, башкир. Неправильный урон был нанесен жилищам киргизов враги отгоняли скот, уводили их в плен целыми семьями. Их бедствия усугублялись холодными зимами и голодом. В это сложное, смутное время Абы-

лаю предстояло выполнить историческую миссию – объединяя разрозненные племена, возглавить народ, поднять его на защиту родных земель. «Не находя в среднеазиатских песчаных степях сытных пастбищ и вступив во вражду с новыми соседями, киргизы (казахи – Г.М.), обращаются к границам могущественной России, чтобы искать ее помощи и покровительства. В это-то ужасное и кровавое время обращает на себя особое внимание султан Абылай. Участвуя во всех набегах, сначала как родовой воин, он показывает подвиги необыкновенной храбрости и хитрости. Полезные советы его и стратегические соображения упрочивают за ним имя мудрого. Абылай действительно перенес много испытаний и борьбы, пока значение его не возросло до того, что киргизы считали его воплотившимся духом (арвах), ниспосланным для совершения великих дел» [6, с.268].

В опере, в конкретном воплощении данного художественного образа широко и мотивированно интерпретируются речитативные и диалогические формы как приемы выразительности, способствующие интенсивному музыкально-сценическому разворачиванию и правдивому раскрытию психологических коллизий. Глубоко и тонко прочувствована эмоциональная канва всех сольных интроспекций главного героя. Продолжая линию положительных персонажей, он выступает антитезой оппозиционному направлению музыкально-драматической организации. Крупным штрихом выделяются все речитативные и диалогизированные эпизоды, призванные раскрыть внутреннее содержание и создать музыкальный портрет молодого батыра, будущего правителя.

В сценах с участием Абылай хана композитор придает важное значение словам, произнесенным им. Сохраняя тесную связь с литературным источником, отличительными свойствами которого является насыщенность словесного действия, Е. Рахмадиев мастерски интерпретирует либретто, точно следуя за текстовыми изменениями в соответствии с музыкально-драматургическими средствами оперного жанра. Воспроизведение словесной речи в характеристике Абылаймана явным образом проявляется в многочисленных речитативных высказываниях. Так, в 1 картине I действия – «Вступление» – в содержании описывается тяжелейшая схватка неизвестного джигита, который побеждает джунгарского батыра Шарыша. Народ выражает свою благодарность,

на что Абильтмансур клятвенно заверяет: «Не уступлю, пока не уничтожу врага». Он просит благословения и благопожелания. Сцена с народом, поддерживающим своего героя, органично переходит в его речитатив. Использование полутонности, точнее скандирования на звуке «сол» под диссонансирующие аккорды сопровождения (применение интонаций уменьшенных интервалов, двойной доминанты, смена мажора минором), усиливают постепенно растущее напряжение. На словах «Жоймай қоймай дұшпанды абыройын аяққа баст(ы) екен деп. Ақ батанды, ата берсең болды, жатырқамай соңымнан ерсең болды», динамика развития героико-патриотических чувств достигает наивысшей кульминации (в оркестровой партии хроматические ходы в верхнем голосе на фортиссимо) [2, С.67-68]. Его речитатив выдержан в жанре бата сұрау (просьба благопожелания, благословения), который упоминался как древнейший вид традиционной культуры многих тюркоязычных народов в первом разделе данной работы (в связи с речитативами в опере Е.Брусиловского «Қыз Жібек»). Здесь в речевом отрывке композитором интерпретирована типичная стихотворная форма семисложник, а также А-dur, по концепции автора, служащая своего рода лейт-тональностью в обрисовке положительных персонажей оперы. Так, речитативы Бухар жырау, народные хоровые эпизоды выдержаны в названной тональности.

Несмотря на краткость высказывания, здесь отчетливо вырисовывается глубина мысли, раскрывающая одну из граней образа Абылай хана – мужество, готовность к подвигу ради свободы родного народа.

Важное значение с драматургической точки зрения для раскрытия основного конфликта представляет 3 картина I действия – «Состязание в мудрости», где представлена развернутая характеристика главного героя.

Находясь в плену у Калдан Серена Абильтмансур в словесном поединке с ним, защищая свое достоинство, проявляет такие ценные качества личности как острый ум, находчивость, чуткость, гибкость и прозорливость политика, а также гордость и честь. Известно, что об Абылае казахский народ сохранил множество легенд, сказаний, поэм, в которых особенно прославляются его «...дипломатические способности, личная отвага и смелость, государственный ум, твердость духа» [6, с.79].

Следует заметить, что участники этой сцены представлены в неодинаковых ситуационных положениях. Позиция Калдан Серена, хозяина положения, несомненно более прочна, в связи с чем заметна тенденция к монологичности (особенно в финале сцены). Так как он является центральной фигурой, чаще всего доминируют эпизоды с его участием. В свою очередь, Абылай хан представлен лишь отдельными репликами, временами переходя в более развернутые мелодические построения. На протяжении длительного развития характеризуются различные стадии модификации их эмоционального строя – от недоверия, непреклонности, подозрения к постепенной снисходительности и взаимопониманию. По сюжетно-сценарному развертыванию анализируемый эпизод идентичен сцене-разговору хана Кончака с пленным князем Игорем из оперы А.Бородина «Князь Игорь» (события в половецком стане – II, III действие). В обеих операх заметно сходство по жанровому направлению (героическая драма) и по применению речитативной формы для высказываний.

Массовая сцена с участием Калдан Серена, его супруги Кульпаш, дочери Топыш, сына Лама Доржы, хора девушек и других действующих лиц плавно переходит в «сцену-дуэт». Композиционно она делится на 2 раздела:

Ариозное построение в партии Абильтмансура, в основе которого интерпретирована аркинская народная песня широкого диапазона, с завершенными фразами на устое, с дорийской секстой в тональности e-moll – эолийской, являющихся характерной чертой песенного творчества указанного региона. Распевность в плавном, поступенном в восходящем и нисходящем направлении органично чередуется с речитативом «сecco», составляя основу его лейтмотива.

Нотный пример №5



Сай - ма - сай! Төрт ка - ру - ы бо -

6 ой - ында. Төрт ба - бам - ның ка - ны бар. Еш - кім зор - ла - май - ақ өз(і) айт -

11 ты. Ес - тіп тү - ры - ып ка - лай - ша а - ман е - сен о - ны

16 ны жі - бе - рем? Ме - нің ор - дым - да ө - зің бол - сан, кай - те - рең?

Насыщенность гармонического развития в оркестровом сопровождении представляет взаимодополнение к обрисовке интонационного портрета главного героя (использование одноименной, переменнo-ладовой структуры – A-dur-a-moll-e-moll) [2, С.135-136].

Словесный поединок Абылай хана с Калдан Сереном, представляющий момент столкновения противников, выдержан в жанре «жұмбақ арбасу» (спор загадками), что в очередной раз подчеркивает органическую связь современного композиторского письма с фольклорными традициями. В данном эпизоде интерпретация «жұмбақ», являющегося разновидностью айтыса (состязания), чаще всего в молодежном развлекательно-игровом песенно-поэтическом искусстве, удачно внедряется в сюжетно-сценическую линию развития, не нарушая композицию целого, демонстрирует словесное мастерство участников действия. Причем лаконичные, но содержательные высказывания главного героя подчеркивают те качества личности Абылай хана, напрямую демонстрирующие его умение через слово воздействовать на окружающих. В этом смысле уместно высказывание исследователя С. Галицкой: «В вербальной системе именно речевая интонация концентрирует эмоциональное начало...» [8, с.23]. Так, сдержанные, «сухие» реплики Абильтмансура в начале эпизода набирают силу и уверенный тон, приближаясь к гораздо более распевному развитию.

Нотный пример №6

Калдан

Абылай

Тө-бе-ге шык-па-ған тау-ға шы-ға ма?

Кы-шы-ма-

5

Тар жер-де те-ке ті-ре-се ме?

ған та-қым-ға түл-пар бұ-йы-ра ма? Теке

9

ті - рес - пей - ді, те - ке - шік ті - ре - се - ді.

Скандирование на отдельно взятых звуках сочетается с мерной декламацией, причем все это подкреплено свободой ритмической, а также диссонирующей аккордикой в партии оркестра.

Обращают на себя внимание речитативные реплики Калдан Серена и их ладо-тональная структура, выделяющаяся нестабильностью в плане устойчивости – D-dur в начале построения на словах «...жанжалы басылмас. Елінде сиыр, жылқы көп пе?» сменяет с-moll дорийский с постепенным возвратом к основной тональной сфере.

В характеристике Калдан Серена следует особо выделить переход от речитатива к ариозному построению, где в сквозном музыкальном развитии в драматургии оперы значение речитатива еще более возрастает из-за его скрепляющей функции (он выступает объединяющим фактором между I и II разделами рассматриваемой сцены). При втором проведении тема (первое проведение прозвучит

чало в e-moll) подвергается существенной трансформации – смене тональности и размера – fis-moll, 6/8 (предыдущий 4/4). Ритмический каркас речитатива, как указывалось ранее, отличается свободой, придающей высказываниям соперников непринужденный тон общения. Упорядочивая смысловые акценты (интонации вопроса и ответа, возгласы и мерная речь), композитор максимально стремился, с одной стороны, к воспроизведению индивидуальных тонкостей интонационного строя каждого героя, с другой, гибко претворял национальные традиции народного песнетворчества.

Словесный поединок завершается эпизодом примирения обеих сторон, где решающую роль для разрешения конфликта сыграла мудрость и дипломатическая тактика Абылай хана. Эта сцена является примером использования закономерностей ораторского искусства, в котором состязались Абильмансур и Калдан Серен. Внушительную по своим размерам анализируемую сцену завершает небольшое заключение.

Нотный пример № 7

Скандирование:

Мен де ү-шеу бо - лып ке-ліп ем. Бі-реу боп ке-тер тү-рім бар.

Бау-ы-рымның со - ны Ша-рыш. Бір о-зін мен бір кү-дай - га мә-лім.

Ол да о - пат бол - ды.

Нотный пример № 8

сессо:

Калдан

mf *f*

Са-быр-ла-рың жет-пе-се, ка-зір ай-та-йын. са-быр-ла-рың жет-се...

Данная сцена представляется чрезмерно развернутой. Несмотря на это создает благоприятную почву для восприятия передаваемой информации, так как острота мысли, высказывания в форме загадок, намеков, хитросплетений вводят слушателя в атмосферу политических игр, приемов и интриг, создавая определенную динамику в развитии сюжета.

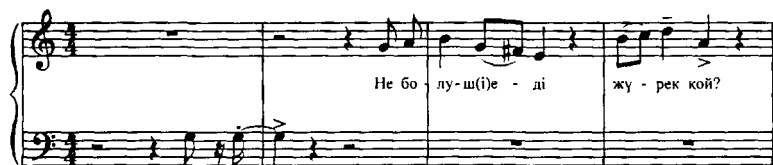
Таким образом, существенная роль в данной картине непосредственно принадлежит речитативу, т.е. слову в музыке как носителю основного концептуального и эмоционального содержания, вместе с тем, составляя значительный пласт в применении различных видов речитативных форм исполнения, превалирующих над другими средствами выразительности и конструктивно воздействующих на раскрытие сюжетной фабулы.

Значительную стройность и целостность структуре придают массовые эпизоды, вводящие в эмоциональную атмосферу действия, мобильно включаясь в общий композиционный каркас. Именно речитативу поручена самая действенная драматургическая функция: интенсивное развертывание музыкально-сценического действия, создание сквозных арок и логически-смысловых связей.

Показательны в аспекте исследования речитативных форм не только музыкальные характеристики главных действующих лиц, но и вместе с тем крупные композиционные отрезки оперы с участием второстепенных персонажей. Так, в 5 картину II части, озаглавленной «На политической арене», изобилующей речитативами, монологами и декламацией, вводится сцена, в полной мере демонстрирующая ораторское искусство.


Диалог Топыш и Абылай хана, расположенный в начале картины, раскрывает новую грань облика главного персонажа. Храбрый воин, мудрый и проницательный предводитель, пораженный жестокостью, коварством, бездушием своей супруги («С ужасом Абылай хан видит в ее руках сердце, которое она вырвала из груди своего родного брата Лама Доржи»), с трудом великий хан берет себя в руки, он сильно растерян, что образно передается в его музыкальной характеристике. Торопливые, взволнованные мелодические фразы в тональности e-moll гармоническом, передают внутреннее напряжение и испуг. Здесь использована стихотворная форма семисложник, с дублированием в оркестровом сопровождении. Напротив уверенные, «надменные» интонации присутствуют в партии Топыш. Несмотря на схожесть в тональном, ладо-гармоническом и мелодическом направлении, их речитативы различны по эмоционально-смысловой направленности. Перед нами образцы мелодизированного речитатива с применением резкой смены ладо-тональности, где восходящая линия мелодического движения использована в партиях Топыш и противоположно – нисходящая у Абылай хана.

Нотный пример №9

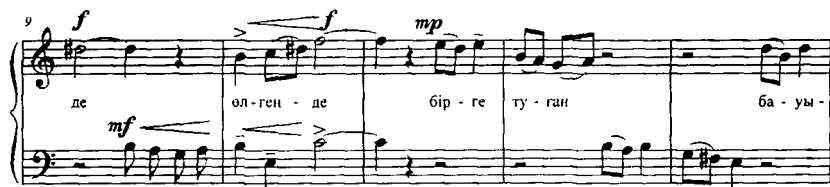


Не бо-лу-ш(i)е-ді жү-рек кой?

Бұл не-е?



А-дамның жү-ре-гі. Зұ-лым Ла-ма Дор-жының а-кем ме-нің өл-ген-



де өл-ген-де бір-ге ту-ған ба-уы-

Се-нің а-кең өл-ген-де

бір-ге ту-ған



ры-ма— ка-раулық ой-лап мерт кы-лы-ып, ка-ты кез-дік

Ба-уы-ры-на-а!

ка-ты кез-дік ет-кен ка-ты кез-дік



ет-кен ка-ра-та-лак жү-ре-гі ка-ра-та-лак жү-рек жү-ре-гі.

ет-кен ка-ра-та-лак жү-ре-гі

ка-ра-та-лак жү-рек

жү-ре-гі.

Сцена начинается с приема послов, сдерживая свои эмоции и внутренне вежливо Абылай хан встречает важных гостей. Монолог русского посла представлен речитативом-скороговоркой, впоследствии приобретающего повествовательный характер. Быстрый темп, активный квартетный зачин, частое возвращение к устою в тональности *h-moll* создают представительный и торжественный тон в его высказываниях. Передавая свое приветствие, добрые пожелания молодому правителю, посол удаляется. Ответные речитативные реплики Абылай хана полны учтивости, сдержанности и дипломатичности.⁸

Нотный пример № 10

Русский посол:

f *Елші*

Так-сыр ха - а - ан! Пат-ша аг-зам - нан ке - ліп тұр - мын

4
тә - жім кып, Қы - зыл жар - ға жәр-мен-ке - ге ша - қы - рып, ө - зі - ңіз - ге

7
ар-нап сал - ган көк үй бар, көр-се-ңіз көз той-ғы - сыз бір ға-ла - мат.

Нотный пример №11

Абылай хан:

Абылай *trp*

Рах - мет! Тір-лік жаз - са кө - рер - міз.

⁸ Как известно, эти качествами его характера являются самыми ценностными.

Особым национальным колоритом расцвечена музыкальная характеристика китайского посла, который передает Абылай хану награду властителя Поднебесной о присвоении звания Почетного героя его страны и заверения о дружбе и верности. Часто встречающиеся в китайской музыке пейзажные, пасторальные зарисовки, элементы звукоизобразительности, а также такие характернейшие черты как изящество, миниатюрность нашли непосредственное отражение в музыке данного произведения. Композитору удалось мастерски преподнести слушателю колоритный, восточный образ. По словам исследователя В.Виноградова, изучавшего фольклор китайского народа: «Каждый тончайший штрих, нюанс, еле уловимый фактурный прием приобретает большую художественную значимость» [4, с.20].

У Е. Рахмадиева все эти нюансы гармонично согласуются с общим стилем музыки, мастерским использованием оркестровых средств, которые придают законченность, образную цельность. Скандирование на звуке «с» подкреплено тонко подобранными оркестрованными средствами – прихотливые ритмические аккордовые переливы в тональности Ges-dur с ее параллелью, пентатоника и форшлаги рисуют образ посла. Здесь удачно воспроизведены характерные особенности традиционной китайской музыки. В мелодической линии превалируют фразы мелодической декламации, местами с использованием полуразговорной речи. В оркестре – пассажи шестнадцатыми передают лстивость, вкрадчивость, осторожность и угоднические черты поздравляющего [2, С.201-202].

Нотный пример №12

Е - гер - де Кал-дан Ше - рі - нің Ә - мір са - на ба - ла - сы

3
ха - бар - ла - сып жат - са. Біз біл - мей қа - лып жур - мей - ік.

Как упоминалось ранее, рассматриваемая сцена является образом ораторского искусства, столь широко бытовавшего в устно-поэтическом фольклоре казахов, где мотивированно задействованы

различные формы речитации, имеющие значительное воздействие на музыкально-сценическое развитие драматического действия. Принцип подачи содержания исторической драмы через речитативы, диалоги, монологи, полуговор, скандирование является также результатом плодотворных поисков композитора, аккумулирующего в своем творчестве традиции различных оперных школ и стилей. В частности, подобная ориентация на мастерскую практику западно-европейского и русского музыкального театра обоснована желанием композитора воплотить в казахской опере высокие нравственно-этические, образно-художественные критерии, функционально-драматургические основы выдающихся образцов русского оперного искусства, таких героико-патриотических полотен как «Иван Сусанин» М. Глинки, «Князь Игорь» П. Бородина, «Борис Годунов» М. Мусоргского и других произведений.

Таким образом, опера «Абылай хан» ознаменовала совершенно новый, важный этап многообразного творчества Е.Рахмадиева. Данному сочинению отведено значительное положение, ибо сложный синкретический жанр, длительный период привлекавший внимание автора широкими возможностями для воплощения монументальных сюжетов, глобальных проблем и деятельности личностей, получил претворение именно в представленном сочинении. Сложным и вместе с тем успешным был путь освоения и достижения поставленных задач в области реализации ранее приобретенного опыта. Как известно, опере «Абылай хан» предшествовали «Қамар-сұлу» – тонкая психологическая драма, основанная на претворении разнообразных форм национального фольклора и «Алпамыс» – героико-эпическая, жанровая направленность которой действует на ее крупные габариты, масштабность и актуальность выдвигаемой концепции.

Психологическая глубина содержания, направленная на выражение противоречивых внутренних состояний героев, в опере «Абылай хан» планомерно раскрывается при помощи использования широких потенций речитативов, причем их значение в музыкальной драматургии возрастает за счет прямого воздействия на сквозное развитие сюжета, связанного с передачей основного конфликта.

Положительно решен вопрос, связанный с динамикой развертывания сценического действия, напрямую зависящий от взаимопрото-

никновения и взаимодополнения музыки и драмы (слова), так как балансировка этих двух соперничающих друг с другом субстанций оказывает огромное воздействие на композиционный каркас целого. Не менее важны в данном процессе неотъемлемые классические приемы характеристик – лейтмотивы, тональные и интонационные связки – для достижения единства, структурной цельности.

В опере «Абылай хан» наше внимание, в основном, было направлено на те композиционные построения, в которых в большей мере интерпретированы исследуемые формы речевых высказываний, и соответствие выбранного речитатива, диалогизированной речи либо монолога для того или иного персонажа. Основная цель, выдвигаемая композитором в претворении различных форм речитативов – обрисовка образа оперного персонажа, показ динамики сюжетной линии, усиление драматургических узлов и т.д.

В данном произведении были рассмотрены различные сцены с участием некоторых персонажей, на наш взгляд, наиболее полно демонстрирующих претворение разнообразных форм речитативного пения. Так, композитором были задействованы многочисленные типы речитативного исполнения – мелодизированный речитатив, речитатив сессо, скороговорка, скандирование, полуразговорная и диалогизированная речи.

Национальный колорит в обрисовке героев оперы создают жанры казахского песенно-поэтического фольклора – терме (в характеристике Бухар жырау), жұмбақ арбасу (спор загадками) в партиях Абылай хана и Калдан Серена; применение традиционной стихотворной формы – семи-восьмисложников, одиннадцатисложников. В этом смысле слова академика З. Ахметова являются весомым тому подтверждением: «Наиболее распространенные стихотворные формы казахской народной поэзии семи-восьмисложник, жыр и одиннадцатисложный стих были очень тесно связаны с традициями устной литературы, импровизацией и речитативом» [10, с.301]. Вместе с тем, важную функцию в музыкальных характеристиках героев выполняют ладовая направленность, ритмические, интонационные особенности, свойственные казахской музыкальной культуре. «...бытуют интонации, значимость которых позволяет отнести их к стилю ескі (национально) характерным» [9, с.141]. Типично народные

по своему характеру, они придают своеобразие и оригинальность драматическому полотну.

Сохраняя многовековые традиции в претворении богатых фольклорных истоков в национальном оперном искусстве, Е. Рахмадиев создал поистине колоритное, содержательное монументальное творение, убедительно раскрывающее исторические страницы прошлого. Здесь уместны слова выдающегося писателя современности, автора либретто оперы А. Кекильбаева: «Бұл шығармалардың қай-қайсысында да композитор ұлттық фольклорды, халық әндері мен күйлерінің әуендік, әуездік, ырғақтық сонылығы мен айшықтылығын, ұлттық рух пен жігерді бере алатын бояу мен әрін пайдаланып қана болмай, халқымыздың дыбыс арқылы болмысты зерттеп, заманды пайымдау, сезім талдап, ой саралау жүйесін аса бір байыптылықпен жеткізе білді. Халықтық музыкалық парасаттың, ұлттық музыкалық зерденің құдіретін таныта білді. Халқымыздың кейбіреулер айтып жүргендей тек импульсивтік (түйсіктік) зердеге ғана емес, болмысты молынан қамтып, болашақты әріден болжар, бастан кешкенді жіліктей талдап, ықтимал құбылыстар мен оқиғаларды алдын-ала парықтай білер концепциялық (пайымдық) ойлау жүйесіне, терең парасатқа ие рухани кемелдігін музыка тілінде сомдай білді» [11, с.343].

Музыкально-сценические сочинения Е. Рахмадиева «Қамар сұлу», «Алпамыс» и «Абылай хан» представляют исторический диалог эпох и являются связующей нитью от прошлого к будущему, доминирующей концепцией в котором является идея вечности самого ценного – верного служения народу во имя свободы Родины.

Опера «Абылай хан» демонстрирует высокий профессионализм и богатый опыт композитора Еркегали Рахмадиева и либреттиста Абиша Кекильбаева в создании исторических полотен, которая дает возможность воссоздать художественную образность эпохи Абылая и глубокого национального духа, воспринять национальные особенности речевой стилистики. Как указывалось ранее, концептуальное содержание и тематика оперы «Абылай хан» наиболее созвучны духу современной эпохи, национальной идеологии Независимого Казахстана.

Опер-балет Б. Кыдырбек «Қалқаман-Мамыр»

С обретением Республикой независимости, повлекшей за собой мощный всплеск национального самосознания народа обращение к глубоко национальной тематике, к богатому фольклорному кладезю воспринимается очень органично. В этом смысле реально возможной стала постановка оперы-балета «Қалқаман-Мамыр» Б.Кыдырбек, которая на протяжении двадцати пяти лет не ставилась в музыкальных театрах Республики⁹ [12, 13].

Значимость данного сочинения определяется прежде всего национальным духом, идейным уровнем, увлекательным и стремительно развертывающимся сюжетом в аспекте восприятия современной эпохи. Опираясь на многовековые истоки традиционной культуры, Б.Кыдырбек¹⁰ интерпретирует жанры устного, песенно-поэтического творчества и манеры эпического повествования.

Опера-балет в двух действиях «Неспетая песня» была написана в 1980 году на либретто К.Кенжетаяева по одноименной поэме Шакарима Кудайбердиева. Написанная поэтом пьеса «Калқаман-Мамыр» в 1888 году была предана забвению на целый век. Причина этого факта заключена в преследовании акына ГПИУ и расстреле поэта без суда и следствия в 1931-м. Но имя самобытного философа реабилитировано, его сочинения переводят на разные языки мира.

⁹ Впервые сведения об опере «Калқаман-Мамыр» появились в изданиях, увидевших свет в 2010 году в книгах музыковедов Кузембай С.А., Мусагуловой Г.Ж., Касимовой З.М..

¹⁰ Композитор Кыдырбек Балнур Балгабековна родилась в г. Алматы, окончила Алма-Атинскую консерваторию и аспирантуру при ней по классу профессора К.Х. Кужамьярова. В настоящее время она Председатель правления Союза композиторов Казахстана. На сегодняшний день у композитора насчитывается более 500 произведений, которые отличаются яркой национальностью в плане ладо-интонационного строя, формообразования и сюжетно-тематической основы. А могим из них характерны художественность и программность. Б.Кыдырбек часто обращается к жанру казахского кюйя, своеобразно трактуя их для симфонического оркестра. Ее перу принадлежат первый детский балет «Қарлығаштың қўйрығы неге айыр», балет «Наурыз мейрам хикаясы», опера-балет «Неспетая песня» (2-ая редакция – «Қалқаман – Мамыр»), симфонические произведения – симфонические кюйи, поэмы, кантата «Ленинский комсомол Казахстана» на слова К.Аманжолова, камерно-инструментальные, вокальные сочинения, пьесы и кюйи для эстрадного и духового оркестра, инструментальные пьесы, песни, музыка к художественным и мультипликационным фильмам.

После осуществления композитором 2-ой редакции было изменено название произведения – «Қалқаман- Мамыр». Ее премьера состоялась 27 сентября 2007 года в Национальном театре оперы и балета им.К.Байсеитовой в городе Астане с участием артистов театра¹¹. Сюжет оперы-балета тесно связан с воспоминаниями о трагедии Калкамана и Мамыр, имевшей место в XVI столетии в роду Тобықты¹². Действие происходит в XVI веке, в суровое время становления казахского ханства, нации. Конфликт заключен в нарушении табу: близкие родственники не могут вступить в кровные отношения. Калкаман и Мамыр - очень близкие родственники, четвероюродные брат и сестра, по степным законам такой союз карается смертной казнью.

Как уже было отмечено выше, «Қалқаман-Мамыр» – опера-балет. Поэтому в произведении огромное количество танцевальных номеров. К примеру, 1 картина I акта почти всецело построена на

¹¹ Ескендір Абжанов (в роли Кокенай), Айзада Капонова (Мамыр), Омиржан Кадыров (Анет баба), Байғали Момбеков (Калқаман), Берік Халелов (Олжай). Режиссер-постановщик – народный артист РК, профессор Е.Обаев, дирижер – А.Ыдырысов, балетмейстер – Т.Нурқалиев, художник – заслуженный деятель искусств РК Е.Туяков, главный хормейстер – заслуженный деятель искусств РК Е.Даутов, хормейстер – Р.Байғулакова, ассистент режиссера – К.Кашқабай, художник по костюмам – Г.Борибаева.

¹² Действие происходит в XVI веке, в суровое время становления казахского ханства, нации. Конфликт заключен в нарушении табу: близкие родственники не могут вступить в кровные отношения. Калкаман и Мамыр - очень близкие родственники, четвероюродные брат и сестра, по степным законам такой союз карается смертной казнью.

В ауле Тобықты проходит молодежная вечеринка, в которой участвуют и влюбленные Калкаман и Мамыр. Они не имеют возможности пожениться, поскольку являются родственниками в пятом колене. Поэтому молодые решают совершить побег. Это вызывает гнев их родителей и возмущение народа. Сторону влюбленных принимает Анет баба – старейшина рода, ссылаясь на то, что в исламе допускается брак даже между двоюродными родственниками.

Мамыр с гонцом Олжаем приходит к отцу, чтобы просить прощения и просить позволить ей выйти замуж за Мамыра. Кокенай – отец Мамыр – в гневе стреляет из лука и не нарочно попадает в дочь. Несчастный Кокенай оплакивает свою единственную дочь, которая перед смертью просит не убивать Калкамана, которого отец девушки считает источником всех бед и требует его смерти. Анет баба вынужден приговорить Калкамана к казни. Но у него есть одно условие: Калкаман должен на самом быстром коне проскочить на виду у всех, а Кокенай будет стрелять только одной стрелой и один раз. Так, стрела попадает в бедро парня. Раненый Калкаман бредит и ему кажется, что Мамыр вышла из своего мазара и протягивает ему руку. Они любят друг друга и летают по звездному небу.

хореографических сценах. Данное произведение - один из первых творческих экспериментов столичных композиторов и балетмейстеров. Совместное удачное решение авторов оперы-балета «Калкаман-Мамыр» в объединении танца и вокала распределены следующим образом: главные роли отданы поющим героям, балетная часть спектакля лишь дополняет основной сюжет. Тем самым танец помогает зрителю глубже понять эмоциональные переживания участников истории и сопереживать им. «Произведение написано в синтетическом жанре оперы-балета. В наш век, когда все переплетается, интегрируется, смешение неудивительно. Сюжет «Калкаман-Мамыр» сложен, воплотить его только в балете невозможно. Чтобы драматургическая вершина была достигнута, нужна опера. Но создавать оперу в чистом виде в XXI веке скучно, особенно учитывая то, что государство потеряло за последние двадцать лет публику, которая понимала классическую музыку. Повторюсь, создавать только оперу – заранее обрекать себя на непонимание» [15]. По словам балетмейстера полотно трудности танцовщикам доставила современная музыка. Важным являлось сохранение классических композиционных принципов, основы казахского танца, а не принятие ломаных движений в угоду модернистскому направлению. Максимально держаться канонов классики. Без знания традиций народа тяжело ставить балет. В постановке «Калкаман-Мамыр» следует выделить финальный эпизод (адажио), который отличается особой мелодичностью и демонстрирует полную ракрепощенность в танцевальных движениях артистов. «Танцевальные партии Калкаман и Мамыр построены на основе классического танца с сочетанием элементов казахской пластики. В большинстве сцен внутренние монологи героев, проявление их чувств друг к другу построены на связующих партерных движениях, часто переходящих в высокие поддержки, что, по замыслу балетмейстера, должно символизировать высокие чувства влюбленных, возвышение их любви над житейской суетой» [17, с. 96].

Первоначально композитор в разбивке образного плана опиралась на версию о том, что оперными героями будут Анет - баба, Кокенай и Олжай. А лирические персонажи Калкаман и Мамыр, их любовные переплетения предполагались как балетные. Однако режиссер-постановщик усмотрел иную трактовку главных героев - у

него поющие Калкаман и Мамыр - это реальные герои, а балетные Калкаман-Мамыр - это их душа, полет фантазии.

Постановщик спектакля народный артист РК Есмухан Обаев¹³ высказывает следующее мнение по поводу данного творения: «Около четверти века это произведение никак не могло обрести сценическую судьбу. Хорошо, что театр в поисках своего стиля заботится о национальной части репертуара. Меня многое привлекло в сочинении Б. Кыдырбек, давно знаю прекрасную лирическую поэму Шакарима, по ее сюжету и написано аксакалом Каукемом Кенжетаетовым это оперное либретто. Основой послужило трагическое событие, происшедшее в роду Тобыкты несколько веков назад. Достаточно убедительного результата удалось достигнуть благодаря совместному творчеству опытного художника Есенгельды Туякова¹⁴, даровитого балетмейстера Турсынбека Нуркалиева... Мне хотелось, чтобы современный зритель почувствовал, как наше эпическое сказание перекликается с античной трагедией. Потому столь велика в спектакле роль хора, за что особая благодарность главному хормейстеру театра Ержану Даутову. И очень хорош в партии Кокеная, отца несчастной девушки Мамыр, певец Ескендир Абжанов. К бесспорным достоинствам коллектива хочу отнести и серьезность, с которой артисты подошли к исполнению современного музыкального материала, и эмоциональную раскрепощенность. Это оценили не только зрители, но и сама Балнур Кыдырбек, после спектакля сказавшая немало добрых слов по адресу солистов, хора, дирижера, всех, кто постарался донести до зрителей авторский замысел» [14]. Содержание печальной повести о любви Калкамана и Мамыр, известное в казахской степи около четырех столетий, впервые обретает сценическое воплощение усилиями оперных певцов и артистов балета театра имени К. Байсеитовой. Подлинная трагическая история двух влюбленных Калкамана и Мамыр в эпическом сказании казахского народа сродне шекспировским Ромео и Джульетте.

¹³ Есмухан Обаев является первым режиссером-постановщиком в Республике Казахстан. Талантливый режиссер обладатель специального музыкального и высшего режиссерского образования. В данное время он - главный режиссер Алматинского театра им. М.О. Ауэзова.

¹⁴ Есенгельды Туяков - главный художник Алматинского театра им. М.О. Ауэзова.

В ней лирико-драматическое начало удачно совмещается с красочными бытовыми сценами. В произведении используется современная техника композиторского письма, атональные соотношения, народные ладогармонические образования. Также в опере нашли отражение элементы традиционных жанров, таких, как терме (в 1 акте – гонец Олжай рассказывает Энет баба о гневе Кокеная и народа). Рондо Олжая на словах: «О, баба! Тындай алсаң бері қара. Салғандай хабарым бар жанға жара. Білмеген, естімеген, сұмдық айтам, шыдап бақ о ғазірет, шыдай алсаң. Көкенай естіп хабарды бурадайын бұр қанды. Ашуын жиып ақырып көк темірдей құрсанды. Елін жиып, ерлері қорамсақты қолғ(а) алды. Заманым менің өткен жоқ, өлігім әлі жеткен жоқ, көзім тірі тұрғанда кім еді маған атар оқ! Кешірмеймін, кешпеймін ата жолын бұзғанды, басын алмай, қан жұтпай бітпеймін деп пақырды. Көкенай естіп хабарды бурадайын бұр қанды. Екеуін де өлтір деп, орнатып ақыр заманды, орнатып ақыр заманды. – «О, старейшина! Если сможешь выслушать гляди на меня. Есть у меня новость, сердце ранящая. Если выдержишь, скажу новость, которую не слышал, не знаешь о величественный! Кокенай услышав весть, омрачился, посинел. Поостыв немного сам и собрав народ вокруг, осмотрелся и поник. Время мое не прошло, жив еще я, кто посмеет выстрелить в меня? Не прощу, того, кто заповедь предков нарушает, не успокоюсь, пока не убью этого бедолагу. Кокенай услышав весть, омрачился, посинел. Приказал убить двоих, конец света наступил, конец света наступил» (перевод наш – Г.М.) [16, с.79-81].

Нотный пример №1

749
а шу ын жи ып а кы рып көк те мір лей құр сан ды.

754
е лін жи ып, ер ле рі ко рам сак ты кол ғ(а)л ды.

755
ко рам сак ты кол ғ(а)л ды.

Содержание, предающее гнев, невероятную злость отца Мамыр Кокеная, который преследуя беглецов, пытается наказать их по всей строгости закона подкреплено музыкальными фразами из уст Олжай узкого диапазона, с повторными интонационными оборотами в тональности с-moll с элементами дорийского и лада и гармонического минора. Все развитие приводит к логической кульминации, в которой происходит тональный переход в параллельную тональность субдоминантовой функции. В момент когда Олжай рассказывает о том, как Кокенай, ополчившийся на молодых Калкамана и Мамыр, приказывает убить беглецов, что демонстрируют следующие поэтические строки: «Не прощу, того, кто заповедь предков нарушает, не успокоюсь, пока не убью этого бедолагу» в среднем разделе рондо, выдержанного в темпе «Allegro», мелодия приобретает речитативный характер, с подчеркиванием каждого сказанного слова. На фоне тремолирующего аккордового сопровождения, на динамике *f*, убыстренный темп, усиливающие конфликтность происходящих событий композитор умело создает облик вестника событий [16, с. 81]. Налицо все признаки жанра устно-поэтического творчества – терме:

Нотный пример №2

764
Кеш пей мин а та жо лын бүз ган ды,

767
ба сын ал май, кан жут пай бит пей мин" деп

770
"па кыр ды".

Следующий за рондо Олжай диалог между Олжаем и Анет баба, выдержанный в темпе «Adagio» является еще одной развернутой характеристикой представленного персонажа. Речитатив, в котором партия Олжая, в основном, строится на интонациях его рондо, продолжает единую образную линию. Обрывистые невыразительные в музыкальном отношении фразы передает волнение, возмущение

хабаршы. В репликах же мудреца прослеживается размеренность, обстоятельность, сосредоточенность. Мелодизированный речитатив написан в тональности A-dur с элементами одноименного минора, создающего свето-тень, то есть своеобразные эмоциональные перемены старейшины, который сильно переживает за исход событий, за жизнь молодой пары, отсюда некоторая неустойчивость в решении данной проблемы. В содержании данного эпизода содержится мысль, направленная на усмирение гнева отца девушки. Это своего рода подступы к мирному решению конфликта, направленные на то, чтобы добиться согласия Кокеная не убивать молодые жизни на определенных условиях.

Диалог представленных героев демонстрирует манеру их поведения в сложившейся ситуации.

Олжай: «Көкенай малға көнбесе, елігін егер тілесе, сонда қайттің?» («Что придется делать нам, если Көкенай не согласится взять от родителей парня скот, а потребует их тела?»).

Анет баба: «Олай деме... өлтіру дұрыс емес. Таспен атып өлтірер бұл іс емес. Біреудің некесін бұзбаған соң, қанына ортақ болу жөн іс емес» («Ты так не говори... Убивать - это неправильно. Забить камнями – не дело. Не должен он конечно родниться с ней, но ведь не похищал он ее»).

Олжай: «Көнбесе Көкенайлер оған, сонда қайттің? (Что делать будешь если не согласится Кокенай?»).

Анет баба: Бар айт: егер де іс бітпесе оны менен жүрелік шаригаттың жолыменен, бір еркек, бір әйелдің құнын алсын. Көкенай риза болсын соныменен («Пойди, скажи ему, если не согласен он на наши условия, оп закону шарията возмет мзду за мужчину и за женщину и будет доволен этим Кокенай») (перевод наш – Г.М.) [16, с. 87-93].

Нотный пример №3

816

Жағ дай тү сі нік ті...

822 79

Бұл іс ке жаң д(ы)а я ма, мал д(ы)а я ма,

824

а қы рын ө зі он лар хак та га ла.

В опере-балете «Қалқаман-Мамыр» Б.Кыдырбек в партии отца Мамыр Кокеная использует наиболее распространенный жанр обрядового фольклора - жоктау (Кокеная оплакивает смерть своей единственной дочери Мамыр, ариозо Кокеная в IV картине оперы). Массовая сцена с участием народа, Кокеная, Мамыр, Олжая и других персонажей сценического действия является кульминационной зоной в опере. Несчастный случай, произошедший на глазах изумленной публики, выводит из равновесия Кокеная, он подавлен, потеряв единственную дочь. Обилие и повторность малосекундовых интонаций, узкий диапазон, мрачная, несколько трагичная окраска тональности *h-moll* передают внутреннюю боль, горечь, страдания убитого горем отца. Данная характеристика Кокеная в опере самая развернутая [16, с. 148-157]. На словах: «О, жалғызым, жалғызым! Көтер, көтер басынды, мен отырмын қасында. Өз қызын оққа байлаған, сұм әкең келді ашына, сорлы(ә) кең отыр жанында. Жарық дүн(и)е түн болды, түнім менің тұңғық, ашылмайтын күн болды. Сұр заманның зардабын кешетұғын кез болды». – «О единственная моя! Подними головку, сижу я рядом. Запустил я пулю в тебя и сидит теперь несчастный и убогий твой отец. День превратился в ночь, ночи мрачнее ничего нет. Наступили тяжелые, суровые времена» (перевод наш – Г.М.).

Нотный пример №4

О, жалгы зым, жалгы зым! Кө тер, кө тер ба сын ды
мен о тыр мын ха сын да, өз км зын ок ка бай ла ган
сұм о кшн кел ді а шы на, сор лы(а) кшн о тыр жа нын да.

Очень интересны массовые хоровые сцены народа, построенные на репликах, и передающие общее состояние и реакцию всего рода на поведение молодых влюбленных. Их функциональное назначение связано с продвижением драматического действия, сопереживанием и сочувствием главным и второстепенным персонажам оперы.

В качестве примера можно привести финальную сцену: среди хаоса, движения, беспрестанной ходьбы персонажей появляются танцующие Калкаман и Мамыр, возвещая всем: есть любовь на свете, она сильнее горя, светлое чувство возвышает человека. Герои клянутся всегда любить друг друга, куда бы их ни забросила судьба. Мамыр поднимается в небеса, а Калкаман последует за ней. Артисты хора со свечами в руках поют, и в это время героиня улетает. Любовь возвысилась над житейской суетой. В партии хора лирическая мелодия с оттенком тоски, печали, воспоминания о былых временах, о Калкамане и Мамыр, безвинно погибших ради любви. Временами в зависимости от сюжета появляются просветленные тона [14, с. 209-213]. В гармоническом плане интерпретируется частая смена ладо-тональных соотношений и переменность, что является ярким свидетельством современной композиторской техники.

Таким образом, опера-балет «Қалқаман-Мамыр» представляющая собой произведение с претворением образцов эпического наследия, с применением жанров и форм устно-поэтического фольклора казахского народа, в то же время характеризуется современной трактовкой, открывая перед зрителями историческое полотно в новой оригинальной окраске и в новаторской жанровой оправе. Сочинение интересно в плане интерпретации не только фольклорных образцов, вместе с тем здесь на первый план выступает смешение синтетиче-

ской, универсальной оперы и балета, которые требуют более глубокого научного подхода и анализа. В этом смысле авторами проделана огромная работа экспериментального характера, заслуживающая дальнейшего, подробного изучения представленного творения.

Использованные материалы:

1. Юшкова И. Об Абише Кекилбаеве (послесловие) // А.Кекилбаев. Баллады забытых лет. – Москва: Известия, 1979. – С.440-443.
2. Рахмадиев Е. Абылай хан. Клавир/Рукопись. – Алматы, 1998. – 303 с.
3. Волков А. О направленности развития музыкальной формы в опере второй половины XIX – первой половины XX века // Вопросы оперной драматургии. Сборник статей. – Москва: Музыка, 1977. – С.66-78.
4. Виноградов В. Киргизский народный речитатив. В кн.: Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. – Москва: Музгиз, 1956. - С.213-245.
5. Валиханов Ч. Полное собрание сочинений в 5 томах. Т 1. Перевод А.Маргулана и Дж. Кармышевой. – Алма-Ата, 1984.
6. Валиханов Ч. Полное собрание сочинений в 5 томах. Т. 3. Перевод А. Маргулана и Дж.Кармышевой. – Алма-Ата, 1985. – 415 с.
7. Аль-Халел Карпык. Белая кость прошлого. Наши современники. – Алматы: Дәуір, 1994. – 304 с.
8. Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. – Ташкент: Фон, 1981. – 92 с.
9. Дубовский И. К вопросу о мелосе казахской народной песни. // Народная музыка в Казахстане. Сб. статей. – Алма-Ата: Казахстан, 1967. – 269 с.
10. Ахметов З. Казахское стихосложение. – Алма-Ата: Наука, 1964. – 458 с.
11. Кекилбаев Ә. Тұлға (Композитор Еркеғали Рахмадиев 60 жаста). – В кн.: Өнер өрінде. На вершине. Композитор Еркеғали Рахмадиев. – Алматы: Айкос, 2000. – Б.339-346.
12. Сайт Центра всемирного наследия ЮНЕСКО: whc.unesco.org/en/list/1145
13. Ахметова М. Музыкальные особенности казахской народной

песни. //Музыкальная культура Казахстана. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1955. – С.28-45.

14. Ерзакович Б. Песенная культура казахского народа. – Алма-Ата: Наука, 1966. – 402 с.

15. Калқаман-Мамыр Б.Қыдырбек. Интернет. [www. newsfactory kz.](http://www.newsfactory.kz)

16. Қыдырбек Б. Қалқаман-Мамыр. Клавир. Алматы: Өнер, 2009. - 216 б.

17. Жумасейтова Г.Т. Хореография Казахстана периода независимости. Монография - Алматы: «Жибек жолы», 2010. – 252 с.

СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ АСТАНЫ: А. АБДИНУРОВ, Д. ОСТАНЬКОВИЧ

Реалии современного Казахстана, представляющие этапы политического, социально-экономического, демократического становления и развития, направленные на обновление духовной сферы жизнедеятельности, требуют нового научно-художественного осмысления состояния и развития культуры в целом. Эволюция композиторского наследия в республике демонстрирует последовательность в его освоении. На протяжении нескольких десятилетий становления профессионального творчества в Казахстане одной из ведущих задач композиторов было овладение западноевропейскими формами и создание на их основе самобытных национальных образцов.

Выбранная тема для данного исследования давно находится в сфере внимания музыковедческой науки. Это – сложная, многоаспектная, актуальная тематика в области казахстанского музыкознания, которые затрагивает такие важные аспекты профессионального искусства, как отражение национальной идеи, менталитета, независимости, патриотизма и т.д. в творчестве отечественных композиторов. Отсюда возникает необходимость дальнейшего ее исследования, систематизации и обобщения имеющихся данных по разрабатываемой проблематике для осуществления качественно нового подхода в изучении.

С переездом с новую столицу Республики, обретением независимости, повлекшими мощный всплеск национального самосознания народа обращение к корням, богатому культурному наследию воспринимается очень органично. Выбор творческих идей, тем композиторами Астаны обусловлен многоплановостью, масштабностью и особой значимостью в культурном пространстве Республики многочисленных Государственных проектов, крупных мероприятий, проводимых в рамках национальных программ. Важный аспект составляют полотна отечественных мастеров, в которых глубинно отражаются мотивы любви к Родине, к земле, предкам, фольклору, незыблемости суверенного Государства. С наибольшей полнотой

раскрываются тема молодой столицы – Астаны, ее достопримечательности, ландшафт и природа современного мегаполиса, ее новые герои и т.д. Среди композиторов, достойно представляющих Астану – Е. Рахмадиев, К. Дуйсекеев, Т. Мухамеджанов, Б. Кыдырбек, С. Еркимбеков, С. и А. Абдинуровы, Д. Останькович и др.

Благоприятное воздействие новаторских идей и постулатов открыли новые грани в творческом амплуа многих авторов и способствовали поиску национального стиля, заметно проявляющегося в сочинениях вышеперечисленных композиторов.

Абдинуров Алиби Куттымбетович – композитор молодого поколения, выпускник Казахской Национальной Консерватории им. Курмангазы (получил базовое образование по специальности композиция в классе профессора Сагатова М.С.). Дипломное сочинение Алиби («Мәңгілік әуен» для симфонического оркестра) получило высокую оценку председателя экзаменационной комиссии композитора, профессора, доктора искусствоведения Мациевского И.В. и всей кафедры. В том же, 2001 году Абдинуров поступил в ассисентуру – стажировку (класс композиции М.Сагатова) при КНК им. Курмангазы для продолжения повышения профессионального роста.

Творчеству А. Абдинурова свойственно обращение к современным приемам композиции, стилям и технике письма, он интересуется многими направлениями современной музыки, работает в различных жанрах.

В 1997 году на конкурсе памяти Г.А. Жубановой за сочинение «Молитва батыра Махамбета перед казнью» А. Абдинурову присуждена первая премия, а в 1998 году на конкурсе, посвященном 175-летию Курмангазы, за транскрипцию кюя «Аман бол, шешем, аман бол» А. Абдинуров удостоивается 2-ой премии.

В конкурсе «Жаңа ғасырға-жаңа ән» дипломом отмечены его песни «Түркістан» и «Алматыға арнау» (Алматы 2000). В 2001 году Абдинуров Алиби награждается дипломом первой степени, заняв первое место и получив звание лауреата в конкурсе «Музыкальное сочинение», проводимом в рамках 4-го Международного фестиваля творческой молодежи «Шабьт» (Астана). В конкурсе на лучшую научную работу студентов молодой композитор награжден дипломом 3 степени за курсовую работу «Творческий портрет композитора Серика

Абдинурова. Бейт-симфония». За интенсивную творческую деятельность А. Абдинуров был выдвинут Казахской Национальной консерваторией им. Курмангазы на президентскую стипендию (1998, 1999 гг.).

А. Абдинуров участвовал на фестивалях современной музыки «Ильхом 20» (Ташкент, 1998, 2002, 2003), фестивале симфонической музыки «Ташкент - 98», фестивале сценических искусств «ТрансАрт» (Алматы, 2000). В том же 2000 году, он был приглашен на «Неофициальную Встречу Европейских Композиторов» в Баку, где принял участие в мастер-классах Фараджа Караева и Кшиштофа Мейера.

Молодой композитор встречался со многими известными музыкантами и композиторами, среди них: грузинский композитор Г. Канчели, французские композиторы Поль Мифано, Жером Комбьер, литовский дирижер Саулюс Сондецкис, а также Питер Чайлд (США), Катсума Накаджима (Япония), Бенжамин Юсупов (Израиль) и другие.

В первый год обучения в ассистентуре-стажировке (2001 год, класс профессора М.С. Сагатова) Абдинуровым создан ряд сочинений камерного плана: Концертштюк для скрипки и фортепиано, «Теберік» для гобоя и фортепиано, 3 этюда для тромбона соло, Трио для флейты, виолончели и баяна, а также вокальные композиции: «Түркістан», «Туған ел». Все упомянутые произведения прозвучали на отчетном концерте, посвященном памяти М.С. Сагатова 14 ноября 2002 года в Малом зале КНК им. Курмангазы.

Второй год ассистентуры-стажировки под руководством профессора С.Ж. Еркимбекова также был плодотворным, в данное время композитор работает в крупных музыкальных жанрах. Им написан Триптих для чтеца, баритона, смешанного хора и ударных «Отырар дастаны» (на слова М. Шаханова) и одноактная опера «Мұқағали».

Триптих «Отырар дастаны» написан по мотивам одноименной поэмы Мухтара Шаханова, где нашли отражения трагические события происшедшие у стен древнего города Отырара в 13 веке. Сочинение прозвучало 13 ноября 2003 года в зале Казахской Государственной Филармонии им. Жамбыла в исполнении Государственной Хоровой Капеллы им. Б. Байкадамова. Публика тепло приняло дипломное сочинение композитора.

Одноактная опера «Мұқағали» повествует о сложном творческом пути известного казахского поэта Мукагали Макатаева. Творческая натура главного героя оперы близка по характеру самому А.Абдинурову, что ярко отразилось в самом сочинении. Этот проект написан специально для Республиканского конкурса «Лучшая национальная опера», что явилось хорошим поводом к дальнейшему профессиональному росту и поиску своего творческого «Я», индивидуального стиля музыкального языка композитора.

С 2003 года – А. Абдинуров член Союза композиторов Казахстана, преподаватель кафедры композиции и оркестрового дирижирования Казахской Национальной Консерватории им.Курмангазы.

В 2004 году он вновь поступает в КНК им.Курмангазы для получения новой специальности «Оркестрово-симфоническое дирижирование» (класс Народного артиста РК, профессора Абдрашева Т.А.), которую успешно завершает в 2007 году.

В 2005 году композитор приглашен на мастер-класс «Omnibus laboratorium» (Ташкент), в рамках которого прозвучало его сочинение «Зову живых, оплакиваю мертвых» для флейты и струнных.

В 2004, 2006, 2008 году сочинения Абдинурова прозвучали на Фестивале Новой Музыки «Наурыз-21» (Алматы).

В 2006 году он стал лауреатом премии Союза молодежи Казахстана «Серпер».

В 2007 году по приглашению ректора КазНАМ, профессора Айман Мусаходжаевой он, вместе со своим братом Серикжаном Абдинуровым, начинает работать на кафедре композиции в Казахской национальной академии музыки в Астане.

Композитор Алиби Абдинуров – художник широких взглядов и передовых идей, которого волнуют проблемы современного мира и на которые он живо откликается в своем творчестве. Основное творческое кредо композитора - продолжать лучшие традиции казахстанской композиторской школы и вместе с тем, оставаясь самобытной личностью оставить яркий след не только в казахской музыкальной культуре, но и в мировой истории музыкального искусства.

В объекте нашего исследования вокальный цикл А.Абдинурова «Времена года» на слова К. Ескалиева для меццо-сопрано и фортепиано.

Как известно, в целом в искусстве (музыкальном, изобразительном) данной тематике посвящено немало произведений. К примеру, в инструментальной музыке эпохи барокко можно назвать концерт для скрипки известного композитора Вивальди «Времена года», в поэзии выдающиеся произведения Абая, а также шедевры в ремесленном искусстве и живописи.

В цикле «Времена года» А. Абдинурова применена классическая композиция, состоящая из романсов Осень, Зима, Весна и Лето. В конце произведения, как принято в современной литературе дан «P.S.», то есть небольшой постскриптум или своеобразное резюме. Это трактуется как понимание традиционного через призму современного видения творческого порыва. В композиторском наследии на раннем этапе цикл времен года нацелен на характеристику многокрасочных природных зарисовок, однако в вокальном цикле композитора тонко прочувствована палитра внутреннего эмоционального состояния героя. В этом смысле подобный прием больше характерен композиторам эпохи романтизма. Первый романс «Осень».

mp

Voice

Күз-дін кү-ні о-ри ы-яң, о-рі маң - ғыз.

Piano

mp

The first system of the musical score for 'Autumn' features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. The tempo marking is *mp* (mezzo-piano). The lyrics are in Kazakh: 'Күз-дін кү-ні о-ри ы-яң, о-рі маң - ғыз.'

3

көк-те кө-шін бас-тай-ды го - ра-ла қа). Сен кет-кен күн жа-ды-ма(ю

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a measure rest followed by the lyrics 'көк-те кө-шін бас-тай-ды го - ра-ла қа). Сен кет-кен күн жа-ды-ма(ю'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

6

ра-ла-ды. Тек бай-кай-мын тіз-бек-те лқ - кү-лар ақ.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a measure rest followed by the lyrics 'ра-ла-ды. Тек бай-кай-мын тіз-бек-те лқ - кү-лар ақ.'. The piano accompaniment ends with a final chord.

Романс, написанный в тональности Си мажор отличается широким диапазоном исполнителя (от до диез первой октавы до ми второй октавы). В процессе анализа музыкального материала наблюдается разнообразие мелодической линии (от опевания до речитативного исполнения. Асинхронная полифоническая фактура фортепианного сопровождения создает дисбаланс, то есть полиритмию в момент вступления солиста. Основная задача сопровождения заключается в приближении по звучанию к джазовой фактуре. Во время кульминации в вокальной партии в скачках на широкие интервалы сопровождение оказывает значимую поддержку. В трехчастной композиции романса «Осень» в середине раздела интерпретирован вокализ.

24 *p*

дын. ка - ру - ма - дын. А

28

32 *cresc.*

Вокализ на открытый звук «А» по мелодическому строению представляет достаточно сложный, построенный по секвенционному принципу оборот с отклонением в до диэз минор.

Финал является повторением первой части, обрамляя все развитие в произведении.

Следующий романс «Зима» олицетворяет, свойственную данному времени года морозную стужу, что достигается однообразной речитативной мелодией в тональности до диэз минор в простой двухчастной форме. С первых аккордов фортепианного сопровождения в противодействии находятся присущей зиме красота и переменчивость, противоречие, изменчивость. Общая структура романса сложная двухчастная (А В), мелодический отрезок во второй части полон отклонений и секвенционного развития, что постепенно приводит в ре мажорную тональность.

7 *tr*

Кар жа-уып түрү-сү-ре - гим а-уы-

7

ра - сын. кай-да кет - кен түр-лүк-түн тө - үр э - ни?

10

Кар жа-уып түр та-би - ғат та-за - ру - да, ал-жү

Қар жауып тұр, жүрегім ауырасың,
Қайда кеткен тірліктің тәуір әні?
Қар жауып тұр табиғат тазаруда,
Ал жүрегім сен қашан сауығасың?

так построен первый период первого раздела (а а1), а мелодия повторяет этот материал:

Қар жауып тұр жүрегім тартпа төмен,
Әлде сен шаршадың ба, тоздың ба екен?
Көп ойлар жанымдағы жара салып,
Жыртылып қалмағайсың жалғыз желкен.

Так описывая внутреннее состояние автора, и продолжается второй период.

Во второй части романса во многом используются секвенции и она полностью по характеру противоположна первой части.

Здесь тонко ощущается противоречие в фактуре аккомпанемента, в тональном плане, в возбужденном характере вокальной партии. В ритмическом плане триоли в вокальной партии и асинхронные восьмые в аккомпанементе раскрывают контекст стиха. В плане претворения психологически-эмоционального контекста произведения солисту достаточно сложно его исполнить, несмотря на даже на то, что оно охватывает незначительный диапазон вокальной партии (от ре первой октавы и фа второй октавы).

По жанру маршеобразный третий цикл романса «Весна» от предыдущих 2-х романсов отличается большей умеренностью и описывает обновленную природу. В романсе «Весна», написанном в сложной 2-х частной форме (А В) интерпретирована система тональностей построенная по принципу хроматизма (соль мажор – ля бемоль мажор – ля мажор).

3 *f*

Бак і - шін - де ал - м(а)гап - тар гүл ат - ты,

5

Күн ой - на - ды таң - ғышық - қа шо - мы-лып.

Первый период простой двухчастной формы (a a1) романса написан в соль мажоре, второй на секунду выше.

Тематическая линия мелодии, второй части романса отличается переменностью аккомпанемента и динамики. Объем вокальной партии охватывает ре первой октавы до ми второй октавы.

Описываемые в романсе природные явления и человеческая жизнь тесно связаны и с социумом. Построенные по фантазии и творческому мышлению композитора, современные аккордовые построения в аккомпанементе придают романсу красочность и зачастую привлекают внимание слушателей.

Largo (♩ = 50)

27

Жас сү-лү жү-ре-гі - мен а-лы-са -

31

accel.

ды

34

Завершающий весь круг времени романс «Лето» строится в форме АА1А и написан в тональности ля бемоль мажор. Мелодия имея простую форму делает отклонение во второй части в ми дубль бемоль. Весь диапазон романса охватывает от ля бемоль малой октавы и ми дубль бемоль второй октавы. Аккомпонирующая партия написана в гомофонно-гармонической фактуре, а в конце второй части через аккордовое наслоение обогащается динамической силой.

Как описывалось выше, кроме романсов, посвященных временам года в цикле А. Абдинурова «P.S», есть резюме. В контексте слов пес-

ни, композитором описывается внутреннее состояние переживания, печаль о ушедшем времени. Оно написано в сложной двухчастной форме, в тональности ре диес минор. В вокальном цикле «Времена года» можно увидеть множества психологических явлений.

При исполнении этого цикла камерно-вокальные исполнители должны обладать широким диапазоном и индивидуальным стилем исполнения. В этой связи, в рамках представленного музыкального материала описывающего временам года, от вокалиста требуются особое исполнительское мастерство, потенциал для раскрытия тайн человеческой души и интерпретация произведения в особой манере.

Дарование молодого композитора позволило в романсе «Осень» сделать вокальную партию удобной для исполнения высоких нот, что особо подчеркивает кульминацию в аккомпонирующей партии. Отклонения в мелодии придают голосу исполнителя красочность и обогащают его тембр. Композитор ставит определенные цели перед исполнителем, обозначая это с нюансом в тексте романса.

Романс «Зима» написан для фортепиано. В его развитии многогранно и красочно описывается картина природы. Вокальная партия расположена удобно для голоса вокалиста и дает возможность выразить внутренние переживания персонажа. Композитор предоставил исполнителю уникальную возможность донести до слушателя саму суть произведения и ставит перед ним определенные цели.

Романс «Весна» отличается сложным размером – 12/8, он изображает стремительный характер весеннего периода. Тесно расположенная фактура аккомпонирующей партии производит яркое впечатление от игры оркестра. Это отчетливо демонстрирует поиск молодого композитора в звукоизобразительности.

В романсе «Лето» гармоническое мышление современного композитора проявляется на высоком профессиональном уровне. В нем слышны диссонансы, активная аккомпонирующая партия описывает картину летнего сезона. Мелодия с вокальной точки зрения сложна, но отчетливо продуманна. Из-за активного ритма менее слышны триоли исполнителя.

Резюме в «P.S» написано композитором к месту. В цикле характер каждого времени года передан с учетом описания многогранной палитры психологических коллизий человеческих эмоций.

Дмитрий Останькович – талантливый композитор, один из представителей современного казахстанского музыкального искусства, принадлежит к поколению композиторов нового тысячелетия. Музыка Дмитрия всегда содержательна и философски наполнена размышлениями о тонких гранях жизни. Его индивидуальный стиль сложился в насыщенной драматическими событиями атмосфере рубежа веков. Творчеству Останьковича присущи внимание и чуткость к актуальным проблемам времени.

Родился Дмитрий в 1975 г. в городе Шымкенте. Творческие способности композитора проявились достаточно рано, в шестом классе музыкальной школы Дмитрий уже написал свои первые сочинения – фортепианные миниатюры и песни. Со второго курса училища факультативно занимался сочинением у основателя южно-казахстанской композиторской школы А.Д. Романова, который заложил основы профессионального мастерства и любовь к композиторскому искусству. Высшее образование получил в Алматинской государственной консерватории им. Курмангазы, где первые два года занимался в классе профессора, народного артиста КазССР А.В. Бычкова и год у профессора, народного артиста КазССР Б.Я. Баяхунова. Затем после переезда в Астану, два года учился в КазНАМ в классе доцента Ж.Т. Тезекбаева. В 2003 году окончил ассистентуру-стажировку под руководством профессора, Заслуженного деятеля РК Т.М. Мухамеджанова. С этого же года является членом союза композиторов Казахстана.

Профессиональная биография Дмитрия начинается в годы учебы и уже сегодня его фамилия занимает достойное место среди композиторов Казахстана среднего поколения. Д. Останькович – автор ряда симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений различных жанров. Стилю композитора свойственна философская концептуальность в сочетании с доступностью и простотой музыкальной речи.

В основе многих музыкальных тем нередко лежат народные казахские песни и кюи, которые развиваются с помощью современных приемов композиторской техники. Кроме того, в его творческом багаже немало песен на казахском языке: «Отан» на стихи фронтовика Е. Әукебаева, «Өскеменім - өскен елім», «Қазақстан – мекенім» на

стихи С. Камаевой, «Менің Қазақстаным» на стихи К. Сарина. Особое внимание Дмитрий Останькович уделяет казахскому народному оркестру. Среди наиболее известных произведений: «Қансонар» **кюй** для камерного оркестра, «Мой Казахстан» и «Отаным» для оркестра казахских народных инструментов.

Сфера жанровых интересов Д. Останьковича достаточно широка: симфонietta, оркестровые произведения, мюзикл, инструментальные циклы, ансамбли, пьесы. Композитор уверенно чувствует себя в любом из них. И все же, его талант наиболее полно проявился в области вокальной музыки – романсе, песне, вокально-симфонической поэме. Такое жанровое предпочтение тесно связано с творческой биографией композитора.

Многие созданные им произведения стали откликом современника на происходящие в мире события, сущность и трагические последствия которых не могут оставлять равнодушными все человечество. Среди наиболее значительных сочинений, обращенных к современной тематике особое место занимают вокально-симфоническая поэма «11 сентября 2001 года», посвященная трагедии Нью-Йорка и известный не только в Казахстане, но и за рубежом «Хорал памяти жертв Беслана». Автор призывает к осознанию происходящего, его внимание приковывают судьбы людей, противостояние силам зла, разрушающим человечество.

Сегодня Дмитрий Останькович работает на кафедре композиции в Казахском национальном университете искусств. Его произведения исполняются во многих городах Казахстана и за рубежом. Останькович активно сотрудничает со многими известными исполнителями и музыкальными коллективами страны. Он – лауреат и дипломант республиканских конкурсов композиторов «Елім Менің» (1 премия 2011 г., 3 премия 2009, 2010 гг.) и «Астана-Байтерек» (3 премия 2010 г.), обладатель Государственного гранта Министерства культуры и информации РК на создание общественно значимых, высокохудожественных произведений (2007 г.). Дмитрий Валерьевич – член Союза композиторов Республики Казахстан, организатор и ведущий мастер-классов, творческих встреч, заседаний клуба композиторов в КазНУИ, конкурса молодых композиторов «Самал», автор и составитель нотных сборников: «Песни для детей» для детского

хора в сопровождении фортепиано, фортепианных циклов для детей «Музыкальная радуга», сборника камерно-инструментальных произведений композиторов КазНУИ «Ағым», сборника произведений для флейты композиторов Казахстана «Өнердің өр тұлғасы». Студенты и учащиеся Д.Останьковича являются лауреатами и дипломантами различных конкурсов композиторов.

Основные сочинения композитора:

Мюзикл: «Кто в столице всех важней?». Либретто и стихи Л. Галицкой;

- Оркестровая музыка: «Размышление о жизни и смерти» - симфонietta для большого симфонического оркестра; «Ветры Астаны» симфоническая картина; «О Тебе радуется» поэма для большого симфонического оркестра;

- Для духового оркестра: «Хорал памяти жертв Беслана» для духового оркестра; «Наурыз» концертная пьеса для духового оркестра; «Астана» фанфары для квинтета медных духовых; «Аттари» концертная пьеса для духового оркестра;

- Для казахского народного оркестра: «Саулетай»; «Мой Казахстан»; «Отаным»; «Жалғыз барып Семейге»; «Қапы»;

- Вокально – хоровые произведения: «11 сентября 2001 года» – вокально-хоровая поэма для меццо-сопрано, смешанного хора и большого симфонического оркестра; «Жаворонок» – лирическая поэма на стихи О. Постникова для тенора, детского голоса, детского хора, смешанного хора и симфонического оркестра; Вокальный цикл на стихи О. Постникова; Цикл песен на стихи Любови Галицкой; «Отан» песня на стихи Есета Әукебаева; «Казахстан – судьба моя» песня на стихи В. Гундарева; «Ветераны Родины моей» песня на стихи Л. Галицкой;

- Произведения для фортепиано: «Бозқанғыр», цикл «Сказки Пушкина», Десять пьес для различных инструментов в сопровождении фортепиано;

- Эстрадные песни;

- Произведения для баяна: «Хорал памяти жертв Беслана», «Город ангелов», «Қапы» транскрипция кюя Курмангазы;

- Произведения для струнных инструментов: «Қаңсонар» кюй, Три пьесы для шестиструнной гитары соло;

- Произведения для духовых и ударных инструментов; «Яксарт» концертная пьеса для тубы и фортепиано, «Страница памяти» для трубы и органа, «Аттари» концертная пьеса для флейты и фортепиано;

- Произведения для казахских народных инструментов: «Степные напевы» цикл пьес для двух кобызов и фортепиано на народные темы.

Следует особо отметить «Қаңсонар»¹⁵ для камерного оркестра, написанное на одноименное стихотворение великого поэта Абая Кунанбаева. Представленное произведение талантливого автора демонстрирует новый, современный взгляд на произведение Абая. Раннее стихотворение поэта, написанное в 1882 году пронизано мастерством в живописном описании красоты природы, любви к родной земле. Колоритно обрисована картина зимней охоты, в которой принимает участие группа людей, охотившаяся с беркутами на плечах в тишине горных долин. Это сочинение выдающегося мастера слова, наряду со стихотворением «Қақтаған ақ күмістейде» демонстрирует его глубокие познания в области русской поэзии и высокий художественно-эстетический вкус. Реализм в данном произведении Абая сближает его с русской поэзией и особенно с Пушкиным. В описании пейзажей, гор в казахской литературе до Абая не было столь реальной характеристики и точности в обрисовке. Зачастую применялись лишь характерные эпитеты и подобные выражения: «Бұлғыр, бұлғыр тау»¹⁶, «Асқар-асқар тауларды»¹⁷, «Заңғар тау»¹⁸, «Қара аспан тауларға»¹⁹ и т.д. [20, с.237].

Как известно высокохудожественное, глубоко содержательное творческое наследие Абая Кунанбаева, как истинного знатока и тонкого ценителя музыкально-поэтического фольклора, во все времена закономерно вызывало интерес многих творческих личностей. В 40-е годы были созданы два произведения, посвящённые великому поэту-просветителю, композитору Абаю Кунанбаеву – «Жалғыз қайың»

¹⁵ Зимняя пороша (особенно необходимое условие для удачной охоты, когда на ровно выпавшем снегу отчетливо видны следы зверей).

¹⁶ Горы, виднеющиеся издалека.

¹⁷ Высокие горы.

¹⁸ Необъятная гора.

¹⁹ Черные горы, приближенные к небу.

(«Одинокая береза») Е.Брусиловского (1943) и «Абай» А.Жубанова (1944), вошедшие, как и «Сары-арқа», в золотой фонд казахской симфонической музыки.

Таким образом в произведениях вышеперечисленных композиторов Астаны нашла полное отражение идея национальной независимости, чувства любви и преданности Родине, воспевание свободолюбивого народного духа, прославление героических подвигов сынов Отечества. Основной целью исследуемого материала стало выявление вклада отечественных мастеров на примере высоко профессиональных произведений, адекватных мировосприятию и мироощущению современного человека, восходящих к богатейшему фольклорному опыту и одновременно интерпретирующих взаимодействие различных музыкальных культур.

Вхождение музыкальной культуры в период всемирной глобализации посредством творчества видных композиторов и концертной деятельности ведущих музыкальных коллективов остро возрастает необходимость постоянного пополнения отечественного музыкального фонда Республики новыми высокопрофессиональными произведениями.

Использованные материалы:

1. М. Әуезов. Мақалалар, зерттеулер 1956-1957. /Шығармаларының елу томдық толық жинағы. 35 том. Алматы: Жібек жолы, 2008. – 416 б.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ АСТАНЫ КАК ИННОВАЦИОННЫЙ ПРОРЫВ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЗАХСТАНА

Период независимости, как известно, характеризуется глобальными переменами. Распад Советского Союза привел к разрушению его идеологии, в результате чего происходит переоценка духовных ценностей, повышается национальное самосознание, возрождаются обычаи и традиции предков. Наряду с пользующейся высоким спросом фольклорной и традиционной песенной и инструментальной музыкой, бытуют и жанры профессионального письменного искусства. Композиторы суверенного Казахстана продолжают свое творчество в области оперной, балетной, симфонической, кантатно-ораториальной и камерной музыки.

Важным является тот факт, что в годы независимости открылись новые перспективы для развития музыкальной культуры, расширились горизонты в приобщении казахского национального искусства к мировой музыке и достижении всеобщего признания. Это способствовало взаимодействию, а также проявлению интереса композиторов других стран к казахскому искусству. Так, появилась трехчастная кантата «Молчание великой степи» американского композитора Энн Ли Бэрон для тенора-соло, вокального ансамбля, чтеца и оркестра народных инструментов, а также две кантаты «Абай» и «Шакарим» ныне популярного британского композитора Карла Дженкинса. Идея привлечения Дженкинса к написанию цикла произведений на казахские темы принадлежит Марату Бисенгалиеву. По его свидетельству, «это очень хороший друг и вот эта вот дружба, она помогла в том, что удалось уговорить его заинтересовать в казахском этносе. Чтобы он написал на казахские темы» [1].

Годы независимости ознаменованы крупными историческими событиями. Одним из таких является построение новой столицы суверенного государства – города Астана. Данная образно-тематическая тенденция нашла отражение почти во всех музыкальных жанрах – как в песенном и инструментальном искусстве традиционного направления, в крупных и малых жанрах письменно-професси-

онального творчества европейской ориентации, так и в эстрадной поп-культуре²⁰. Наряду с многочисленными песнями и кюйями, были созданы мюзиклы «Арайлы Астана» Ж. Турсынбаева²¹ и «Астана» А. Серкебаева, симфоническая поэма «Астана» К. Дуйсекеева, балеты «Астана қиялдары» Р. Салаватова и «Бәйтерек» А. Бестыбаева и мн.др.

Указанная тематика стала основой и для вокально-симфонического жанра. Так, в 1999 году написана кантата Ж. Турсынбаева «Мәртебең биік болсын, әз Астана!» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра на слова Е. Шаймерденова. Как отмечает известный журналист Э. Джилкибаев, «новая кантата – не только творческий успех авторов, но и своего рода событие в музыкальной жизни страны» [2]. Она посвящается, как видно из названия, новой столице – глашатаю, знаменателю новой эпохи независимого государства, Родины свободного казахского сына [3].

Сложное двухчастное строение, обрамленное вступительным и кодовым разделами, историко-патриотического содержания кантата начинается с торжественного оркестрового вступления (Maestoso). Напористые квартовые скачки на ff, интонационно-ритмический строй с волнообразным движением, напоминающий фанфарные звуки (СЕАÊСЕА), акцентированные диссонантные аккорды на fff при плотной оркестровой фактуре, сразу задает характер произведению – торжественный, величавый. За оркестровым вступлением следует хоровое вступление, построенное на интонационном материале исторической песни «Елім-ай», открывающее каждую часть – и Первую, и Вторую. Вообще, следует отметить, что в кантатном творчестве Ж. Турсынбаева данный мотив получает широкое распространение, являясь основополагающей в создании героико-па-

²⁰ К 10-летию столицы был проведен конкурс песен, посвященных Астане. В результате зародилось множество произведений как классического, традиционного, так и эстрадного направления известных и молодых композиторов. В 2005 году выпущен эксклюзивный диск «Все песни для тебя ... любимая Астана», а в 2003 году был проведен конкурс «Астана – Байтерек» в номинациях «Лучшая национальная опера», «Лучший национальный балет», «Лучшая песня об Астане» и «Лучшая драматическая пьеса».

²¹ Произведение написано в 3-х актах, 7-ми картинах на либретто Ш. Сариева и Ш. Абилова.

триотического образа, напоминая, таким образом, далекие тяжелые воинственные дни в казахской истории, полные сражений и борьбы ради спасения родной земли.

Данное хоровое вступление звучит в аккордовой фактуре в партии хора и оркестра на мощной динамике, где каждый аккорд четко акцентирован. Этот мотив в дальнейшем появляется как вступление и ко второй части произведения, одновременно выступая в качестве модуляционного звена в другую тональность (из си-эолийского в Соль-мажор). Две части, несмотря на единство ладо-тонального, метро-ритмического строения, противоположны по характеру. Так, если первая (*Allegro con brio*) более волевая, напористая, то вторая (*Moderato cantabile*) – лирическая, с элементами помпезности.

Первая часть написана в двухчастной форме, каждая из которых также имеет по два раздела. Так, начинается тема первого раздела в партии солиста героически энергично на *f* в *Allegro con brio*. Национально окрашенная мелодия в си-фригийском звучит в речитативной манере с многократным повтором звуков в пределах м.б (e-g), что характерно для традиции казахского жыр'а, распространенного в западном регионе Казахстана. Однако следует отметить, что в данном случае размер стиха 11-сложный, что в традиционной культуре в большей степени присущ творениям лирического направления. Подобное несоответствие придает произведению свежее, современное звучание с элементами обновленности, модификации. Переменный метр (7/4, 3/4, 4/4), наряду с ярко выраженной диатоникой, также способствуют созданию национального колорита музыке. Напористые начальные скачки в начале каждого такта на восходящие терцию и кварту передают силу, мощь, а акцентированные диссонантные аккорды в конце каждого предложения на тонике с квартой, а также резкие диссонантные аккорды в оркестровом сопровождении усугубляют этот образ. Подобный внутренний синтез традиционного и современного в музыкальном языке соответствуют тематике данного сочинения, в котором изображен образ молодого современного города, при котором также сохранены национальные элементы:

Allegro con brio ♩ = 132

Бұ-ғау-дан бо-са-ған-да бі-ле-г(i)ел-дің, Қи-ял-ға ка-нат бай-лап тү-ре-гел-дін.
Ас-та-на дос-тық-тың ақ бо-са-ға-сы, Сен бо-лып со-ға-д(ы)ен-ді жү-ре-г(i)ел-дін,
жү-ре-г(i)ел-дің, ай - ай - ай - ай. Ас-пан-да а-ла-са-рып сөн-бес ай, күн,
Ке-ле-шек ке-мең жү-зер ке-мел ай - дың. Ша-қыр-ған Са-р(ы)ар-ка-ға а-ру-а - ғы
А - бы-лай, Қа - зы-бек би, Бө-ген-бай - дың, Бө-ген-бай - дың, ай.

Второй раздел первой части состоит из 9 тактов, его мелодика подвергается ладо-тональному, метро-ритмическому и динамическому расцвечиванию. Начинается он со звука ля, который скандируется на протяжении 2-х тактов. При дальнейшем развитии появляется звук сіс, придавая тональности минорное наклонение (си-эолийский). И если первое предложение в метро-ритмическом плане повторяет первый раздел, то второе предложение второго раздела имеет иной ритмический рисунок при переменном метре (6/4, 4/4). Меняется и ладо-тональная основа: во втором предложении на протяжении 2,5 тактов в басу проводится нисходящая гамма по целым тонам, создавая игру ладов в мелодической линии и некую величавость, степенность характеру:

А - сь, а - сь, а - сь, *mp* ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла, *f* Ас - та на!

Мелодия второго повторного проведения первой части звучит сначала в хоре, а солисты создают гармонический фон. Начиная со второго периода, они, присоединяясь к хоровой фактуре, способствуют ее уплотнению. По завершении первой части звучит тема хорового вступления, построенная на мотивах «Елім-ай». Выполняя связующую роль между первой и второй частями, этот мотив служит переходом в другую тональность и образный строй (от си-эолийского к соль-мажору):

The musical score is written for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). It is in 4/4 time with a tempo of 66. The key signature is one sharp (F#), indicating a major mode (C major). The music is marked with a forte (ff) dynamic. The Soprano part has a melodic line with slurs and accents. The other parts provide harmonic support with chords and moving lines. There are fermatas at the end of the first and second phrases.

II часть – *Moderato cantabile* – излагается в простой двухчастной форме, каждая из которых представляет собой модулирующий период неквадратного строения (из Соль-мажора в ми-минор). Так, начало Второй части представляет собой лирически напевную мелодию в светлой тональности Соль-мажор, звучит у хора с оркестром. Она как бы символизирует любовь и гордость народа своей молодой столицей, что передается в поэтическом тексте. Однако развитие ко второму предложению периода постепенно нарастает (динамически, тесситурно, расширяется диапазон), придавая характеру некую помпезность, что также объясняется содержанием текста. Во втором разделе уплотняется оркестровая фактура, подключаются солисты, таким образом, создавая более массивное звучание. В плане тематического развертывания, он всецело повторяет первый с незначительными изменениями во втором предложении периода:

Moderato cantabile

S
A

T
B

mf

О, ме - нін ак Ас - та - нам, жау - хар ка - дам,

Сен бе - сік бо - ла - шак - ка бау қау - лы - ган. Жар - шы - сы жа -

на за - ман бо - лу - ың - ды, Ті - лей - ді

ас - кар - та - уың, шал - кар да - лаң, шал - кар да - лаң.

Произведение завершается небольшим кодовым разделом, в котором заключен основной смысл всего произведения, выступая своего рода резюмирующим моментом: «Мәртебең биік болсын, әз Астана!» – «Пусть растет слава твоя, почтенная Астана!». В мелодико-интонационном плане он строится на мотивах первого раздела Первой части кантаты в соль-миксолидийском, которая постепенно с помощью альтерации переходит к Ми-мажору, в которой торжественно заканчивается все сочинение.

Таким образом, кантатно-ораториальный жанр, имевший большую популярность в эпоху советской власти, прежде всего, благодаря своей воспевающей природе, живет в творчестве композиторов и независимого Казахстана. Основная жанровая направленность его

в данном случае сыграла основополагающую роль и в передаче нового образа – образа молодой столицы, где отражены любовь, восхищение, гордость народа за нее. Облик Астаны вдохновил множество художников на создание высокохудожественных творений как в области музыки, так и изобразительного и театрального искусств, способствуя, таким образом, созданию самобытного жанрового, стилизового, образно-содержательного направления, связанного с новой идеологией суверенного государства.

Итак, новая столица молодого Казахстана – одна из недавно появившихся на карте мира и на сегодняшний день является местом пребывания правительства и всех административных органов страны. Исследователи в области социально-гуманитарных наук отмечают различные причины перенесения административного центра, однако наиболее доминантная из них обозначена Главой государства Н.А. Назарбаевым: «Творение столицы – это творение нового текста национальной истории» [4]. Определяющим является и высказывание О.Ж. Темирбекова: «Астананың көшуі – ұлттық идеяның бір бөлшегі. Немесе, ұлттық идеяның жүзеге асуы, материализациясы. Қазақ идеясының жарқын да көрнекті үлгісі»²² [5, с.176]. В этой связи важно подчеркнуть, что в заданной значимой идее – национальной идее – основная роль принадлежит духовно-культурной функции столицы, поскольку это явление как сложный социальный организм, согласно утверждению Д.Н.Замятина, может выступать в качестве поля политических битв и манифестаций, средоточием культурных и цивилизационных достижений, а также пространством особого языка и особой речи [6, с.34].

Роль столицы в связи с национальной идеей отмечает и профессор А. Сейдимбек: «Астананы ұлттық идея ұйытқысына айналдырған жағдаяттар мен тетіктер сан қырлы, солардың санатында қоғамдық пікірдегі түбегейлі өзгеріс тұр. Ең бастысы... Бүгін еңбектеген баладан еңкейген қартқа дейін Астанаға мақтанышпен қарайды, мемлекеттігіміздің айбарындай қабылдайды... ұлттық мақтанышсыз ұлттық идея түзілмейтінін ұғынған жан Елордамыз ұлттық идеяның

²² Перевод: «Перенесение столицы – одна из составляющих национальной идеи. Либо это реализация национальной идеи, ее материализация. Яркий и значимый образец казахской идеи» [Перевод наш – З.К.].

саяси-ұйымдастырушылық және отандық-отансүйгіштік ұйытқысы болғаны да бекерлей емес» [7, С.239-240].

Немаловажной является роль самобытной музыкальной культуры и концертной жизни города, так как концертная деятельность – одна из древнейших форм публичной пропаганды произведений музыкально-театрального искусства, способного формировать художественно-эстетический, культурно-духовный уровень, а также воспитать морально-нравственный облик населения. Бесспорно, духовное и морально-психологическое «здоровье» народа, особенно подрастающего поколения, способствует построению процветающей страны, оказывает влияние на успешное сотрудничество международного ранга, позволяет выступать на мировой арене в качестве развитого цивилизованного государства. Особенно в этом аспекте показателен уровень столицы как центра, представляющего всю страну, привлекающего всеобщее внимание.

Концерт в широком смысле слова (по определению Е.В.Дукова) – «сценическая форма презентации человеческой культуры», а в узком, специфическом смысле – одна из форм сценических форм существования искусства [8]. Концерт, сопровождающийся лекциями или диспутами, оказался чрезвычайно удачным способом распространения знаний о художественной культуре, формирования грамотной, подготовленной зрительской аудитории.

Принято говорить, что особо событийные концерты приурочиваются к тем или иным историческим, политическим и т.п. датам. Не менее очевидно, однако, что сами даты нередко становятся событиями именно благодаря концертам, причем, чем пышнее концерт, тем заметнее и значимее дата, тем «историчнее» событие. Подобная практика – не открытие века нынешнего, так повелось исстари. Недаром концертные продюсеры столь большое внимание уделяют поводам для проведения концерта, в поисках которого они тщательно исследуют календари памятных дат и стремятся вписаться в разного рода политические кампании. Все это и позволяет полагать, что концерт выступает как один из значимых маркеров социального пространства и времени.

Если обратиться к определению и истории возникновения феномена концерта, то его можно обозначить как одну из форм

сценического бытования искусства²³. Его зарождение относится к далекому прошлому, и существовал как на европейской профессиональной сцене, так и в традиционном творчестве. Различия этих форм бытования музыкального искусства оказали влияние и на формы концертирования. Так, если в Европе выступления, как правило, проводились в специальных залах (по началу это были залы соборов, храмов, затем – концертные залы) по заявленной программе и, позже, за определенную плату, как в родном селении, так и за его пределами, то в неевропейских обществах, в частности, в казахском, это были несколько отличные публичные выступления именитых акынов, салов-сери, кюйши. Казахский артист объезжал различные местности, демонстрируя свое мастерство, тем самым популяризуя себя и свое имя. Если становилось известным, что в одной из юрт остановился именитый акын²⁴ или кюйши²⁵, то народ из всего аула собирался, чтоб послушать его. В этой ситуации исполнитель не придерживался определенной программы, порой даже экспромтом сочиняя новые произведения. В более поздний период (в XIX веке) появилась новая форма музи-

²³ Профессор Е. Дуков подробно рассматривая происхождение понятия «концерт» отмечает, что этимологический первоисточник термина «концерт», происходящий от латинского «con-segto», связан с темой состязания, конкуренции, спора. А более поздние версии в романской языковой группе концерт связывается уже с представлениями о «согласии», «гармонии». В английском языке «consort» означает ансамбль совместно играющих инструментов, что соответствует слову «concert» – согласие, приглашение. «Аналогичная трактовка этого слова и в итальянском и французском языках. В немецком – это слово, к тому же, означает «совместное выступление нескольких держав». Подобное изменение значения можно, конечно, связать с характерным для эпохи классицизма пиететом перед гармонией. Но примерно в то же время – в XVIII веке – возникает жанр сольного инструментального концерта, одна из основных изюминок которого – состязание солиста и оркестра, как бы воспроизводящее первичные смыслы этого термина. Концерт-соревнование как музыкальный жанр при этом находит свое место в концерте-согласии, как форме существования сценического искусства. Подобного рода скрытых парадоксов в истории концертного искусства множество» [Дуков Е. В. Концертная деятельность как социальная практика в истории европейской культуры. Автореф. ... д-ра фил. н. – М., 1999].

²⁴ Казахский акын – синкретический тип носителя традиционного искусства, сочетающий в себе мастерство поэта, композитора и исполнителя.

²⁵ Кюйши – создатель и исполнитель инструментальных произведений кюй.

цирования – выступление на специальных сценах на ярмарках²⁶ (особенно известны выступления на каркаралинской ярмарке Коянды). Таким образом, импровизационная природа казахской и фиксированная – европейской музыки наложили отпечаток и на формах выступлений.

Несмотря на указанные существенные различия, в своеобразных национальных видах исполнительства обнаруживаются и идентичные черты. Так, например, их объединяло то, что концерты проводились перед широкой аудиторией. Причем в обеих национальных культурах в ранние века музыка была доступна лишь аристократическому кругу, а позже обрели более демократичную форму. Еще одним объединяющим фактором является тот, что для обеих культур требовалась подготовленная публика. Примечательно в этом отношении высказывание профессора Е. Дукова, который утверждает, что «публичный концерт без публики возникнуть не может, но публика формируется из лиц, способных к свободному самоопределению, что предполагает сформированное личностное сознание» [8, с.152]. Тем более эта тенденция уже наблюдалась в концертной культуре западноевропейских стран: «Сопоставив известные историкам даты возникновения первых концертных предприятий Европы, можно увидеть, что регулярная концертная жизнь ранее всего возникает в государствах, общественное устройство которых допускало существование сравнительно развитых демократических институтов» [8, 51].

Концертная жизнь Казахстана как воплощение культурной зрелости страны с молодой строящейся столицей почти с первых дней привлекает внимание Правительства страны, которое вкладывает определенные силы и средства зарождению и становлению самобытной концертной жизни города Астаны. Ибо, несмотря на непомерные сложности в процессе построения нового независимого государства, концертная жизнь представляла собой важный элемент духовного формирования личности и народа в целом. Хотя она жила на базе музыкальной культуры, основанной еще в 30-ые годы XX века и просуществовавшей на протяжении многих лет в прежнем

²⁶ Эта традиция не сугубо казахская, однако в рамках данной статьи нет возможности более подробно раскрывать данную проблематику.

центре (Алма-Ате), на сегодняшний день является самостоятельной частью культурной жизни всего Казахстана со своими именами и традициями.

Итак, с момента как Президент РК объявил Астану столицей, внимание сразу было уделено процессу формирования и процветания искусства. Так, одним из показательных в этом отношении было открытие Постановлением правительства РК 31 марта 1998 года Казахской национальной академии музыки²⁷. По обозначенной идее Н.А.Назарбаева «Новый творческий вуз должен был выполнить важнейшую задачу – обеспечить музыкальную инфраструктуру столицы и регионов кадрами самого высокого профессионального уровня» [9, с.8]. Так, по инициативе первого ректора Казахской национальной академии музыки народной артистки РК А.К.Мусаходжаевой была создана модель непрерывного музыкального образования, состоящая из трех ступеней: начального, среднего и высшего. Именно это музыкально-образовательное учреждение должно было решить проблемы, связанные с воспитанием, подготовкой и выпуском музыкальных кадров, в том числе творческих коллективов, солистов, исследователей, педагогов. Перед молодым вузом стояло множество сложнейших задач, такие как подбор педагогического состава – как исполнительского, так и музыкально-теоретического, закладывающего основу музыкального образования, набор учащихся, не говоря уже о технических сложностях, связанных с поиском помещения, приобретением инструментов, техники и пр.

Наиболее сильный преподавательский и творческий состав был привлечен, наряду с квалифицированными педагогами колледжа искусств г.Акмолы и ДМШ №1²⁸, из культурного центра страны – на тот момент это был г.Алматы, и именно эти педагоги впоследствии общими силами сумели заложить основу и создать новую историю столичного музыкального искусства уже независимого Казахстана. И, такие выдающиеся деятели казахского искусства, как народная артистка РК А.К. Мусаходжаева, народный артист СССР и РК Е.Р. Рахмадиев, С.Ж. Еркинбеков, К. Жумакенов, Р. Мусаходжаева, В. Узбе-

²⁷ Ныне Казахский национальный университет искусств.

²⁸ Изначально Академия музыки была основана на базе этих двух учреждений – колледжа искусств г.Акмолы и ДМШ №1.

ков, С. Омарова, Н. Измайлов, А.М. Мухитдинов, Н. Каримов, музыковеды У.Р. Джумакова, П.Ш. Шегебаев и мн.др., стояли у истоков зарождения новой вехи классической национальной музыки.

В настоящее время бытует две основные области современной концертной деятельности – филармоническая и эстрадная. Как понятно из вышесказанного, концерт – как сценическая форма существования профессионального исполнительского искусства, является своего рода институтом подготовки грамотной в художественном отношении концертной публики.

В развитии городской культуры показательно, что Античный Рим сделал новый шаг по сравнению с Элладой, ввел в употребление лексему, объединяющую универсальные атрибуты столичного города и развлечения. В рамках античной римской культуры возник корень “urb” и сформировалось понятие «urbanitas», надолго ставшее своего рода смысловым двойником развлечения [8, с.39]. По мнению В.Мажуга, «это слово (развлечение – З.К.) отличалось исключительно широким спектром значений и охватывало бытовые удобства города, отличительные свойства воспитанного столичного человека...» [6, с.39].

Наблюдения за историей отношений слов «урбанизация» и «развлечение» показывают, что при всех коллизиях в семантических полях этих терминов, естественно возникающих на разных временных отрезках развития европейской цивилизации, их взаимная связь остается устойчивой и постоянной. Термин «урбанизация», однако, при этом выступает как понятие более емкое по сравнению с термином «развлечение».

Важной вехой развития концертной культуры столицы является филармоническая музыка. Концертно-филармоническая сфера как сложное культурное явление, находящееся на стыке нескольких областей жизнедеятельности общества — музыки, литературы, театра, образования, с их богатейшими возможностями влияния на людей, как нельзя лучше подходила для этой цели. В современных условиях построение новых форм и выработка разнообразных методов просвещения общества в музыкально-концертной сфере невозможны без обращения к опыту прежних поколений. Этот опыт является важным элементом исторического прошлого нашей страны, который

следует учитывать, как при проведении полномасштабных научных исследований, посвященных проблемам культурной истории, так и при реализации отдельных региональных проектов. Кроме того, положительный опыт советских филармоний может быть использован современными филармоническими организациями. Актуальность темы настоящей работы обусловлена также слабой степенью изученности ее в исторической науке, что подтверждает историографический анализ проблемы.

Филармония понимается как социокультурное явление музыкально-просветительского процесса. Этот процесс берет свое начало задолго до появления учреждения и не заканчивается с его возникновением. Любое музыкально-филармоническое учреждение (концертно-эстрадное бюро, государственная эстрада, филармония) вторично по отношению к филармоническому процессу. Само слово «филармония» происходит от греческого *φίλη* – люблю и *ἁρμονία* гармония. О культурных предпосылках появления филармоний, о возникновении и развитии форм и методов работы со зрителем, возможных только в той исторической действительности. В последующий период (1980-1990-е гг.) началось моделирование новых форм существования филармонического дела. Это было связано с появлением тормозящих тенденций в деятельности одних и внедрением элементов перестройки в других филармониях.

Термин же «филармония» в исследовании трактуется шире, чем это обычно принято. Под ним, как отмечалось, понимается не только конкретное учреждение, но и особое социокультурное явление музыкально-просветительского процесса. Понятие «филармоническое просвещение» еще не получило научного оформления. В нашем исследовании оно понимается как одно из главных направлений деятельности филармонии, имеющее своей задачей осуществление образования общества средствами музыки, литературы, поэзии и других видов искусства. Филармоническое просвещение включает в себя не только трансляцию знаний по истории музыки, но также и теоретических знаний (формы, средства, жанры музыки, возможности выразительных средств инструментов и др.). Воспитательный аспект в филармоническом просвещении проявляется в воспитании зрителя с позиций этических, эстетических и патриотических цен-

ностей. Проанализировав многоплановую деятельность филармонии, ее социально-культурную значимость для советского общества можно говорить о филармоническом просвещении как об особом явлении советской культуры. В основе исследования комплексный подход, позволяющий рассмотреть отдельное явление в общем культурно-историческом контексте. В ходе исследования применялся ряд научных методов. Историко-генетический метод, сущность которого заключается «в последовательном раскрытии свойств, функций и изменений изучаемой реальности в процессе ее исторического движения, что позволяет в наибольшей мере приблизиться к воспроизведению реальной истории объекта».

Филармония как организация в Казахстане была создана в 1935 году в г. Алматы постановлением Совета Народных Комиссаров Казахской ССР. В 1997 году на базе бывшей Акмолинской областной филармонии, которая вела свою работу с 1963 года, была сформирована столичная филармония.

Со всех уголков страны в центр Евразии, в Астану съехались профессиональные музыканты и творческая, талантливая молодежь. Именно их усилиями, Государственная филармония достигла творческих высот в области музыкальной культуры. Благодаря усилиям и профессионализму руководителей, стоявших у истоков, были созданы коллективы, которые на сегодняшний день представляют столицу Республики.

Со дня основания нашей столицы филармония является одним из первых профессиональных творческих организаций в сфере культуры города Астаны, основным направлением работы, которой является концертная деятельность, организация культурного досуга населения, нравственное и эстетическое воспитание молодежи и подрастающего поколения, пропаганда шедевров мировой классики, народного творчества и популяризация современной музыки.

Создание столичной филармонии осуществлялась под руководством Лауреата Государственной премии РК, композитора Толегена Мухамеджанова (в 1997г. Заместитель Акима г. Астаны, Сенатор Парламента РК ныне директор театра «Астана Опера») и Заслуженного деятеля РК Тлеугали Кишкашбаева (в то время занимавшего должность Начальника управления культуры г. Акмолы, ныне директор Дворца Независимости).

В состав Государственной филармонии акимата г. Астаны входят 12 коллективов: Оркестр казахских народных инструментов, симфонический оркестр, духовой оркестр, Государственный камерный оркестр «Академия солистов», Государственный струнный квартет им. Г. Жубановой, ансамбль народной музыки «Сары-Арка», ансамбль народного танца «Шалкыма», камерный хор, квинтет деревянных духовых инструментов, отдел народного пения, отдел классического и эстрадного вокала, инструментальный ансамбль «Арман».

Артисты Государственной филармонии акимата города Астаны, совершенствуя свой профессиональный уровень, занимают достойное место в культуре и вносят свою весомую лепту в политическую стратегию Президента нашей страны.

Таким образом, на сегодняшний день концертная деятельность Казахстана, построенная на европейских принципах музицирования в синтезе с национальными, достигает расцвета благодаря концертной практике Казахского национального университета искусств, Государственной филармонии Акимата г.Астаны, Национального театра оперы и балета «Астана Опера» и др. Пропандируя высокохудожественное наследие предков, творчество современных отечественных композиторов, а также шедевры мировой музыкальной сокровищницы, эти центры национального искусства постоянно организуют концертные программы с участием творческих коллективов и солистов, как на отечественных сценах, так и зарубежных (в странах Европы и Азии). Так, концерты, проводимые в залах КазНУИ (Большой, Малый и Органный залы), Конгресс-холла, в залах Дворца школьников им.М.Утемисова, обеспечивают культурный досуг населения, нравственное и эстетическое воспитание молодежи и подрастающего поколения. Мастерские выступления артистов составляют значительную часть казахстанской культуры и вносят ощутимый вклад в политическую стратегию Президента нашей страны.

Использованные материалы:

1. Новая классика // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.almaty.tv/news/news/novaya-klassika.html>

2. Джилкибаев Э. Кантата об Астане // Казахстанская правда. – 1999, 28 октября.
3. Турсынбаев Ж. «Мәртебең биік болсын, өз Астана!» (Жеке әншілер, аралас хор және симфониялық оркестр үшін кантата). Кла-вир (Қолжазба).
4. Назарбаев Н.А. В сердце Евразии. – Алматы: «Атамұра», 2005. – 192 с.
5. Темірбеков О.Ж. Астана – қазақ рухының мәйегі // «Астананың мәдени мәтіні»: Халықаралық конференцияның материалдары. – Астана: ҚҰ ҰАК, 2009. – 527 б. – Б.176-181.
6. Замятин Д.Н. Локальные истории и методика гуманитарно-географического образа города // «Астананың мәдени мәтіні»: Халықаралық конференцияның материалдары. – Астана: ҚҰ ҰАК, 2009. – 527 б. – С.33-76.
7. Сейдімбек А., Әбжанов Х., Салғараұлы Қ. Ұлттық идея – тарихи тағдыры мен болашағы. – Астана: Фолиант, 2012. – 248 б.
8. Дуков Е.В. Концертная деятельность как социальная практика в истории европейской культуры. Автореф. ... д-ра фил.н. – М., 1999.
9. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика-XXI, 2003. – С.151-168.
10. Казахская национальная академия музыки. 10 лет (книга-альбом). – Алматы: Өнер, 2008. – 168 с.
11. Стахова Ю.В. Становление и развитие концертно-филармонических организаций на Урале в 1917-1970-е гг. – Автореф....к.ист.н. – Челябинск, 2005.
12. Кетегенова Н. Жоламан Турсынбаев // Кетегенова Н. Творческие портреты композиторов Казахстана. Очерки. – Алматы: «Алатау», 2009. – 560 с.
13. Касимова З. Казахская кантатно-ораториальная музыка в контексте идеи независимости // Дәстүрлі музыка мен композиторлық шығармашылықтағы тәуелсіздік идеясы. – Алматы: «Print Express», 2011. – 564 с.

ТҮЙІН

«Астана: геосаясаттық деңгейден мәдени көптүрлілікке» атты аталмыш ұжымдық монографияда Астана қаласының маңызын заманауи Қазақстанның көркем мәдени өміріндегі орталық ретінде ашып көрсетуге талпыныс жасайды. Астанада орын алып жатқан көлемді инновациялық көркем үдерістер Елорда мәдениетінің жеке-леген феномендері ретінде қарастырылады.

Астана қаласында соңғы он жылда бой көтерген белгілі архитектуралық кешендерге талдау жасалады. Қазақстанның жаңа астанасының архитектуралық стилинің ерекшелігіне қарай әртүрлі дәуірдегі архитекторлар мен мүсіншілердің шығармашылық ізденістерінің әртүрлілігіндегі көлемді спектрі анықталады. Астананың кешенді мүсіндік өнерін зерттеу барысында осы саладағы шығармашылық белсенділіктің күрт өсуі, жаңа Астананың инновациялық келбетін жасаудағы мүсіншілердің шығармашылық ізденістерінің кең ауқымдылығы мен әртүрлілігі айқындалды. Жекелей айтатын болсақ, жаңа Астананың инновациялық келбетін қалыптастыруда ат салысып жатқан ҚР Президент мәдени орталығы мен ҚР Тұңғыш Президент музейінің, Астанадағы заманауи өнер мен ірі көркемдік галереяларының жұмыстары тәуелсіз Қазақстанның мәдени өміріндегі жандауы жан-жақты қарастырылады.

К. Бәйсейітова атындағы Ұлттық опера және балет театрының балет труппасының шығармашылық қызметі зерттелу барысында осы ұжымның соңғы он жылдағы негізгі даму жолдары қарастырылды. Зерттеуші атап өткендей, жаңа «Астана опера» театрының шығармашылық жолы театр басқару ісіндегі жаңа менеджментке өткендігімен, әлемдегі тек танымал опера және балет қойылымдарын сахналуымен ерекшеленгендіктен, «Астана Опера» жуық арада еліміздегі мәдени брендтердің бірі болып қалыптасады. Сондай-ақ, К.Бәйсейітова атындағы ҰОБТ-ның даму барысындағы опералық қойылымдар талданды. Одан бөлек «Қыз Жібек», «Біржан – Сара», «Қалқаман – Мамыр», «Аттила» және «Жерұйық» рок-операсы талданады. Астанадағы театр өнерінің даму барысының зерттеу жұмыстары Горький атындағы орыс драма театры мен Қ. Қуаныш-

баев атындағы қазақ драма театрының, сондай-ақ, «Жастар театрының» қойылымдары негізінде жүргізіледі.

Еркеғали Рахмадиевтің «Абылай хан» және Балнұр Қыдырбектің «Қалқаман-Мамыр» операсын талдау барысында шығарманың эпикалық мұраның үлгісі, қазақ халқының ауыз әдебиеті мен поэтикалық фольклорының жанрлары мен түрлерінің қолдануымен қатар заманауи шешім, ерекше сипат пен жанрлық жаңашылдықтың байланысы жан-жақты зерттелді. Қазақстандық композиторлар мектебінің үздік тұлғалары А. Абдинурова мен Д. Останькович сынды жас композиторлардың шығармашылығы зерттеледі.

Сондай-ақ, қала өміріндегі күнделікті концерттердің қалыптасуы да қарастырылады. Тәуелсіз елдің қиын жағдайына қарамастан концерттік өмір жеке тұлғалардың, жалпы халықтың рухани қалыптасуындағы маңызды элементтердің бірі болды.

Жоба орындаушылар алғаш рет Астананың даму бағытын айқындауда архитектуралық-көркемдік жобалар мен инновациялық музыка және театр қойылымдарын негізге алды. Жазылған барлық тараулар авторлық редакцияға беріліп, кітап иллюстрациялық материалдармен және нота үлгілерімен толықтырылған.

Summary

In the essays “Astana: from geopolitical status to cultural diversity” there was done an attempt to reveal the meaning of Astana as the center of artistic culture of modern Kazakhstan. Large scale innovative artistic processes occurring today in Astana are considered as separate phenomena of artistic culture of the capital.

The analysis of the iconic architectural complexes in Astana of the last decades has been done. Specifics of the architectural style of the new capital of Kazakhstan have been formulated, wide range of the variety of creative pursuits of architects and sculptors of different generations working on the innovative shape of new Astana have been identified. In monumental sculpture of Astana, the author outlines the visible embodiment of the glorious history of the Kazakh people and confident future. There is the detailed consideration of the contribution of new art institutions - the Presidential Center of Culture of Kazakhstan, the Museum of the First President of the Republic of Kazakhstan, the Museum of Modern Art and the major art galleries in Astana in intensifying the cultural life of independent Kazakhstan.

The value of the K.Baiseytova National Opera and Ballet Theatre in creating the cultural environment of the capital has been revealed through comprehensive analysis, factors and aspects that influenced on the rapid rise and success of national choreography for 10 years of its development have been formulated. The researcher notes that the creative activity of the new theater “Astana Opera” marks the transition to the new theater management, staging of only the best operas and ballets, cooperation with renowned masters of world theater scene, that will contribute to the fact that very soon “Astana Opera” may become one of the cultural brands of our country.

Also opera performances of K. Baiseitova NOBT which have become certain milestones in its development have been highlighted. These are the updated staging of national opera “Kiz Jibek”, “Birzhan- Sara”, “Kalkaman - Mamyр”, “Attila” and rock opera “Zheruik”. The development of theatrical art of Astana in the context of creative activity of such theaters as Gorky Russian Theatre, K.Kuanyshbaev Kazakh Theater and youth theater “Zhastar theatri” has been explored.

Genre and stylistic frameworks of the opera “Abylay Khan” by Erkegali Rakhmadiev and “Kalkaman-Mamyr” by B.Kydyrbek have been identified based on forms of verbal skill and dialogic episodes. The creative work of young composers A.Abdirurov and D.Ostankovich as prominent representatives, who continue the best traditions of Kazakh composers’ school, which creative work dates back to the rich folklore experience and simultaneously interprets the interaction of different musical cultures, has been analyzed.

Also the development of the original concert life of the city of Astana has been explored, because, despite the exorbitant complexity in the process of building a new independent state, concert life is an important element of the spiritual formation of the individual and nation in general.

The executors of the project have done the first attempt to outline the vector of Astana on the example of breakthrough architectural and artistic projects and innovative musical and theatrical productions. All written sections are provided with the author’s edition, and the book includes illustrative materials and musical examples.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ



Жумасеитова Гульнара Тазабековна – руководитель проекта, главный научный сотрудник отдела театра и кино Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК. Театровед, специализирующийся в области изучения хореографии. Кандидат искусствоведения, доцент, автор нескольких монографии по проблемам национального балетного театра, коллективных монографии по театральному искусству, а также 150 статей в научных изданиях Казахстана, ближнего и дальнего зарубежья. Член союза театральных деятелей РК.



Ергалиева Райхан Абдешевна – доктор искусствоведения, профессор, почетный академик НАН РК, заведующая отделом изобразительного искусства Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК, член Международной Ассоциации художественных критиков при ЮНЕСКО, член Союза художников РК. Научные интересы – преемственность традиционного мировоззрения казахов в изобразительном искусстве Казахстана XX века, автор 4-х монографий.



Мукан Аманкелди Оразбайулы – театровед, кандидат искусствоведения, доцент, заведующий отделом Театра и кино Института литературы и искусства им.М.О. Ауэзова МОН РК. Член Правления Союза театральных деятелей РК, специализируется на проблемах оперного искусства Казахстана, автор 2-х монографий.



Мусагулова Гульмира Жаксыбековна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая отделом музыкального искусства Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК. Член Союза композиторов Казахстана.



Еркебай Анар Саимжанқызы – театровед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник отдела театра и кино Института литературы и искусства им М.О. Ауэзова МОН РК. Член союза театральных деятелей РК.



Касимова Зульфия Маликовна – музыковед, кандидат искусствоведения, научный сотрудник отдела музыкального искусства Института литературы и искусства им. М.О. Ауэзова МОН РК.



Дворец мира и согласия



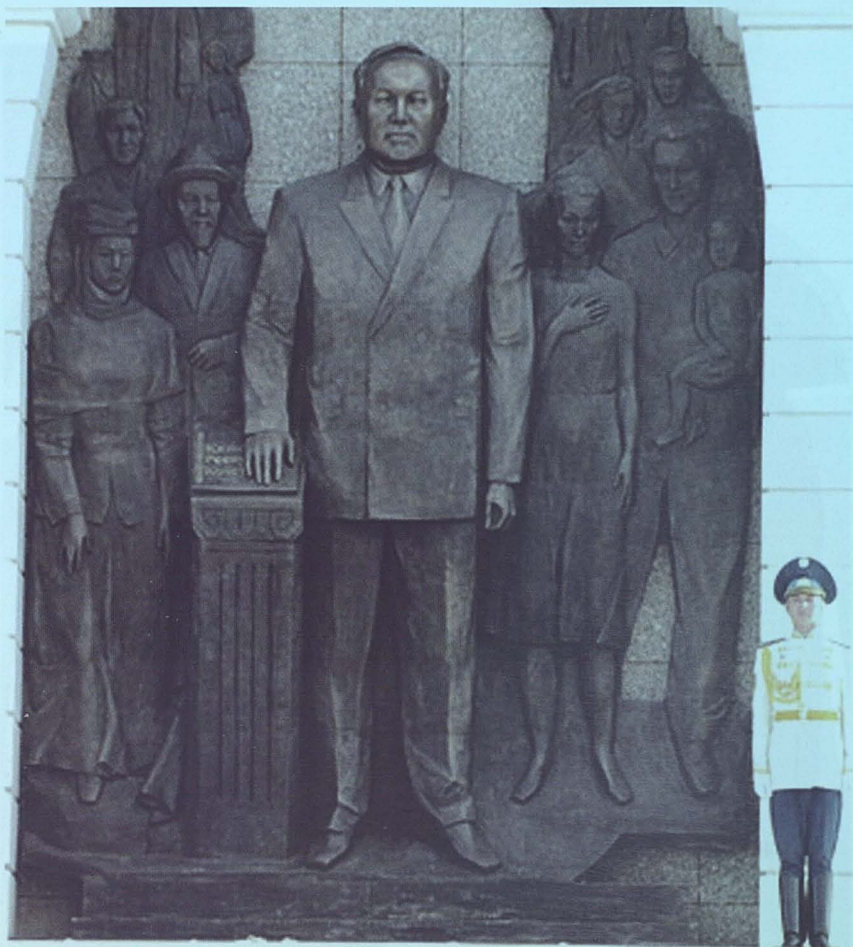
Национальный музей



Театр «Астана Опера»



Қазақ елі. 2010. (Авторский коллектив, руководитель Н. Далбай.),
рельефы «Мужество», «Молодость»



Қазақ елі. 2010. (Авторский коллектив, руководитель Н. Далбай).



К. Ажибеков. «Астана таңы». 2004.



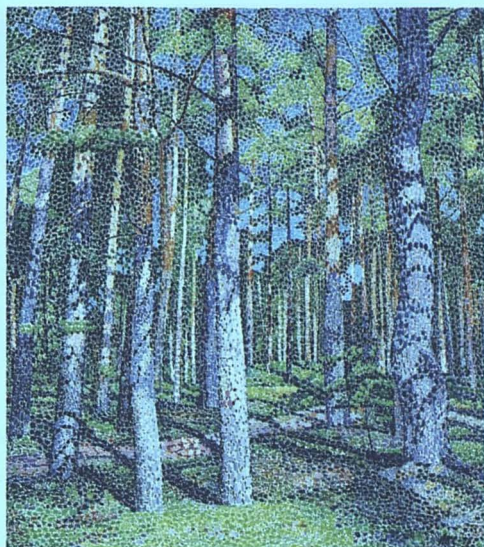
К. Ажибеков. «Улы дала» (триптих лев. часть). Алаш елі. 2005.



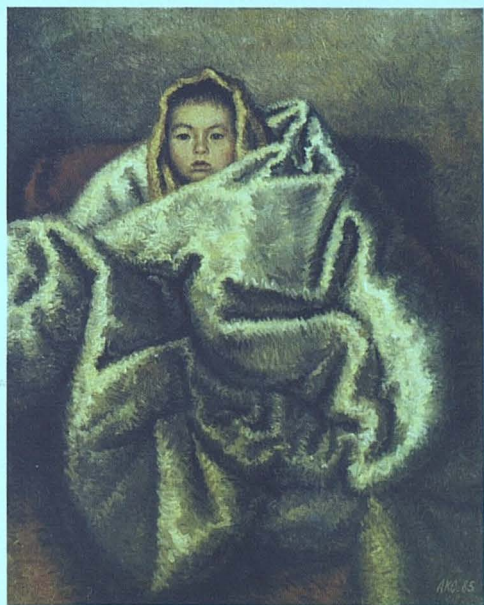
С. Смагулов. «Құбыла». 1996.



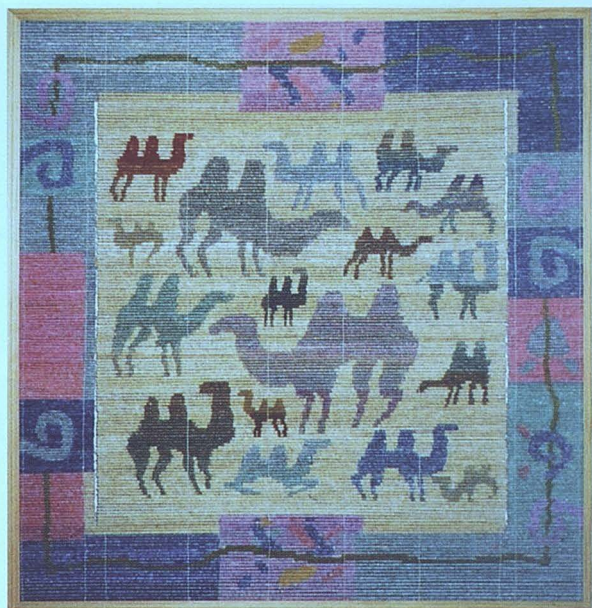
С. Смагулов. «Хор қызы»



К. Ахметжан. «Весенний лес»



К. Ахметжан.
«Шомылып болған соң», 1985.



Р. Ахметжанова. «Лето»



Р. Ахметжанова. «Жибек жолы»



А. Смагулова. «Автопортрет»



Е. Ралина. «Слушая тишину», 2012.



З.Оралбаева. «Степные легенды»



Фрагмент балета «Вечный огонь» С.Еркимбекова. НТОБ. им.К. Байсеитовой



Фрагмент балета «Шопениана» Ф.Шопена. НТОБ им.К. Байсеитовой



Т. Нуркалиев и М. Басбаева в балете «Бахчисарайский фонтан»



Фрагмент балета «Элқисса» Р. Салаватова. НТОБ им.К. Байсеитовой



Фрагмент из балета «Спящая красавица» П. Чайковского. Астана Опера



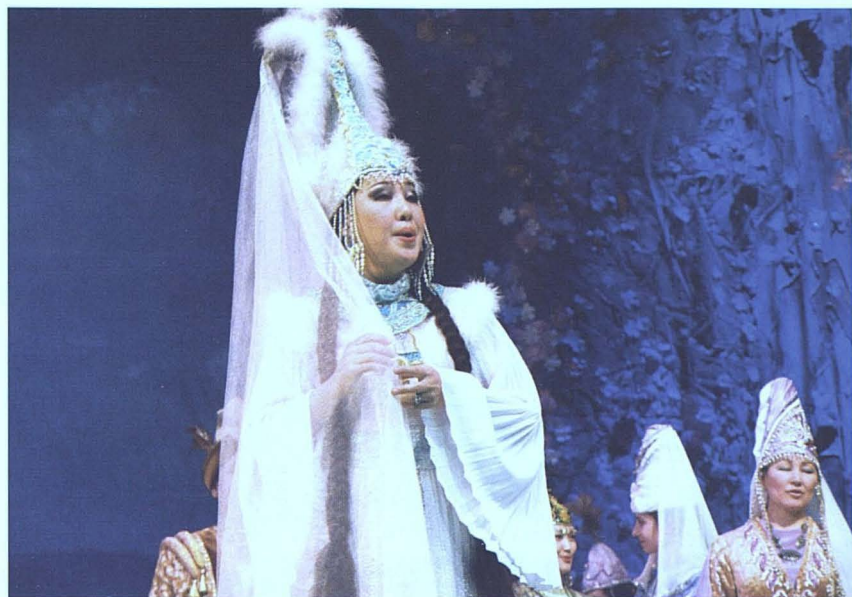
Фрагмент из балета «Спартак» А. Хачатуряна. Астана Опера



Фрагмент из балета «Роден» М.Равеля, К.Сен-Санса, Ж.Массне. Астана Опера



Фрагмент из балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева. Астана Опера



Е. Брусиловский. «Қыз Жібек». Жібек - Ж. Бақтай



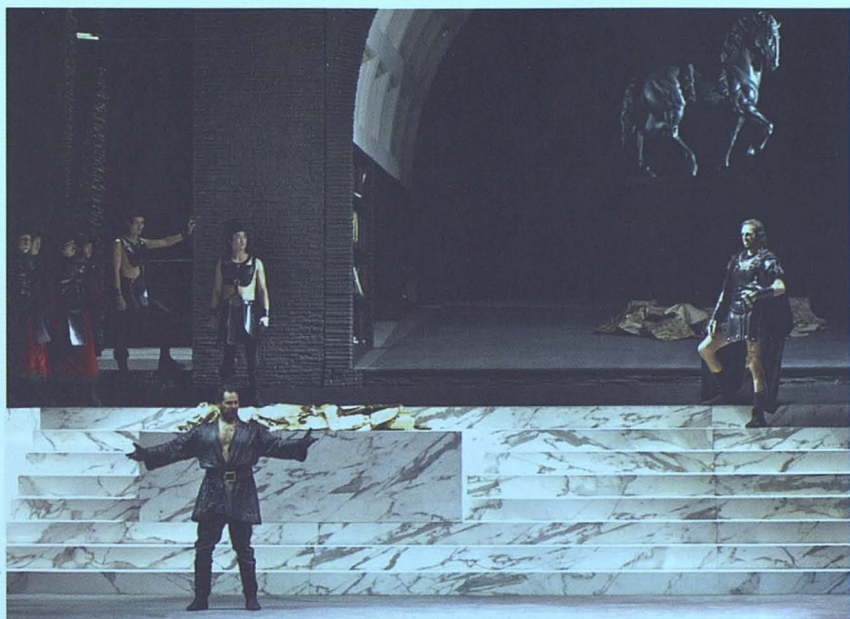
М. Төлебаев. «Біржан - Сара» операсынан Қоянды жәрмеңкесі. Естай - Қ. Асанбаев



Б. Қыдырбек. «Қалқаман - Мамыр» операсынан көрініс. Көкенай - Ж. Шыбықбай



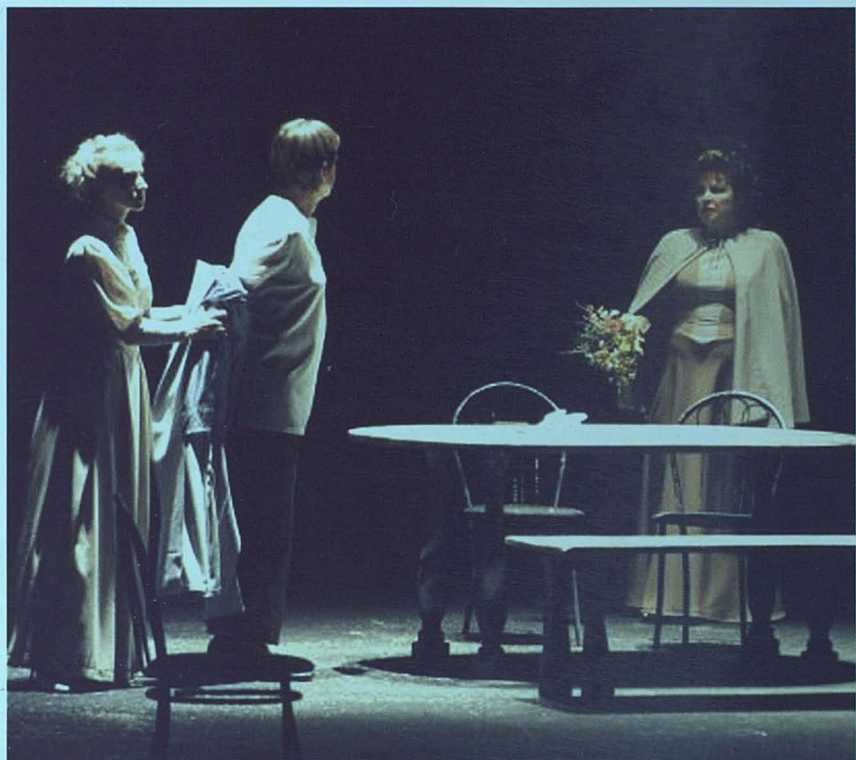
Е.Рахмадиев. «Қамар сұлу». Қамар - Ж. Бақтай, Ахмет - Қ. Асанбаев



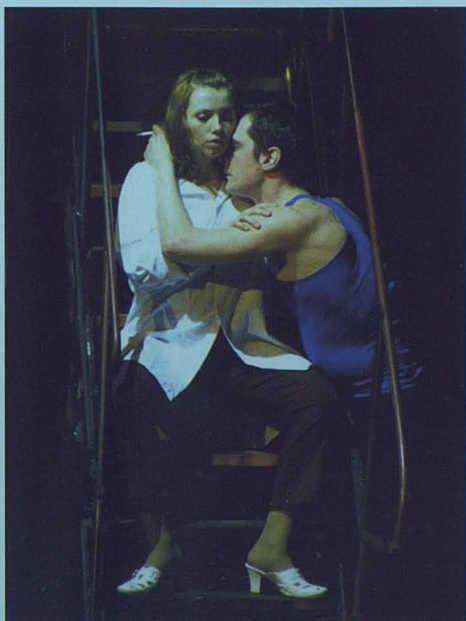
Дж. Верди «Атилла»



Т. Мухамеджанов «Жерұйық»



Государственный академический русский театр драмы им. М.Горького.
А.П.Чехов «Иванов»



Государственный академический русский театр драмы им.М. Горького.
Т. Уильямс «Трамвай желание»



Государственный академический трусский театр драмы им.М.Горького.
Р.Отарбаев «Султан Бейбарыс»



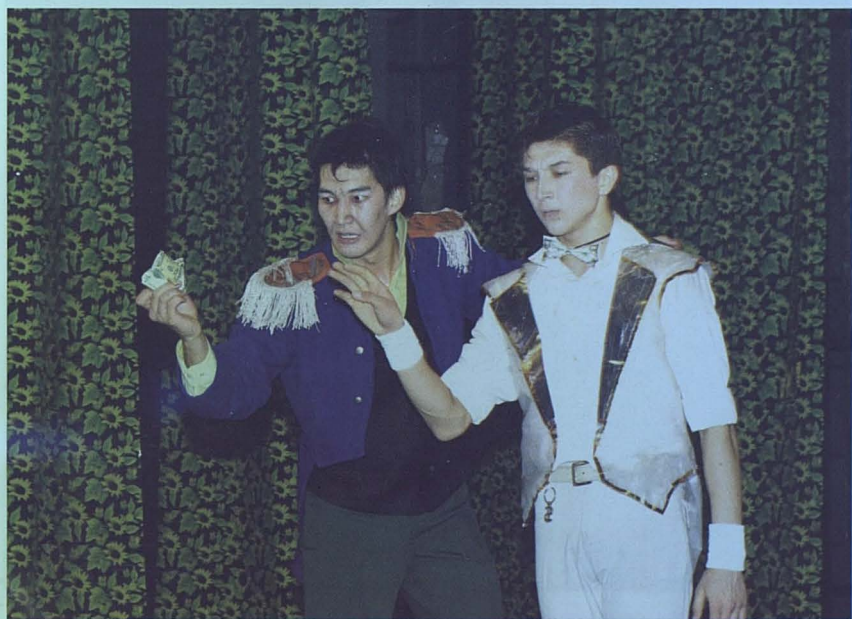
Государственный академический казахский театр музыкальной драмы им. К. Куанышбаева. М. Ауэзов «Абай»



Государственный академический казахский театр музыкальной драмы им. К. Куанышбаева. Шекспир «Гамлет»



Жастар театры. Ч. Айтматов «Жан азабы»



Жастар театры. Н.В. Гоголь «Ревизор»



Государственный академический казахский театр музыкальной драмы им.
К. Куанышбаева. Е. Жусбек «Сен ушин»

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Изобразительное искусство. Архитектура и скульптура	
Ергалиева Р.А. Художественная жизнь Астаны: архитектура, монументальная скульптура, знаковые имена и ведущие тенденции.....	14
Ергалиева Р.А. Астана как катализатор культурных событий, творческой активности и художественных инноваций.....	69
Сценическое искусство	
Жумасейтова Г.Т. Астана – новый центр хореографии Казахстана(от открытия первого оперно-балетного театра к формированию нового культурного бренда).....	103
Мұқан А.О. Ұлттық опера өнеріндегі жаңа серпін	207
Еркебай А.С. Становление и развитие театрального искусства Астаны.....	291
Музыкальное искусство	
Мусагулова Г.Ж. Творческая деятельность композиторов Астаны в аспекте развития национальной музыкальной культуры.....	346
Мусагулова Г.Ж. Страницы творчества молодых композиторов Астаны:	
А. Абдинуров, Д. Останкович.....	389
Касимова З.М. Музыкальная жизнь Астаны как инновационный прорыв в культурном пространстве Казахстана.....	405

Рекомендовано к изданию Учёным советом Института литературы
и искусства им. М. О. Ауэзова МОН РК.

**АСТАНА:
ОТ ГЕОПОЛИТИЧЕСКОГО СТАТУСА
К КУЛЬТУРНОМУ РАЗНООБРАЗИЮ**

Вёрстка и дизайн: Саликова А.

Подписано в печать: 30.12.2014 г.
Формат: 60x84 ¹/₁₆. Усл. п. л. 26,8
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Гарнитура «CharterITC».
Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии «Evo Press»,
ул. Макатаева, 129/1
тел.: 8 (727) 279 71 34, 352 82 02

