Министерство образования и науки Республики Казахстан

Инновационный Евразийский университет

А.М. Турлыбекова

Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития

монография

Павлодар 2014

УДК 73/76 (574)
ББК 85(5каз)
Т 88

Печатается по решению Ученого совета
Инновационного Евразийского университета
Протокол № 8, от 26.02.2014 г.

Рецензенты:
Рахматулла Б.Ш. – к.и.н., доцент
Молдакимова А.С. – к.и.н., доцент

Турлыбекова А.М.
Т 88 Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития: Монография / А.М. Турлыбекова. – Павлодар: Инновац. Евраз. ун-т, 2014. – 180 с.

ISBN 978-601-7380-46-5

В монографии рассматриваются актуальные вопросы исторического развития национальной культуры этносов, проживавших на территории Казахстана. Определены ключевые моменты в развитии искусства в предвоенные, военные, послевоенные годы, в период Перестройки. Политико-воспитательное значение оформившихся видов музыкального, художественного, театрального искусства было неоспоримым, и позволило правящей власти, используя творческий потенциал деятелей культуры осуществить пропаганду среди широких масс идеи политики советской власти.

Рекомендовано студентам, магистрантам специальности «История», а также всем, интересующимся историей Казахстана.

УДК 73/76 (574)
ББК 85(5каз)

ISBN 978-601-7380-46-5

© Инновационный Евразийский университет, 2014.
© Турлыбекова А.М., 2014.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

РАЗДЕЛ 1. ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1.1 Процесс синтеза традиционной и новой формы музыкального искусства в Казахстане 14

1.2 Развитие музыкального творчества народов Казахстана в военные годы 21

1.3 Послевоенный период в истории музыкальной культуры 29

1.4 Тенденции развития музыкального искусства в период перестройки 39

РАЗДЕЛ 2. ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

2.1 Творчество первых казахстанских художников 42

2.2 Образ войны в произведениях изобразительного искусства 52

2.3 Многообразие художественных стилей и жанров в искусстве. Новые тенденции в советский период 55

РАЗДЕЛ 3. ТЕАТР В ЖИЗНИ КАЗАХСТАНСКОГО ОБЩЕСТВА

3.1 Складывание национального театрального искусства 75

3.2 Значение театрального творчества в годы Великой Отечественной войны 90

3.3 Противоречия в искусстве между сохранением театральных традиций этносов и идеологическим прессингом в 50-80-е гг. 102

РАЗДЕЛ 4. СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ КАЗАХСТАНА

4.1 Кинематограф в Казахстане: истоки и эволюция 116
4.2 Великая Отечественная война и новый этап в развитии 125
4.3 Формирование национального кинематографа в послевоенный период 132
4.4 «Новая казахская волна» в кинематографе 80-90-х гг. 141

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 146

БИБЛИОГРАФИЯ 149

ПРИЛОЖЕНИЕ 153
ДОКУМЕНТЫ
СПИСОК СОКРАЩЕННЫХ СЛОВ 178

ПРЕДИСЛОВИЕ

На всем протяжении многовековой истории разных стран и народов культура выступала ключевым фактором человеческой жизни. Именно эта сложнейшая совокупность нравственных и духовных ценностей и традиций, идеалов и обычаев людей обеспечивала, в конечном счете, устойчивость развития социальных организмов – государств, наций, народов. Отсюда вполне закономерно то внимание, которое международное сообщество уделяет феномену культуры как стабилизационному механизму в развитии человека и человечества.

На современном этапе культуре все чаще отводится роль важнейшего фактора развития региона, главной составляющей «духовной устойчивости» населения, формирования привлекательного образа территории.

Научное исследование предмета культуры становится еще более актуальным, когда речь заходит о национальной самоидентичности и самобытности народности через его культурные традиции в условиях многоэтничности народа в пределах одного государства. Составляющая казахстанской действительности национальная культура связана с множеством аспектов, помогающих раскрыть не только комплекс связанных с ней вопросов, но и определить процессы, в ходе которых формировалась и развивалась культура этносов республики.

В связи с тем, что Казахстан с течением времени стал Родиной для многих этносов, возрастает значение детального исследования культурного прошлого их представителей. Тем более, что «ни на одном историческом отрезке времени не получила практического воплощения проблема реализации насущных потребностей национальных культур государства, его населяющих» [1, 15]. Между тем, роль фактора культуры для страны, как «универсального инструмента, облагораживающего человеческие души и социально-природную среду» становится сегодня очевидной. «Культура, являясь продукцией жизнедеятельности человека, подпитывает его, подталкивает к новым плодотворным свершениям. Причем, этот процесс бесконечен и не должен прерываться, ибо затруднится эволюционный путь развития всего общества» [1, 10].

Обращение к культурному прошлому этносов Казахстана актуально и потому, что предъявляемые требования к современному воспитанию подрастающего поколения содержат идеи построения его на лучших достижениях культуры, обращения к национальным истокам. «Отказ от исторических корней, нигилистическое отношение к духовным традициям губительны для национальной культуры в не меньшей мере, чем самоизоляция и замкнутость. Правом на будущее владеет только культура, утверждающая свое прогрессивное и оригинальное видение мира, способная обогатиться наследием прошедших времен и опытом других народов – культура, создающая необходимые и неповторимые духовные ценности» [2, 36].

Понимая правомерность выдвинутых положений, следует определить дальнейший путь в исследовании актуальных и востребованных временем исторических проблем, направленных на изучение истории культурного наследия этносов республики, а также использования в их изучении современного методологического подхода, базируясь на началах объективного анализа и объективной исторической оценки.

В этой связи обращение к таким дефинициям, как «нации», «этнос», «национальная культура», «национальная политика», «национальные отношения», «социалистическая, интернациональная культура» и их детальное рассмотрение с целью осмысления феномена этнокультурной истории Казахстана в период советской действительности и результатов его проецирования в настоящее время, становится объяснимым.

Для начала, пожалуй, следует дать определения указанным терминам, содержащимся в богатой на сегодняшний день научной литературе. «Нация» определяется – как исторически сложившаяся устойчивая общность людей, возникшая на базе: общности происхождения, языка, территории, общности (единства и целостности) сферы общественного самоуправления, психического склада, проявляющегося в общности культуры. Возникновение наций исторически связано с развитием производственных отношений, преодолением национальной замкнутости и раздробленности, с образованием общей системы хозяйства, в

частности общего рынка, созданием и распространением общего литературного языка, общих элементов культуры и т.д. Обычно нации возникают из народностей и сохраняют их названия.

В этой связи понятие «национальность», выражая этническую общность, представляет собой лишь один из факторов нации и народности. Поэтому оно является более узким, чем понятие «нация».

Термин этнос (от греч. народ) означает группу людей, объединённую общими признаками, объективными либо субъективными. Различные направления в этнологии включают в эти признаки происхождение, язык, культуру, территорию проживания, самосознание и др.

Этносы подвержены изменениям в ходе этнических процессов – консолидации, ассимиляции и т.п. Для более устойчивого существования этнос стремится к созданию своей социально-территориальной организации (государства). Источником этнической связи людей служит общность культурных характеристик и природных условий бытия, приводящих к дифференциации данной первичной группы от другой.

Таким образом, на первый взгляд, близкие по содержанию понятия содержат определенные различия и характеризуют те сложные этнические процессы, которые происходили на территории республики в советские годы. Наблюдалась не только искусственно насаждаемая господствовавшей властью политика смешения наций в единую общность людей, так называемый советский этнос (народ), но и осуществление в данном русле культурной политики.

Термин «советский народ» начал использоваться для обозначения населения СССР в 30-е годы XX в. Однако вплоть до начала 1960-х гг. понятие не несло нагрузки идеологического клише. В 1961 году, выступая на XXII съезде КПСС, Н.С. Хрущёв провозгласил: «В СССР сложилась новая историческая общность людей различных национальностей, имеющих общие характерные черты – советский народ». Постановлением XXIV съезда КПСС 1971 г. советский народ был провозглашён результатом прочного социально-политического и идейного единства всех классов и слоёв,

наций и народностей, заселяющих территорию СССР. Их общим языком – языком советского народа – был признан русский язык, что являлось выражением «той роли, которую играет русский народ в братской семье народов СССР».

Согласно теории А.А. Зиновьева, советский человек являлся тем новым типом человека, на создание которого была нацелена образовательная программа коммунистов. По его мнению, формирование советского народа было неразрывно связано с созданием системы средств «советского языка».

Понятие «советский народ» также употреблялось как коллективный образ, от имени которого действовала и мнение и интересы которого, как декларировалось, выражала советская власть. В зависимости от контекста и точки зрения, этот образ мог нести разную окраску – как негативную («подавление личности», «тоталитаризм»), так и позитивную («единение», «порядок»).

В конце 1980-х годов, когда под влиянием перестройки усилились сепаратистские тенденции, советский народ стал разделяться. Некоторые журналисты и политики начали использовать презрительный термин «совок».

В годы перестройки и последующий период коммунисты, выступая за сохранение и восстановление Советского Союза, продолжили использовать термин «советский народ» [3].

В связи с закреплением понятия «советского народа», прочно утвердилась в массовом сознании и правомерность реализации идеи интернациональной культуры. При этом форму интернациональной культуры должны были определить собственно национальные культуры, а содержание – социалистические идеалы. Однако, теория в данном случае оказалась несовместимой с практикой, подтверждением чему стала история.

Национальная культура как совокупность символов, верований, ценностей, норм и образцов поведения, характеризует человеческое сообщество в той или иной стране. Создателем национальной культуры выступает образованная часть общества: писатели, ученые, философы, художники. Однако, в условиях советского государства, понятие национальной культуры стало немыслимым в своем осознании без термина интернациональной культуры, смывавшей грани

различия между нациями и определяемой, в свою очередь, жесткой идеологией правящей партии.

В терминологических изданиях понятие «интернационализм» связывают с идеологией и политикой, провозглашающих равноправие и общность интересов социальных групп, принадлежащих к различным нациям. Но положение полного равноправия и общности интересов, само по себе весьма сомнительно с точки зрения возможного существования, вообще, подобного состояния культуры у различных наций.

Культура есть понятие универсальное, однако дать точное его определение невозможно. То же самое можно сказать и об «этнической культуре», поскольку она проявляется и реализуется различными способами и образом, поэтому её можно понимать и толковать по-разному.

В изучении культуры, как известно, существует несколько подходов: ценностный (аксиологический – связь общечеловеческих ценностей); символический (культура – система символов); организационный, деятельностный подход.

Выделенные аспекты культуры – аксиологический, символический, организационный, деятельностный – тесно взаимосвязаны, и представляются наиболее актуальными. Так, например: базовые представления о мире и верования этноса (символический аспект) реализуются и отражаются в укладе его жизни (организационный аспект). И в конечном итоге оформляются в определенную ценностно-нормативную систему – со своими приоритетами и своеобразными связями между отдельными ценностными ориентирами (аксиологический аспект), а образ жизни и система ценностей в свою очередь обусловливают формы поведения и способы деятельности членов этнической группы (деятельностный аспект).

Наконец, типичные формы поведения и способы деятельности служат подкреплением и опорой господствующим в этнической группе представлениям и верованиям (подобно тому, например, как систематическая молитва поддерживает в человеке веру, не дает ей ослабеть и угаснуть). Известно, что так называемая этничность – это, прежде всего, и главным образом культура этноса, именно ею

определяются «границы» этноса, отличия каждого из них от других.

Оказавшись в Казахстане, не на территории своей этнической родины, представители многих национальных групп, впрочем, как и казахский этнос также, несмотря на провозглашенную политику «интернационализации», пытались всячески сохранить свою самобытную культуру. Идея создания «общей» национальной лишь по форме, но не по содержанию культуры становилась в стране и республике широко пропагандируемой. «…Наряду с политическим и экономическим сближением социалистических наций сближаются и их культуры, начинают складываться общие черты единой интернациональной культуры. И чем дальше будет развиваться советское общество, тем скорее национальные культуры приобретут общие черты и новые свойства, окончательно освобождаясь от остатков национальной ограниченности, всего того, что Ленин называл «национальным эгоизмом» [4, 33.]. Однако, развернувшаяся политика в области национальностей и их культур, на деле шла вразрез провозглашенным идеям об освобождении «угнетенных наций».

Для руководства страны не представлялось важным организовывать и проводить мероприятия для сотен наций в отдельности, когда более целесообразней, выглядела идея объединения мелких из них по родственному принципу с более крупными, а крупных – включения в аморфную форму советского этноса. Ведь реальная национальная политика, связанная со свободой культурного самоопределения, могла привести к разобщению национальностей, а то и к политическому отделению, чего не могло не опасаться, тем более допустить молодое руководство в условиях общей нестабильности. Поэтому для подкрепления своей мнимой национальной политики в русле общей идеологии была провозглашена идея о складывании интернациональной «сливающей все нации в высшем социалистическом единстве» культуры.

Таким образом, разработанная и предлагаемая в качестве государственной программы национальная политика приобретала схематичный характер, когда из-за близости

языка, традиций могли «объединить» казахов и татар, русских, украинцев и белорусов, бухарцев, персов и турков и др. и в данном русле продолжать уже «общую» культурную программу. Нам остается лишь недоумевать о том, как народы лишались права на самоидентичность, испытывая политику регулирования, контроля, а зачастую уничтожения прошедших вековой опыт традиций и обычаев.

Идеями новой советской культуры оказались проникнуты все сферы общественной жизни, в том числе уклад и быт населения. Изменения в жизни миллионов людей должны были способствовать осуществлению возложенных Компартией задач по привлечению людей к активному созидательному творчеству материальной, политической, духовной культуры, разработке новых научных принципов управления культурным строительством и планирования культуры, превращения страны в страну сплошной грамотности, высокого уровня образованности и мн. др.

Проводилась политика замены традиционной национальной культуры на советскую, причем последняя должна была стереть все национальные особенности, представляемые отныне населению как устаревшие в условиях современной жизни.

Интернационализм советских людей воспитывался всем укладом жизни, начиная с детских лет. Интернационализм прививался через печать, радио, телевидение, художественную литературу, искусство и т.д. Бюрократическое равнодушие к развитию национальных культур, проявляющаяся тенденция считать любые стремления, связанные с удовлетворением естественных культурно-языковых потребностей возрождением национализма, не могло не вызывать чувств национальной ущемленности. «Неконфликтный подход», столь характерный для советского периода наносил заметный отпечаток на освещение в научной литературе истории национальных процессов в СССР. Познание конкретно-исторического хода этих, не лишенных противоречий процессов подменялось обычно односторонним подбором материалов, демонстрирующих лишь позитивную динамику их различных аспектов [5, 34].

По мнению советского руководства, новые формы культуры, имеющие отношение к развитию социалистического театрального, музыкального, литературного, художественного искусства должны были сплотить нации в едином идейном направлении. Народные же традиции во всей полноте были не нужны, более того, они были опасны как концентрация векового духа свободного творчества. Именно поэтому все культурное наследие казахского народа тщательно фильтровалось, в новую жизнь допускался ограниченный объем традиций в соответствующей идеологической переработке, не противоречащий духу социалистического искусства. К примеру, полностью искоренялось все, что было связано с шаманизмом и исламом.

«Европеизация культуры народов советского Востока была генеральным направлением политики сталинской эпохи. Новые формы культуры, создаваемые ускоренными темпами, призваны были служить зрелым воплощением результатов невиданного в истории человечества скачка от феодализма к социализму, минуя капитализм. Таким образом, государственная политика по открытию театров, филармоний, консерваторий, написанию специально приглашенными композиторами первых опер и балетов, имела глубокую политическую подоплеку. На фоне страшных последствий коллективизации, разрушения традиционного уклада и культуры, глубокого экономического кризиса, новые формы искусства были призваны демонстрировать организованный по единой схеме во всех восточных республиках «расцвет культуры социалистических наций» [6, 110].

Таким образом, в ходе излишне форсированной интернационализации, стремления ускорить формирование советского народа как единой общности бюрократическими и волюнтаристскими методами, без учета национально-специфических интересов привело к тому, что в национальной политике были допущены просчеты, перекосы и серьезные ошибки [7, 25]. Официально игнорировались реальные различия в уровне жизни, особенностях образования, менталитета национально-территориальных образований [8, 86].

Авторами современной исторической науки признана неправомерность проводимых мероприятий, неправильное

сведение содержания культур народов только к единой идейно-классовой основе и признание национальной формы культуры только в сфере художественной, языковой и бытовой культуры.

Не был учтен тот факт, что стремление людей к познанию своей самобытной национальной культуры является вполне закономерным и естественным явлением. «Значение национального самосознания состоит в том, что оно морально укрепляет человека, пробуждает в нем интерес к отечественной истории, своим ценностям и традициям. Отрыв от национальных корней неизбежно приводит к национальному нигилизму и духовному вакууму, который заполняется внешней, искусственно созданной духовностью» [9, 10].

Однако, испытав активную государственную политику в сторону европеизации, советизации с идеей интернационализации, культура смогла сохранить свои традиционные национальные черты. Пронеся через советскую эпоху дух этнической самобытности, представители культур народов республики смогли пусть не в полной мере, но достойно проявить его в многообразных направлениях своего культурного развития, тем самым определив условия благоприятного его будущего в современный период

РАЗДЕЛ 1.
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1.1 Процесс синтеза традиционной и новой формы музыкального искусства в Казахстане

Накануне Октябрьской революции 1917 г. музыкальное творчество народов Казахстана имело в своем содержании богатые вековые традиции и, было подготовлено к дальнейшему своему росту в условиях зарождающейся советской системы. С начала 20-х гг. наблюдался процесс укрепления традиционных стилей, жанров, как в казахской музыке, так и музыке других этносов. Подобные явления были характерны для искусства песенного исполнения, методов написания и передачи музыки, игре на народных инструментах. Но национальное музыкальное искусство не могло не оказаться под мощным влиянием политики советского руководства, оказавшись «в тисках» партийных регламентов и идеологических предписаний. Стало наблюдаться некое двойственное положение, когда, с одной стороны, сохранялись прежние устои народной музыки, а с другой, уверенно входила в общественную жизнь европейская музыкальная культура, со своими законами строгой нотной фиксации, многообразия стилей, новыми видами игры на инструментах. На первый взгляд обозначившаяся конфронтация в музыкальном творчестве, на самом деле способствовала его обогащению. Расширился музыкальный язык, сложились различные виды музыки: от серьезной, элитарной, до развлекательной, массовой. Одним словом, стала складываться современная музыкальная культура с соответствующими нормами и традициями.

По мнению ряда ученых-музыковедов, в советскую эпоху в музыке произошли изменения, подобные «тектоническим сдвигам», повлиявшим на характер жизнедеятельности человека. «Политико-экономический формационный «скачок» обусловил преимущественную направленность на формирование культурных очагов оседлого образа жизни,

городского типа общения. Дух степной цивилизации и традиционная культура общения в рамках аульной среды обитания подверглись сильнейшему надлому. Образовавшаяся «трещина» в преемственном развитии многовековой национальной культуры образно характеризуют масштабы изменений. Местная адаптация новых цивилизационных форм музыкального искусства была сопряжена со своеобразным «перерывом» в естественной этнической эволюции, с разрушением национального сознания» [1, 43]. Невозможно не согласиться с подобными утверждениями, имеющими под собой вполне серьёзные обоснования, но и не признать «благотворного» влияния социалистической системы на развитие музыки республики также нельзя. В музыке Казахстана, по сути, сложились два основных направления, связанные с народной музыкальной традицией, имеющей отношение к фольклору, а также новоевропейскими формами музыкальной системы, имеющей в своем основании традиции европейских народов. Существует мнение о том, что появление композиторского творчества стало возможным не в связи с изменением общественного строя, а – изменениями в укладе жизни, а именно переходе в данном случае казахского быта на оседлость. Таким образом, переход к новым видам музыкального искусства связан в большей степени со стадиальностью развития музыкальной культуры. «Музыкальная практика показала, что композиторское творчество, стадиально принадлежащее к профессиональному атрадиционализму, возникло в культурах независимо от региона и национальной принадлежности. Оно относительно самостоятельно по отношению к общественному строю, и его формы приобретают разные варианты в связи с конкретной исторической ситуацией, социально-политической, религиозной основой и национальным своеобразием» [1, 45]. Исходя из вышесказанного, следует заключить, что музыкальная культура на территории Казахстана вобрала европейские традиции не благодаря социализму, а за счет естественных процессов эволюционного характера, социализм же повлиял на содержательную часть музыкального творчества, добавив ноты ее политической ориентированности.

Так или иначе, происходившие события общественно-политической жизни предопределили культурные изменения, так что государство было способно оказать такую же мощную по своему характеру поддержку всем культурным учреждениям, создаваемым в эту эпоху, безусловно, с условием «послушания», «беспрекословного подчинения» его системе. Это касалось и музыкального искусства, приобретавшего пропагандистский характер. Кроме того, главным условием оставался строгий контроль за деятельностью и творчеством музыкальных деятелей.

В контроле музыкальной информации Главрепертком обладал монополией, правда, при обычной технической помощи ГПУ. К примеру, в 1924 г. была создана Коллегия по контролю граммофонного репертуара. Ею составлялись и издавались «Списки граммофонных пластинок, подлежащих изъятию из продажи». Циркуляр Главреперткома от 25 мая 1925 г. требовал от всех гублитов установить строгий контроль за распространением и ввозом грампластинок в СССР, руководствуясь при этом списками Главреперткома. Запрещались и конфисковались «через органы Политконтроля ОГПУ» пластинки «монархического, патриотического, империалистического содержания», порнографические, оскорбляющие достоинство женщин и др. Циркуляром Главреперткома от 2 июля 1924 г. был запрещен фокстрот как танец, представляющий из себя, по мнению экспертов цензуры, «салонную имитацию полового акта и всякого рода физиологических извращений». Любопытно то обстоятельство, что документ появился не только по инициативе цензурного ведомства. В печати ранее высказывались мнения, подтолкнувшие Главрепертком к такому решению. Например, в передовой статье журнала «Жизнь искусства» (1923 г., г. Петроград) говорилось об излишнем распространении «фокстрота и различных танго», которые из ресторанов перекочевали в театры и «проникают в школьные вечера, в комсомольские клубы». «Этого нельзя допускать, – категорично заявляла редакция журнала и предлагала «товарищам из Репертуарной комиссии принять надлежащие меры к прекращению этой замаскированной порнографии. В Революционной Республике ей не место» [2].

Репертком контролировал не только распространение произведений музыкальной формы, но и творчество композиторов.

В 1939 г. был организован Оргкомитет Союза советских композиторов Казахстана, с чего и началось собственно оформление профессионального музыкального искусства.

Но первые шаги по фиксации казахского музыкального наследия связаны с именем А.В. Затаевича, впервые открывшего перед широкой общественностью музыкальную кладовую казахского народа.

В 1940 г. был образован Союз композиторов республики, куда вошло 20 членов-композиторов. Среди них были Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский, Борис Ерзакович, Латиф Хамиди, Дина Нурпеисова, Кенен Азербаев, Манарбек Ержанов. В 1941 г. членом Союза стал Мукан Тулебаев.

Первыми профессиональными композиторами Казахстана, руководствовавшимися в своем творчестве национальным наследием народа, а также современными средствами музыкального самовыражения, был совершен рывок в развитии музыкального искусства, сделан достойный задел для будущего его развития. Культура многих народов, проживавших тогда на территории республики, обогатилась сочинениями талантливых советских композиторов, в том числе представителей других национальностей. К ним относятся Куддус Кужамьяров, Икрам Масимов, Латиф Хамиди и мн. др.

Среди первых композиторов, внесших значительный вклад в развитие музыкального творчества Казахстана, безусловно, следует назвать Е. Брусиловского, который, к тому же, являясь профессиональным композитором, занимался педагогической деятельностью. Остальные композиторы овладевали профессиональным опытом в процессе своего творчества. «Этап ученичества был совмещен с созданием полноценных, общественно значимых произведений. Это были разносторонние деятели культуры, не ограничивающиеся творческой и педагогической сферой, широко влияющие на формирование общей культуры, создание музыкальных организаций и творческих коллективов. Они были духовными учителями, определяя общее направление развития казахской

музыки в начале XX века», – такая, на наш взгляд высокая оценка дана деятельности первых композиторов, которым, на самом деле, пришлось совмещать работу по созданию, как конкретных музыкальных произведений, так и базы профессиональной музыкальной культуры [1, 55].

Каждый из композиторов сыграл свою индивидуальную роль в развитии идеи новой музыки. А. Жубанов создал направление развития народных инструментов народно-профессиональных жанров, сформировал научную базу для изучения фольклора и традиционной музыки. Л. Хамиди и Б. Байкадамов основали песенное и хоровое искусство. В. Великанов осуществил идею создания балетного искусства. Е. Брусиловский, активно работавший во многих жанрах, исключительную роль имел в создании казахской оперы и симфонической музыки.

С 1939 по 1953 гг. председателем Союза советских композиторов Казахстана был народный артист КазССР Е. Брусиловский, приехавший в г. Алма-Ату в 1933 г. Он стал автором 9 опер на казахскую тематику («Кыз Жибек», «Жалбыр», «Ер Таргын», «Гвардия, алга!», «Амангельды», «Дударай»), балетов («Гуляндам», «Козы Корпеш и Баян сулу») и 9 симфоний («Сарыарка», «Целинная», «Курмангазы» и др.). За заслуги в музыкальной деятельности в 1936 г. Е. Брусиловский был удостоен звания народного артиста КазССР, а в 1948 г. стал лауреатом Государственной премии СССР, в 1967 г. – КазССР. Его класс окончили более 30 композиторов, среди которых Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Б. Джуманиязов, А. Бычков, К. Мусин, А. Зацепин, Н. Мендыгалиев и др.

Заслуженным деятелем искусств КазССР был В. Великанов, работавший в г. Алма-Ате с 1937 г. Благодаря ему общественность республики познакомилась с первыми балетами – «Калкаман мен Мамыр», «Камбар мен Назым». Он стал автором опер «Туткын кыз», «Бес дос».

В 1934 г. под руководством А. Жубанова был создан оркестр казахских народных инструментов, а с 1935 по 1945 гг. он был дирижером и художественным руководителем Казахской государственной филармонии им. Джамбула. Совместная работа с не менее талантливым композитором

Л. Хамиди позволила появиться на свет операм «Абай», «Толеген Тохтаров».

Народным артистом КазССР заслуженно стал Латиф Хамиди, лауреат Государственной премии КазССР. Им были созданы опера «Джамбул», оперетта «Бал бұлақ», концерты для домбры, более 50 песен и романсов, среди которых «Қызық қыран», «Қайнайды өмір», «Бұлбұл, «Джамбул поёт», «Казахский вальс» и мн.др.

Значительной фигурой в музыкальной культуре Казахского края была и остается народная артистка КазССР Дина Нурпеисова, которая в 1939 г. на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах в г. Москве заняла 1-ое место. Она стала живым примером неизменности традиционной казахской музыки, ее актуальности и абсолютной непобедимости в условиях иного общественного строя [3, 26].

Несмотря на идеологическое воздействие, искусство продолжало развиваться в национальном и цивилизационном направлении. Первое подразумевало сохранение народных традиций, а второе – приобщение к европейским формам музыкального творчества. Однако, оба направления находились под контролем партийных органов, руководящие директивы которых существенно ограничивали творчество композиторов и народных музыкантов. «Тематика, образы, материал, методы, жанры оперелялись «сверху». Всероссийское совещание по национально-музыкальной работе 1931 г. полностью утвердило классовый подход в вопросах развития музыкального творчества...Классовая теория о двух культурах подразумевала, с одной стороны, развитие национальной музыки, с другой стороны, сближение народов и соответственно – их культур». [1, 66]. Однако, даже самые строгие рамки советской политической системы, в которых оказалась музыка, не могли оставить равнодушным самого главного ее ценителя – рядового зрителя. Народ оставался верен традиционной музыкальной культуре, и в то же время принимал современную модель творчества, так что получаемый синтез разных национальных по происхождению жанров не взаимоисключал их, а дополнял. «Стало очевидным, что между видами творчества не было противопоставления, конфронтации. Их соотношение не несло

конфликтных ситуаций. Координационные отношения обеспечили сохранение национальных видов творчества в условиях влияния инокультур и разрушения этнокультурной целостности. Виды творчества развивались как субкультуры со своим кругом слушателей и средой общения, существовали параллельно и с возможностью взаимосвязи» [1, 47].

В дни подготовки к декаде казахского искусства в Москве в 1936 г. в «Казахстанской правде» были опубликованы следующие слова-напутствия народного комиссара просвещения КазССР Т. Жургенева: «…музыкальный театр, несмотря на свою молодость, пользуется в Казахстане небывалым успехом именно потому, что его репертуар, музыка, танцы построены на принципах подлинной народности искусства. Не случайно кюи и арии прямо со сцены музыкального театра проникают в степь и распеваются в самых отдаленных аулах обширного Казахстана» [4, 59]. Сказанное касалось не только театрального искусства, но в целом, музыкального творчества, что подтверждает тезис о взаимодополняемости разных его видов, и главное востребованности среди широких масс людей. В конце концов, нет ничего предосудительного, как традиционное творчество в национальной культуре приобретает новые свойства, необходимые в новых историко-культурных условиях. Те же кюйши, әнші получили возможность зафиксировать свои произведения в нотной или звуковой записи. А народные инструменты, не теряя национального звучания, благодаря современным методам изготовления, получили репрезентативную форму, не уступая европейским моделям инструментов.

Таким образом, музыкальная культура 30-х гг. XX в. претерпела серьезные изменения в сторону ее модернизации путем приобщения к достижениям европейского музыкального искусства. Это стало возможным «благодаря» политике правящей партии по «отчуждению» народов от национальной культуры, что, однако, не привело к окончательному уничтожению традиционной музыки, напротив, сложился некий баланс между разными жанрами и видами музыкального искусства. Стал наблюдаться процесс взаимодополнения, обогащения, а не полной замены на европейские формы

музыкальной культуры, почему мы и вправе констатировать происходившие процессы модернизации казахской и культур других этносов, проживавших на территории республики.

1.2 Развитие музыкального творчества народов Казахстана в военные годы

В условиях эвакуации промышленных предприятий в Казахстан в период Великой Отечественной войны и превращения республики в арсенал фронта усилилась работа по культурно-просветительному обслуживанию населения. Несмотря на сложившиеся трудности в деле реализации мер политики культурной революции в годы войны, не прекращалась, а определенно усилилась деятельность культурных учреждений по идеологическому воспитанию народных масс. Резко сократилось количество учебных заведений, помещения школьных зданий были переданы госпиталям; практически не осуществлялось финансирование культурного сектора. Однако руководство страны понимало необходимость и важность усиления просветительной работы, связанной с задачами военного времени, требующего высокого морального духа не только среди фронтовиков, но тыловиков, труд которых, во многом, определял дальнейшие успехи Красной Армии.

Активизировали свою работу действовавшие библиотеки, избы-читальни, красные юрты, клубы, музеи и другие «очаги» культурной жизни. Понятно, что тематика пропагандируемой литературы, материалов лекций, докладов, представляемых на собраниях культурных учреждений оставалась военно-патриотической.

Все усилия правительства, действующей партии были направлены на перестройку идеологической работы в сторону массовой организации и воодушевления советских людей на борьбу с врагом. «Коммунистическая партия Советского Союза требовала поднять идейно-воспитательную и культурно-массовую деятельность в тылу…, активизировать и привести в действие все каналы идейного и культурного влияния на массы, чтобы добиться бесперебойного снабжения фронта всем необходимым» [5, 247].

Культпросветучреждения республики, отдельные активисты, в большинстве своем партийные работники вели широкую агитационную работу среди населения по разъяснению политической ситуации в мире, стране; задач, стоящих перед государством в условиях военного времени, связанных с усилением работы на предприятиях, в сельском хозяйстве.

Появились новые формы культурно-просветительного обслуживания – проведение «политических дней». Они устраивались один – два раза в месяц на заводах, фабриках, в колхозах и совхозах и предусматривали выступления руководящих работников на политические темы.

Эффективными стали межколхозные пункты агитационно-пропагандистской и хозяйственной деятельности, при которых действовали школы, красные юрты, медицинские и зооветеринарные участки и др. Соответствующую воспитательную работу проводили и музеи, уделявшие особое внимание оборонной, историко-военной тематике. Возросла роль радио, кино, печати; фотостудиями были организованы передвижные выставки, стенды в помещениях, на площадях, в парках – также на военную тему.

Значительную роль не только в качестве воодушевляющего орудия, направляемого государством на народные массы, но и, в целом, в истории советского искусства, сыграла музыка военного периода.

Согласно существующей в современном музыковедении периодизации, музыкальное искусство 40-х гг. исследуется в неразрывной связи с 30-ыми гг. Подобное стало возможным из-за относительной близости двух исторических вех, когда музыкальная культура Казахстана в 30-40-е гг. под воздействием политики страны обретала новые для себя черты. Наблюдалась стадия становления иной, нежели прежней системы музыкального восприятия, и творчество эвакуированных музыкантов стало вкладом в процесс ее начального формирования. Однако периодизация с точки зрения исторической науки позволяет нам рассматривать события и процессы в отрыве предвоенных от военных лет для более тщательного раскрытия вопроса об изменениях в

развитии, учитывая особенные сложности в ходе начавшейся войны.

В 1942 г. с учетом 19 эвакуированных, в Союзе композиторов Казахстана насчитывалось 34 человека. Тематика произведений была героико-патриотическая, маршевые формы стали широко используемыми в творчестве композиторов. Тезис о том, что «любое музыкальное произведение должно быть понято слушателям сразу» особенно стало актуальным в военные годы. Как и все виды искусства, музыка встала на страже интересов советской страны, для которой война приобрела справедливый характер. Через творчество композиторов, в том числе народных исполнителей вселялся патриотический дух в сердца и сознание миллионов людей, находившихся на полях сражений, в тылу.

В ходе массовой эвакуации деятелей культуры, казахстанская общественность в большинстве своем открыла для себя выдающегося композитора С. Прокофьева, приехавшего в Казахстан и начавшего здесь писать музыку к опере «Война и мир»; С. Туликова, создавшего песни о героях-казахстанцах: «Малик Габдуллин», «Идут полки народные», «Мы отомстим», «Жди меня». З. Компанеец написал рапсодию на казахскую тему и песни о 8-ой гвардейской дивизии.

Продолжали работать казахстанские композиторы, создавая военные лирические песни и марши. В 1942 г. оперный театр им. Абая осуществил постановку оперы Е. Брусиловского «Гвардия, алға!». Это была первая попытка воплотить в музыкальных образах героев-панфиловцев. Годом позже композиторы Е. Брусиловский и М. Тулебаев создали оперу «Амангельды». Одним из лучших оперных произведений Казахстана явилась созданная А. Жубановым и Л. Хамиди опера «Абай».

А в 1944 г. композиторы Е. Брусиловский, М. Тулебаев, Л. Хамиди в творческом содружестве с писателями А. Тажибаевым, Г. Мусреповым написали Государственный гимн Казахской ССР.

В целом, композиторами Казахстана в годы войны было создано более 300 новых музыкальных произведений больших

и малых форм, в основном, посвященных героическим подвигам советских людей на фронте и в тылу [5, 267].

Всеобщий патриотический дух вселяли и народные акыны. Известно творчество старейшего акына в годы войны Жамбыла, стихотворения которого поддержали не только жителей блокадного Ленинграда, но и всех участников Великой Отечественной войны.

Правительство Казахстана стало широко пропагандировать проведение айтысов – поэтических состязаний между известными акынами районов в рамках области, республики. На них возлагались не менее ответственные задачи военно-политического и хозяйственного значения. По мнению руководства именно акыны своими произведениями способны были мобилизовать население на борьбу с внешним врагом, а также активизировать работу тыловиков. Целая плеяда талантливых акынов того времени была представлена на территории Семипалатинской области, среди которых заслуженный деятель искусств Казахской ССР Нурлыбек Баймуратов (г. Семипалатинск), Сапаргали Алимбетов (Жарминский район), Толеу Кобдиков (Чарский район), Иманбасар Казангапов, Нургали Тунгатаров (Жарминский район), Ахрам Искаков (Абаевский район), Есенсары Кунанбаев (Аягузский район).

Отделом пропаганды и агитации Обкома КП(б)К по Семипалатинской области отслеживалась не только творческая деятельность местных акынов, но и бытовые условия их проживания. Так, в письме секретарю Жарминского Райкома КП(б)К отдел пропаганды просил ознакомиться с материальным положением акынов Алимбетова, Казангапова; в случае необходимости оказать помощь и информировать о проделанной работе областной комитет. Также указывалось следующее: «необходимо систематически уделять внимание акынам…и создать им необходимые условия, чтобы они могли плодотворно работать по созданию высокохудожественных произведений, изображающих героическую борьбу советского народа против немецких захватчиков» [6]. Сапаргали Алимбетов за заслуги в развитии казахской литературы был награжден Почетной грамотой Верховного Совета Казахской ССР и был персонально приглашен на проводившийся в Алма-

Ате в 1943 году пленум Союза советских писателей Казахстана. Правлением Союза советских писателей Казахстана было запланировано издание сборника избранных произведений поэта, посвященных событиям Великой Отечественной войны.

На пленум Союза советских писателей Казахстана 22-28 февраля 1943 года был приглашен и акын Толеу Кобдиков, автор сборника «16 жыл», посвященный событиям 1916 года. В годы войны стихи поэта не раз печатались в местных и республиканских газетах, вследствие чего руководство также просило позаботиться о его материально-бытовом положении.

Акыны активно участвовали в общественной жизни республики, выезжая на полевые станы с концертами, декламациями стихов. «Народный акын Баймуратов обслужил во время посевной 2500 человек; группа народных акынов, возглавляемая Толеу Кобдиковым, обслужила 14 колхозов, занимаясь в то же время сбором материалов устного народного творчества. Выезжала в колхозы и бригада народных акынов во главе с Сапаргали Алимбетовым» [7]. В связи с активной творческой деятельностью местных народных акынов и писателей было решено создать областное отделение Союза советских писателей Казахстана. Перед ним были поставлены задачи поддержания акынов, их творчества, причем уделялось особое внимание акынам молодого возраста. Произведения должны были отражать главную тему – тему Великой Отечественной войны, героических подвигов бойцов Красной Армии, советских граждан тыла.

Как свидетельствуют документы прошлых лет, местное руководство стремилось сосредоточить творческую молодежь – акынов, писателей, поэтов вокруг областных газет «Прииртышская правда», «Екпинды», проводивших так называемые «литературные среды» по обсуждению новых произведений местных писателей. Предполагалось, что там начинающие литераторы наберутся опыта и в дальнейшем будут готовы творить «во благо советского общества».

Областными органами власти велся учет народных акынов, в соответствии с которым определялся круг культурных мероприятий в области. По данным на 10 августа

1943 года в Семипалатинской области насчитывалось 8 акынов, 5 поэтов, 12 писателей [8]. На каждого акына составлялась деловая характеристика с указанием перечня стихов, опубликованных в газетах. Среди акынов устраивались айтысы в масштабе районов, области, республики. Так, в январе-феврале 1943 года планировалось провести в Абаевском и Жарминском районах межколхозные айтысы, в марте – айтыс между Октябрьским и Калининским районами г. Семипалатинска, а в июне – областной айтыс с участием акынов Аягузского, Жарминского, Абаевского, Чубартауского районов.

В ноябре того же года в г. Аягузе в клубе железнодорожников был организован и проведен айтыс между Аягузским и Жарминским районами, в котором приняли участие акыны С. Алимбетов и Е. Кунанбаев. Была проведена соответствующая работа с акынами по ознакомлению с экономическим и культурным развитием каждого из районов; подготовительная работа по распределению расходов, связанных с ценными подарками, костюмами для акынов, командировочными для их поездки, художественным оформлением клуба, где был проведен айтыс и пр. Задача самого айтыса определялась в следующем виде: «в художественной форме всесторонне показать достижения и недостатки обоих районов» [9].

Масштабным оказался айтыс между Семипалатинской и Карагандинской областями, проводившийся в 1943 году. Сохранившиеся архивные документы констатируют интересные факты плана разработанных мероприятий по поводу организуемого айтыса. Планировалась встреча гостей из Карагандинской области, посещение ими промышленных предприятий города; во второй день – выступление акынов в театре и организация трансляции айтыса по местному радио. Для акынов были подготовлены костюмы – известным заслуженным деятелям искусств Шашубаю Кошкарбаеву (Карагандинская область), Нурлыбеку Баймуратову (Семипалатинская область) сшиты халаты из черного бархата; остальным – из хлопчатобумажной ткани. Выделено 5 лисьих шкур для головных уборов, а также гостинцы для семей акынов, продукты на дорогу [10].

Материалы айтыса затем были опубликованы в местной печати и дано указание районным комитетам КП(б)К «ознакомить всех трудящихся области с материалами айтыса и на этой основе добиться усиления производительности труда, выполнения и перевыполнения ежедневных норм каждым тружеником тыла» [11]. Подобное отношение к айтысам объяснялось их идейным содержанием и значением, которое придавалось им со стороны правительствующего аппарата. С акынами проводилась идеологическая работа, указывалась тематика песенных состязаний, за рамки которой, естественно, выходить не разрешалось. В декабре 1944 года за подписью секретаря ЦК КП(б)К по пропаганде и агитации М. Абдыкалыкова в Семипалатинский областной комитет было направлено письмо, в котором указывались положительные и отрицательные итоги проведенных по республике айтысов. «Айтыс народных акынов, - говорилось в документе – показал, что он является одной из доходчивых форм агитационно-массовой работы и может быть использован в виде своеобразного социалистического соревнования между предприятиями, колхозами, совхозами, МТС, районами» [12]. Однако, по мнению центрального руководства были обнаружены существенные недостатки в ходе проведения айтысов, когда акыны из-за «недостаточной» подготовки не владели фактическим материалом, не проявляли конкретности, критики в отношении недостатков в работе отдельных предприятий и колхозов. Крайне недостаточно популяризировались герои фронта и тыла; тематика сводилась к обсуждению бытовых, а то и личных сторон жизни, а бывали случаи и вовсе читки заранее подготовленных текстов выступлений. В связи с этим определялась необходимость «улучшения» народного творчества, усиления пропаганды новых форм айтыса среди населения, проведение до 1 февраля 1945 года айтысов между предприятиями, колхозами области. «Задачи и темы предстоящих айтысов должны с большим поэтическим мастерством показать образ гения беспримерных исторических побед тов. Сталина, победоносной Красной Армии, победы в Великой Отечественной войне» [12].

Как видим, народные акыны, как, впрочем, и все остальные деятели литературного, музыкального жанра были

подчинены делу воспевания и возвеличивания существующего советского строя, проводимой руководством страны политики, что, также может являться вполне объяснимым явлением не только в сложившихся экстремальных условиях войны, но и мирного времени. Общество нуждалось в особой политике в области культуры, построения необходимых форм идеологической организации людей. В директивах того времени определялась необходимость постоянной, каждодневной работы с местными акынами, направленной, прежде всего, на их политическое воспитание. Акыны, таким образом, рассматривались как средства популяризации идей советского руководства среди широких народных масс.

На айтысы, несмотря на присущие им формы народного искусства, были возложены большие задачи. Но надеяться только лишь на музыкантов из среды народа было нельзя, вследствие чего ставилась дополнительная, а, возможно, основная задача по подготовке советских музыкальных кадров. Учитывая возникшие трудности в музыкальном искусстве Казахстана, в том числе кадровые проблемы, во многом связанные с военным бременем, Постановлением СНК КазССР № 420, от 24 июля 1944 г. в г. Алма-Ате была учреждена государственная консерватория. Немаловажным для правящего руководства республики оставалась и политическая грамотность преподавательских кадров. В связи с чем, было решено при консерватории создать обязательные для педагогов кружки: текущей политики, по изучению биографии Сталина, по изучению истории партии, университет марксизма-ленинизма, философский кружок, семинар при ЦК КПК. Таким образом, перед музыкальными учреждениями была поставлена конкретная задача подготовки квалифицированных кадров не только в области профессиональной деятельности, но и политики страны.

Определяя значимость рассматриваемых рамок периода Великой Отечественной войны, следует отметить неоценимую помощь акынов, кюйши, композиторов в годы войны, воодушевлявшие на боевые и трудовые подвиги советских людей.

1.3 Послевоенный период в истории музыкальной культуры

Разнообразной в плане использования широкого круга жанров, многообразных приемов решений художественных композиций, реализации разнополярных творческих устремлений авторов, стала музыка послевоенного времени. По определению музыковедов поколение композиторов данного периода было «наиболее плодотворным и гармоничным в творческой реализации». К ним относятся, прежде всего: Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, Н. Тлендиев, М. Сагатов, М. Мангитаев, Б. Джуманиязов, Д. Ботбаев и др.

Если в 1946-1953 гг. еще продолжали распространяться достаточно жесткие условия идеологического воздействия, то со второй половины 50-х гг. стал наблюдаться постепенный процесс освобождения музыкального искусства от давления нормативных установок. Творчество композиторов приобретало определенную свободу в художественных решениях, обозначилось использование более обширного круга жанрово-стилевых средств.

К середине 50-х гг. заметно усилилась и подготовительная база музыкантов. В республике действовало 28 музыкальных учебных заведений, из них одна консерватория, 5 музыкальных училищ, целый ряд музыкальных школ (десятилетка и 21 семилеток). В государственной консерватории обучение осуществлялось на 7 факультетах: фортепианном, оркестровом, вокальном, дирижерско-хоровом, театральном, историко-теоретическом и факультете народных инструментов. Примерно половину обучающихся составляли студенты казахской национальности. Музыкальные училища были представлены в гг. Алма-Ате, Караганде, Уральске, Семипалатинске, Усть-Каменогорске. Из всех учащихся 1/3 составляли казахи. Безусловно, планировалось наращивание сети музыкальных учебных заведений, в частности, открытие в 6-ой пятилетке еще 4 музыкальных училищ (в гг. Петропавловске, Чимкенте, Кустанае, Павлодаре), 10-ти семилеток [13].

Развернули свою деятельность и музыкальные учреждения. Помимо Республиканской казахской государственной филармонии им. Джамбула, функционировало 9 областных концертно-эстрадных бюро. Была организована казахская хоровая капелла, а также государственный ансамбль песни и танца КазССР [14, 5].

Задачей концертно-эстрадных бюро было «культурное обслуживание концертами трудящихся города и деревни». В городах концерты могли организовываться в рабочих клубах, летних площадках, парках; в деревнях – сельских клубах, колхозных бригадах, во время посевной и уборочной кампаний – на полях и станах. «Эстрада является искусством «малых форм», поэтому гибкость и портативность этого искусства позволяет с успехом демонстрировать его на любой сцене – от столичной сцены Эрмитажа, до полевого колхозного стана», - констатировалось в докладе директора концертно-эстрадного бюро по Семипалатинской области Семенова-Леонова [15]. Среди недостатков работы, этим же директором было обозначено характерное для многих концертных бригад, стремление выполнить производственно-финансовый план, погасить задолженность, нежели «улучшение качества репертуара и его идеологическое направление». «После Постановления ЦК ВКП(б) «Об идеологическом направлении литературы и искусства», нам, работникам эстрады, коренным образом необходимо перестроить свою работу, отречься раз и навсегда от делячества искусства ради денег, или искусства ради искусства. Вложить в программы концертных бюро идеологическое направление, тематику сегодняшнего дня, значительно улучшить качество репертуара, строго подходить к исполнительному мастерству артистов» [15]. Именно в таких «сознательных» руководителях особенно нуждалось советское государство, придавая «такому важному участку» работы, как культура и искусство серьезное внимание. На самом деле руководство практически всех культурных учреждений состояло из подобных политически подкованных кадров, а иначе те имели риск лишиться своего рабочего места. Но, не увлекаясь далее критикой в их адрес, а оправдывая их усилия необходимостью времени, стоит остановиться на достижениях музыкального искусства деятелей Казахстана.

Первым профессиональным пианистом-казахом, автором первых концертов для фортепиано был Нагим Мендыгалиев. В 1979 г. он получил звание заслуженного деятеля искусств КазССР. Его концертная пьеса «Легенда о домбре» стала одним из популярных произведений казахской фортепианной музыки.

Сыдых Мухамеджанов – автор первой казахской комической оперы «Айсулу». Его перу принадлежали и другие оперы – «Жумбак кыз», «Акан сери», а также впервые в истории казахской музыки – концерта для голоса с оркестром (1958 г.). С. Мухамеджанов – народный артист КазССР, лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств КазССР, создал целый ряд песен, романсов, хоровых произведений, а симфонию «Буря» посвятил 100-летию со дня рождения Ленина.

Пожалуй, не ошибемся, если скажем, что тематика казахской жизни, ее быта, традиций оставалась основной в творчестве советских композиторов. Умелое совмещение национального колорита и европейских традиций придавало казахской музыке этого периода особую живость, современность, и в то же время традиционность, осмысленность, тесную связь с глубинами исторического прошлого народа.

Однако, данное обстоятельство позволило критикам негативно отозваться о симфонической музыке казахских композиторов 50-60-х гг. Так, в Очерках по истории казахской советской музыки встречаем следующее заключение, касающееся их творчества: «В казахской симфонической музыке наиболее значительное место занимает лирико-эпический жанр, что во многом обусловлено повествовательным складом и лиризмом казахской народной музыки. Начало было положено Брусиловским, продолжено Великановым, Тулебаевым, Мусиным… Однако преобладание произведений лирико-эпического и картинно-описательного плана позволяет говорить о некотором сужении жанров симфонической музыки». И далее: «Ограничение круга образов, связанных преимущественно с отражением картин природы, быта казахского народа, и некоторое однообразие замысла во многих произведениях, приводит подчас к поверхностному, неглубокому отражению явлений

действительности» [4, 182]. Кроме того, композиторы были «обвинены» в предпочтениях по созданию больше одночастных и «циклических форм сюитного типа», нежели многочастных симфоний, являющихся «наиболее всеобъемлющей инструментальной формой музыкального воплощения действительности». А причиной появления подобных работ ставилось отсутствие «сложных драматических коллизий», игнорирование «многообразных явлений современной действительности». «В симфонической музыке еще не запечатлены образы наших современников, героизм и романтика трудовых подвигов покорителей целины. Не нашли полноценного воплощения и такие значительные темы, как социалистический труд, преобразование природы, благородные идеи борьбы за мир» [4, 182].

Сохранялась, пусть и не в жесткой форме, но определенно политизированность характера музыкального творчества. До сих пор осуществлялся «заказ» «сверху» и жанров, и произведений, чему вынуждены были подчиняться многие музыканты. Для творчества были характерны работы о целине, промышленных гигантах Казахстана, дружбе народов, партийных деятелях. Но речь здесь вовсе не о процессах обеднения казахской музыки, она продолжала оставаться многообразной. Усилий талантливых композиторов хватало и на произведения «современной действительности», которая, кстати говоря, позволяла искать себя в разнообразии стилей, и на народную музыку.

Еркегали Рахмадиев – народный артист СССР, лауреат государственной премии КазССР, с 1959 по 1961 гг. руководил Государственной филармонией, а с 1961 г. работал начальником Главного Управления по делам искусств Министерства культуры КазССР. С 1968 г. Е. Рахмадиев председательствовал в Союзе композиторов Казахстана, осуществлял работу секретаря Союза композиторов СССР. Он стал автором опер «Камар сулу», «Степное дерево», «Алпамыс», «Песня о целине», симфонических кюев «Дайрабай», «Кудама думан», кантат, хоровых поэм и др.

Председательствование в Союзе композиторов Казахстана осуществлялось в 50-е гг. и Муканом Тулебаевым. С 1959 г. он стал народным артистом СССР, лауреатом государственной

премии СССР, премии Джамбула. Он написал оперы «Амангельды» (совместно с Е. Брусиловским), «Биржан и Сара», «Нияз и Раушан», «Козы Корпеш и Баян сулу» и др. произведения. Одним из немногих М. Тулебаев был членом Союза композиторов СССР.

Всего в Союз советских композиторов СССР по данным на 1953 г. входило более тысячи человек. Среди них подавляющее большинство составляли русские композиторы (420 чел.), евреи были представлены в 256 чел., армяне – 90, украинцы – 72, грузины – 60 и т.д. Казахи упоминались в Примечании, поскольку были представлены в Союзе единицами [16, 117].

Значительную роль в истории казахской музыки сыграл Нургиса Тлендиев, в годы войны занимавшийся дирижированием Оркестра казахских народных инструментов. Свою деятельность Н. Тлендиев продолжил и в послевоенные годы, став в 1960 г. главным дирижером Оркестра народных инструментов им. Курмангазы. В 1981 г. он – художественный руководитель и главный дирижер Казахского государственного фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы». Н. Тлендиев создал оперу «Золотые горы», балет «Дорогой дружбы», 20 произведений для оркестра казахских народных инструментов, музыку к фильмам и спектаклям [3, 120]. Благодаря неустанному труду Н. Тлендиева удалось добиться больших результатов в области инструментального искусства. Оркестр народных инструментов им. Курмангазы стал обладателем золотой медали на международном конкурсе в Бухаресте (1953 г.), четырежды был удостоен 1-го места на Всесоюзном творческом смотре. Однако, несмотря на значительные достижения коллектива Оркестра, руководство республики не всегда было готово встать на защиту его интересов. Так, сохранилось письмо-обращение руководителя оркестра к Совету Министров КазССР с просьбой ходатайствовать перед СМ РСФСР о выделении материала для изготовления оркестрового комплекта казахских народных инструментов в Московской экспериментально-музыкальной мастерской, выделении средств для приобретения духовых и ударных инструментов зарубежного производства, жилого

дома для участников оркестра и автобуса для обслуживания сельских районов [17].

В ответ на данную просьбу Министерством культуры было отказано и в заказе на изготовление новых инструментов, и в приобретении духовых, ударных инструментов, выделении транспорта, новой одежды. Лишь жилищную проблему предлагалось решить путем предоставления общежития гостиничного типа, правда, с сокращением в 50 % запрашиваемых квартир.

Следует отметить, что развитие получило не только казахское музыкальное искусство, но и искусство других народов, имевшие в своем музыкальном наследии не менее богатые традиции. Творчество композиторов было направлено на симбиоз подлинно традиционной музыки с современными решениями музыкальных композиций. Произведения уйгурских, корейских, татарских, узбекских, немецких и др. музыкантов сыграло решающую роль не только в искусстве конкретных этносов, но, и в целом, республиканского масштаба.

Особую страницу в летописи казахстанской музыки занимает творчество уйгурского композитора Куддуса Кужамьярова. Обучаясь в консерватории г. Алма-Аты, К. Кужамьяров занимался сбором фольклорного материала уйгурского народа, разъезжая по районам, колхозам области. В ходе своих поездок он встречался не только с рядовыми людьми, но и известными народными певцами, музыкантами А. Акбаровым, А. Шамиевым, М. Семятовой, К. Иминовым, Р. Тохтахоновой. В общей сложности им было собрано около 300 произведений, откуда и черпал впоследствии композитор материал для своих будущих сочинений.

Круг творческих устремлений К. Кужамьярова в годы учебы наиболее полно раскрылся в камерно-инструментальном жанре. Уже тогда появились трио для фортепиано, скрипки и виолончели; соната для скрипки и фортепиано; струнный квартет-сюита «В родном колхозе» [18, 32].

В 1951 г. за создание симфонии «Ризвангуль» К. Кужамьяров был удостоен Государственной премии СССР. А в 1956 г. произошло знаменательное событие, перевернувшим всю уйгурскую музыкальную культуру,

связанное с появлением первой оперы «Назугум», автором которой стал К. Кужамьяров.

Находясь под влиянием политики партии, композитор создал ряд произведений на «современную» тему, к которым относятся сюиты «На колхозном поле» (1948 г.), «Зацветает целина» (1954 г.), «Вечер в уйгурском колхозе» (1957 г.), «Дорогой дружбы» (1970 г.) и др. Долгое время К. Кужамьяров плодотворно сотрудничал с уйгурским театром, на сцене которого и были поставлены его оперы. Кроме того, им была написана музыка к спектаклям «А. Молдагулова», «Песнь о свободе», «Садыр Палван». Уже в 70-е гг. была создана опера «Садыр Палван», которой предшествовала опера «Алтын таулар» (1960 г.).

В 1954 г. за заслуги в области развития уйгурской и казахской профессиональной музыки, К. Кужамьяров был удостоен почетного звания заслуженного деятеля искусств КазССР. С 1955 г. композитор возглавлял правление Союза композиторов Казахстана, и был награжден многочисленными орденами и медалями. Примечательна и общественно-политическая деятельность уйгурского композитора, не раз избиравшегося делегатом областных, городских, районных партконференций, профсоюзных и комсомольских съездов, международных конгрессов, симпозиумов. На XI съезде КПК он был избран членом ЦК КПК. На протяжении 10-ти лет К. Кужамьяров возглавлял Алма-Атинскую государственную консерваторию и, занимаясь преподавательской деятельностью, подготовил немало талантливых композиторов, среди которых и первый дунганский композитор Б. Баяхунов, также М. Мангитаев, Т. Базарбаев, И. Масимов, И. Исаев, Ж. Дастенов и др. Композитор оставался востребован во всем, и в педагогической деятельности, и в общественной, и ничто не мешало заниматься творческой работой. В 1967 г. был написан балет-сказка «Чин Томур», тогда же появились поэмы «Дума об Алатау», «Сюита на темы уйгурских народных песен», оратория «Гулдене бер, Жетису». В 70-80-е гг. был создан цикл симфоний, концертов.

Еще одним известным уйгурским композитором стал Икрам Масимов, работавший музыкальным руководителем Уйгурского театра, а с 1967 г. – главным дирижером уже

Республиканского уйгурского театра музыкальной комедии, с 1973 г. – и директором этого театра. В его творчестве значительное место заняли симфонии, увертюры, песни, романсы, хоры на народные темы.

Развитие уйгурского музыкально-драматического искусства позволило выявить целую плеяду замечательных музыкантов, среди которых первая уйгурская певица Г. Разиева, записавшая более 400 произведений; народный артист КазССР, дирижер Г. Дугашев; композиторы Хабибулла и Абдулла Сетековы, Саньят Кибирова и др. Вся уйгурская музыкальная культура стала ярким явлением в жизни республики, поскольку сыны и дочери народа постарались через свое творчество выразить народную идею, через принятые формы музыкального отображения свою индивидуальность, имеющей под собой глубокие национальные корни.

Известным своим композиторским, музыковедческим творчеством стал Тен Чу, записавший около 1000 произведений старинного и современного корейского фольклора. Среди музыкальных работ следует отметить кантату «Пхеньян» (1957 г.), симфоническую поэму «Страна утренней свежести» (1965 г.), «Драматическую сюиту» (1972 г.), «Праздник урожая» (1977 г.) и многочисленные песни [3, 120]. Им был опубликован ряд научных исследований – «Корейские исторические песни», «Корейские лирические песни группы «Ариран», «Новые песенные жанры советских корейцев». Занимаясь систематизацией музыкального творчества корейского народа, Тен Чу оставил неоценимые научно-исследовательские работы по истории корейской музыки. Помимо этого, композитором осуществлялась деятельность и по написанию музыки для спектаклей Республиканского корейского театра.

Итак, согласно утверждениям теоретиков музыкальной культуры, в 70-80-е гг. стала закрепляться тенденция «свободного отношения к европейским традициям», данный этап характеризовался «отчуждением от идеологических мотиваций». «Прежняя монументальность искусства, идейно-художественная крупность замыслов, общественная значительность создаваемых произведений потеряли

основополагающую роль. Отношение композиторов к национальной традиции было также спроецировано на свободную и индивидуальную интерпретацию» [1, 67].

Однако, если в музыке многих народов, в том числе казахского, обозначился процесс перестройки самой творческой идеи в сторону ее индивидуализации, то в несколько ином положении находилось музыкальное творчество немецких композиторов. Вообще, нужно заметить, что культура советских немцев испытывала со стороны правящего руководства в отличие от остальных народов более жесткие формы ограничений. И это объяснялось, мягко говоря, «осторожным» отношением органов власти к попыткам культурной, хозяйственной самореализации представителей немецкого этноса, как в годы Великой Отечественной войны, так и после ее окончания.

Поэтому создаваемые на местах отдельные музыкальные объединения, с одной стороны, вызывали радость у немецкого населения, стремившегося сохранить народное музыкальное творчество, но с другой – настораживало правительственные органы, проявлявшие бдительность к событиям культурной жизни немцев. В 1960 г. ЦК КПК принял решение о создании немецкой фольклорной группы при Кустанайской областной филармонии. По сути это был первый профессиональный немецкий коллектив послевоенного времени. Руководителем был Н. Бауман.

В 1968 г. при Карагандинской филармонии был создан немецкий эстрадный ансамбль, руководителем которого стал Герман Шмаль. Творчество труппы вызывало большой интерес не только среди немцев, но и других народов, однако через несколько лет он прекратил свое существование.

Среди советских немецких композиторов следует отметить Оскара Гальфуса, получившего музыкальное образование в Казахстане и проработавшего в г. Ама-Ате преподавателем. Его работы были построены на тематике народных песен, причем как немецкого, так и казахского народа. Так, например, в основу его оратории для солиста, хора и оркестра «Последние дни Бухенвальда» легли стихи Олжаса Сулейменова. Он написал также Шесть миниатюр на казахские народные мелодии для камерного оркестра (1969 г.), Фортепианную сонату на темы казахской народной музыки (1971 г.), танец «Беташар» для оркестра (1975 г.) [19, 153].

Большую роль в развитии песенного творчества сыграл Фридрих Дортман, написавший более 200 песен. Музыкальным талантом стал известен Артур Меттус, проработавший в г. Павлодаре сначала в областном театре, потом в музыкальном училище преподавателем теории музыки. А. Меттус писал романсы, хоровую, инструментальную музыку.

В г. Петропавловске жил и творил композитор Роберт Денгоф, преподававший к тому же композицию в местном музыкальном училище.

В 1980 г. в г. Темиртау был создан Немецкий театр, что послужило сильным толчком для творческого развития, в целом, немецкой культуры. Композиторы, связавшие свою работу с данным театром Георг Кляйнман, Эдуард Шмидт имели музыкальное образование. Г. Кляйнман играл на кларнете, занимался дирижированием, руководил студенческим симфоническим оркестром при музыкальном училище. Написал музыку к спектаклям «Свадьба», «Кабала и любовь», «По волнам столетий», а также две оркестровые фантазии для кларнета.

Э. Шмидт, в свою очередь, профессионально овладев композиторской техникой, написал музыку к спектаклям «Кот в сапогах», «Храбрый портняжка» и др. [19, 155].

Интерес представляет деятельность немецких музыкантов Павлодарской области в общем процессе развития общеказахстанской музыкальной культуры. В связи с тем, что представители немецкой диаспоры наиболее компактно были представлены на территории данного региона, уместным будет отметить их усилия в складывании здесь музыкальной школы, а также училища. Среди них Г.А. Балтер, непосредственно стоявшая у истоков открытия музыкальной школы с 1943 г. Как известно, в декабре 1943 г. решением местного Исполкома Облсовета депутатов трудящихся в г. Павлодаре была образована школа-семилетка «для детей и взрослых по классам фортепиано, скрипки, баяна и вокала». Контингент был рассчитан на 90 человек, а размещалась школа в здании Казахской филармонии [20].

Более 30 лет проработал педагогом музыкального училища Артур Меттус – заслуженный деятель искусств КазССР, член Союза композиторов республики и СССР. Широкую известность

получили его произведения – «Романс для кобыза с оркестром казахских народных инструментов», «Концерт для скрипки с оркестром», «Марш казахстанской милиции для духового оркестра». Его творческая деятельность была связана с созданием симфонического оркестра, работой в драматическом театре им. Чехова, сотрудничеством с немецким народным музыкальным ансамблем «Фройндшафт» [21, 157].

В организации камерного оркестра при Павлодарской филармонии заметную роль сыграл скрипач В.Н. Кехтер. Руководителем филармонии, ведущим методистом области считался А.К. Гольман. В педагогической деятельности получили известность Э.Е. Кромер, А.М. Фрейндт, В.Г. Фихтнер и др. Так, Э.Е. Кромер создала сборник «Музыкальные диктанты на основе музыкального фольклора», А.А. Меттус – сборник задач по гармонии. Известны стали не только успехи в музыкальной деятельности «первого поколения» представителей немецкой диаспоры, но и их детей, получивших музыкальное образование, и на сегодняшний день выехавших в большинстве своем на территорию Германии.

1.4 Тенденции развития музыкального искусства в период перестройки

В период Перестройки в связи с процессом переосмысления музыкантами своего творчества, наблюдалось формирование разветвленной композиторской школы. Усиление национального самосознания не могло не отразиться на музыке, когда стала определяться потребность в совершенно новой идее. Этому способствовали не только процессы внутреннего развития, но и, прежде всего, внешние факторы, связанные с общественно-политическими изменениями. Прежние творческие задачи были исчерпаны, современная реальность требовала многообразия культурных тенденций. Однообразие постепенно уходило в прошлое, на смену приходили свежие сюжеты музыкальных произведений. И пусть в них еще большое место занимал драматизм реальной жизни, но их востребованность среди широких слоев общества, которое, также, в свою очередь, претерпевало процессы глубоких изменений, оправдывало

оформление музыкальной культуры в рамках различных течений, школ и направлений.

«Через сложный процесс духовного обновления это творчество осознается как самостоятельная субстанция духовной культуры, не связанная с определенным ее историческим проявлением, в частности, с советским периодом. В нем постепенно обнаруживаются многосторонние отношения с национальной культурой и типологическими свойствами современной музыки в единстве поэтики, стиля и жанров» [1, 73]. Искусство переставало привязываться к политическому строю, его развитие уже не определялось «общественно-экономическими формациями».

Абсолютно свободное его развитие стало возможным благодаря начавшимся процессам демократизации, гласности, выборности и т.д. К естественному и свободному творческому самовыражению музыканты стремились во все времена, но не всегда получали для этого возможность, и, находясь в эйфории свободы в конце 80-х-нач. 90-х гг., не все смогли ее «правильно» осмыслить и понять. Стала наблюдаться характерная, к сожалению, и для настоящей музыкальной культуры одна из тенденций «материальной озабоченности». В погоне за большими деньгами, сиюминутной славой и популярностью, были забыты глубокие духовные ценности музыкального творчества. Массовая культура стала порождать, зачастую, случайных личностей, приходящих в «шоу бизнес», и не имеющих отношение к истинному музыкальному таланту. Возможно, и подобное оправдывается народной востребованностью, ведь все и всё, что существует, как известно, подчиняясь негласным законам жизни, определяется потребностью живущих на земле людей.

Многосторонность, разноплановость творчества представителей музыкального искусства – композиторов, певцов, инструменталистов, стали отличительными чертами эпохи Перестройки. «Конфликт» между государством и искусством был исчерпан. Плеяда огромного количества музыкантов, основывавших свое творчество на национальных жанровых традициях, или, напротив, на современных, доведенных до отказа от национальных, обогатила культуру Казахстана.

РАЗДЕЛ 2
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

2.1 Творчество первых казахстанских художников

Многоплановость советской культуры, с чем сегодня нельзя объективно не согласиться и не признать, особенно проявилась в деятельности творческих союзов, создававшихся в начале 30-х гг., как в центре, так на территории национальных республик. Подобные учреждения способствовали объединению по различным направлениям творческого потенциала общества, в том числе среди национальностей, что, в целом, создавало весьма благоприятные условия для развития изобразительного, музыкального искусства, литературы и пр. Как известно, объединяя наиболее талантливых людей в рамках отдельных регионов, союзы могли некоторым из среды своих членов предоставить путевку в творческое объединение союзного значения, что, свидетельствовало о достижении высокого уровня творческого мастерства и таланта, создавало для них широкие возможности для дальнейшего их творческого роста.

Еще в 1932 г. среди прочих творческих объединений, был создан Союз художников СССР. В 1933 г. решением руководства республики был учрежден Оргкомитет Союза художников КазССР, в задачи которого входило «выявить и объединить всех творчески работающих художников в Казахстане». В качестве руководящих материалов в своей организационной работе Оргкомитетом было решено использовать уставы Союза художников гг. Ленинграда, Москвы, Минска, «в задачи которых был положен один основной принцип – воспитание художника в разрезе учения Маркса-Ленина-Сталина и генеральной линии КП(б)К о социалистическом реализме в искусстве» [1]. Таким образом, с самого начала была поставлена идеологическая печать государственной машины на сферу изобразительного искусства, впрочем, как и на все остальные направления культуры. Руководство страны определяло тематическую

направленность произведений работников искусства, пропускало через соответствующую политическую цензуру и выносило окончательный вердикт на «пригодность» их в общественном использовании. Несмотря на, в целом, внешне маразматическую и в то же время унизительную процедуру, которой подвергались работы представителей творческой интеллигенции, подобное плотно входило в общественную жизнь, превращаясь постепенно в обычное явление, без чего уже не обходился выход любого нового произведения. Создавались целые организации и учреждения, складывались штаты людей, занимавшихся цензорской деятельностью, на деле устраивали публичные обсуждения, подвергая жесткой критике, как творческие работы, так и самих авторов. Впрочем, к этому же призывали и сами творческие объединения, а именно заниматься «здоровой критикой» в отношении их членов, а также авторских работ.

Использовавшиеся во многом в целях массовой агитации и пропаганды советские театр, живопись, музыка, скульптура на самом деле смогли объединить тогда творчески ищущих людей, талантливых и одаренных личностей, которые, несмотря на все издержки социалистического времени, смогли оставить после себя богатое наследие для всего искусства Казахстана. Для того, чтобы понять специфику советского творческого союза художников, обратимся к рекомендациям их организации и деятельности на местах. Так, руководящими документами вменялось следующее: «при разработке устава творческого союза должны быть приняты следующие основные моменты. «Право быть членом Союза имеет каждый художник, творчески работающий в той или иной области изобразительного искусства, имеющий художественное образование, выставочный стаж или апробацию своей художественной продукции (например, произведения его приняты к воспроизводству, приобретены музеями или имеют положительные печатные отзывы). Наряду с художниками, для которых искусство является единственным источником заработка, членами Союза могут быть также преподаватели художественных высших и средних художественных училищ, научные работники художественных музеев, историки

искусства и художественные критики, профессионально занимающиеся вопросами изобразительного искусства.

Союз художников преследует, прежде всего, творческие задачи, которые и должны стать во главе его деятельности; Союз, как творческая организация художников должна вести всех объединенных в нем членов по пути социалистического реализма, как единственное направление для всех советских художников изобразительного искусства.

На Союз возлагается забота о повышении политического и профессионального уровня художников. Союз должен держать своих членов в курсе и на уровне тех запросов, которые в данный момент волнуют всю массу художников Советского Союза. Союз должен связывать своих членов с общей художественной жизнью страны. Союз должен знать творческое лицо каждого из своих членов и изучать его творческую деятельность, организуя творческие отчеты, персональные выставки, посещение студий с обсуждением работ и т.д.» [2]. Как видим, на творческий союз возлагались серьезные обязательства, связанные не только с поиском и объединением творческих людей, но и проявлением особенной бдительности по поводу их политического и профессионального роста.

Наиболее актуальным оставался вопрос подготовки кадров изобразительного искусства, на что обращалось руководителями, партийными работниками особое внимание в ходе обсуждений планов дальнейшего развития искусства в стране. Если по данным на 16 марта 1933 г. в состав Союза художников республики входило 16 человек, 11 художников являлись кандидатами, 16 человек – так называемыми членами-соревнователями, и на учете при Союзе советских художников Казахстана (ССХК) числилось 9 человек. Среди них 3 человек было казахской национальности, 6 украинской, 2 татарской, один узбекской национальностей, один поляк, один француз, остальные 38 человек были русскими [3]. Налицо наблюдался недостаток национальных кадров среди коренных жителей, в связи с чем, предлагалось вовлечь в творческую среду представителей казахского этноса. В конце 1939 г. число казахов в составе учащихся не превышало 5 %, а в высшем

учебном заведении изобразительных искусств г. Москве обучался только один человек [4].

В 1937-1938 гг. был организован изобразительный кружок, который через год по ходатайству Союза был переименован в курсы подготовки в художественное училище, в сентябре того же 1938 г. решением Правительства КазССР было учреждено первое в Казахстане художественное училище.

Касательно вопроса подготовки национальных творческих кадров, интерес представляют сохранившиеся документы дирекции ССХК о ходатайствах перед Комитетом по делам искусств при СНК СССР по поводу устройства в художественную школу некоего Уке Ажиева, не имевшего материальных средств не только для обучения, но и проживания. «В г. Алма-Ате в одной из средних школ учится казах Ажиев Уке (14 лет), безусловно, талантливый мальчик, который 4 года назад обратил на себя внимание общественности своими рисунками, но далее похвал и рекламирования в местной печати, помощи ему никакой не оказано.

В течение 2-х последних лет Союз художников изыскивает способы помочь ему, но безрезультатно, т.к. в бюджете оргкомитета средств для поддержания юных дарований не предусмотрено. Еще в 1937 г. по настоянию ССХК изобразительный отдел Управления искусств направил ходатайство в Ленинградскую Академию художеств, но там отказали и возвратили все документы и рисунки, с ответом, что он в Академию художеств принят быть не может.

В 1938 г. вторично были посланы документы и ходатайство с просьбой определить Ажиева У. в школу юных дарований и 20 ноября 1939 г. получен ответ, что испытания в среднюю школу – художественную при Академии художеств начнутся осенью сего года и ранее принят быть не может.

…В условиях Алма-Аты он не сможет получить нужного воспитания, т.к. его возраст 14 лет и общеобразовательный ценз не позволяет его определить в среднюю казахскую художественную школу, а иных возможностей для правильного художественного воспитания нет и нет возможностей помочь ему материально, а это основное, т.к. он сирота и живет на иждивении сестры, которая отказывается его содержать.

На основании вышеизложенного, Союз художеств просит Вашего ходатайства о принятии Ажиева У. в пансионат школы юных дарований при Академии художеств или выхлопотать персональную стипендию юных дарований.

Национальными кадрами в области изобразительного искусства до сего времени никто серъезно не занимался, почему наше ходатайство, в частности, по отношению Ажиева, считаем необходимым поддержать» [5].

В результате предпринятых мер руководством ССХК, Ажиева У. смогли определить в художественную школу при Академии художеств в г. Ленинграде, что, безусловно, заслуживает уважения в адрес работы Союза художников. Однако не всегда подобные истории могли заканчиваться в пользу талантов и зачастую, дарования не получали возможностей для получения соответствующего образования и раскрытия имеющегося потенциала. Особенно это касалось провинциальных художников, которые, не имея материальных ресурсов и поддержки, не могли и мечтать заниматься искусством.

Не имел образования и получивший известность уже в 30-е гг. художник-казах Абылхан Кастеев. «Товарищ Кастеев, действительно талантливый человек, но не имеет общеобразовательного ценза, политически не развит и своевременно не получил профессиональной школы, следствием чего его естественный рост как художника не только не повышается, но понижается… Тов. Кастееву необходима серъезная школа, примерно 7 классов общеобразовательного ценза и профессионально за среднюю художественную школу, для чего необходимо готовить его экстерном с преподаванием всех дисциплин на дому, прикрепив к нему преподавателей по всем нужным дисциплинам и обеспечить его стипендией, чтобы он в течение всего времени учебы не производил никаких работ по заказам» [6].

Отсутствие необходимого образования не помешало, однако, Абылхану Кастееву дойти в своем творчестве до самых вершин художественного искусства и покорить широкую общественность своим недюжинным талантом.

Среди художников-казахов, не случайно, именно А. Кастеева председатель Оргкомитета ССХК в 30-е гг. определял как самого упорного и серьезного, в отличие от остальных 4 художников, «остающихся пассивными к Союзу» [7].

Бесспорный талант, целеустремленность, внутренняя организованность и высокая требовательность к своей работе, позволили А. Кастееву снискать уважение со стороны коллег и многих других поклонников его творчества.

Уже в первые годы Советской власти определилась строгая регламентация тематики в изобразительном искусстве, «все творчество художников находилось под контролем. Они выполняли работы, заказанные им «сверху», вплоть до оформления городов во времена праздничных демонстраций. Для этого предлагались сюжетные темы для панно и портретов: «СССР – счастливая семья народов», «История ВКП(б)», «Ленин на броневике», «Бдительность», «Конституция» и др.» [8, 42]. Однако, несмотря на установившиеся «нормы», Абылхан Кастеев оставался самобытным художником, выбрав в качестве основной тематики своих картин быт рядового казахского народа. «Художник работал в русле русской реалистической традиции, но весь образный строй его работ, принципы восприятия и передачи пространства, отбор сюжетов и тем, особенности колорита и композиции были пронизаны ярко выраженными особенностями национального типа мышления» [9, 134].

В начале 30-х гг. появились первые акварельные работы А. Кастеева: «Групповой портрет», «Девушка в голубом», «Швея», «Пряха», «Портрет сестры», «Автопортрет». К концу 30-х гг. он создает целый ряд интересных произведений, объединенных серией «Старый и новый быт». Художником были изображены хорошо знакомые и близкие для него темы, связанные с перекочевками аулов, традиционными играми и обычаями, повседневными занятиями и делами казахов [10, 5].

Не случайно неподдельное, а вполне естественное тяготение художника к традиционной казахской культуре, в том числе к родному языку, становилось для него причиной нападок со стороны других художников, призывавших А. Кастеева «овладевать русским языком, русской культурой»

[11]. Примечательно то, что данное замечание было высказано в 1954 г. в ходе III съезда Союза советских художников КазССР, т.е. спустя 25 лет творческой деятельности Абылхана Кастеева, получившего к тому времени всенародную известность, звание народного художника, однако «не предавшего» истинные ценности национальной культуры, к которой он себя относил. Существует, однако, мнение о том, что А. Кастеев был одним из самых «мягких» художников, не вступавшего никогда в открытый конфликт с властью. Именно это позволило определить творчество мастера живописи как соответствующее современным требованиям жизни. «Проблематика ранних работ Кастеева сводится, по существу, к противопоставлению старого, косного, губительного для жизни народа и нового, светлого, социалистического. Любую жанровую сцену, пейзаж, любую бытовую подробность художник подает с позиций позитивного отношения к окружающей советской действительности, с позиций ее утверждения, чем обусловлена социальная заостренность, социальная насыщенность всех его произведений. Каждая работа – это всегда или активный протест против старого, косного, враждебного, или самое горячее утверждение нового, прогрессивного» [12, 19]. На самом деле, на фоне даже новой колхозной жизни, которую изображал мастер, неизменными оставались люди – прежние казахи со своими буднями, обрядами и традициями. В 1937 г. была создана картина «Насильственный увоз девушки», в 1938 г. «Украденная невеста», что символизировало сохранение старого уклада в жизни казахов, несмотря на решительные шаги Советов против традиционного быта. Работы «Сенокос», «Колхозная молочная ферма», «Колхозный той», «Колхозный ток» относились к темам о новых формах жизни. Значительными в творчестве оказались портреты революционного героя Амангельды Иманова, мужественные черты которого были тонко переданы кистью художника на его полотнах.

Самобытность, изысканность работ А. Кастеева позволили ему стать участником многочисленных художественных выставок, как республиканского, так общесоюзного значения.

Пожалуй, наиболее тогда высокой оценкой творчества А. Кастеева стали слова, высказанные на 50-летнем юбилейном вечере художника руководством ССХК о том, что «основное значение творчества А. Кастеева – живость отклика на актуальную, необходимую тему в сочетании с нынешней исторической оценкой, которую вкладывает автор в свои работы. Эта черта творческого мышления основана на широком понимании действительности. Наследие Кастеева является как бы первой ступенью развития станкового изобразительного искусства Казахстана. Социально-исторические оценки и понимание действительности в ее развитии являются теми качествами художника, тем зерном его произведения, которое позволяет обеспечить место Абылхана Кастеева в истории казахского изобразительного искусства, как переходный этап от народного творчества к профессиональному станковому искусству» [13].

Однако, отдавая дань творчеству первого казахского художника Абылхана Кастеева, необходимо отметить и то, что в 30-е гг. жила и творила целая плеяда других художников, также возникшая и оформившаяся в непростое политическое время, период идеологического прессинга, с одной стороны, и высоких требований, предъявляемых к представителям художественной культуры, с другой. О количественном росте изобразительного искусства говорят, прежде всего, данные о численном составе Союза художников Казахстана, где в 1938 г. насчитывалось 35 человек, а в 1940 г. – 54 художника, из которых 23 были членами, 31 – кандидатами.

Среди наиболее известных художников того периода следует отметить Аубакира Исмаилова, 1913 года рождения, получившего первые художественные навыки от матери – искусной мастерицы по национальному орнаменту. Двенадцатилетним мальчиком А. Исмаилов впервые увидел репродукции картин Репина, Сурикова, Шишкина, Васнецова, что предопределило его дальнейший выбор профессиональной деятельности. Он поступил в открывшуюся студию для казахской молодежи при Омском художественном училище. А в 1923 г. на I-ой казахстанской передвижной выставке смог представить свои первые акварельные работы «Долина Сарысу», «Охотник в Бетпак-Дале» и отдельные рисунки из

жизни казахов. За участие на этой выставке молодой художник был премирован и отправлен учиться в Москву на графическое отделение, где была продолжена работа и участие во всевозможных выставках.

По возвращении в Казахстан, он принял активное участие в организации Союза художников в Алма-Ате и был впоследствии избран его председателем.

В 30-е гг. А. Исмаилов много работал в республиканских газетах, где карикатура становилась для него ведущим жанром. В то же время занимался иллюстрацией казахского народного эпоса «Камбар-батыр».

У истоков образования Союза художников Казахстана стоял и театральный художник А.И. Ненашев, приехавший в 1930 г. в Казахстан и работавший в театрах гг. Семипалатинска, Чимкента.

В 1938 г. открылся казахский музыкальный театр, который впоследствии, как известно, перерос в Государственный Академический театр оперы и балета им. Абая. С момента возникновения этого театра А.И. Ненашев работал художником-постановщиком, оформлял пьесы и оперы русской, западной, а также казахской классики.

Основательное и глубокое знание народного быта, истории, музыки, эпоса, декоративно-прикладного казахского искусства, а также любовь к природе, делали творчество А.И. Ненашева близким и понятным широкому кругу зрителей. Значительными работами А.И. Ненашева стали декорации к спектаклям «Кыз Жибек» (за макет декораций которого он получил Золотую медаль на Всемирной выставке в Париже в 1938 г.), «Ер Таргын», «Дударай» Е. Брусиловского, «Козы-Корпеш и Баян-Сулу» Г. Мусрепова, «Биржан и Сара» М. Тулебаева, «Назугум» К. Кужамьярова. По словам председателя ССХК С. Мамбеева «сценическая выразительность, национальный колорит, лирическая и романтическая взволнованность и реализм искусства А.И. Ненашева делают его творчество самой яркой страницей театрально-декорационной живописи советского Казахстана» [14].

Среди первых художников республики также следует назвать живописца Н.И. Крутильникова, посвятившего свои

работы богатой природе Казахстана («Озеро Кара-куль»), историческим событиям («Анненков идет»); Ф.И. Балкоева, А.П. Михеева, В.М. Колоденко и др.

Подобные достижения в области изобразительного искусства позволили подвести некие итоги его развития в республике на начальном этапе не без известной связки с политической реальностью. Так, руководящими органами констатировалось следующее: «Казахстан до Октябрьской социалистической революции не имел, да и не мог иметь развитого профессионального изобразительного искусства. Помимо отсталости экономической, политической, развитие творческих возможностей народа было сковано в значительной мере религиозными законами, запрещающими изображение живых существ. Значительные затруднения для развития изобразительного искусства представлял и кочевой образ жизни для подавляющего большинства населения Казахстана.

Искусство на таком уровне экономического развития развивалось медленно, и то лишь по линии народного творчества. Казахское изобразительное искусство дооктябрьского периода развивалось в основном в прикладном орнаментальном творчестве.

…Только Октябрьская социалистическая революция, ознаменовавшая собой новую эру в истории человечества, смогла создать в кратчайший срок необходимые условия для развития профессионального искусства народов нашей страны. Только безусловная прогрессивность социального общественного строя нашей страны, мудрость ленинско-сталинской национальной политики, нашей Коммунистической партии позволили широко открыть двери для развития народных талантов художников, артистов, музыкантов, композиторов, поэтов, писателей и вырастить целые плеяды работников профессионального искусства и литературы в национальных республиках в короткий исторический срок» [15].

Таким образом, определяющей в деле культурного развития национальных республик признавалась «мудрая» политика правительствующей партии страны, предоставившей возможности для культурного роста всех народов. Не оспаривая действительной значимости мероприятий советского

руководства в культурной сфере, выразившиеся в однозначно успешных его результатах, стоит задуматься о некоторых объективных моментах в оценке тогдашними руководителями советского прошлого. Однако, безусловно, в ней присутствуют и ноты лукавства по поводу начала прогрессивной эры после известных событий Октябрьской революции, повлекшей за собой реализацию учений Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина не только в политике и экономике, но и культуре, национальных отношениях. Именно в этом были допущены излишние ограничения, выразившиеся в виде строгой регламентации творческих полотен, а также принижения достоинств национальных самобытных культур.

2.2 Образ войны в произведениях изобразительного искусства

В годы Великой Отечественной войны в истории изобразительного искусства началась новая веха в виду изменившихся политических ориентаций и установок. Произошла кардинальная перестройка не только социально-экономической сферы, но и культурной, что выразилось в полном ее подчинении «интересам фронта, задачам организации отпора врагу». Деятели творческих союзов через свои произведения отныне должны были пропагандировать освободительные цели начавшейся войны. Необходимо было разъяснить советскому народу преступные планы фашистских захватчиков об уничтожении государства. «Перед творческими работниками ставилась важная политическая задача – поднять трудящихся на борьбу с германским фашизмом, создавать произведения, которые должны укрепить патриотические чувства народа и мобилизовать его духовные силы на разгром захватчиков. В соответствии с этим творческие союзы республики должны были заново пересмотреть свою многогранную деятельность и определить новые пути в решении самых сложных идеологических задач» [8, 55]. Актуальными стали эпизодические изображения, военные плакаты мобилизующего характера. Художниками организовывались передвижные художественные выставки, стенды в помещениях, на площадях, в парках, скверах.

В целом, по оценкам критиков, уже к началу войны сложилось многожанровое изобразительное искусство, продолжавшее развиваться и в военные годы. В этот период в Алма-Ате прошли две большие художественные выставки, посвященные событиям Великой Отечественной войны. Художники экспонировали работы, наполненные духом патриотизма и мужества советских людей.

Талантливые произведения в те годы были созданы в области живописи, графики, скульптуры, мозаики. Среди них «28 гвардейцев-панфиловцев на подступах к Москве», А. Белопольского, «Сильнее смерти», «Одна из немногих», «Последняя граната» А. Риттиха, «Разгром немецких танков», «Захват партизанами немецкого десанта» А. Кастеева. Было организовано 11 групповых и 17 персональных художественных выставок, в том числе А. Кастеева, Черкасского, Ходжикова, Исмаилова, Ушакова, Кужеленко.

За большие достижения в развитии живописи и графики, активную политическую работу А. Кастееву и М. Левину было присвоено звание народных художников республики, а С. Бондару, Н. Карповскому – заслуженных деятелей искусства Казахстана [16, 269].

Еще более сильный рывок в развитии художественного искусства, в том числе изобразительного обозначился в связи с прибытием эвакуированных художников из центральных районов Советского Союза. Среди них: Куприянов, Крылов, Соколов, Шовкуненко, Петрицкий и др., объединившие свои усилия с казахстанскими мастерами в борьбе против агрессивной политики фашизма. На 1 января 1942 г. в составе Союза советских художников Казахстана числилось 46 членов, а на 1 мая 1942 г. уже 101 член и 29 кандидатов. Из них 49 живописцев, 28 графистов, 16 скульпторов, 32 работника театра и кино и, наконец, 5 искусствоведов [17].

Интерес представляет сохранившийся документ с ходатайством ССХК перед ЦК КП(б)К о разрешении прибывших с Украины художников и расселенных в Талгарском районе переезда в г. Алма-Ату. «В пригородной зоне г. Алма-Ата и станице Талгар сейчас размещено 14 семейств виднейших художников УкрССР. Эти художники являются видными мастерами советского изобразительного

искусства, участниками многих выставок, авторами работ государственного значения и экспонатов русских и заграничных музеев.

Оторванность художников от г. Алма-Аты не дает им возможности полностью заниматься творческой работой. Кроме того, художники в подавляющей части размещены в колхозных избах вместе с семьями домохозяев, на земляном полу (Рык, Блох, Фрадкин, Сирота), в недопустимых условиях скученности, без света, элементарных условий для интеллектуальной работы. В Талгаре, помимо этого, художники лишены топлива и хлеба» [18]. По заявлениям дирекции ССХК переезд украинских коллег был необходим в связи с производственными задачами, т.к. художники готовились к Всесоюзной художественной выставке.

Примечательным являлось то, что никто из эвакуированных деятелей культуры не оставлял своей основной профессии, напротив, осознавая значимость в условиях войны результатов творческой деятельности продолжал неустанно работать. И никакие житейские неурядицы, связанные с переездом, пусть даже в другую республику, изменением привычного уклада жизни, не могли заставить, будь то художника или музыканта, артиста или писателя бросить дело и в стороне пережидать временные затруднения.

В этом состояла заслуга творческих работников, которые вместе с остальными отправлялись на фронт, или, оставаясь в тылу, продолжали создавать произведения, способные укрепить в сердцах советских граждан веру в победу. Как никогда в годы войны представители всех союзных республик как один выступили против ненавистных врагов и совместными действиями, несмотря на их национальные и религиозные различия, смогли отстоять целостность своей территории, укрепив единство взглядов на успешность выбранного социалистического строя страны. В этом большую роль сыграли творческие люди, в том числе союзных республик.

2.3 Многообразие художественных стилей и жанров в искусстве. Новые тенденции в советский период

Более плодотворным в творчестве художников стал, безусловно, послевоенный период. Во второй половине 40-х и в 50-е гг. были созданы шедевры изобразительного мастерства в области живописи, графики, скульптуры.

На 1 июля 1945 г., т.е. после окончания войны, в составе Союза советских художников Казахстана числилось 42 человека, из которых 34 были членами, 8 кандидатов [19]. Резкое сокращение членства ССХК объяснялось вполне понятным образом, связанным с возращением эвакуированных художников в места их исторической родины.

В г. Алма-Ате были продолжены традиции проведения ежегодных художественных выставок, на которых экспонировались работы художников республики, а на предварительных совещаниях художественного совета на суд строгой аудитории представлялись произведения художников, оттачивавших способности в изображении советской действительности, и достигавших, поистине высоких образцов художественного мастерства.

Как и прежде, главным лейтмотивом картин казахстанских художников оставалась бытовая живопись. Основные работы представлены следующими: «На джайляу» А. Бортникова, «Ковровщицы на джайляу» А. Кастеева, «Великий переход» Б. Урманче, «Ковровщицы» Л. Леонтьева и мн. др. Не менее значимыми в послевоенные годы были темы природы в сочетании с «новыми формами жизни». Среди них: «Сыр-Дарья», «Карагачи», «Голубая весна» А. Черкасского, «Ночная молотьба в колхозе», «Заседание правления колхоза» Л. Леонтьева, «Юность», «Сказка» М. Лизогуба, «В родном ауле» К. Шаяхметова, «На джайляу», «Агитатор у чабанов», «Впервые», «Жамал», «Под звуки домбры», «Ласточка», «В солнечном краю», «На земле дедов», «Кокпар» К. Тельжанова, «На казахстанской магнитке», «Папа идет» Н. Нурмухамедова, «Пастбище в степи», «Песня чабана», «Беседа», «Ловля лошадей», «Кошмоделание» М. Кенбаева и др.

Художников привлекали и политические темы – «Атака Амангельды», «Казахстан в 1918 г.» К. Тельжанова, «Выступление Фрунзе в Самарканде в 1920 г.» Н. Нурмухамедова [10, 20].

Революционная тематика особо приветствовалась партийными органами, что по их глубокому убеждению соответствовало идеологическим установкам и имело большое воспитательное значение. По оценке советского искусствоведа Б.В. Вейнмарна «все советское искусство объединено единой священной целью борьбы за коммунизм, имеет общую задачу коммунистического воспитания трудящихся. Круг проблем, стоящих перед изобразительным искусством каждой советской республики – это круг проблем социалистического реализма. Лучшие произведения изобразительного искусства каждой республики воплощают передовые тенденции социалистического искусства: высокую идейность и партийность, реалистичность и глубокий народный демократизм» [20].

Уместным будет привести рассуждения советских теоретиков культуры по поводу реализации в советском государстве национальной политики, а именно ее проецирования на культурные отношения. «Тов. Сталин, давший классическое, последовательно материалистическое определение нации, учит нас ценить национальные особенности. Каждая нация, – говорил Сталин, – все равно – большая или малая, имеет свои качественные особенности, свою специфику, которая принадлежит только ей и которой нет у других наций. Эти особенности являются тем вкладом, который вносит каждая нация в общую сокровищницу мировой культуры и дополняет ее, обогащает ее». И далее: «Великая Октябрьская социалистическая революция в России, вместе с классовым гнетом, уничтожила гнет национальный. Начался новый третий период в истории национального вопроса, период советский. Разоблачая антимарксистские позиции великодержавных шовинистов, считавших, что в советском государстве нации отомрут, тов. Сталин говорил, что «национальные различия не могут исчезнуть в ближайший период, что они должны остаться еще надолго – даже после победы пролетарской революции в мировом масштабе» [21].

Замечательно бы выглядела в реальной жизни разработанная руководством государства позиция терпимости в отношении развития культур многочисленных этносов, доставшихся в наследство советскому государству от царской России. Однако, с высоты исторического времени, следует констатировать, к сожалению, значительные расхождения слов с делом, когда вместо сохранения «национальных особенностей» насаждалась политика их изжития и уничтожения, и их замены искусственно создаваемыми «интернациональными» традициями.

В этой связи следует снова сослаться на ныне оспариваемую в историографической науке концепцию главного идеолога страны Сталина о складывании культуры «национальной по форме и социалистической по содержанию». «Тов. Сталин неоднократно указывал, что будущее придет в результате не космополитического отрицания, а укрепления национальных культур. «Надо дать национальным культурам развиться и развернуться, выявив все свои потенции, чтобы создать условия для слияния их в одну общую культуру». Учение тов. Сталина по национальному вопросу увенчано выводом о расцвете социалистических по содержанию и национальных по форме культур народов СССР. Этот вывод блестяще подтвержден 30-летней практикой развития советской культуры», – утверждается в одной из работ того времени.

«Диалектический материализм, как известно, рассматривает форму и содержание в единстве. Определяющим в этом единстве является содержание. Однако, отмечая первенство содержания по отношению к форме, диалектический материализм в то же время учит, что форма не есть нечто безразличное, внешнее и пассивное по отношению к содержанию. Форма активно воздействует на содержание, содействуя или тормозя его развитие. Данное тов. Сталиным определение социалистической национальной культуры указывает, что советское изобразительное искусство должно представлять диалектическое единство социалистического содержания и национальной формы его появления» [22].

По оценкам современных ученых активное воплощение в жизнь Сталинского тезиса приводило к сужению спектра многогранного национального видения мира до набора

идеологически одобренных национальных схем, ставших в некотором смысле изобразительными штампами [9, 134]. Наибольшую агрессию со стороны политической власти вызывали изображаемые сцены исторического прошлого казахского или другого народа. Как и деятели литературы, жизнь художников подвергалась жесткому контролю и создаваемые работы – беспощадной критике, цензуре. Подобные условия не давали художникам возможности развернуться в своем творческом порыве, делали их полотна ограниченными, что, впрочем, не умаляет, по нашему мнению, их настоящей ценности. «Особенности национальной традиции и ментальности в художественном строе произведений живописцев этого периода, таких, как А. Кастеев, А. Исмаилов, братья Ходжиковы – органичных носителей живого народного сознания, проявлялись косвенно, опосредованно. Их полотна примечательны умением через внешнюю форму «привнесенного» вида искусства, в частности, в достаточно узких рамках русской передвижнической традиции выразить специфику собственного мировосприятия, духовной традиции кочевников» [9, 134], с чем нельзя не согласиться, исследуя конкретные работы поистине народных художников Казахстана.

О «передовом» влиянии русской традиции говорили во весь период советской действительности, что соответствовало проводимой среди национальностей русификаторской политики по насаждению русской культуры и языка. «Критерии жизненной правды в советском изобразительном искусстве имеет свою знаменательную традицию в великом наследии русской демократической культуры… Для осуществления своего высокого общественного призвания, русское демократическое искусство XIX в. требовало от художника широкого и глубокого познания русской действительности. Так считали и так делали все передовые представители русского искусства… Произведения великих русских реалистов XIX в. являются классическими образцами национального искусства. В них глубокое, передовое, идейное содержание находится в органическом единстве с высокой реалистической национальной формой» [23], заявлялось с высокой трибуны совещания ССХК в 1949 г.

Не отрицая высоких достижений русского изобразительного искусства и его положительного влияния на становление национальных традиций в казахской культуре, следует, однако, признать несостоятельность политики властных органов по упорному и настойчивому внедрению в жизнь культуры русского народа среди этносов, имевших не менее богатые, полные национального колорита собственные традиции.

Пожалуй, следовало выработать теоретические концепции в развитии, в целом, изобразительного искусства, попытаться внедрить их среди других наций, оставляя за ними право сохранения основной национальной традиции. Но правительствующие круги решили пойти по другому пути и, отдавая прерогативу русской культуре, насаждали ее среди остальных национальных групп, облекая ее в оболочку единого социалистического типа культуры.

С начала 50-х гг. начался новый этап в искусстве Казахстана, связанный с приездом сюда молодых художников, получивших образование в специализированных вузах Москвы, Ленинграда, Харькова, Киева. «Приток новых молодых сил не только внес свежую струю в изобразительное искусство, но поднял его на новую высоту, дал возможность идти в ногу со всеми художниками страны, в ногу со временем» [12, 23]. Действительно, переняв богатый опыт известных русских живописцев, графистов, скульпторов, казахская молодежь полная творческих сил, была готова покорять вершины искусства всесоюзного масштаба. Среди них первая казахская художница – Айша Галимбаева, окончившая художественный факультет Института кинематографии и приехавшая в г. Алма-Ату в 1949 г. За 1950-1951 гг. художница приняла участие в республиканских выставках: к 70-летию со дня рождения Сталина, 30-летию КазССР, а также в выставке 1951 г. Немало удачных работ написала автор и в последующие годы, однако, отсутствие материальных условий, во многом затрудняло творческий процесс, о чем свидетельствовали ходатайства ССХК в адрес зам. председателя Совета Министров КазССР Д.А. Кунаева об издании распоряжения по поводу предоставления Исполкомом Алма-Атинского городского совета депутатов трудящихся квартиры и мастерской для А. Галимбаевой [24].

Начав с разработки эскизов к кинофильмам («Песни Абая» (1949 г.), «Поэма о любви» (1954 г.), «Девушка-джигит» (1955 г.), «Это было в Шугле» (1955 г.) и, продолжая в последующем любимое дело, ею были созданы живописные произведения – «Трикотажницы» (1951 г.), «Портрет Т. Разиевой» (1952 г.), «Автопортрет» (1956 г.), «Народные таланты» (1957 г.) и мн. др.

Не менее самобытными стали картины художницы в 60-е гг., накопившей к тому времени значительный опыт участия во всевозможных художественных выставках, в которых полотна пользовались большой популярностью. Среди них: «Портрет народной мастерицы Б. Басеновой», «Мать-героиня», «Песня Казахстана», живописные труды – «Аяк-Калкан», «Ургуртас», «Сары-Агач», «Дорога на джайляу», «Будущий совхоз». Как видим, мастеров живописи покоряли и природа родного края, и образы женщин, и традиционные занятия казахского народа. Одной из отличительных особенностей многих казахстанских художников являлось сочетание пейзажного образа с жанровой сценой, в данном случае современная жизнь людей на фоне природной красоты. К их числу относятся и работы А. Галимбаевой – «Девичья бригада чабанов» (1965 г.), «Вечер в совхозе» (1965 г.), «Надежная охрана», «Водопой» и др. Определенное место в творчестве художницы занимал натюрморт, в чем «проявляются незаурядные знания народного искусства, бережный, любовный подход к изучению национальной истории и культуры [12, 27]. К ним относятся «Три века» (1965 г.), «Древняя керамика» (1964 г.), «Кобыз» (1962 г.), «Желтые яблоки», «Айва» (1965 г.), «Красный апорт» (1965 г.).

В целом, работы А. Галимбаевой были разнообразны по жанрам и применяемым техникам. Но объединяло творчество «поэтичность образа, красочность, жизнерадостность, живописная сила и национальное своеобразие, проявляющееся в выборе персонажей и сюжета, пейзажного мотива, предметов натюрморта» [12, 38]. Ее перу также принадлежит ряд портретов – «Портрет С. Койшубаевой», «Портрет писателя Г. Мустафина», «Портрет актрисы С. Майкановой», «Портрет сына» и др. В 1966-1967 гг. сцены из жизни родного народа

выразились в работах «Стригали», «Вкусный чай», «Нан», «Пиала кумыса».

Учителя А. Галимбаевой, воспитавших в ней большого мастера, стали наставниками и для целого ряда других казахских художников – С. Мамбеева, М. Кенбаева, К. Тельжанова, Б. Тулекова, Ж. Шарденова, К. Шаяхметова и др. Все они, обучаясь в Алма-Атинском художественном училище, обогащали имеющийся потенциал впечатлениями от театрального, живописного искусства эвакуированных деятелей культуры. Безусловно, это не могло не отразиться на будущей творческой деятельности молодых художников.

Сабур Мамбеев окончил Ленинградский художественный институт им. И. Репина. Его дипломной работой стало полотно «На джайляу», народной же тематике были посвящены картины «Казашка» (1953 г.), «В горах» (1955 г.), «Девочка» (1956 г.), «Беседа» (1954 г.), «Портрет девушки» (1955 г.) и др.

Сам художник в свое время писал: «Нельзя не заметить поисков новых выразительных средств, желания связать приобретенное в школе мастерство реалистического изображения действительности с народной традицией». Особенности казахского орнамента, его строгая сила, силуэтность, мерные ритмы и сопоставление больших декоративных плоскостей получают отражение в колорите, композиции, приемах выявления формы и пространства» [12, 70].

В 1957 г. на Всесоюзной художественной выставке среди лучших работ художников страны, была представлена картина С. Мамбеева «В горах». Тема быта казахов-чабанов, городской жизни оставались ведущей среди остальных в творчестве художника. К ним относятся: «У юрты» (1958 г.), «Откочевка» (1959 г.), «В пути» (1963 г.), «Весна» (1964 г.), «Студентки» (1959 г.), «В моем городе» (1960 г.), «Строительницы» (1960 г.), «Брат и сестра» (1965 г.), «Девушка у окна» (1958 г.), «Художница М. Лизогуб» (1959 г.) и др.

Заслуженным деятелем искусств Казахской ССР был признан художник Молдахмет Кенбаев. В начале 50-х гг. он обучался в Московском художественном институте им. В. Сурикова. Также, как и для С. Мамбеева, главным пристрастием М. Кенбаева оставалась красота родной земли,

традиционное хозяйство народа, что нашло отражение в его работах. Не случайно М. Кенбаев заслужил имя певца казахской степи. Сам художник писал по этому поводу: «Как только я почувствовал, что могу передать средствами живописи необычайно богатую палитру природы, и прежде всего, степь, ее просторы, ее необъятность, а главное – ее красоту, я заболел «степной жизнью», если так можно выразиться. Я грезил и мечтал о степи. Мне хотелось, чтобы все полюбили степь так, как я ее люблю. Она везде и всюду была со мной» [12, 96].

Полотна М. Кенбаева «Песнь чабана», «Ловля лошадей», «Сары-Арка» заслужили всеобщую известность и признание. Во всех произведениях М. Кенбаев обнаруживал знание жизни своего народа на селе. Потому они оказались особенно близки и понятны широкому зрителю.

Бесспорным является тот факт, что в работах большинства казахских художников нашла отражение национальная реальность. Через тему взаимоотношений человека с природой живописцы смогли выразить многогранный спектр эмоциональных, нравственных и этических представлений народа [9, 136].

Однако, излишнее проявление интереса к национальной тематике, тем более в тесной связи с историческим прошлым, могло грозить для художников тяжелой опалой со всеми вытекающими отсюда последствиями. В докладе того же Вейнмарна «О задачах советского изобразительного искусства национальных республик» указывалось на якобы «ложно» понимаемые молодыми художниками «национальной формы» в искусстве. «…Ошибки национального искусства связаны с тенденцией идеализации прошлого. Она имеет место в буржуазно-эстетском отношении к прошлому и в стилизаторском подражании образцам старого искусства. Но чаще всего эта тенденция сказывается в том, что национальный художник, работая над исторической темой и изображая положительного героя прошлого, впадает в ошибку, неверно изображая историческую эпоху, идеализируя и приукрашивая тот эксплоататорский общественный строй, который существовал при жизни этого героя» [25].

Ситуация складывалась достаточно серьезная, учитывая шумевшие тогда «дела» литераторов, исключаемых из Союза писателей за «небольшевистское» отражение в произведениях исторических страниц прошлого. В теории науки об искусстве муссировалась концепция «единого потока». «Эта теория рассматривала историю с позиций буржуазного объективизма. Последователи пресловутой теории объявляют одинаково важной и ценной деятельность всякой исторической личности вне зависимости от того прогрессивную или реакционную роль имела эта деятельность в истории борьбы народа. Теория «единого потока» глубоко враждебна принципу партийности марксистской исторической науки» [26]. Только ленинское учение, по мнению идеологов культурной политики того времени, могло позволить правильно и объективно оценить национальное художественное наследие. Загнанное в рамки идеологии советское искусство не давало возможности для самовыражения художников, которые при выборе в качестве образов национальных героев, вынуждены были их соотносить с современной жизнью, а не традициями древнего или средневекового периода истории. Советское искусство объявлялось «воинствующим искусством большевизма, проникнутое партийно-страстным отношением к изображаемой действительности». Искусство, находясь на страже социалистической идеологии, превращалось в «действенное средство идейного воспитания широких народных масс», способствовало пропаганде идей коммунистического строительства со специфическими формами социально-экономической, политической жизни.

Особую враждебность у советских критиков вызывало обращение художников в своем творчестве к культурным традициям «буржуазных» народов, в этом случае они получали прозвище «упадочных», а выбранный им путь изображения – «вырождения и рабского подражания». Подобный вид искусства был «вскрыт» на Украине, в Грузии; в Казахстане же тенденции «отхода» от советской реальности расценивались, как проявление националистического пантюркизма и панисламизма.

В отчетном докладе о работе Союза советских художников КазССР за 1949-1951 гг. сообщалось о ситуации

когда, после того, как вооруженные указаниями партии о необходимости «выбираться из своих мастерских в колхозы и на заводы и темы для своих произведений черпать там», художники стали достигать немалых результатов. Экспонаты выставок были посвящены темам «созидательного строительства во всем его многообразии, строителю новой жизни, героям социалистического труда и лауреатам сталинских премий» [27]. Но не было картин, посвященных «великому сталинскому плану преобразования природы, укрупнению колхозов, мало картин, отражающих нашу социалистическую промышленность, показывающих Казахстан как сокровищницу полезных ископаемых», – сетовал председатель Правления ССХК Баранов.

Большое число художников 50-х гг. смогли воплотить в работах одну из самых актуальных тогда тем – тему целины, когда «феномен преображения действительности в необходимом господствующей идеологии ракурсе, присущей искусству, раскрылся с исчерпывающей полнотой. Социальный заказ на эпохальную акцию покорения целины был выполнен самоотверженным трудом и энтузиазмом народа, армией рабочих, агрономов, студентов и не менее вдохновенно был воспет поэтами, писателями, композиторами, художниками»[9, 136].

Среди художников, авторов работ о целине необходимо назвать Нагимбека Нурмухамедова, который, кстати говоря, писал и на революционные, военно-морские темы, пейзажные картины. «Выступление М.В. Фрунзе в Самарканде в 1920 г.», «Фурманов в Верном», серия работ «На Казахстанской Магнитке», «Старый Темиртау», «Морозное утро», «Силуэты поднимаются», «Голубое утро», «Вечер в горах», «Розовые горы», «Зеленая роща», «Порох держать сухим», «Пока существует лед холодной войны» составляют далеко не полный перечень произведений Н. Нурмухамедова.

Плодотворным оставалось творчество и Абылхана Кастеева, создавшим в 50-60-е гг. серию акварелей «Советский Казахстан», куда вошло около 100 трудов. «Пейзажи, изображающие колхозы, дают широкую, эпическую, многоплановую панораму. В реалистических, тонких голубовато-серебристых по живописи пейзажных картинах

проявляется советский патриотизм художника… В акварелях Кастеева мы видим близость художника к жизни своего народа. Его индивидуальность сказывается не только в новом содержании его пейзажей, но и в собственной художественной интонации», - сообщалось в стенограмме обсуждения выставки художников республик Средней Азии [28]. Тогда на выставке была представлена работа «Прием товарищем Сталиным на Царицинском фронте тов. Джангильдина», вызвавшей положительный отклик в партийных кругах. Другая работа «Портрет Амангельды», написанная А. Кастеевым более осмысленно, нежели первые портреты революционного героя, была отправлена в 1950 г. на Всесоюзную выставку в Москву, вызвав резонанс, и хороший отзыв в газете «Советское искусство». Однако, тогда же Союзом советских художников Казахстана в лице председателя его Правления в адрес А. Кастеева была высказана критика по поводу использования художником новых приемов работы. «При всех положительных качествах последних полотен А. Кастеева следует поставить ему в упрек то, что он бросил заниматься графикой, в которой делал наибольшие успехи, а именно пейзажами, исполненными в акварели. Техника живописи маслом еще не совсем освоена Кастеевым во всем изобилии богатств и возможностей и художнику приходиться тратить много лишней энергии» [29].

Налицо сохранялась политика сдерживания не только в выборе тематики, но и технических приемов исполнения работ. Критике было подвергнуто и творчество известного тогда художника А.М. Черкасского, как «страдающего пережитками импрессионистического воззрения на живопись». Импрессионизм, как известно, характеризовался стремлением художников зафиксировать мимолетные впечатления, желанием наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости. Однако, несмотря на неординарность подхода в изображении действительности, данное направление в советском искусстве не могло вызвать другой, нежели как враждебной реакции, уже потому, что корни импрессионизма выходили из Франции, и был характерен в большей степени для европейской культуры.

«Романтическая» живопись в Советском Союзе трактовалась с позиции диалектического материализма.

Социалистический реализм в искусстве, по мнению идеологов страны, «вырос в непримиримой борьбе с реакционным буржуазным искусством и его влияниями». «В первые периоды развития советского изобразительного искусства различные лже-новаторские, так называемые «левые» течения, отрицая идейное содержание искусства, отрицали тем самым значение и существование советского национального искусства. Реакционный нигилизм и космополитизм в отношении искусства, который проповедовал эти течения, проникал и в искусство союзных республик» [30]. Жданов на I съезде советских писателей указывал на то, что «для нашей литературы, которая обеими ногами стоит на твердой материальной основе, не может быть чужда романтика, но романтика нового типа, романтика революционная».

«Революционный романтизм является составной частью социалистического реализма и выражением реальной героики советской жизни, является отображением великих деяний советского народа, героических и романтических по самой своей сущности. Глубокое проникновение художника в идейный смысл событий позволяет ему, говоря словами тов. Жданова, «показать наш народ не только в его сегодняшнем дне, но и заглянуть в его завтрашний день, помочь осветить прожектором путь вперед» [31].

«Тенденции импрессионизма, эскизность и незавершенность формы, «этюдизм», декоративность и живописность, как самодовлеющие задачи мешают многим художникам успешно бороться за овладение методом социалистического реализма в искусстве. Все эти недостатки уводят художника от идейных задач советского искусства, от реализма в область формалистических, чуждых нам по идеологии исканий. Преодоление имеющихся недостатков требует неослабной борьбы за дальнейший идейный и художественный рост советского многонационального искусства» [32].

Провозглашаемая борьба проявилась в неустанном контроле за творческой деятельностью художников, навязывании принятых схем и шаблонов, систематическом обсуждении произведений. Своеобразная «гонка» за критикой, без которой не обходилась работа тогда любого творческого

коллектива, принимала жесткие формы, когда подавлялись малейшие устремления художников несколько иначе посмотреть и изобразить окружающий ими мир. Любое расхождение с принятой и установившейся системой культурных ценностей рассматривалось не как простое несогласие, а имеющее под собой политическую подоплеку. Страх настроить против себя руководящие органы заставлял художников негласно соглашаться и писать в угоду партии с ее «ясными и точными представлениями» в искусстве. Стоит также заметить, что все творческие Союзы, которые, в первую очередь обязаны были следить за «ростом» своих членов, первыми и подвергали их своеобразным испытаниям, возможно, и искренне веря в оправданность предпринимаемых мер. Ведь отсутствие критики в деятельности Союзов расценивалось как отсутствие действенной работы, считалось, что Правление оргкомитета «идет на поводу» художников и не справляется с конкретными задачами, стоящими перед советским искусством.

Работы «Люди Сталинской эпохи», «Ученые в Караганде» А.М. Черкасского были оценены в творчестве автора как «шаг назад». «Черкасский является одним из крупных наших мастеров, оказывающим большое влияние на молодежь и поэтому мы должны приложить все усилия, чтобы исправить его неправильные взгляды на живопись и направить на реалистические рельсы восприятия действительности… В Союзе есть и такие художники, которые хотя и не страдают формализмом, но просто обладают невысоким уровнем мастерства и мало работают над его повышением. Из числа таких художников следует отметить А. Исмаилова, Г.И. Симкина… Небрежностью и торопливостью отличаются работы В.Д. Ткаченко, к отстающим художникам относятся И.В. Семенов, З.С. Назыров» [33].

Тем не менее, все более разнообразными становились виды искусства, развивалась скульптура, постепенно приобретавшая сложные черты. Материалами для исполнения служили дерево, бронза, мрамор, терракот, майолик, шамот. Первым казахским скульптором стал Хакимжан Нурызбаев, с детства занимавшийся лепкой, сумевший принять участие в районном смотре самодеятельного искусства и за созданные

бюсты Джамбула и Горького получить денежную премию. После окончания Алма-Атинского художественного училища, в 1945 г. Х. Наурызбаев поступил на скульптурный факультет Харьковского художественного института. Работая под руководством Кудрявцевой, он создал целый ряд экспозиций на национальные темы: «Кокпар», «Юноша с беркутом», «Встреча победителя».

Окончив в 1951 г. институт, выполнив в качестве дипломной работы «Джамбул на коне», Х. Наурызбаев вернулся в Алма-Ату, где стал заниматься преподавательской деятельностью в художественном училище. При нем было открыто скульптурное отделение, сыгравшее решающую роль в становлении национальных кадров скульпторов.

В 1951 г. Х. Наурызбаевым был выполнен портрет А. Иманова, а к выставке, посвященной 40-летию Советской власти, была закончена фигура «Юный Джамбул». За заслуги в области казахского изобразительного искусства Верховным Советом Казахской ССР Х. Наурызбаеву было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Казахской ССР [34].

В конце 50-х гг. скульптор работал над образом великого казахского поэта, просветителя Абая Кунанбаева. В итоге памятник был отлит в бронзе на Ленинградском заводе «Монументскульптура» и установлен в г. Алма-Ате. Среди архивных документов ССХК сохранилось постановление Президиума Академии наук КазССР (№110, от 08.12.1960 г.) о представлении к премии им. В. Ленина памятника Абаю Кунанбаеву скульптора Х.И. Наурызбаева.

Ежегодно пополнялись ряды Союза советских художников Казахстана, на 1 января 1961 г. их числилось 107 членов [35]. В 1963 г. состав увеличился до 128 художников, а в 1968 г. – до 169 [36]. В крупных областных центрах республики – Караганде, Целинограде – были созданы отделения ССХК, творческие коллективы которых смогли внести весомый вклад в развитие художественной культуры.

Среди живописцев, стремившихся раскрыть духовную красоту своего народа, показать его высокие моральные качества, неиссякаемую силу и трудолюбие, следует назвать Айшу Галимбаеву, о которой выше было указано, Камиля

Шаяхметова – «Сыновья», «На той чабанов», Канафия Тельжанова – «Начало» и др.

С каждым годом выявлял все новые и более тонкие поэтические оттенки в своем искусстве А. Кастеев. Пейзажная серия «На земле казахстанской» была высоко оценена, А. Кастееву присуждена Государственная республиканская премия КазССР за 1967 г.

В пейзажном жанре успешно работали и А. Исмаилов, Ж. Шарденов, В. Ткаченко, У. Ажиев, Л. Леонтьев, А. Степанов, Н. Нурмухамедов.

В связи с полетом в космос первого советского человека, интерес художников в 60-е гг. переносится на «небо», возникает бум картин на темы покорения космоса. Среди них «К звездам», «В полет», «На космодроме» А. Степанова и др.

Больших успехов в 60-70-е гг. достигла графика Казахстана. Здесь сложился отряд ярких и самобытных мастеров, чьи имена и работы стали известны не только в республике, но и за ее пределами. Наряду с такими художниками, как В.И. Антощенко-Оленев, К. Баранов, Е. Говорова, Р. Великанова, А. Кастеев, А. Исмаилов, успешно работали У. Ажиев, Ч. Кенжебаев, Н. Гаев, Е. Сидоркин, А. Дячкин. Они принесли в графику Казахстана разнообразные темы и обряды, смелость решений, новые технические приемы, усиливающие действенность ее художественного языка. В республике, где этот вид искусства в основном, был представлен акварелью, получил бурное развитие в различных техниках: офорт, монотипия, автолитография, меногравюра и т.д.

Широкое развитие получила книжная графика. Повысилась художественная ценность оформления, культура и профессиональность решения не только отдельных иллюстраций, но и книжного блока.

Увеличивалось и число скульпторов, среди которых особо отличались И.Я. Иткин, Б. Тулеков, П. Усачев, А. Исаев, молодые скульпторы – Досмагамбетов, Рахманов, Прокофьева. Все они были участниками многочисленных выставок, отмечены дипломами конкурсов по сооружению памятников республиканского, союзного значения.

По справедливой оценке ССХК результатов изобразительного искусства за 60-70-е гг. действительно «значительно вырос общий уровень профессионализма в каждом из видов изобразительного искусства, появились новые языковые возможности, с большой смелостью используются художниками в произведениях образные ассоциативные средства, цветовая обогащенность у живописцев, многообразие техник у графиков, наполненность и пластика у скульпторов, образное, цельное решение спектаклей у художников театра, многоплановость и выразительность у кино-художников. Все это говорит о прогрессе и возможностях изобразительного искусства республики». «Заметно расширился творческий диапазон художников. Это явление объясняется тем, что многие члены Союза художников Казахстана работают в различных изобразительных формах, совмещая монументальное искусство с графикой, плакат с прикладным искусством, станковую живопись с живописью монументальной, работу кино-художников с иллюстрированием книг. Важную роль в развитии изобразительного искусства Казахстана играет большая выставочная деятельность» [37].

В 1966 г. на ВДНХ КазССР была организована первая республиканская выставка декоративного и народно-прикладного искусства, с которой лучшие образцы были направлены на Международную выставку в Монреаль, где изделия народных мастеров завоевали большой успех.

Вопрос прикладного мастерства поднимался еще в феврале 1954 г. на заседании III съезда Союза советских художников Казахстана. В выступлении министра культуры Байгалиева прозвучала мысль о том, что казахский орнамент, изображаемый народными художниками несколько «устарел». По его словам: «…в области орнамента имеется у нас определенный застой…для оформления и одежды, и сцены, и книг, и архитектуры имеется один-единственный орнамент – «кошкар муиз» («бараний рог»). Этот орнамент употребляется абсолютно везде. А разве в народном творчестве, на основе народного орнамента нельзя выработать интересные виды народного орнамента с использованием орнаментов братских народных республик? В этой части просто наша

художественная мысль стоит на одном месте... Такой стандартный орнамент, который сейчас имеется, не удовлетворяет нас» [38].

Неверное толкование сущности и ценности национальных культурных традиций, звучавшее из уст первых руководителей республики, невольно наводит на мысли о недостаточной их профессиональной компетентности, да простят нам наши предки за столь серьезные обвинения. Однако не может не возмущать тот факт, что подобные люди, вершившие судьбы целых народов, могли оставаться тогда ответственными за развитие самобытной национальной культуры, на деле предававшие ее идеалы в угоду нереальным теоретическим положениям об интернациональной культуре. Возмущает и то, как, подвергшаяся критике «стандартизированность» народного орнамента, не касалась в целом, устанавливающихся культурных стандартов.

Определенный итог работы был подведен на выставке «Советский Казахстан», где экспонировалось 348 произведений 118 художников. А на юбилейной выставке республики 50-летия Советской власти было представлено свыше 600 работ 200 авторов.

Помимо республиканских выставок был проведен ряд персональных: А. Кастеева, А. Галимбаевой, А. Черкасского, И. Иткинда, Н. Соловьева, В. Кукурузы, К. Баранова, Е. Говровой и др.

В Москве, в выставочном зале Союза художников СССР экспонировалась выставка произведений 5 художников Казахстана: Г. Исмаиловой, Х. Наурызбаева, К. Шаяхметова, А. Степанова, А. Джусупова; в музее искусств народов Востока – В. Антощенко-Оленева, Е. Сидоркина, Н. Гаева.

В Москве прошли персональные выставки художников Е. Сидоркина, Н. Нурмухамедова. На международной выставке в Кракове художник Е. Сидоркин получил первую премию за серию графических листов «Читая Сакена Сейфуллина».

Творчество казахстанских художников стало известно далеко за пределами советской страны. В 15 странах, среди которых Бразилия, США, Англия, Япония, Индия, ГДР, Польша, Монголия, Афганистан, Бирма, Цейлон, Венгрия и др. побывали произведения 30 художников Казахстана. Это работы

народных художников КазССР А. Кастеева, А. Галимбаевой, К. Тельжанова, А.Черкасского, заслуженных деятелей искусств КазССР Е. Сидоркина, Г. Исмаиловой, М. Кенбаева, Х. Наурызбаева, С. Романова, С. Мамбеева и др.

Произведения художников Казахстана были помещены в Государственную Третьяковскую галерею и другие крупнейшие музеи страны, как свидетельство профессионального и художественного роста творческого коллектива республики. В 1952 г. в г. Алма-Ате продолжил систематическую работу Государственный художественный музей КазССР, сыгравший большую роль в повышении квалификации художников. Организованная в 1935 г. художественная галерея в своем фонде содержала произведения, приобретенные с выставки, посвященной 15-летию КазССР и экспонаты, переданные в дар центральными музеями Москвы и Ленинграда. В 1939 г. в связи с 125-летием Т. Шевченко, художника, изобразившего природу Казахстана, быт казахской бедноты, галерее было присвоено его имя.

В годы Великой Отечественной войны галерея находилась в консерватории и только в 50-е гг. смогла возобновить свою деятельность. В состав фондов стали входить произведения живописи, скульптуры, графики художников Казахстана, работы русского дореволюционного и западно-европейского искусства, предметы прикладного искусства Китая, Индии, Японии. Ежегодно коллекция пополнялась новыми экспонатами.

В залах галереи организовывались передвижные выставки работ художников союзных республик, выставки из коллекций других музеев, отчетные и персональные выставки работ художников Казахстана, а также выставки к памятным датам [39].

Помимо экспозиционной работы, сотрудники музея занимались лекционной работой, публикацией каталогов, буклетов по искусству и пр. Таким образом, как и все музеи, художественный музей исполнял вполне конкретные задачи по агитационно-пропагандистской работе идей социалистического и коммунистического строительства среди советских граждан. За заслуги в изобразительном искусстве, казахстанским

художникам было присвоено звание народных художников КазССР, мастера удостоены звания заслуженных деятелей искусств КазССР, а также званий лауреатов государственных премий КазССР. Постепенно складывался штат искусствоведов, а К. Тельжанов в 60-е гг. был избран членом-корреспондентом Академии художеств СССР.

Примечательна творческая деятельность немцев-переселенцев Казахстана, в частности, Карагандинского региона. В открывшемся в 1989 г. областном музее изобразительного искусства были представлены работы местных талантов, в том числе и немецких художников. Среди них достойное место занимают полотна живописца В.А. Эйферта, волею судьбы оказавшегося в годы войны в г. Караганде. В 1947 г. здесь им была организована изостудия, куда вошли многие профессиональные художники, экспонировавшие во главе с В.А. Эйфертом работы на республиканских и общесоюзных выставках. Пристрастием художника на протяжении всей жизни оставались пейзажи и натюрморты. Большая часть произведений, безусловно, была посвящена Караганде, ее бытовой жизни.

Еще одной видной фигурой в мире изобразительного творчества был П.П. Фризен, отбывавший срок в Карагандинском концлагере, после окончания которого, решившего остаться в г. Караганде. В фондах местного музея хранятся 73 работы П.П. Фризена, связанными с пейзажами, портретами, зарисовками.

В Карагандинской шахте оформителем работал другой немецкий художник Л.Э. Гамбургер. В 1946 г. он был принят на более творческую работу в местный драматический театр, в котором создал декорации к спектаклям «Козы-Корпеш и Баян сулу», «Алдар-Косе» и др. В 1949 г. художник перешел на работу в Русский драматический театр, где стал создавать декорации, как классического, так и современного репертуара. У Л.Э. Гамбургера были свои ученики, с которыми он мог поделиться талантом художественного восприятия. Колорит его работ был построен на теплых, характерных для степи и данного города тонах. Своеобразие казахского быта в работах было передано художником с большим художественным тактом [40, 164].

С Карагандинским периодом было связано творчество А. Фонвизина, прожившего здесь 10 месяцев в ходе политической ссылки за немецкое происхождение и оставившего в память о городе серию акварелей под общим названием «Караганда».

Драматично сложилась судьба известного немецкого художника Генриха Фогелера, который вынужден был переехать из Германии в Советский Союз за свои антифашистские взгляды. В сентябре 1941 г. Г. Фогелер был оправлен в Карагандинский край, где и умер. Он увлекался графикой, создавал антифашистские листовки и отправлял их в г. Москву. Известно, что Г. Фогелер писал портреты сельчан, однако тайна вокруг творчества художника продолжает оставаться, поскольку не было найдено ни одной работы карагандинского периода в творчестве художника. В местном музее хранятся живописные работы, написанные Г. Фогелером еще в г. Москве.

Среди художников немецкого происхождения, живших и творивших в Карагандинской области, одном из центров политической депортации военного времени, также можно назвать Эударда Губера, Ирину Борхман, Адольфа Пфейфера, Оскара Майера и др.

Еще более разнонаправленным становится искусство Казахстана в 80-е гг. Разнообразие стилей, жанров в связи с политикой демократизации общества стало определяющим в творчестве живописцев, скульпторов, архитекторов. Тенденция возвращения в казахском искусстве к национальным истокам через интерес к тюркологии, фольклору и др. повысило процесс самоидентификации. Более глубокое философско-мировоззренческое осмысление самобытной казахской культуры позволило найти новые формы выражения, а казахское национальное искусство обогатить его традиционной стороной с вековыми тенденциями и направлениями.

РАЗДЕЛ 3
ТЕАТР В ЖИЗНИ КАЗАХСТАНСКОГО ОБЩЕСТВА

3.1 Складывание национального театрального искусства

Несмотря на огромное значение театра как одного из средств духовного осмысления культуры этнической общности, в исторической науке Казахстана данная тема не нашла своего широкого исследования. Тем временем, учитывая тот факт, что современная культура Казахстана представлена культурными традициями представителей многочисленных этносов, требующих изучения не только в рамках своих особенностей, но и в тесной связи друг с другом, проблемы творчества наиболее ярких представителей высокого искусства обязывают со всей ответственностью исследовать вопросы основных тенденций его развития. Автор убежден в том, что исследовать культуру во всех ее проявлениях казахского или любого другого народа в отрыве от остальных этносов недостаточно. Изучая опыт одного лишь народа или одного из направлений всего культурного многообразия, мы рискуем лишиться возможности полного представления о культурном прошлом своей страны.

Отдельные попытки организации театральных представлений в казахской среде делались в период первой мировой войны силами зарождающейся казахской интеллигенции и, были одним из результатов культурного оживления, охватившего мусульманские народы после революции 1905-1907 гг. О театральных начинаниях того времени сохранились отрывочные сведения. Так, в журнале «Айкап» сообщалось, что 4 января 1915 года в г. Атбасаре на благотворительном вечере была разыграна казахская свадьба, которая была не пьесой, а лишь показом различных моментов сватовства и свадебных обрядов в казахском быту.

По словам М. Ауэзова подобные любительские спектакли проводились и в других местах – «…в центрах сосредоточения казахской учащейся молодежи и чиновничества» – в Оренбурге, Омске, Семипалатинске, Ташкенте. Но эти

спектакли оставались редким, случайным явлением и не способствовали созданию постоянных театральных кружков.

Более прочные театральные традиции, постоянные театральные кружки возникали в среде татарской интеллигенции. Вообще, театральное движение среди татар приобрело к периоду первой мировой войны широкий размах, так что на всероссийском съезде деятелей народного театра, состоявшемся в декабре 1915 г., был заслушан даже доклад «О татарском театре». Первые спектакли были почти одновременно даны в Казахстане и в Уфе в начале 1906 г., организованные татарской интеллигенцией – учителями, журналистами. Репертуар спектаклей состоял из пьес частью самобытных, принадлежащих перу молодых татарских драматургов, частью – переводных с турецкого языка. Никаких профессиональных артистов не было, ими были в основном представители той же интеллигенции. Женские роли часто исполнялись тогда мужчинами.

Однако новая для общества сфера культуры сразу вызвала протест среди мусульманского духовенства, которое «обратилось к губернаторам, полицмейстерам и другим начальствующим лицам с просьбой прекратить представление зрелищ, якобы противоречащих шариату, как безнравственных, могущих внести разлагающее начало в патриархальную мусульманскую семью» [1, 5].

Муллы во всех мечетях читали проповеди, в которых громили нечестивцев, устраивающих постыдные зрелища и увеселения. Однако, несмотря на это народ тянулся в театры, зрелища продолжали привлекать, а артисты точили свое мастерство, рождая новых профессионалов и народных кумиров.

Одна из старейших актрис Казахского театра Малика Шамова, татарка по национальности, начала свой сценический путь в театральном кружке г. Уральска. Выступал кружок преимущественно с концертами, в программу которых входили песни, пляски, рассказы, небольшие одноактные пьески.

Когда Уральск перешел в руки Советской власти, на базе этого кружка была создана передвижная татарская труппа, которая разъезжала, погрузив декорации на верблюдов по

окрестным селениям, давая спектакли, как для татарского, так и для казахского зрителя.

Обстановка в подобных кружках была примитивной. Декорации отсутствовали, если нужно было передать внутреннее убранство юрты, его заменяли ковры, занавесы, одеяла, подушки; если действие происходило на открытом воздухе, по сцене развешивали срубленные ветки деревьев. Непременной составляющей спектакля являлась суфлерская будка, которую сооружали из кошмы. Вместо грима артисты мазали лицо мелом и сажей, если нужно раскрашивали его цветными карандашами. Бороды и усы выкраивались из козлиной шкуры.

В 1919-1920-х гг. в Казахстане стали возникать постоянные труппы при местных отделах народного образования. Такие труппы носили полупрофессиональный характер. Они существовали в нескольких городах, в том числе в Семипалатинске. В ней было около 20 постоянных участников, из которых некоторые потом были приглашены в Казахский драматический театр во время его организации. Данная труппа за годы своей работы с 1920 по 1925 гг. переиграла практически все пьесы тогдашней национальной драматургии, которая, как известно, только зарождалась.

Из учебных заведений особую роль в создании Казахского национального театра сыграл Казахский институт народного образования.

Один из первых спектаклей был сыгран для делегатов I съезда Советов Казахстана, открывшегося в Оренбурге 4 октября 1920 г. Инициатором постановки спектакля явился культотдел Кирревкома. Именно в этом спектакле играл тогда Серке Кожамкулов, незадолго до этого переехавший в Оренбург и поступивший в институт народного образования.

Постоянный кружок в институте народного образования образовался в 1922 году, активными участниками которого стали будущие актеры Казахского театра Капан Бадыров и Елюбай Умурзаков, приехавшие на учебу в Оренбург.

22 ноября 1925 г. в Наркомпросе Казахской республики состоялось совещание по вопросу о национальном театре. Было решено пригласить уже известных на тот период артистов, игравших в местных театрах республики. Был составлен список

из 23 человек, которых, собственно планировалось пригласить в столицу для работы в республиканском театре. Однако отозвались не все, и приехало тогда всего 7 человек. Во многом сказалось неверие в перспективность театральной деятельности, тем более, что многие артисты-любители уже начали профессиональную карьеру на другом поприще.

Таким образом, сложившаяся и существовавшая в первые годы труппа Казахского национального театра была весьма пестрой по своему составу. В нее входили певец Амре Кашаубаев, акын Иса Байзаков, народный юморист Калибек Куанышпаев, борец (балуан) Кажымукан, артист драматического жанра Латип Ашкеев. К моменту открытия театра состав труппы был доведен до 30 человек.

После переезда театра в Алма-Ату, состав несколько расширился и пополнился Канабеком Байсеитовым, Куляш Беитовой, в дальнейшем Байсеитовой. Оба выросли из художественной самодеятельности и оказались в национальном театре в период учебы в г. Алма-Ате.

Вопрос о задачах первого в истории Казахстана театра в руководстве республики обсуждался постоянно и вызывал жаркие споры. Народный комиссар просвещения С. Садвокасов за свои идеи о существе казахского театрального искусства был обвинен в национализме, стремлении посеять вражду между народами. «…В докладе он (С. Садвокасов) исходил из правильного требования самобытности и национального своеобразия создаваемого театра. Заявляя, что казахский театр должен быть детищем своего народа, должен внести в мировую культуру нечто свое, оригинальное, он к этому требованию добавлял порочное утверждение, будто национальное своеобразие возможно сохранить только в том случае, если театр будет строиться и развиваться в полной изоляции от художественной культуры других братских народов, в том числе от русской культуры, на основе только собственного народного творчества – народных игр и обрядов, музыки, песен и эпоса. Неправильным было и предложение докладчика ориентироваться в построении репертуара исключительно на казахскую драматургию, избегая переводных пьес. Подоплека такого рода тенденций крылась в контрреволюционном стремлении националистических кругов посеять рознь между

братскими русским и казахским народами, а, в конечном счете, – согласно с общими мечтами панисламистов и пантюркистов – отторгнуть Казахстан и Среднюю Азию от Советского Союза и присоединить их к мусульманскому Востоку, хотя бы ценой подчинения империалистическим колониальным державам» [2, 16].

О национальном содержании казахского театра говорил и М. Ауэзов, стоявший у истоков его образования. По его убеждению театр должен быть «зачат в чреве матери», чьи целительные соки дали ему живительные силы. И только через материнские истоки родной истории, через эпическую цельность и народную мудрость нравственных идеалов казахского фольклора он придет к постижению революционного пафоса социалистических преобразований республики» [3, 6].

Понятно, что подобные позиции не могли до конца устраивать высшее руководство страны, призывавшего придерживаться в искусстве других народов, в том числе казахского, традиций русской «прогрессивной» культуры. Более того, высказывания в защиту самобытной национальной культуры, сохранения традиционности и пр. пугали их и позволяли в адрес «дерзких» политических деятелей, деятелей культуры бросать обвинения по поводу их национализма во взглядах, разворачивании ими на местах враждебной, контрреволюционной деятельности.

Кроме того, постепенно набирала обороты пресловутая идея «интернациональной культуры», согласно которой не должно было происходить «выпячивания» национальных особенностей. «Общественность Казахстана и в первую очередь сами деятели искусства осознали, что в современных условиях социалистического строительства, народы Советского Союза могут создавать и развивать свое театральное искусство только в тесном контакте с другими национальными культурами, при использовании опыта всего передового советского театра» [2, 17]. Пожалуй, последнее утверждение все же в большей степени было связано с вынужденным положением в существовании театральных и других культурных учреждений.

Вторым условием функционирования театров стало широкое привлечение зрительского контингента, но не для простого лицезрения за разворачивающимся сюжетом на сцене, а проведения среди них серьёзной воспитательной работы, по существу «политической обработки» широких народных масс. «Уже в первые месяцы работы молодого театра его создатели убедились, что ни наличие ярких актерских индивидуальностей, ни активная работа казахских драматургов не снимают основного вопроса, ради которого и был призван к жизни новый творческий коллектив – вопроса привлечения и воспитания театрального зрителя» [3, 8]. Именно поэтому вменялась строгая регламентация постановок, в основном, советских авторов. «Во всех пьесах, непременно, должна была присутствовать главная тема – преданность партии, любовь к Родине, самоотверженность в труде. И, конечно же, красной нитью во всех этих произведениях проходит идея нерушимой дружбы народов, любви и уважения к русскому народу» [4, 80].

Первой пьесой, поставленной Казахским театром стал «Енлик-Кебек» в 1926 г., после которого был дан большой концерт. Несмотря на то, что в первый сезон было поставлено немного спектаклей, и посещаемость оставалась низкой, театр вызывал неподдельный интерес среди зрителей. Весной театр выехал в гастрольную поездку по республике, которая продолжалась 3 месяца. Театральная труппа побывала в таких крупных городах, как Туркестан, Чимкент, Аулие-Ата и др., выезжала и в аулы.

Во второй год своего существования театр предпринял поездку в столицу Узбекистана – Ташкент. Здесь артисты дали ряд спектаклей и концертов в красноармейском клубе, узбекском народном доме. Тогда же труппа выехала в Москву, где в Малом зале Московской государственной консерватории состоялся концерт казахского музыкального народного творчества.

Позднее, учитывая наличие большого числа певцов, из состава театра было решено выделить музыкальную группу, которая продолжала гастролировать по всему Казахстану. Наиболее удачными ее постановками стали «Кыз Жибек» и «Жалбыр».

На сцене Казахского драматического театра ставились пьесы, как казахских драматургов, так и переводных русских и других авторов. Среди них – «Хлеб» В. Киршона, «Мой друг» Н. Погодина, «Аристократы» Н. Погодина, «Мстислав удалой» Б. Прута, «Майдан» Б. Майлина, «Борьба» К. Байсеитова и А. Шанина, «Шахта» Ж. Шанина, «Турксиб» И. Жансугурова. В 1932 г. режиссер Я. Танеев поставил пьесу М. Тригера «Подводная лодка». Позже в театр был приглашен другой режиссер М. Насонов, однако на отдельные постановки Наркомпросом приглашались режиссеры и Алма-Атинского русского театра.

В 1934 г. Первый съезд писателей Казахстана «призвал к изображению советской действительности и созданию ярких образов героев нашего времени. Казахские драматурги быстро откликнулись на этот призыв. От произведений, навеянных мотивами казахского эпоса и первых попыток создания пьес, носивших ярко агитационный характер и рассказывающих о классовой борьбе в послереволюционном казахском ауле, драматурги перешли к более углубленному показу современной советской действительности и недавнего героического прошлого – событий гражданской войны в Казахстане» [5, 92].

Однако, уже после первых лет существования казахского театра, несмотря на усилия артистов показа советской действительности (к чему призывала в своих решениях Партия), последовала критика в адрес всего творческого коллектива. Обвинения были связаны с тем, что казахский театр «увлекся» национальными эпизодами жизни, и совсем перестал заниматься постановками русских советских драматургов. «Основной принцип, на котором строилась игра всех актеров театра – требование жизненной, бытовой правды – определял в те годы и общий подход казахского театра к постановке в целом, как при создании образа ведущие актеры опирались на свое знание жизни и добивались точного воспроизведения ее на сцене, так и в оформлении спектакля, театр стремился точно копировать национальный быт во всем его своеобразии. Это был период «наивного реализма» в жизни театра с уклоном к этнографизму, особенно в постановках из жизни старого аула. Однако, принятый театром принцип

постановки пьес оправдывал себя только при работе с национальной драматургией и этот же принцип становился негоден, как только пьеса выходила за пределы знакомой, близкой актеру жизни» [2, 33]. «Слабые попытки освоить русскую классику были неудачны. Не удалось поставить «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» А. Пушкина» [2, 33].

Во второй половине 30-х гг. появились пьесы «Каменное оперение», «В яблоневом саду» М. Ауэзова, «Товарищи» А. Абишева, «Марабай» Ш. Хусаинова, были поставлены также «Амангельды», «Козы-Корпеш и Баян сулу» Г. Мусрепова, «Абай» М. Ауэзова и Я. Соболева.

После прибытия в театр 23 выпускников казахской студии, созданной при Государственном институте искусств им. А. Луначарского в Москве, труппой были поставлены также «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Васса Железнова» М. Горького, «Памела Жиро» О. Бальзака.

Переводные пьесы ставились и на сцене *театра русской драмы* в г. Алма-Ате. Творческий коллектив был сформирован в г. Семипалатинске еще в 1933 г., а в 1934 г. работу начал с постановки пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева. Среди создателей театра, именовавшегося первоначально «Театром русской драмы Алма-Атинского горсовета», следует назвать заслуженного деятеля искусств КазССР, первого художественного руководителя Ю.Л. Рутковского, Е.Б. Кручинину, З.И. Морскую, С.П. Ассурова.

Уже в первом сезоне театр показал зрителю 10 постановок, в 1935 г. к 15-летию КазССР, осуществил инсценировку «Мятежа» Д. Фурманова. В 1935-1939 гг. также были поставлены «Гроза» А. Островского, «Слава» В. Гусева, «Падь Серебряная» Н. Погодина, «Беспокойная старость» Л. Рахманова, «Ленин в 1918 г.» А. Каплера и Т. Златогоровой и др. В 1937-1938 гг. артисты успешно сыграли пьесу М. Ауэзова «Тунгы Сарын» («Ночные раскаты»). А в 1938 г. театр вошел в систему Наркомпроса и Управления по делам искусств и получил права республиканского театрального предприятия. За 6 сезонов театром было поставлено 64 пьесы, из них 35 были пьесами советских драматургов. Среди заслуженных артистов театра русской драмы следует отметить

Ю.М. Мизецкого, П.С. Тороцкого, Н.А. Арвенина, Л.Я. Майзеля, М.В. Брандта и др. [6, 25].

В 1918 г. по инициативе Исмаила Таирова, политического деятеля Семиречья, в г. Верном был открыт клуб национальных меньшинств, где работали уйгурский, татарский, узбекский драматические кружки. В их задачу входило, прежде всего, политико-воспитательная работа среди мусульманского населения. Вскоре за драматическими родились музыкальный, хоровой, танцевальный и др. кружки. Здание клуба стало называться «*Уйгурским клубом»,* в котором в 1919 г. были поставлены первыми сатирическая комедия А. Розыбакиева «Мансаппарас» («Порок тщеславия) и две пьесы, переведенные И. Таировым с узбекского языка на уйгурский – «Мазлума хотун» («Порабощенная женщина») и «Падыркуш» («Отцеубийца»).

Первым уйгурским драматургом стал Абдулла Розыбакиев, стоявшим у истоков образования уйгурского театра. Являясь публицистом, А. Розыбакиев был автором статей, литературных очерков о развитии и становлении уйгурской советской литературы.

В сер. 20-х гг. были написаны следующие уйгурские произведения – «Садыр Хонрук» Зерия Башири (1923 г.), «Тэлэйсиз кунлэр» Бурхана Касимова (1924 г.), «Назугум» Назарходжи Абдусаматова, Махпира Имашева и Джалала Ганиева (1925 г.).

Большую роль в развитии уйгурской театральной культуры сыграла деятельность «синеблузников», получив широкое распространение по всей стране. Их агитационно-политический и злободневный репертуар характеризовался привлечением местного сатирического материала. Одним из зачинателей движения «синеблузников» в Средней Азии и Казахстане стал Латиф Хамиди, позже ставший известным композитором, народным артистом КазССР [7, 17].

В мае 1930 г. было издано решение о создании при Казахском государственном театре уйгурской драматической труппы. Директором труппы стал Ахмет Аюпов, а первым художественным руководителем – Джалал Асимов.

Еще в марте 1930 г. была поставлена драма Латифа Ансари «Яркент вакияси» («Джаркентское событие»), в 1932 г.

– «Челиш кахриманлири» («Герой борьбы») Аюпа Исраилова. Осенью 1933 г. уже уйгурским драматическим театром был поставлен спектакль «Анар хан» по пьесе Ж. Асимова и А. Садырова. Во второй пол. 30-х гг. состоялись постановки пьес «Герип и Санам» И. Саттарова и В. Дъякова, «Ватанга мухаббат» («Любовь к Родине») Шарипжана Салиева, «Манап» Кадыра Хасанова. По мнению А.К. Канапина, Л.И. Варшавского первые работы уйгурского театра выглядели инсценировками эпических и исторических народных сказаний и песен и носили фольклорно-бытовой характер [5, 149]. Спектакли были насыщены уйгурскими народными песнями, танцами, музыкально-хореографическими сценами. Музыкальным оформлением занимались К.Г. Ланге, Л. Поливанов, М.М. Иванов-Сокольский.

В становлении уйгурской профессиональной хореографии большую роль сыграли узбекский танцор Али Ардобус, народная артистка СССР Тамара Ханум, балетмейстер Бабурин и народная артистка КазССР Шара.

Из-за музыкальных особенностей уйгурского театра, постановки которого были богаты танцевальными, песенными номерами, коллективу не раз приходилось выслушивать критику по поводу отсутствия актерской игры. Большинство актеров были певцами и музыкантами. Однако спектакли, сопровождаемые уйгурскими песнями, танцами, игрой на народных инструментах вызывали особенный зрительский интерес, с чем не могли не согласиться местные власти и впоследствии было решено присвоить театру статус музыкально-драматического.

Первыми переводными произведениями, поставленными на сцене уйгурского театра, были музыкальная комедия азербайджанского композитора У. Гаджибекова «Аршин-Мал-алан» и пьесы узбекского драматурга К. Яшена «Тармар» («Разгром») и «Юлдашлар» («Товарищи»). В 1936 г. состоялась постановка драмы «Козы-Корпеш и Баян сулу» Г. Мусрепова, в 1938 г. – «Кыз Жибек».

Постепенно складывался и профессионально креп актерский коллектив театра. Среди них: А. Шамиев, М. Бакиев, С. Саттарова, М. Зайнаудинов, Р. Аюпова, А. Садыров. В октябре 1936 г. в связи с празднованием 15-летней

годовщины Казахской республики артистка Хадича Имиева и артист Джалал Асимов за заслуги в деле организации уйгурского театра были награждены званием заслуженных артистов республики и ряд артистов театра – награждены значком им. 15-летия КазССР.

Большая работа по сбору уйгурских народных песен и их записи была проделана режиссерами Али Ардобусом и К.Г. Ланге.

Постепенно в театре создавалась и крепла своя группа уйгурских драматургов. В нее входили писатели К. Хасанов, А. Саттаров, артисты Асимов, Садыров, Салиев и др.

Сеть театральных объединений постоянно росла и к 1937 году достигла 24 областных театров. Еще весной 1932 г. стали возникать первые казахские театры на местах – Карагандинский и Риддерский театры рабочей молодежи, созданные на базе художественной самодеятельности. Просуществовав несколько лет, впоследствии были преобразованы в драматические театры.

Для подготовки актерских кадров осенью 1933 г. было организовано Алма-Атинское театрально-музыкальное училище. Большая группа молодежи была направлена на учебу в Москву и Ленинград. Первый выпуск актерского отделения Алма-Атинского училища в составе 16 человек в 1937 г. целиком влился в Актюбинский казахский областной театр драмы, а в 1938 г. свыше 20 выпускников казахской студии Ленинградского театрального училища пополнило ряды актеров Чимкентского областного казахского драмтеатра.

Было сформировано 7 казахских театральных коллектива (в гг. Гурьеве, Джамбуле, Караганде, Кзыл-Орде, Семипалатинске, Чимкенте и Талды-Кургане) и 9 русских театральных коллективов (в гг. Акмолинске, Караганде, Кустанае, Павлодаре, Петропавловске, Семипалатинске, Уральске, Усть-Каменогорске и Чимкенте).

Центральными, расположенными в г. Алма-Ате считались Казахский театр оперы им. Мирзояна, Русский театр оперы и балета, Казахский драматический театр, Русский драматический и Уйгурский театры. Остальные располагались в различных городах республики, в том числе в Чимкенте,

Актюбинске, Семипалатинске, Петропавловске, Караганде, Павлодаре, Джарканте, а также в селах [8].

Значительный рост театрально-зрелищных организаций объяснялся, прежде всего, заслуженным интересом со стороны зрителя к новому культурному направлению, которое к тому же выглядело ярким, захватывающим.

Не случайно, поэтому искусство драматического театра впоследствии переросло в *оперное,* начало которому было положено в среде артистов Казахского драматического театра, а именно его музыкальной труппы. По словам композитора А. Жубанова, «значительная полоса в развитии казахского оперного театра связана с творчеством Е. Брусиловского, который написал музыку к пьесам «Кыз Жибек», «Жалбыр». В 1936 г. Брусиловский написал оперу «Ер-Таргын» на сюжет казахского богатырского эпоса, которая ознаменовала новую фазу в развитии театра» [9, 32].

После этого Е. Брусиловским была создана опера «Айман Шолпан», а пьеса «Жалбыр» уже переделана в оперу. За этот период театр значительно окреп. Появились новые кадры солистов, пополнился хор и оркестр, и самое важное – появилась плеяда режиссеров из актерской среды казахов.

Именно «Айман Шолпан» в 1934 г., тогда еще в форме музыкального спектакля, написанного по либретто М. Ауэзова, принес музыкальной студии большой успех. В первом сезоне спектакль шел 101 раз, а его создателям Байсеитовым 21 июня 1934 г. были присвоены звания заслуженных артистов КазССР.

Спектакли «Кыз Жибек», «Жалбыр» также получили высокую оценку уже на первой декаде казахского искусства в г. Москве в мае 1936 г. В сентябре того же года К. Байсеитовой было присвоено звание народной артистки СССР.

Весной 1937 г. в ходе гастролей в г. Ленинград была показана опера Е. Брусиловского «Ер-Таргын».

Но казахская опера оказалась под тем же идеологическим влиянием, что и кино, печать, радио и др. составляющие советской культуры. Была поставлена задача развивать театральное, оперное искусство не на сюжеты национальной истории, а на «современные сюжеты» советской действительности.

Ахмет Жубанов, характеризуя основную работу оперного театра в первые годы существования, писал следующее: «Путь, пройденный за период от «Кыз Жибек» до оперы «Жалбыр» дал многое театру. За это время он значительно окреп. Появились новые кадры солистов, пополнился хор и оркестр, причем самая попытка овладеть культурой оперы выдвинула режиссеров-казахов из среды коллектива… Однако требование зрителей, возраставшее день за днем ставило перед театром очередную задачу – создания оперы, написанной на сюжете борьбы казахского народа за Советскую власть. Это означало, что надо было иметь оперу на современный сюжет, с современной, созвучной нашей эпохе музыкой, представлявшей оригинальное сочинение, в котором традиционное использование цитат из казахской народной музыки было бы максимально ограничено. Для этой цели театр привлек новых артистов и композиторов, перед которыми встала новая творческая проблема: популяризация среди казахских зрителей героев гражданской войны, надо было возвести музыкальный памятник, запечатлевший годы борьбы за Советскую власть. Эта задача была осуществлена в форме первого балетного спектакля на казахской сцене» [10].

Так, казалось бы, строгие политические установки дали начало новому ранее неизвестному в казахстанской среде направлению, связанному с изящным танцем, притом в национальном колорите.

В 1938 г. композитор Надиров написал оперу «Терен куль» по материалам гражданской войны. А в 1939 г. А. Зильбером написана опера «Бекет» на тему восстания казахского народа против царизма в 60-е гг. XIX в. Здесь композитор расширил диапазон песенных номеров до уровня, который стал рассчитан на высоко квалифицированных исполнителей с широкими голосовыми данными.

Еще одним произведением по эпизодам гражданской войны на севере Казахстана стала опера «Туткын кыз» (композитор Великанов, либретто Мусрепова).

К 20-летию Казахской ССР была поставлена опера «Алтын Астык» (композитор Е. Брусиловский, либретто Муканова), написанная на тему колхозной жизни. По определению А. Жубанова Е. Брусиловский сделал уверенный

шаг вперед по культивированию казахской народной песни. «Мы видим композитора, который начав свой творческий путь записями казахского вокального и инструментального творчества и изучением приемов и манеры пения знаменитых казахских народных певцов (А. Кашаубаева и др.) на протяжении ряда лет накопил опыт, который значительно расширил его творческие возможности и помог ему решить задачи, непосильные другим композиторам. Он избежал того ложного пути, который избрали некоторые авторы казахских опер, вернее идя по пути сведения к нулю, отказавшиеся от освоения и использования казахского народно-песенного материала, ради создания «нового» казахского спектакля, построенного на принципе оригинальных сочинений» [11, 39].

Пополнялся хоровой, балетный состав театра. Среди певцов-солистов, выделившихся своим талантом исполнения можно назвать – З. Рахимбаеву, А. Садвокасову, Б. Аккужину, Г. Куанышкалиеву и др. Среди танцоров балетного коллектива театра следует отметить – Абсалямову, Жиенкулову, Тапалову, Байузакова, Садыкова, Сайуллина и др. Во многом, заслуга в деле развития национальных танцев принадлежит народной артистке КазССР – Шаре Джандарбековой.

Продолжая список на сегодня уже признанных и заслуженных людей одного из сложных видов искусства, необходимо особенно отметить артистов, создававших в свое время неповторимые образы героев. К ним относятся – Куляш Байсеитова, Курманбек Жандарбеков, Канабек Байсеитов, Манарбек Ержанов, Урия Турдукулова и мн. др.

На конец 1940 года в республике насчитывалось 40 театров (в том числе казахских – 24), с учетом колхозно-совхозных театральных групп.

В связи с ростом влияния и политико-воспитательного значения театров, Приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР в июле 1940 г. был упорядочен переход театров и зрелищных предприятий на 8-часовой рабочий день и 7-дневную рабочую неделю. Было определено, что изменения в работе театральных заведений позволит «повысить производительность труда, художественный уровень театров, расширить культурное обслуживание». С удлинением рабочего дня вменялось увеличить и длительность репетиционных

работ. Также, учет рабочего времени на подготовительные работы и репетиции необходимо было производить по их фактической продолжительности. Перерывы между дневной и вечерней работой (между репетицией и спектаклем или утренним и вечерним спектаклем) могли составлять не менее 3-х часов. При этом обеденный перерыв в продолжительность рабочего дня не входила. Расширялись права дирекций театров использовать как технический персонал, так и актерский без какой-либо дополнительной оплаты в случаях «художественно-производственных потребностей».

В соответствии с настоящим приказом начальникам Управлений по делам искусств при СНК союзных и автономных республик, начальникам краевых и областных отделов искусств и директорам театров вводилось в обязанности: «увеличить количество вечерних спектаклей в результате перехода на 7-дневную рабочую неделю; в колхозных театрах установить не менее 22 дней в месяц, в течение которых проводятся спектакли; увеличить количество новых постановок в связи с увеличением числа репетиционных часов; в тех случаях, когда переход на 7-дневную рабочую неделю вызывает некоторое уменьшение количества утренних спектаклей, соответственно увеличить количество параллельных (выездных) спектаклей». Также: «Обязать всех руководителей театров решительно улучшить всю систему организации труда и производства в театрах с целью максимального уплотнения рабочего дня и добиться в связи с этим дальнейшего реального сокращения расходов театров». И, наконец, «начальникам республиканских Управлений по делам искусств и краевых (областных) Отделов искусств установить строгий контроль за выполнением директорами театров и др. зрелищных предприятий п. 6 Указа Президиума Верховного Совета СССР от 26 июня 1940 г. о предании суду лиц, виновных в самовольном уходе с предприятия и из учреждения, и лиц, виновных в прогулах без уважительных причин» [12].

С начала Великой Отечественной войны работа театров не прекратилась, напротив, усилилась и приобрела новый размах. Развитие театрального искусства в суровые годы войны было связано с двумя основными факторами. С одной стороны – с

целью моральной поддержки фронтовиков, с другой – в условиях эвакуации в Казахстан театральных, музыкальных и др. объединений общесоюзного значения возрастало значение обмена творческим опытом. Поэтому, несмотря на события Великой Отечественной войны, в развитии искусства начался новый этап, быть может, более значительный и важный, чем когда бы то ни было.

3.2 Значение театрального творчества в годы Великой Отечественной войны

На первый взгляд несовместимые понятия войны и культуры, в годы Великой Отечественной войны оказались прочно связаны, и смогли предопределить дальнейший исход политической борьбы. Моральный дух людей во многом повышался благодаря воодушевленному поэтическому слову, сценическому искусству танца, пения и др. Культура стала на страже военных событий страны, творчество талантливых людей решительно способствовало слому вражеского натиска.

Суровые военные годы внесли значительные коррективы в процесс развития советской культуры и искусства, в деятельность всех творческих коллективов. Искусство стало в это напряженное, преисполненное испытаниями время «стимулирующей и могущественной силой» в деле мобилизации сознания масс.

Перестроили свою жизнь все театры Казахстана. В большинстве из них мужской состав был призван в ряды Красной Армии, из-за перемещения в Казахстан эвакуированных театральных трупп, местным приходилось оставлять приспособленные помещения и либо проводить жизнь «на колесах», бесконечных гастролях, либо искать здания (как правило, жилые помещения) в сельских местностях.

Не исключением стал *уйгурский театр*, где почти все мужчины ушли на фронт. Среди них драматурги и писатели А. Садыров, И. Саттаров, композитор Г. Зайнаудинов, артисты М. Бакиев, А. Шамиев, М. Низамов, М. Зайнаудинов, Т. Тохтанов, Т. Назаров, Г. Мамадуллаев, Х. Курбанов, Х. Изимов и др.

В сентябре 1941 г. уйгурский музыкально-драматический театр перебазировался в с. Чилик Алма-Атинской области.

Несмотря на отсутствие должных условий, работа была продолжена и на сцене появились пьесы и одноактные инсценировки, посвященные войне: «Шпион и девушка», «Золотой портсигар», «Девушка-боец» и др.

Еще созданный в сер. 20-х гг. в Джарканте уйгурский передвижной колхозно-совхозный театр, к концу 1941 г. он был расформирован и, работавшая там в труппе часть актеров, влилась в состав Уйгурского театра. Это были Рошангуль Илахунова, Чолпан Каримова, Сетям Исхаков, Сайдул Кадыров, М. Дараев, М. Марданов, С. Искаков и др., несомненно, внесшие свой вклад в развитие театра.

В годы войны активизировалась гастрольная деятельность театра, обслуживавшего 4 района – Энбекши-Казахский, Чиликский, Уйгурский и Джаркентский. В эти годы были поставлены музыкальная комедия «Проделки Насы» Ш. Самиева, музыкальная драма «Маимхан» А. Марджанова и Ш. Самиева.

В не менее тяжелых условиях оказалась в годы войны и труппа *корейского театра.*

История корейского театра уходит своими корнями в г. Владивосток, где еще в 20-х гг. были созданы кружки художественной самодеятельности. Один из них был при табачной фабрике, инициаторами создания которого стали рабочие Тен Хучем, Тен Виктор, Ли Гиен, Ли Мария, Цой Бондо. Постановками спектаклей занимался Ким Иксу, имевший к тому времени некоторые представления о театральных постановках.

Другой кружок существовал при клубе «Синханчхон» («Новая корейская слободка»), который отличался особой популярностью и был известен не только во Владивостоке, но во всем Приморье. В его работе принимали участие Ли Хамдек, Ли Гирсу, Тхай Дянчун, Ким Хлун и др. Кружок был создан в 1924 г. силами корейской молодежи и интеллигенции. Репертуар кружка состоял из пьес на революционные темы. Одним из первых драматургов был Тхай Дянчун, который совместно с Ким Хлуном написал пьесу «Огонь», посвященной Октябрьской революции. Пьесы отличались революционным

пафосом и отражали борьбу народа против царского правительства.

Драматический кружок «Синханчхон» имел творческие связи с русским Театром рабочей молодежи, а затем с Русским драматическим театром г. Владивостока. Кроме того, кружок сотрудничал с редакцией «Сэнбон», имевшие традиции проводить просмотры спектаклей с участием также студентов и преподавателей корейских учебных заведений, слушателей партшколы при Государственном Дальневосточном университете.

Еще один кружок действовал при средней школе № 8 г. Владивостока, являвшийся своеобразным филиалом кружка «Синханчхон». Из него вышли Ер Сенен, в будущем ставший известным драматургом, заслуженным деятелем искусств КазССР, членом Союза писателей СССР; Цой Гирчун – заслуженный работник культуры УзССР и Ли Генхи – заслуженная артистка УзССР.

В 1929 г. при школе крестьянской молодежи с. «Пуциловка» был организован кружок, руководителями которого стали Пак Ир П.А., в будущем кандидат философских наук, доцент КазГУ и Ким Дин – народный артист КазССР.

Во время учебного года слушатели работали над репертуаром, а в период летних каникул занимались постановками. Разъезжали со спектаклями по деревням, рыбацким селениям, а также ставили пьесы в клубах, красных уголках, избах-читальнях, на полевых станах. При этом кружковцы выступали с лекциями на политические темы, разъясняли идеи социалистического строительства.

Следует также отметить кружок при педагогическом техникуме, в котором были заняты преподаватели, ставившие спектакли на советские темы.

Кружки художественной самодеятельности действовали при деревенских клубах и школах, объединенные все общей идеей сохранения духовной и материальной традиций корейцев. Как известно, актерская игра была заложена в самой сути корейской национальной культуры, театры же, оставаясь, пожалуй, единственными носителями традиционной культуры, играли в этом процессе ведущую роль.

Переселившиеся на Дальний Восток корейцы «в новых условиях достаточно успешно сохраняли и развивали свою культуру, в том числе и театральные традиции. Это выражалось в форме обрядовых танцев, представлений бродячих артистов и т.д.» [13, 23].

В 1930 г. был создан корейский театр рабочей молодежи. Режиссером был Ен Сенен, директором – Ем Саир, творческий состав насчитывал 30 человек. Первой пьесой, поставленной на сцене театра была «Целина», завоевавшая большую популярность. «…В спектакле был показан процесс организации корейского колхоза, сопровождавшийся ломкой старого уклада жизни, психологии, морали. «Распахивалась не только таежная целина, - рассказывал Ен Сенен, - но и целина в душах людей, откуда выкорчевывался бурьян предрассудков, суеверий, пережитков прошлого и куда сеялось доброе семя социалистических взаимоотношений» [14, 8]. Из-за возникших финансовых трудностей, ТРАМ был реорганизован в корейскую агиткультбригаду при ЦК профсоюза «Рыбник», который и взял на себя расходы по ее содержанию.

9 сентября 1932 г. во Владивостоке решением советского правительства был создан Дальневосточный краевой корейский театр, куда перешли постепенно бывшие трамовцы. До насильственного переселения корейцев, в период 1932-1937 гг. формировалась труппа, складывалась национальная драматургия. Наиболее крупными постановками стали – «Сказание о девушке Чунхян», «Тянханмонг» («Вечный сон») и «Любовь Яровая».

Жизнь на Дальнем Востоке оказалась для корейского народа благоприятной, где они «не чувствовали себя оторванными от своей исторической Родины». «Например, русский исследователь корейской проблемы тех лет В. Вагин в своей статье «Корейцы на Амуре», опубликованной в Санкт-Петербурге в 1875 г. писал, что на Дальнем Востоке условия жизни были очень схожими с жизнью на Корейском полуострове, здесь корейцы были ближе к своей истории, перенимать у русских им было нужно не многое, «напротив, нашим крестьянам пришлось бы многому поучиться у них». Кроме того, известно, что до 1930-х гг. российско-корейская и российско-китайская границы оставались практически

открытыми, и корейцы беспрепятственно пересекали их в нужный для себя момент.

В свете сказанного становится зримой вся глубина трагедии депортации корейцев в 1937 г. Ведь именно тогда произошел действительно коренной перелом в истории дальневосточных корейцев. Перевезенные в Казахстан и Узбекистан, т.е. с одного конца Азии на другой, почти за 10 тыс. км от своей исторической Родины, они оказались по-настоящему оторванными от нее. И не просто оторванными, а еще и изолированными в результате тотального противостояния в беспощадной, бескомпромиссной идеологической войне, которая развернулась в мире на долгие десятилетия после Октябрьской социалистической революции 1917 г.

Принимая во внимание эти трагические обстоятельства, можно себе представить всю величину значения Корейского театра в жизни казахстанских корейцев, да и в жизни всей корейской нации» [13, 24].

С переездом корейцев в Казахстан, сюда был перемещен и театр. По этому поводу сохранилось нелепое объяснение о реорганизации Дальневосточного корейского театра, а именно «ввиду того, что для его работы не было необходимой зрительской базы… Основная часть сотрудников театра переехала в Кзыл-Орду, часть – в Ташкент, где были образованы самостоятельные областные корейские музыкально-драматические театры». В 1937 г. был организован Колхозно-совхозный гастрольный корейский театр, преобразованный в 1940 г. в Кзыл-Ординский областной корейский музыкально-драматический 3-ей категории.

Казахстанский период оказался для театра самым плодотворным, даже в годы Великой Отечественной войны. Проходили постановки советских драматургов М. Горького «Враги», «Егор Булычев и др.», А. Корнейчука «Гибель эскадры», исполненных духа социалистического реализма. Среди артистов труппы заметно возрос профессиональный уровень Ким Дина, Ли Гирсу, Ли Хамдека, Ли Генхи, Цой Бондо, Пак Чунсеба, Ли Николая П., Ким Хонама, Сон Бенхо.

Значение театра, в самом деле, было велико, поскольку помимо постоянной работы в госпиталях, актерской игры перед

ранеными, эвакуированным населением, коллектив театра занимался в своей среде сбором средств и вещей в фонд Красной Армии. Например, на 10 декабря 1941 г. театром было собрано для бойцов 4270 руб., проведен молодежный субботник, собрано теплых вещей и белья – 67 штук, на строительство танковой колонны 1570 руб. деньгами и 15 015 руб. облигациями.

Возросла популярность корейского театра и среди рабочих трудящихся. Так, в одном из номеров корейской газеты «Ленин кичи» было опубликовано открытое письмо группы корейских рабочих, которые никак не могли приобрести билеты на спектакль вследствие того, что «работники театра продают билеты только своим знакомым, по блату» [13, 33].

Однако, несмотря на всю значимость для населения театра, 13 января 1942 г. решением СНК Казахстана «в целях обеспечения зрительской базой и нормальными производственными условиями работы», театр был переведен из г. Кзыл-Орды на станцию Уштобе Каратальского района Талды-Курганской области. С этого времени он стал именоваться Талды-Курганским областным корейским музыкально-драматическим театром.

В Уштобе театр пришлось разместить в здании не приспособленного районного клуба, где силами артистов и колхозников были пристроены подсобные помещения. Поэтому о каких «нормальных производственных условиях работы» в постановляющем документе шла речь, остается неясным. Стены клуба разваливались, крыша протекала, отопление отсутствовало, поэтому в зимнее время зрителям приходилось сидеть в валенках и шубах, а артистам играть на холодной сцене.

Но тяжелые условия жизни не сломили корейских артистов, и в уштобинский период был проделана большая работа. Драматурги и переводчики Ли Гер Су, Тхай Дян Чун, Чай Ен перевели с русского на корейский военно-патриотические песни и пьесы. Среди них «В бой за Родину», «В бой, сыны народа», «8 гвардейская дивизия», одноактная пьеса «За Родину» и др.

Были поставлены пьесы «Русские люди», «Дни и ночи», «Так и будет» К. Симонова, «Петр Крымов» К. Финна, «Синий платочек» В. Катаева, «Хон Бомдо» Тхай Дянчуна, «Буря» Ли Гирсу, «Старые друзья» Цай Ена.

Не ослабевал своей деятельности Казахский государственный *музыкальный театр*. Уже 7 ноября 1941 г. состоялась премьера героико-революционной оперы «Наргиз» азербайджанского композитора М. Магомаева. 8 ноября 1942 г. была поставлена опера Е. Брусиловского «Гвардия, алга!», написанная по либретто С. Муканова. В том же году в новой музыкальной и сценической редакции была поставлена опера «Жалбыр» Е. Брусиловского.

Плодотворно отразилось пребывание в г. Алма-Ате в первые годы войны крупных мастеров и деятелей советского искусства, в том числе народных артистов СССР Г. Улановой, Ю. Завадского, солиста Большого театра М. Михайлова и др. Главным дирижером театра в те годы был известный оперный дирижер, народный артист УССР В. Пирадов [5, 66].

Русской труппой оперы в военные годы были осуществлены постановки таких классических произведений, как «Мазепа» П.И. Чайковского, «Иван Сусанин» М.И. Глинки, «Отелло» Д. Верди, «Запорожец за Дунаем» С. Гулак-Артемевского и др. В 1943 г. была поставлена опера «Суворов» советского композитора С.Н. Василенко.

Еще несколько постановок казахским коллективом обозначили целый этап в истории оперного искусства в Казахстане. В 1943 г. состоялась постановка оперы «Даиси» грузинского композитора З.П. Палиашвили», весной 1944 г. – оперы «Чио-Чио-Сан» Д. Пучини (на казахском языке), в декабре 1944 г. – оперы «Абай» А. Жубанова и Л. Хамиди по либретто М. Ауэзова.

Однако, условия войны не позволяли музыкальному театру расширить до конца масштабы своей творческой работы. Экономические трудности сковывали имеющийся потенциал артистов, что, однако, удалось преодолеть в послевоенные годы.

Достаточно серьезно восприняла призыв партии по поддержанию морального духа советских людей военного времени и труппа Казахского драматического театра. В первый

же год войны была поставлена пьеса М. Ауэзова «В час испытаний», в 1942 г. – «Гвардия чести» М. Ауэзова и А. Абишева, «Ахан серэ и Актокты» Г. Мусрепова, «Алдар-Косе» Ш. Хусаинова и М. Пинчевского, «Ковер Жомарта» А. Тажибаева и Г. Рошаля.

С сентября 1941 г. началось и совместное существование Казахского и Русского театров, после чего последний был вскоре временно перебазирован в г. Чимкент, откуда вернулся в г. Алма-Ату осенью 1943 г.

Военная тематика спектаклей Русского театра выразилась в следующем: «Фронт» А. Корнейчука, «Русские люди», «Парень из нашего города» К. Симонова, «Нашествие» Л. Леонова. Кроме того, коллективом театра систематически ставились концерты в военных частях, госпиталях, на призывных пунктах. За 4 года военного времени театральными артистами был дан 1441 концерт [5, 126].

В 1945 г. при театре была создана студия с 3-годичным курсом обучения, готовившая молодых актеров. Большую роль в повышении квалификационного уровня артистов разных поколений сыграло сотрудничество с эвакуированными театральными группами.

Среди драматических театров республики определенный интерес вызывает Семипалатинские русская и казахская труппы, которые отличились своим самоотверженным трудом в тяжелые годы Великой Отечественной войны.

До 1934 года в городе Семипалатинске не было своего постоянного театра, постановкой спектаклей занимались лишь приезжие из других регионов театральные коллективы. Русский драматический театр был организован на базе городского театра рабочей молодежи (ТРАМ) и носил данное название до 1937 года. В 1935 году на основании постановления президиума Облисполкома в городе был образован казахский театр. Не успев встать на ноги и окрепнуть талантливыми актерами, театральные коллективы вынуждены были проверить себя на прочность в тяжелые годы войны.

Самой первой трудностью театров стало их совместное существование в одном помещении, в связи с тем, что здание русского театра было решено занять под военную часть

Красной Армии. Следующим, и, пожалуй, наиболее тяжелым испытанием стала сама деятельность в военное лихолетье.

«В решающие этапы борьбы коммунистической партии за свободу и счастье нашего народа, советский театр всегда был с народом – с партией. Он помогал Советской власти в годы ее становления. Он призывал на трудовые подвиги в годы первых советских пятилеток. Он высоко поднимал знамя любви к Родине и ненависти к ее врагам, вдохновляя и призывая советских людей на самоотверженную борьбу с озверелыми силами фашизма в дни Великой Отечественной войны... Настойчиво бороться за мир, воспитывать в людях качества героических борцов за счастье человечества, готовность дать сокрушительный отпор врагам мира и свободы – вот поистине великая цель, которую ставит перед собой наше прогрессивное искусство.

Страстное и мощное слово театра должно вооружить людей непобедимой силой правды и мужества, веры в будущее и ненависти к тем, кто хочет повернуть историю вспять» (из доклада о 20-летней работе областного в будущем объединенного казахско-русского театра драмы им. Абая) [15, 2]. Действительно, несмотря на царившую идеологию Коммунистической партии абсолютно во всех направлениях культуры, «живое» искусство артистов, музыкантов не могло не сыграть определяющей роли в поддержании морально-психологического настроя советских граждан.

По словам директора Семипалатинского театра Янковского «областной казахский театр в своей творческой линии ставит перед собой две задачи: создавая в плане социалистического реализма спектакли и образы, воздействующие на сознание зрителей, их деятельность и поведение, способствуя культурному росту, создать стимул к героическому труду, к подвигу, к борьбе с пережитками и самоотверженной помощи в обороне родины. Во-вторых, путем подбора репертуара способствовать идейному и художественному росту коллектива театра, ставя задачи, чтобы каждый спектакль являлся ступенью в движении театра вперед» [16, 40]. В самом деле, театр двигался вперед, и на его подмостках ставились многочисленные спектакли, музыкальные комедии, и даже оперы. Среди основных

произведений следует отметить «Свадьба в Малиновке», «Аршин-Мал-Алан», «Жалбыр», «Ер-таргын» и др.

Русский драматический театр, несмотря на значительные трудности в работе, создал большой полноценный репертуар, отведя центральное место в репертуаре пьесам, посвященным Великой Отечественной войне и борьбе с фашизмом («Светит, да не греет», «Разбойники», «На всякого мудреца довольно простоты», «Коварство и любовь» и др.). Помимо этого, коллектив театра, разбитый на 3 концертные бригады, занимался культурным обслуживанием колхозов и совхозов области. В репертуаре бригад были номера танцев, пения, отрывки из пьес, миниатюры и специально подготовленные скетчи. Всего за военный период было дано более 700 концертов, в том числе в частях Красной Армии, в госпиталях среди раненых бойцов и командиров. Нельзя не отметить и посильную материальную помощь театра, в ходе которой в фонд обороны было внесено 100 тыс. рублей. Естественно, за проделанную работу, театр был удостоен всевозможных грамот и наград. Так, в 10-летний юбилей театра, 3 работникам было присвоено звание заслуженных артистов КазССР, 6 человек были награждены грамотами Верховного Совета КазССР и 5 человек – Почетными грамотами Облсовета депутатов трудящихся [17, 45].

Однако самой высокой наградой для коллектива театра, стал его перевод из 3-ей тарифной группы во 2-ую.

Гастрольная жизнь театра, сопровождаемая постоянными переездами с необходимым скарбом декораций и одежды, во многом также объяснялась эвакуацией в здание Семипалатинского театра в ноябре 1941 г. Киевского академического театра им. Ив. Франко. Украинская театральная труппа, находясь в другом для себя городе, продолжила активную творческую жизнь и смогла порадовать семипалатинского зрителя большим количеством талантливо поставленных пьес. По отзывам местной исполнительной власти: «…в дни Великой Отечественной войны советского народа с немецко-фашистскими захватчиками, искусство свободолюбивого украинского народа в республике братского Казахстана было представлено во всей своей силе, показывая неразрывные узы многонационального братства всех народов

Советского Союза» [18]. За что, собственно, театру была вручена Почетная грамота Исполкома Семоблсовета депутатов трудящихся.

За тот период, когда в городе пребывал театр из Украины, семипалатинские артисты Русского театра, находясь на гастролях в Аягузском, Урджарском районах, смогли осуществить новые постановки. Всего было поставлено 23 новых пьес, среди которых «Крылатое племя», «Мой сын», «День живых» и др. За высокое актерское мастерство, коллектив театра получил благодарность Аягузского исполкома горсовета депутатов трудящихся и районного комитета КП(б)К. За 2 года пребывания в районах, театр поставил свыше 150 концертов в станах и полевых бригадах [19].

Безусловно, театр не имел бы успеха без труппы артистов, вынужденных набирать опыт в тяжелых условиях войны. В русском драматическом театре высоким актерским мастерством отличались И. Северская, О. Шатрова, Э. Ленская, Е. Орел, А. Резинин, Г. Ганюшкин, Ф. Милославин, В. Квятковский. Среди казахских артистов следует отметить С. Кыдралина, А. Жамбырбаева, Ж. Сакенова и др.

Однако, не все могло складываться в то неспокойное время в жизни театров благополучно. В частности, были выявлены недостатки в подборе репертуара пьес. Целый ряд поставленных русско-казахским театром спектаклей был подвергнут «профессиональной» критике. По мнению «осведомленных» в вопросах театрального искусства, произведения, поставленные на сцене театра, оказались «малохудожественными, безыдейными и развлекательными». К таким спектаклям были отнесены – «Мыс предупреждения», «Повесть о неизвестном», «Факир на час» и др. Действовавшая цензура весьма критически подходила к малейшему проявлению инициативы со стороны творческой интеллигенции. Предъявляя высокие и строгие требования к советскому искусству, воспитывая зрителя в строго выдержанных идеологических рамках, вся система политического аппарата способствовала закабалению творческого порыва, что никак не могло разнообразить ни

репертуара произведений, ни удовлетворить многочисленные потребности зрителя.

«Наш высокотребовательный зритель не приемлет спектаклей, где жизнь советского общества изображается вяло, скучно, без раскрытия противоречий нашего развития, недостатков и трудностей, в борьбе с которыми утверждается все новое прогрессивное, коммунистическое.

Советский зритель требует спектаклей, отличающихся глубиной содержания, высотой идеи, радующих красотой и благородством формы.

Если содержание и формы советского искусства полны чувства глубокого оптимизма, то содержание и формы современного буржуазного искусства наполнены мрачными красками пессимизма.

Советское искусство вдохновляет наш народ на героические подвиги и живет его интересами. Искусство же, служащее интересам буржуазии полно описанием порнографических извращений, убийств, пропагандой культа грубой силы, ренегатства, всяческим опошлением человеческого достоинства», отмечалось в докладе о 20-летнем юбилее работы Семипалатинского областного театра [20, 3].

Факт допущения подобных пьес на сцене Семипалатинского театра, директором с сожалением оправдывалось запоздалым выходом в свет Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». «С выходом в свет этих исторических документов нашей партии, направленных на улучшение работы в области литературы и искусства, театр коренным образом изменил направление своей работы. В основу его репертуара были поставлены лучшие пьесы советской драматургии и русской классики».

Были отмечены трудности в выполнении финансового плана, зачастую театру приходилось давать бесплатные концерты. Из-за нехватки квалифицированных артистов, не удавалось поставить все запланированные спектакли. Таким образом, не выполнялся и репертуарный план.

Несмотря на отмеченные трудности, в довольно тяжёлых условиях войны, артисты смогли выполнить свой долг, их

благородный труд способствовал сохранению единства народа в деле отпора врагу.

3.3 Противоречия в искусстве между сохранением театральных традиций этносов и идеологическим прессингом в 50-80-е гг.

Наиболее противоречивым в жизни и деятельности театров страны стал послевоенный период, когда с одной стороны в условиях мирного существования удалось реализовать многие творческие планы, укрепить материальную, профессиональную базу драматургов и артистов, с другой – испытать еще большее идеологическое влияние командно-административного аппарата.

Особую озабоченность среди партийных органов вызывал репертуар театров. Государственные постановления 1946 и 1949 гг. «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» и «О состоянии и задачах дальнейшего развития театрального искусства республики» носили прямо идеологический характер и определяли работу театральных коллективов в рамках принятых идеалов социалистического общественного строя. Театры рассматривались в качестве средства агитации и широкого доступа к массам, вследствие чего невозможно было допустить развитие театрального искусства с точки зрения идейных взглядов тех же режиссеров-постановщиков или авторов пьес.

Пьесы *Казахского Академического драматического театра* периода 1946-1950 гг. подвергались жесткой критике. Так же, как это было в 30-е гг. коллектив был обвинен в том, что репертуар состоял из исторических произведений, абсолютно отсутствовали пьесы на современную тему. «Несмотря на отдельные крупные творческие достижения, в целом, развитие театра…шло несколько односторонне, ибо преобладающее место в репертуаре было занято пьесами фольклорно-исторического содержания, поставленными в героико-романтическом плане. В некоторых из них социальный момент был затушеван, что приводило к идейной неполноценности и даже порочности отдельных спектаклей, т.к. они воспринимались как некритическое отношение к

прошлому, как восхваление старины. Такими же недостатками страдала и пьеса «Мы-казахи» А. Тажибаева, упомянутая в Постановлении ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г.» [5, 108].

В целом, творческое развитие театра было оценено, как тормозящее вследствие чего Центральным Комитетом КПК было потребовано пересмотреть репертуар Казахского театра и «очистить его от порочных в идейном отношении и малохудожественных пьес, призвал творческих работников к созданию полноценных драматургических и сценических произведений на боевые темы советской действительности».

В сентябре 1949 г. вышел устрашающий приказ Управления по делам искусств при Совете Министров КазССР о недопустимых на местах «вольностях» в выборе репертуара и мерах наказания. «ЦК КП(б)К в своем постановлении «О грубых политических ошибках Института языка и литературы Академии Наук КазССР осудил художественный образ бия Караменды в освещении ряда литературных работ, в которых идеализировалось прошлое феодально-родового строя казахов, в частности, восхвалялся реакционер бий Караменды, как подлинный представитель казахского народа. Несмотря на это, без ведома Управления по делам искусств при СМ КазССР в 1949 г., Карагандинский казахский, Гурьевский казахский театры заново поставили пьесу Ауэзова «Енлик-Кебек», в которой образ бия Караменды идеализируется и показывается как положительный образ защитника казахского народа». И далее: «Исходя из этого, приказываю: 1. За протаскивание в репертуар пьесы «Енлик-Кебек», популяризирующий образ бия Караменды, директору Карагандинского казахсткого театра тов. Рахимжанову, директору Гурьевского казахского театра тов. Тякову объявить выговор. 2. Пьесу «Енлик Кебек» Ауэзова снять с текущего репертуара всех казахских областных и колхозно-совхозных театров. Предупредить директоров и главных режиссеров казахских театров в случае повторения постановки этой пьесы, к ним будут приняты меры вплоть до снятия с работы. 3. Создать комиссию под председательством начальника Реперткома Управления по делам искусств и ее членов…, поручив пересмотреть все пьесы на исторические темы и на темы эпосов, сохранившиеся в текущем репертуаре театров» [21].

Результаты систематического «осмотра» спектаклей местных и республиканских театров не заставили себя долго ждать. Вынужденные соглашаться с позицией о постановке спектаклей «на современные темы», театры в большей степени отказывались от исторических пьес. «…Театры республики сделали необходимые выводы из исторических постановлений. Решительно изгнали из репертуара порочные произведения буржуазных зарубежных драматургов и безыдейные, малохудожественные, искажающие облик советских людей…Основное место в репертуаре заняли пьесы советских драматургов на современные темы» [22].

Спектаклями, свидельствовавшими о перестройке репертуарной линии театра стали «Победители» Б. Чирскова, «Закон чести» А. Штейна, «Голос Америки» Б. Лавренева, «Калиновая роща» А. Корнейчука и др.

Героями новых пьес были советские люди: рабочие («Дружба и любовь» А. Абишева), колхозники («Миллионер» Г. Мустафина, «Цвети, степь!» А. Тажибаева). К числу других современных работ также относились – «Моя любовь» М. Иманжанова, «Зависть» А. Абишева, «Вчера и сегодня» Ш. Хусаинова, «Одно дерево – не лес» А. Тажибаева.

Не менее сложным этапом в жизни творческих коллективов стал период 1956-1958 гг. В связи со статьей Н. Хрущева «За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа» в 1957 г. партией были ужесточены меры по контролю в сфере духовного творчества. На состоявшейся Коллегии Министерства культуры КазССР 26 сентября 1957 г., где рассматривались вопросы репертуаров за прошлый и предстоящий сезон, было четко определено: «Всем руководителям театров, Главному управлению по делам искусств в своей репертуарной политике руководствоваться партийным документом секретаря ЦК КПСС Н. Хрущева».

Исследователь А.Т. Капаева, занимающаяся проблемами советской государственной политики в области культуры Казахстана, выявила достаточно интересный факт прохождения через многочисленные инстанции репертуарных планов, прежде, чем они доходили до конкретного театра. «Ежегодный тематический план по созданию репертуара для театров и концертных организаций проделывал следующий путь: вначале

он составлялся в партбюро театров, затем без обсуждения коллективов принимался на открытых партийных собраниях коллективов театров, потом согласовывался с Союзом советских писателей Казахстана. Далее – с Союзом композиторов, после чего утверждался Коллегией Министерства культуры КазССР и направлялся в отдел науки и культуры ЦК КПК, где после рассмотрения и внесения корректировок представлялся секретарю ЦК КПК, который его и утверждал. После утверждения план с соответствующими изменениями и дополнениями спускался по тем же инстанциям в обратном порядке до театров» [4, 89].

И даже после этого, когда репертуары, подвергшиеся долгим обсуждениям, наконец, утверждались и ставились на сцене театра, министр культуры Х. Байгалиев отмечал, что «казахские театры не обеспечены доброкачественным репертуаром. Многие оригинальные пьесы страдают схематизмом, разбросанностью характеров действующих лиц и слабым сюжетным материалом. Вследствие чего новые пьесы казахских драматургов, после их постановки через год, два сходят со сцены» [4, 90].

Были осуществлены такие постановки, как: «Гроза», «Правда хорошо, а счастье лучше», «Таланты и поклонники» А. Островского, «Егор Булычев и другие» А. Горького, «Скупой» Ж. Мольери, «Забавный случай» К. Гольдони.

Несмотря на жесткие рамки, установленные государством в отношении театрального репертуара, за 40-50-е гг. театром было подготовлено большое число талантливых артистов. Первоначально образование и воспитание артисты получали в Алма-Атинском художественном училище, а с 1955 г. обучение проводилась на специальном факультете Алма-Атинской государственной консерватории, с 1958 г. – осуществлялось студией при Казахском академическом театре драмы.

В результате сложилось три поколения артистов, к числу старшего из которых относились К. Куанышпаев, С. Кожамкулов, Е. Умурзаков, К. Бадыров и др. К среднему примкнули Ш. Айманов, Х. Букеева, К. Кармысов, Ш. Джандарбекова, Р. Койчубаева, С. Тельгараев, Б. Римова, Х. Жиенкулова и др.

К молодому стали относиться И. Ногайбаев, М. Байзаков, Р. Каныбаев, С. Дарбасов, К. Кангожин и др. Безусловно, в истории театра обозначилась вполне закономерная сменяемость актерского состава, ежегодно он пополнялся новыми талантами, однако тогдашнему молодому поколению повезло больше, если учесть, что им удалось бок о бок работать с первоцелинниками театрального искусства. Они успели вобрать в себя дух того искусства, у истоков которого тогда находились легендарные личности, проявившие стойкость перед многочисленными трудностями своего времени и в то же время преисполненных неиссякаемой любви к национальному творчеству, имеющим под собой глубокие корни. Несмотря на запреты, через свои пьесы, актерское мастерство им удалось привить людям бесконечное чувство гордости за культуру своего народа. Вера в лучшее будущее поддерживала их в сложные часы, помогала выстоять перед идеологическим прессом государственной машины. Несмотря на требования «социалистического» репертуара, они не переставали ставить произведения на народные темы, пополняя театральное творчество новыми шедеврами казахской культуры.

Не менее оживленной оставалась и деятельность русского театра, который после войны сумел осуществить постановки многочисленных спектаклей на самые различные темы. Руководствуясь партийными установками по пропагандированию политики Советской власти, «являющейся жизненной основой советского строя», а также призывами «к активной борьбе с серостью и ремесленничеством, с лакировкой действительности, к борьбе за идейность и партийность в разрешении задач, стоящих перед театром», коллектив все усилия приложил к формированию «политически востребованного» репертуара. Однако, органичное сочетание на сцене драматургии XIX-XX вв. позволило русскому театру обогатить потенциал своего зрителя не только социалистическими пьесами, но и классическими, призванными раскрыть широту русской национальной культуры, содержащей богатые духовные традиции. Постараемся определить некоторые, наиболее популярные постановки, проходившие тогда на подмостках русского театра драмы – «За тех, кто в море» Б. Лавренева, «Великая висла»

Б. Ромашова, «Победители» Б. Чирскова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Порт Артур» И. Попова, А. Степанова, «Канун грозы» П. Маляревского, «Хождение по мукам» А. Толстого, «Незабываемый 1919-й» В. Вишневского и др.

Спектакли «Ревизор», «Бесприданница», «Доходное место», «Таланты и поклонники, «Егор Булычев и др.» были поставлены Я.С. Штейном, «Варвары» – А.Г. Ридалем, «Пучина» - С.П. Ассуировым.

Среди артистов необходимо отметить В.Б. Харламову, Е.Б. Кручинину, З.И. Морского, А.Я. Закка,, С.Н. Серикова, А.А. Аркадьева, Е.Я. Диордиева, П.О. Кайрова, Л.Я. Майзеля, А.И. Медведева, Г.М. Самойлина и др.

Попытки оживить творческую работу предпринимались и труппами областных театров, однако не всегда успешно (по крайней мере, по оценкам партийных органов). Многие существовавшие тогда театры обвинялись в невыполнении репертуарного, финансового плана, недостаточном обслуживании сельских зрителей, неорганизованной партийно-политической учебе среди актерского состава и т.д. Учитывая высокую роль, которую придавало театрам правительство страны, подобные недостатки в их деятельности не могли оставить равнодушными и безучастными представителей властных органов. Были организованы систематические проверки за работой театров, детально разбиравшие в своих отчетах все направления их деятельности. Так, например, согласно Приказу Министра культуры КазССР А. Канапина от 30 января 1956 г. «за необеспечение руководства деятельностью театра, за ослабление работы в коллективе по идейно-творческому воспитанию и допущение аморальных явлений со стороны отдельных артистов, за нарушение финансово-сметной дисциплины», директор Чимкентского областного драматического театра Асылбеков был снят с занимаемой должности и уволен с работы, также освобожден от должности главного режиссера Ордабаев [23].

Административным взысканиям за нарушение трудовой дисциплины, было подвергнуто и 32 человека в коллективе Казахского театра Семипалатинской области. Многие из планируемых спектаклей также не были поставлены на сцене, театральная труппа обходилась текущим репертуаром. Не

удовлетворительной оставалось качество поставленных пьес, что нашло отражение в оценках зрителей, их выступлениях в газетах. Причинами подобных негативных явлений в жизни не только Чимкентского, Семипалатинского, но и других театров были материальные затруднения, отсутствие квалифицированных кадров среди руководства, актерской труппы. Кроме того, к сожалению, не для каждого оставалось свойственным проявлять выдержку, терпение и высокую интеллигентность в условиях очевидного закрепощения морального духа творческих людей. Что, однако было характерно не только для сферы театрального, но и других видов искусств.

В судьбе *уйгурского театра* после окончания войны обозначился новый этап, который начался с подготовки к декаде уйгурского искусства в КазССР. По мнению руководства республики, столь знаменательные события культурной жизни должны были отвлечь людей от тягот послевоенного времени, стимулировать к строительству мирной жизни. Не останавливаясь подробно на мерах хозяйственного переустройства, следует указать, однако, на драматизм событий послевоенных лет, когда еще долгое время сохранялись голод и разруха.

В октябре 1945 г. в г. Алма-Ате началась декада уйгурского искусства, по окончании которой звания заслуженных артистов КазССР было присвоено артистам Мариям Семятовой, Аскаржану Акбарову, Гуламу Джалилову, Махпиру Бакиеву.

В 1945 г. в Уйгурский театр пришел в качестве художественного руководителя режиссер Абиль Тулебаев, дебютировавший постановкой пьесы «Балбулак» («Медовый родник») Н. Баймухамедова. Однако авторитетными кругами в области культуры пьеса, также как и последующая «Герой труда» были оценены «слабыми в художественном и идейном отношении».

В 1949 г. на сцене уйгурского театра была поставлена пьеса «Дружба» А. Махпирова, после чего театр снова обратился к произведениям переводной драматургии – «Фархад и Ширин» Н. Хикмета, «Проделки Майсары» Хамзы, «Нурхан», «Гульсара» К. Яшена, «Женихи» Г. Тукая,

«Шелковое сюзане», «Больные зубы» А. Каххара, «Ее друзья», «В добрый час» В. Розова и др.

В 50-е гг. были поставлены «Женитьба» Н. Гоголя, «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, «Семья» И. Попова, «Садыр-Палуан» А. Махпирова. Известным стало творчество артистов М. Семятовой, ставшей народной артисткой КазСР, заслуженных артистов республики – Р. Иляхунова, М. Бакиева, Г. Джалилова, А. Супиева, А. Шамиева, Р. Тохтанова, артистов – И. Зайнутдинова, И. Мансурова, Т. Бахтыбаева.

В 1956 г. в труппу пришли молодые актеры К. Абдулрасулов, З. Садыров, Н. Исмаилова [5, 151].

В 1961 г. в жизни театра произошло знаменательное событие, связанное с его возвращением в г. Алму-Ату. В этом же году театр пополнился еще 7 молодыми артистами. С возвращением в город было подготовлено 3 новых спектакля: музыкальная драма «Рассвет над Кульджой» (о революционных событиях в Цзянской провинции КНР), комедия «Ой, девушки!» и музыкальная драма «Дорога жизни» (оба на колхозную тему).

«Для улучшения репертуара и для создания уйгурских оригинальных драматических произведений, руководство и художественный совет театра значительно улучшает связь с писателями и композиторами. Сейчас авторы С. Хасанов и М. Зулпинаров пишут для уйгурского театра пьесу на современную тему; писатель Хасанов работает над драмой «Назугум», Н. Мухлисов пишет драму «Ипархан» [24]. Плодотворным оказалось сотрудничество театра с первым уйгурским композитором Куддусом Кужамьяровым, создавшим первую уйгурскую оперу «Назугум» и поставленную на сцене театра. К. Кужамьяров также стал автором опер «Садыр Паулан», «Алтын Таулар», первого балета «Чин Томур».

В целом, необходимо отметить особый энтузиазм коллектива уйгурского театра, который жил и работал, несмотря на трудности, порой, открытое игнорирование их интересов и запросов со стороны государственных органов. Еще долгое время после переезда артисты оставались без необходимых помещений, декорации находились в с. Чилик, но это не мешало творческой активности (за 10 месяцев 1961 г.

творческим коллективом театра было представлено 168 спектаклей и концертов, на которых присутствовало более 40 тыс. чел.) [24].

В 1967 г. Уйгурский музыкально-драматический театр стал именоваться Уйгурским театром музыкальной комедии. Под руководством заслуженного артиста КазССР Байтена Омарова были поставлены пьесы «Водоворот» Д. Босакова, «Тыловые работы» инсценировка Зия Самади, «Рожденные не умирают» А. Аширова, «Джаркентская симфония», «Лутпулла» Х. Абдуллина и др. В преддверии 60-летия Октябрьской революции состоялась премьера спектакля «Шаукунда» («В бурю») Х. Абдуллина в постановке главного режиссера К. Джетписбаева. С 1934 по 1984 гг., то есть за 50 лет работы театром было поставлено 112 наименований различных пьес.

Не менее плодотворным стал послевоенный период и для *корейского театра***.** В 1952 г. театр отметил свой 20-летний юбилей спектаклями «Ревизор» Гоголя, «Корея в огне» Ен Сенена. Тогда же театр был удостоен Почетной грамоты Верховного Совета КазССР.

Осуществлялись постановки пьес русских, казахских, украинских, белорусских, узбекских, туркменских, а также грузинских драматургов. Это такие произведения, как «Кремлевские куранты» Н. Погодина, «Гроза» А. Островского, «Козы-Корпеш и Баян сулу» Г. Мусрепова, «Калиновая роща» А. Корнейчука, «Камень в печени» А. Макаенка, «Семья Аллана» Г. Мухтарова, «Стрекоза» М. Бараташвили» и мн. др. Наряду с ними проводилась работа над спектаклями по пьесам современных корейских драматургов: «Поток жизни», «Освобожденная Корея», «Южнее 38-ой параллели» Тхай Дянчуна, «Радостная жизнь» Цай Ена, «Денай», «Корея в огне» Ен Сенена.

Большой зрительский интерес вызывали и постановки зарубежных пьес «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Отелло» В. Шекспира.

Как видим, тематика спектаклей была более, чем разнообразной. Среди них и классика, и современная советская жизнь, и борьба корейского народа за независимость.

15 апреля 1955 г. руководством республики было принято решение о переводе театра из 3-ей во 2-ую категорию, также

организовать в сентябре 1955 г. гастроли в Алма-Ату, предусмотреть в планах 1956 г. творческую поездку ведущих работников театра в Москву и Ленинград. Важное решение касалось включения в предстоящий пятилетний план капитального строительства здания Корейского театра. В помощь для гастрольных спектаклей театру был выделен грузовик ГАЗ 51.

Подобные изменения, имеющие отношение к вполне заслуженному вниманию государства к жизни и деятельности театра, не могли не вдохновить коллектив на новую волну работы. В 1956 г. началась подготовка к 25-летию своего образования и 20-летию пребывания в Казахстане. За это время из среды работников театра вышло свыше 10 драматургов и переводчиков, из них трое были членами Союза писателей Казахстана. Также корейскими авторами было создано более 40 пьес большого полотна, около 30 одноактных пьес и совместно с композиторами создано около 20 концертных программ.

За успешную творческую работу в области театрального искусства Указом Президиума Верховного Совета КазССР было присвоено 4 работникам театра звания заслуженного деятеля искусств КазССР, 6 – звания заслуженного артиста КазССР, 18 человек награждены Почетной грамотой Верховного Совета республики.

В 1959 г. согласно Постановлению Совета Министров КазССР корейский театр переводился со станции Уштобе в г. Кзыл-Орду, получив название Кзыл-Ординского областного музыкально-драматического театра. Переезд стал возможным после многочисленных ходатайств в адрес республиканских властных органов, разрешивших в конце концов осуществить возвращение театральной труппы. В этом же году театр принимал участие в декаде культуры и искусства Казахстана в Москве. За успешное выступление коллектива театра, главный режиссер Цай Ен был награжден орденом «Знак Почета», а директор Те Ден Гу и народная артистка республики Ли Хам Дек – медалью «За трудовое отличие».

В Кзыл-Орде театр снова стал сотрудничать с газетой «Ленин кичи», были налажены творческие связи с корейским областным радиовещанием. Организовав, таким образом,

ячейку корейской культуры, все участники стремились к мобилизации усилий по обогащению национального репертуара театра, создавали пьесы на народные темы, отрабатывали драматургическое мастерство. За годы пребывания в Кзыл-Орде театр получил от сотрудников газеты «Ленин Кичи» и поставил на сцене 6 пьес – «Моранбон» Тен Донхека, «Нон Гэ», «Клятва» Ким Дучира, «Незабываемые дни» Ем Саира и Цай Ена, «Мачеха», «Судьба солдата-наемника» Хан Дина [14, 13].

В 1960 г. коллектив театра пополнился молодыми артистами – выпускниками актерского факультета Ташкентского театрально-художественного института им. А.Н. Островского. Тогда же встал вопрос о перевозке Корейского театра в Ташкент. Однако после долгих обсуждений, решено было оставить на территории Казахстана, а с 1 января 1964 г. перевести его из областного подчинения в республиканское.

В 60-е гг. артистами Корейского театра были поставлены спектакли «Именем революции» М. Шатрова, «Сказание о девушке Чунхян» Ли Ден Нима, «Енлик-Кебек» М. Ауэзова, «Ленинградский проспект» И. Штока, «В поисках радости» В. Розова, «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера, «Бронепоезд 14-69» Вс. Иванова, «Тополек мой в красной косынке» по Ч. Айтматову и др.

В 1968-1969 гг. театр был перевезен в г. Алма-Ату. Был изменен жанр Корейского Государственного музыкально-драматического театра в театр музыкальной комедии [13, 43].

В 1970 г. к 100-летию со дня рождения Ленина труппой был поставлен спектакль «Кремлевские куранты» Н. Погодина, удостоенный Почетной грамоты Всесоюзного фестиваля драматических коллективов. Помимо этого артисты были заняты в спектаклях «Каракоз» М. Ауэзова, «Бай и батрак» Хамзы, «Материнское поле» Ч. Айтматова, «Тропою надежд» Ким Дина, «Сказание о янбане», «Живой Будда» Хан Дина, «Кобланды» М. Ауэзова.

В 1975 г. театр снова пополнился новыми кадрами, на этот раз выпускниками актерского факультета Алма-Атинской Консерватории им. Курмангазы.

В целом, за длительный период пребывания в Казахстане, театром была выращена и воспитана плеяда заслуженных деятелей театрального искусства, внесших вклад в развитие корейской национальной традиции, и не только в масштабе корейцев, живших в Казахстане, или даже Советского Союза, но и Кореи, связи с которой стали налаживаться в 90-е гг. Большого уважения заслуживает творчество одного их первых драматургов, заслуженного деятеля искусств КазССР Ен Сенена, написавшего 11 произведений и поставившего на сцене 40 спектаклей; звание заслуженного деятеля искусств КазССР было присвоено Тхай Дянчуну – члену Союза писателей СССР, автора 10 пьес; Цай Ен – также заслуженный деятель искусств КазССР, член Союза писателей СССР, на протяжении 30 лет оставался главным режиссером театра и поставил 52 спектакля (из них 16 собственного сочинения). Звание народного артиста КазССР было присвоено Ким Дину, Ли Хамдеку, Ли Николаю П.; заслуженного артиста КазССР – Ли Гирсу, Цой Бондо, Пак Чунсебу, Ким Хонаму, Ким Владимиру А., Сон Ольге Ч., Ким Владимиру Е., Пак Майе С.

Своеобразным этапом в деятельности театра стал период до 1982 г., когда к 60-летию образования СССР, 250-летия присоединения Казахстана к России, Корейский театр спустя 50 лет со дня своего основания, впервые выехал на гастроли в Москву. В его гастрольной программе были: «Сказание о девушке Чунхян», «Живой Будда», «Приключения зайца», «Южнее 38 параллели», «Кобладны» и концертная программа ансамбля «Ариран». Республиканский корейский театр был награжден орденом «Знак Почета». Всего было обслужено более 5 млн. зрителей, осуществлено около 200 постановок и концертов. Советскими корейскими драматургами написано 70 пьес и переведено 71 пьеса русских, советских и зарубежных авторов. В труппу входило около 80 чел, в то время как в 1932 г. она состояла из 16 человек.

Весьма крупными достижениями обозначился послевоенный период для *оперного* искусства Казахстана. Как никогда совместная работа казахской и русской труппы определили возможность постановок крупных произведений, что, безусловно, способствовало росту, как творческого мастерства артистов, так и оперного искусства, в целом.

После постановки оперы «Биржан и Сара» в 1946 г., ее автору М. Тулебаеву, режиссеру-постановщику К. Джандарбекову, художнику А.И. Ненашеву, исполнителям главных ролей К. Байсеитовой, А. Умбетбаеву, Б. Досымжанову, Ш. Бейсековой были присуждены самые почетные тогда Сталинские премии.

В 1953 г. была поставлена опера «Дударай» Е. Брусиловского, в 1956 г. – опера «Назугум» уйгурского композитора К. Кужамьярова. Постановщиком последней стал народный артист КазССР К. Джандарбеков, танцы были поставлены казахским балетмейстером Д. Абировым.

Не менее актуальной оставалась оперная классика, к которой продолжало обращаться художественное руководство театра. В 1946 г. прошла постановка оперы «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, в 1951 г. – «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, в 1957 г. – «Руслан и Людмила» М. Глинки.

Русской труппой были осуществлены постановки опер «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Молодая гвардия» Ю. Мейтуса, «В бурю» Т. Хренникова. В составе коллектива работали народная артистка КазССР А.И. Круглыхина, А.П. Казакевич, заслуженные артисты Б.А. Бухаров, О.А. Симонова, М.Н. Черкашина, Э.И. Епонешникова. Нередко в спектаклях русской труппы выступали казахские артисты – Е. Серкебаев, К. Кенжетаев, Р. и М. Абдуллины, Б. Досымжанов и др.; в казахских операх часто выступала русская певица Эра Епонешникова.

Большую роль приобретало балетное искусство. Впервые казахский балет «Калкаман Мамыр» дебютировал в 1938 г. Спустя более 10 лет был поставлен второй балет В.В. Великанова «Камбар и Назым». Постепенно новое для республики балетное искусство вставало на «уверенную ногу» и казахстанские зрители смогли увидеть мировые балеты «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан», «Раймонда», «Эсмеральда», «Спящая красавица», «Медный всадник» и др.

В 1989 г. состоялись гастроли корейского театра в Талды-Курганскую и Ташкентскую области, Хабаровский край и Сахалинскую область. К этому времени стали активизироваться контакты с исторической родиной – Корейским полуостровом. Так, с 3 апреля по 4 мая артисты

ансамбля «Ариран» и драматическая труппа принимали участие в фестивале «Апрельская весна» в Пхеньяне.

В октябре 1989 г. Корейский театр был приглашен на гастроли в Южную Корею. Началась работа над корейскими спектаклями «Весенний ветер» Хо Ум Бя, «Сказание о девушке Симчен», «37-й транзитный», «Дети Колумба» М. Пака.

Летом следующего года снова началась подготовка к гастролям по Дальнему Востоку, Сахалину и Южной Корее. Приглашающая сторона из Сеула предложила включить в репертуар ансамбля «Ариран» рок-оперу «Инь-Ян». Тогда же в театре был создан камерный ансамбль «Меари» под руководством солиста-вокалиста Г. Сана. Завершился 1989 год юбилейным вечером в честь 80-летия ветерана корейского театра Ен Сенена.

17 марта 1990 г. в г. Алма-Ате состоялся Первый Учредительный съезд корейцев Казахстана, на котором была создана Республиканская ассоциация корейских культурных центров, преобразованная позже в Ассоциацию корейцев Казахстана, оказывавшая с момента своего возникновения всестороннюю помощь и поддержку Корейскому театру. В 1990-е гг. продолжались гастроли театра по Дальнему Востоку, расширялись связи с Кореей. С 3 по 23 апреля театр выехал в Пхеньян для участия в фестивале «Апрельская весна», в октябре ансамбли «Ариран», «Меари» приняли участие в фестивале искусств в КНДР.

Однако, несмотря на повышенную активность корейского театра, он так и оставался без своего собственного здания, только в 1998 г. ему был передан на баланс бывший кинотеатр «Жалын».

Таким образом, театральное искусство Казахстана в условиях строжайшего государственного контроля, смогло добиться высоких результатов – снискать заслуженное признание зрителей, вырастить плеяду всемирно известных артистов, поднять на уровень выше одно из направлений казахстанского искусства.

РАЗДЕЛ 4
СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ КАЗАХСТАНА

4.1 Кинематограф в Казахстане: истоки и эволюция

Зарождение и развитие кинематографии в Казахстане исторически, как известно, было связано с утверждением социализма в стране. Однако кино тогда пропагандировалось не только в качестве современного культурного направления, но одновременно использовалось в целях политической пропаганды среди широких масс народа основ зарождавшегося строя. Все более укрепляясь, киноискусство приобретало идеологические формы. Оно не просто стимулировало советских граждан на «самоотверженный» труд, но воспитывало в них огромный дух патриотизма и преданности к существующей власти в стране. Однако господствовавшая регламентация в идейном и тематическом направлении духовной жизни общества не позволяла ей развиваться в полной мере согласно естественным законам жизни и творчества. Уходили в прошлое сюжеты исторической давности, уступая место эпизодам современной советской жизни.

Несмотря на то, что первый казахский художественный фильм «Амангельды» появился в 1938 году, тем не менее киноведы считают, что в 30-е годы еще не было казахского кинематографа. Кроме того, фильмы «Мятеж» (1928 г.), «Песни степей» (1930 г.), «Джут» (1931 г.), «Тайна Каратау» (1932 г.), «Вражьи тропы» (1935 г.), появившиеся еще до «Амангельды» и «Райхан», также были сняты российскими кинематографистами и поэтому «не могут считаться собственно произведениями казахстанского республиканского кинематографа» [1, 93].

Однако, прежде чем следует говорить о национальном кинематографе, необходимо, на наш взгляд, сделать небольшой экскурс в прошлое истории киноискусства, начиная с появления первых киноустановок на территории Казахстана. Еще до Октябрьской революции, в республике имелось 13 таких киноустановок, которые находились в частных руках.

Поэтому с установлением Советской власти, безусловно, начался процесс изъятия имеющейся аппаратуры в пользу местных Советов. При этом органы руководствовались документами Народного Комиссариата внутренних дел от 18 января 1918 г., в которых указывалось: «Советам рабочих и солдатских депутатов представлено право реквизиции в общественную пользу кинематографа, а равно и инвентаря при них, а также право эксплуатации таковых» [2, 16]. Но большевики не учли того факта, что среди новых владельцев кинопредприятий отсутствовали необходимые специалисты, вследствие чего пришлось пойти на то, чтобы принять на службу бывших хозяев на договорных началах.

Для осуществления единого руководства вопросами развития кинофотоотдела в Главполитпросвете Народного Комиссариата просвещения КазАССР был создан фотокиноотдел. В разработанном Положении о нем от 24 октября 1921 г. говорилось следующее: «…в задачи входит - а) координирование и руководство фотокино Губполитпросветов; б) организация передвижных кино; в) организация фотоателье и лабораторий по изготовлению кинолент, диапозитивов и др. предметов; г) управление кинотеатрами, находящимися на территории КазАССР через Губфотокино; д) учет фотографий, находящихся на территории КазССР, руководство таковыми; е) снабжение фотокиноорганов и т.д.» [2, 17].

В 20-х гг. в некоторых городах действовали кооперативные кинотоварищества (киноартели), существовавшие на средства, собранные от демонстрации фильмов. Прибыль, накопленная сверх прямых затрат (зарплата работников, расходы на содержание кинотеатра, плата за прокат фильмов) и помимо отчисления государственным киноорганам, направлялась на расширение киносети товарищества. Кинотоварищества находились под прямым контролем советских органов, и должны были соблюдать условия Соглашения.

Республиканская газета «Советская степь» сообщала, что на территории Казахстана в 1927 г. развертывала свою деятельность «21 горкинотеатр, 30 клубных киноустановок и передвижек. Деревенская сеть имела 41 кинопередвижку и

39 стационарок». Таким образом, в 1927 г. в республике действовала уже 131 киноустановка.

В 1932 г. насчитывалось 683 киноустановок, из них 219 в городской местности, 464 – в сельской.

Таблица 1 – Сеть киноустановок по КазССР с 1932 по 1940 гг. [3].

Годы	**В городской местности**				**В сельской местности**				**Все-го**
	Всего	**Зву к.**	**Перед в**	**В т.ч звук**	**Всего**	**Зву к.**	**Пере дв**	**В т.ч звук**	
1932 г.	219	2	27	-	464	-	349	-	683
1937 г.	272	147	45	8	574	132	412	57	846
1938 г.	277	189	46	18	682	288	429	108	959
1939 г.	313	247	64	29	791	524	422	178	1104
1940 г.	325	301	66	56	997	681	596	296	1392

В кинотеатрах транслировались журналы «Кинонеделя», «Госкинокалендарь», «Киноправда», «Совкиножурнал» и др. плакаты, короткие фильмы-очерки 20-х гг. Основная цель документальных фильмов была связана с агитацией среди населения за «активное участие в проводимых Советской властью мероприятиях». Были показаны хроникальные съемки Y съезда Советов республики, проходившего в г. Кзыл-Орде. А первая документальная лента о Казахстане появилась в 1925 г. под названием – «Годовщина существования КАССР».

В 1928 г. при СНК РСФСР был образован Всероссийский трест «Востокфильм», призванный выпускать кинофильмы из жизни народов, готовить профессиональные кадры кинематографии из представителей различных национальностей РСФСР.

В 1929 г. в Алма-Ате было решено создать производственное отделение Всероссийского треста «Востокфильм», при котором стали функционировать лаборатория, монтажная, мультипликационная и цех по съемке надписей. Отделением было самостоятельно выпущено несколько хроникальных киножурналов под общим названием «Последние известия». Основная тематика имела отношение к событиям хозяйственной и культурной жизни Казахстана.

В свою очередь трестом «Востокфильм» в Москве было выпущено несколько фильмов о республике – «Турксиб»

(1929 г.), «Песни степей» (1930 г.), «Джут» (1931 г.), «Тайна Каратау» (1932 г.). Необходимо отметить еще два фильма о Казахстане – «Мятеж» (1928 г.) по одноименному роману Д. Фурманова и «Вражьи тропы» (1935 г.) по роману И. Шухова [4, 37].

Таковы первые документальные и художественные фильмы на казахстанские темы, с которых собственно и началось зарождение национального киноискусства. Хотя известный казахстанский киновед Б.Р. Ногербек, изучив историю складывания и развития кинематографа, не случайно задавался вопросом о том, была ли советская кинематография на самом деле полнокровным искусством. «Или нам следует говорить только лишь о политико-идеологической, чисто пропагандистской функции кино, некогда четко обозначенной вождем пролетарской революции Лениным?» [5, 16].

В свете существовавших на протяжении долгого времени политических ограничений, распространяемых абсолютно на все виды и направления культуры, и в особенности агитационного характера, таких, как кино, печать, радио, вполне закономерным выглядят сомнения по поводу существования в них содержания, характерного для искусства в чистом виде. «…Кинематография в той или иной степени выражает чаяния зрительской аудитории, ее мечты, желания и комплексы, и в этом смысле кино в большей степени, нежели литература, отражает умонастроения масс, общественное сознание нации, зримо и более выпукло рисует черты эпохи, социально-психологический портрет времени. Сама советская кинематография, провозглашенная партией большевиков «самой важной из всех искусств», находилась в сложном, противоречивом, драматично-трагическом отношении с государством, которое ее безбедно содержало. С одной стороны, художники были призваны служить революции, создавать кинематографическую мифологию Октября, а с другой – экранная реальность вступала в прямое противоречие с действительной реальностью советской эпохи» [5, 15].

К сожалению, в таком положении находилось не только кино, но и все остальные жанры искусства. Приходилось строго подчиняться указаниям партийных органов, и не выходить за рамки директивных положений.

Набившая оскомину ленинская фраза о кино как важнейшем из искусств реально воплощалась в жизнь страны. И контроль за аудиовизуальной информацией был существенным направлением в деятельности Главлита. Декрет Совнаркома 19 декабря 1922 г. предоставил ему право цензуры кинофильмов и сценариев. 9 февраля 1923 г. по декрету Совнаркома был организован известный в истории литературы и искусства – Репертком – Комитет по контролю за репертуаром при Главлите, разрешавший к постановке драматические, музыкальные, кинематографические произведения, составлявший списки разрешенных и были запрещенных к публичному исполнению произведений. В конце 20-х – начале 30-х годов более 16% фильмов были запрещены Реперткомом «из-за низкого идеологического и политического качества». Он мог не только всесторонне контролировать репертуар, но и закрывать зрелищные предприятия в случае нарушения ими постановлений комитета.

Аппарат, цензуровавший кино, постоянно рос: были учреждены комиссия Совнаркома по киноделу (4 сентября 1923 г.), кинокомиссия ЦК РКП(б), ее постановлением 23 июня 1924 г. при Главполитпросвете был образован Художественный совет по делам кино (Худсовет), осуществлявший идеологическое руководство киноделом, просмотр и утверждение планов по производству кинофильмов всех организаций, сценариев и др. До 1 октября 1925 г. через Худсовет прошло 307 сценариев, к постановке было разрешено лишь 147, менее половины. При этом как основные отмечались следующие недостатки: надуманность сценария, «отсутствие социальной увязки темы», нагромождение материала.

За деятельностью кино надзирало несколько структур, производивших лавину цензурных бумаг: инструкция о порядке осуществления контроля за репертуаром – постановление НКП РСФСР, НКВД СССР, НКЮ РСФСР от 30 марта 1923 г., циркуляр ГПУ от 4 августа 1926 г. «О художественном и идеологическом контроле над художественными выступлениями в деревне», «О порядке осуществления контроля за зрелищами и репертуаром» – инструкция НКП РСФСР, НКВД СССР и НКЮ РСФСР от 15 июля 1934 г., «О порядке осуществления последующего

контроля областными, краевыми и автономно-республиканскими управлениями репертуарного контроля за прокатом и демонстрированием фильмов» – инструкция Главного управления по контролю за зрелищами и репертуаром от 29 июля 1935 г.

По существу в довоенный период кино носило чисто пропагандистский характер, находясь «на службе» у государственного аппарата. В случае необходимости проведения мобилизационной работы среди населения в период тех или иных кампаний, государство прибегало к помощи кино. Об этом свидетельствуют и многочисленные архивные материалы Управления кинофикации при СНК КазССР. В одном из таких документов 1938 г. говорилось следующее: «Партией и правительством на работников кинематографии возлагается ответственейшая задача по кинообслуживанию большевистского сева и выборов в Верховный Совет Казахстана. Для того, чтобы справиться с возложенной на нас столь почетной работой на культурном фронте аула, села, города мы должны быть готовыми к выполнению культурных мероприятий и побороть по-большевистски всякие объективные и субъективные причины, могущие тормозить проведению в жизнь мероприятий по намеченному плану кинообслуживания данных кампаний». И далее: «Эта ответственная задача приобретает исключительное значение в связи с наступлением периода весенне-посевной кампании. Кинообслуживание колхозников и всех трудящихся масс должно быть направлено на выполнение исторической задачи, поставленной нашим вождем Сталиным о сборе 7-8 млрд. пудов хлеба» [6].

Так, зачастую ответственность за невыполнение поставленного плана в любой отрасли народного хозяйства самым серьезнейшим образом возлагалась на агитационно-пропагандистские организации, в частности, кино, радио, печать. Обвинения в срыве поставленных задач, таким образом, касались не только прямых исполнителей, но и органов, опосредованно к ним относящихся. Круговая ответственность не позволяла расслабиться никому, все и всё в стране было построено на выполнении конкретного задания. Все должны были знать одно, всё, что делается в Советском государстве,

носит крайне «значимый и важный» характер, отсюда всеобщая мобилизованность всех учреждений и организаций.

В целях стимулирования труда киноработников, занимающихся обслуживанием населения, особенно на селе, Управлением по делам кинофикации было решено организовать стахановское движение. Было установлено переходящее красное знамя и премирование «вышедших в результате соревнования по выполнению финансового плана, по лучшей организации массовой работы и образцового кинообслуживания зрителей». По мнению руководства республики, основная проблема заключалась в том, что, несмотря на имеющиеся в наличии кинопередвижки, работники по кинообслуживанию не выезжают в отдаленные сельские местности и «предпочитают оставаться на месте», в результате не выполняют финансовые планы. «Многие кинотеатры, автозвукопередвижки работают неудовлетворительно, не ведя настоящей борьбы за высокое качество культурного обслуживания зрителя», - сообщалось в одном из отчетных документов Управления кинофикации. В целях разрешения возникших проблем было установлено провести соревновательные мероприятия со следующим призовым фондом: «одно знамя – лучшему кинотеатру, одно знамя – лучшей автопередвижке, одна премия – в 500 руб., одна премия – в 400 руб., премия – в 300 руб., пять премий – в 200 руб. и пять премий – в 100 руб.» [7]. Всем управляющим областными отделениями «Казкино», директорам областных баз «Казснабфильм», директорам кинотеатров, начальникам автозвуковых передвижек, киномеханикам немых передвижек вменялось принять активное участие в соревновании «на достижение высоких показателей в работе киносети, наилучшее обслуживание избирателей по выборам в Верховный Совет КазССР».

Но не всегда слабое обслуживание населения могло быть связано с простым нежеланием работы киноработников. Во многом недостатки имели отношение к низкой технической оснащенности передвижек, кинотеатров. Согласно резолюции постоянного технического совещания Комитета по делам кинематографии при СНК СССР констатировалось: «…оснащение киносети проекционной аппаратурой в

настоящее время в техническом отношении совершенно неудовлетворительно. Стационарная сеть оснащена почти на 100 % одними только немыми и озвученными проекторами, разработанными еще в 1927 г. Проекторы эти имеют крайне малую световую мощность, не обеспечивают нормального стояния кадра, и самое главное, вызывают вследствие дефектов своей конструкции, ускоренный износ фильмов. Звуковые блоки, применяемые для озвучивания этих проекторов, крайне разнотипны и совершенно не обеспечивают должного качества звуковоспроизведения» [8].

Кроме того, трудности были вызваны «чрезмерным весом и громоздкостью» рабочего комплекта звуковых передвижек. Полный эксплуатационный вес включал генераторную установку и колебался около 300-400 кг. Перевозка их была возможна только на автомашинах или специальных парных фургонах, причем в условиях хороших дорог. Для обслуживания отдаленных населенных пунктов, существовавшие звуковые передвижки оставались непригодными.

«Немые передвижки еще более не соответствуют современным требованиям. Характеризуются крайне малой световой мощностью, ускоренным износом фильмов и недостаточным удобством эксплуатации» [9]. Отсюда было заключено о невозможности расширения киносети только путем увеличения выпуска киноаппаратуры. Требовалась также серьезная техническая реконструкция, а в ряде случаев и полная замена выпускаемых тогда образцов. Подобные проблемы могли быть решены только после окончания войны, поскольку события Великой Отечественной войны притормозили техническое переоснащение киносети.

Алма-Атинская студия кинохроники была учреждена в 1935 г. на базе казахстанского треста «Союзкинохроника», организованного с целью выпуска специального киножурнала «Советский Казахстан», а также съемок хроникально-документальных сюжетов для всесоюзного киножурнала. Однако киноискусство республики еще долгое время оставалось на низком уровне развития.

В Постановлении СНК Каз.ССР от 24 декабря 1940 года были указаны основные причины неразвитости киноискусства, связанные, в частности, с отсутствием кинематографической базы, квалифицированных национальных кадров в области кинематографии. Управление кинофикации, якобы, занималось лишь организацией работы по эксплуатации киносети, но не развитием киноискусства. «Только в последние два года положено начало его развитию: выпущены на казахстанскую тематику два художественных фильма («Амангельды» - 1938 г., «Райхан» - 1940 г.), один художественно-хроникальный фильм («Казахстан»), произведен дубляж на казахском языке фильмов «Ленин в Октябре», «Чапаев».

В связи с этим, СНК Каз.ССР постановило:

1) Утвердить на 1941 год тематический план новых сценариев о цветной металлургии, об освоении Голодной степи, Алдар-Косе, Абае Кунанбаеве, о народном герое Балуан-Шолаке, Джамбуле, Кыз-Жибек;

2) Просить дирекцию Ленфильма оказать авторам сценариев практическую квалификационную помощь со стороны опытных режиссеров, сценаристов Ленфильма;

3) Просить Комитет по делам кинематографии при СНК СССР:

- произвести в 1941 году дубляж на казахском языке 9-ти фильмов из числа лучших произведений советской кинематографии;

- выделить аппаратуру и специалистов для оборудования в г. Алма-Ате дубляжной мастерской;

- разрешить открытие в г. Алма-Ате в 1941-1942 учебном году Школы для подготовки актеров кино, с контингентом 30 человек [10].

Своя производственная база в республике появилась в последний год войны, когда были эвакуированы «Мосфильм» и «Ленфильм», а также расформирована Центральная объединенная киностудия, чьей наследницей стала Алма-Атинская студия художественных и хроникальных фильмов, на которой в 1945 году был снят фильм «Песни Абая».

4.2 Великая Отечественная война и новый этап в развитии

Если в довоенный период кино было ориентировано, в основном, на создание документальных фильмов и были сделаны лишь первые шаги по созданию казахской кинематографии на российской технической базе, то в годы войны произошло создание самостоятельной киностудии художественных фильмов. Одно «но» было связано с тем, что выпускали общесоюзные фильмы. По настоящему свое национальное казахское кино стали снимать уже после окончания войны.

В связи с эвакуацией центральных киностудий в г. Алма-Ату, создались благоприятные условия для развития кинематографии. Была перемещена материальная база, приехавшие специалисты, актеры кино способствовали передачи казахстанским работникам кино богатого накопленного опыта.

Огромное значение приобрела деятельность эвакуированных деятелей кино по подготовке профессиональных кадров. При Центральной объединенной киностудии была создана казахская киноактерская школа, организованы курсы, готовившие мастеров-лаборантов по обработке пленки, монтажеров.

Большую роль в подготовке квалифицированных кадров сыграл эвакуированный в г. Алма-Ату Всесоюзный Государственный Институт Кинематографии, готовивший специалистов на пяти факультетах: режиссерском, сценарном, операторском, актерском, художественном. В 1943 году там обучалось 6 студентов-казахов, 2 – на сценарном, 2 – на операторском, 2 – на актерском факультетах. Среди обучающихся были также и представители других восточных национальностей. По словам директора Института Желябужинского «…даже проведенный в 1939 г. специальный набор, имевший целью подготовить киноработников из казахов, узбеков, таджиков, туркмен и др. национальностей союзных республик оказался не вполне удачным… Среди принятых, многие были плохо знакомы с искусством, недостаточно подготовлены по общеобразовательным

дисциплинам, а значительной части мешало усваивать курс плохое знание русского языка. У некоторых принятых наблюдалось также недостаточно твердое убеждение в правильности выбора ими профессии. Поэтому, когда Институт еще находился в Москве, возникла мысль о необходимости организации специального подготовительного семестра, который «позволил бы малоподготовленным товарищам, с одной стороны пополнить свои знания по общеобразовательным дисциплинам и искусству, а националам и по русскому языку, а с другой стороны, дать им возможность детально познакомиться с профилями специалистов» [11].

В годы войны продолжались съемки фильмов на казахском материале: «Песнь о великане» (1942 г., автор сценария А. Тажибаев, Л. Жежеленко, режиссер-постановщик Григорий Рошаль), «Белая роза» (1942 г., автор сценария К. Сиранов, В. Морозов, режиссер Ефим Арон), «Под звуки домбры» (1943 г., автор сценария К. Сиранов, С. Тимошенко, режиссеры А. Минкин, С. Тимошенко). Также были сняты фильмы: «Сын бойца» (1942 г.), «Тебе, фронт» (1942 г.).

В Постановлении ЦК КП(б)К от 1942 г. о плане производства и выпуска кинофильмов утверждались на 1942 год два полнометражных фильма «Джамбул» и «8-ая гвардейская дивизия», а также боевой киносборник короткометражных фильмов. На 1943 год планировалось снять фильмы о героях «угольного фронта» в Караганде («Черная жемчужина»), о колхозниках («Герои тыла») и музыкальный фильм об искусстве Казахстана [12].

Что же касается развития киносети, то с каждым годом наблюдалось ее снижение. Так, в 1940 году по КазССР насчитывалось 1268 киноустановок, в том числе 606 стационарных, 662 передвижных. На конец 1945 года насчитывалось 574 киноустановки. Резкое сокращение киносети отмечалось уже в первые месяцы войны по причине передачи в распоряжение военных организаций многих кинотеатров, клубов, демонстрировавших фильмы. Большинство киномехаников ушло на фронт, а также отмечалось снижение посещаемости кинотеатров [13, 22].

По сводкам о состоянии кинообслуживания населения Казахстана на 1 июля 1943 г. насчитывалось

1187 киноустановок, из которых 774 государственных и 413 ведомственно-профсоюзных. «Для Казахстана, занимающего в Союзе 2-ое место по территории и имеющего 2697 сельсоветов с 6800 колхозниками, наличие такого количества киноустановок явно недостаточно. Киносеть КазССР не только мала количеством, но и имеющаяся в киносети аппаратура к тому же еще находится в техническом отношении в неудовлетворительном состоянии», - констатировал секретарь ЦК КП(б)К Абдыкалыков [14]. Из 774 государственных киноустановок бездействовало 380, т.е. 49,1 %, а из 413 ведомственно-профсоюзных – 195, т.е. 47,2 %. Такое же положение складывалось и в сельской киносети, где из 481 киноустановки бездействовало 113.

В связи с создавшимся положением, «учитывая всю важность задач, стоящих перед органами кинофикации в деле максимального использования кино, как средства агитации и пропаганды, особенно в условиях военного времени», Главное Управление кинофикации при СНК СССР просило ЦК КП(б)К «обсудить состояние кинообслуживания населения Казахской республики и оказать Управлению кинофикации помощь в деле налаживания киноработы в республике, особенно на селе» [15].

В ЦК КП(б)К обращалось с просьбами о материальной помощи и непосредственно само Управление кинофикации КазССР. Так, согласно обращения-письма, в связи со сложившимся затруднительным положением в деле удовлетворения потребностей в бумаге, киносеть перестала располагать кинобилетами. «Просим Вас выделить из фондов республики 2 тонны бумаги, т.к. из-за отсутствия кинобилетов на местах начинают применять газету, путем наложения на газетную бумагу специальных штампов [16].

Большое количество киноустановок также бездействовало по техническим причинам, а именно из-за недостатка горючего, киномехаников, отсутствия электроэнергии, задержки высылки кинокартин на места. Кроме того, кинопередвижки, не имеющие собственного транспорта, использовали транспорт местных колхозов. Но, после проведенного перераспределения киноустановок между районами, усилиями по обеспечению гужевым транспортом, направления в районы специальных передвижных киноремонтных мастерских, стало наблюдаться

некоторое улучшение работы киносети. Кино проникало в самые отдаленные уголки казахского края, такие, как Абай-Базар Келесского района, Чорнак Фрунзенского района, Кзыл-Кум Южно-Казахстанской области, Коунрадский, Кувский, Улутауский районы Карагандинской области, Ново-Шульбинский, Чубартауский, Аксуатский районы Семипалатинской области и др. В этих районах зрители увидели кинофильмы на оборонную и антифашистскую тематику: «Александр Пархоменко», «Сталинград», «Котовский», «Непобедимые», «Фронтовые подруги», «Черноморцы», «За Советскую власть» и др. Причем перед каждой кинокартиной зрителям демонстрировались журналы о войне, о стахановцах сельского хозяйства, сопровождались беседами агитаторов и стенгазетами. Тем не менее, обеспечение полным объемом художественных и документальных фильмов представлялось затруднительным вследствие низкого процента технической годности кинокартин и других обстоятельств. Особенно остро стоял вопрос с Фильмофондом на казахском языке. В 1943 году имелось всего 15 названий картин на казахском языке в 119 копиях. Среди них дублированных – «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», «Яков Свердлов», «Амангельды», «Чапаев», «Великий гражданин», «Тринадцать», «20 лет Казахстана», «Казахский киносборник»; с субтитрами – «Трактористы», «Человек с ружьем», «Большая жизнь», «Истребители», «Мы из Кронштадта», «Светлый путь» [17, 196]. Но и распространение имеющегося фильмофонда происходило с большими перебоями. Посылки с кинофильмами задерживались как на перегрузочных станциях, так и в самих почтовых отделениях в пунктах отправки. Особенно нечеткая работа органов связи наблюдалась в Восточно-Казахстанской, Западно-Казахстанской, Талды-Курганской, Семипалатинской, Павлодарской и др. областях [18, 94]. К примеру, «в Павлодарской области 3 посылки с картинами, отправленные из Павлодара на киноустановку Бурас Бескарагайского района в январе-феврале месяце, простояли в сс. Рамадан и Семеновке до 16 марта 1945 года и отправлены по назначению только после обнаружения диспетчером Бескарагайского Райотдела Кинофикации.

В Талды-Курганской области особенно большая задержка происходит в Джаркентской и Коктальской почтовых конторах, например, из Джаркента в Уштобе фильм «Горный марш» поступил на 30-ый день, «Народные мстители» - на 48-ой день, «Монголия» - на 46-ой день и т.д.

По Западно-Казахстанской области фильм «Битва за Россию», отправленный в Фурманово был заслан в Новую Казанку и пролежал там несколько месяцев; 6 кинофильмов, высланных в Новую Казанку и Чапаевский мясосовхоз были утеряны в пути и находятся длительное время в розыске» [18, 94].

Определенный интерес представляет состояние кинообслуживания на территории Семипалатинской области. На 15 июня 1941 года здесь числилось 69 киноустановок; из них 5 городских, 13 сельских, 8 автозвукопередвижных, 16 звуковых гужевых передвижных, 21 немых гужевых, 6 звуковых полустационарных. Распределение по районам можно проследить в таблице 2.

Таблица 2 – Сведения о развитии киносети Семипалатинской области по состоянию на 15.06.1941 года [19].

Наименование районов	**Гор.**	**Сель.**	**Автозв. перед.**	**Гужзвук. перед.**	**Немые гуж.**	**Полустац.**	**Всего**
Абралинский	-	1	1	-	-	-	2
Абаевский	-	1	1	-	-	-	2
Аксуатский	-	1	-	1	1	-	3
Аягузский	1	-	-	1	1	1	4
Бельагачский	-	1	1	2	3	1	8
Жана-Семейский	-	-	-	1	2	-	3
Жарминский	-	3	-	1	2	1	7
Калининский	1	-	-	-	-	-	1
Кокпектинский	-	1	-	3	2	1	7
Ленинский	2	-	4	-	1	-	7
Маканчинский	-	2	-	1	2	1	6
Ново-Шульбинский	-	1	-	2	2	-	5
Октябрьский	1	-	-	-	-	-	1
Урджарский	-	1	1	2	2	-	6
Чубартауский	-	1	-	1	1	-	3
Чарский	-	-	-	1	2	1	4
Всего	5	13	8	16	21	6	69

На 25 июня 1942 года государственная киносеть по области сократилась до 35; из них 4 составили городские киноустановки, 13 сельские стационарные, 18 передвижные. Причем, в Жарминском районе было сосредоточено 6, Семипалатинском – 5, Бельагачском, Урджарском – по 4 и т.д. [20].

Несмотря на трудности, как и во всех регионах в Семипалатинской области прошли кинофестивали под девизами «Героическое прошлое русского народа», «Фашизм – враг человечества», «Партия большевиков – организатор побед».

В период фестивалей кинотеатры были превращены в боевые агитпункты, а кинопередвижки – в агитбригады. Наиболее распространенными стали сеансы фильмов «Александр Невский», «Не топтать фашистскому сапогу нашей родины», «Линия Манвергейма», «Семья Оппенгейм», «Щорс» и др. Однако не всегда имеющийся фильмофонд использовался полностью, зачастую от 15 до 20 % времени фильмы находились на складах. Среди недостатков функционирования киносети по Семипалатинской области отмечались также отсутствие репертуарных планов, низкая квалификационная подготовка кадров механиков и как следствие бесхозяйственное, неквалифицированное отношение к киноустановкам, неправильное хранение фильмов, и их порча. Так, за 1941 год было испорчено 36 картин и взыскано «Главкинопрокатом» свыше 14 тысяч рублей штрафа.

Из-за острой нехватки киномехаников в 1941 году в г. Алма-Ате были организованы краткосрочные курсы по их подготовке. Но согласно отчетам по проверке Семипалатинского управления кинофикации из 30 человек, набранных на курсы, в сентябре 1941 года было выпущено 17, из которых 5 работало по полученной специальности, остальные либо бросили работу, либо были осуждены [21]. Неудовлетворительное хранение киноаппаратуры было отмечено в Ново-Шульбинском, Бородулихинском и др. районах, которая здесь размещалась в подвалах, находилась в ржавеющем состоянии. Бухгалтерская и статистическая отчетность оставалась долгое время запущенной. Из 19 киноустановок, включенных в план проведения

кинофестивалей в области, 3 сорвали работу. Поступление новых картин также проходило с перебоями; они задерживались почтовой службой, отчего кинотеатры простаивали по несколько месяцев, либо задержка происходила из-за споров среди местных руководителей в момент распределения фильмов. Следует отметить и неудовлетворительную работу мастерских по ремонту оборудования, антисанитарное состояние арендуемых для киносеансов помещений [20].

Однако, несмотря на имеющиеся трудности, функционирование киносети продолжалось и имело также практическую значимость. Демонстрировались научно-популярные фильмы о способах борьбы с тифом, гриппом и др. эпидемическими болезнями. В ряде кинотеатров врачи регулярно проводили беседы и лекции на санитарно-просветительные темы.

Кинообслуживание осуществлялось не только в отношении трудового населения, но и, безусловно, военного. С самого начала войны было установлено Положение об организации «высококачественного и оперативного кинообслуживания красноармейцев, находящихся на излечении в госпиталях, а также в отношении мобилизуемых в ряды Красной Армии» [22]. Большинство кинотеатров было прикреплено к мобилизационным пунктам и военным госпиталям. Там, где это было невозможно, были организованы кинопередвижки для обслуживания бойцов, командиров, политработников на мобпунктах. Понятно, что киносеансы проводились бесплатно, учитывая военную необходимость мероприятия.

Понятно и то, что транслируемые в строгих политических рамках кинофильмы, во многом, поднимали боевой дух бойцов, стимулируя их на бесстрашные подвиги, приведшие, в конечном итоге, к желанной победе. Советское руководство в своей работе по политическому настрою граждан сыграло не последнюю роль. Полная мобилизация всех усилий советских людей была достигнута благодаря централизованной идеологической работе. Общая беда, обрушившаяся на республики, смогла объединить все народы и народности в едином порыве победить, желании сокрушить врага. Были

забыты недавние обиды по поводу отдельных экономических провалов в связи с коллективизацией, крайности при проведении антирелигиозной борьбы, репрессии и др., поскольку немедленное решение военной проблемы потребовало от общества настроя на полное доверие к правительству. Однако, уже после окончания войны достигнутая централизация власти привела к полному государственному контролю над всеми сферами жизни, так что создавалось впечатление о продолжавшейся военной опасности.

Радио-, киносеть сыграли важную роль в мобилизации людей тыла, прежде всего экономического сектора, от производительности которых, во-многом, зависел исход военных действий. В связи с этим актуальным представлялось поддержание духа граждан, занимавшихся не менее героическим делом, учитывая тяжелые условия труда. Одновременно с развитием радио и кино шло освоение новых видов техники и современных направлений культурной жизни страны. Успехи, отмеченные в деле радиовещания и кинофикации в военные годы, определили стремление и желание людей добиться еще больших результатов в мирное время.

4.3 Формирование национального кинематографа в послевоенный период

По мнению киноведа Б.Р. Ногербека после окончания войны и начался первый этап истории республиканского кинематографа. Именно к 40-м - первой половине 50-х гг. относится время активного привлечения к созданию фильмов казахской творческой интеллигенции, организация собственной кинематографической базы и начало подготовки национальных кадров. На втором этапе (вторая половина 50-х гг.) наблюдалось рождение собственно национального кинематографа, выпуск документальных и художественных фильмов кадрами, подготовленными из казахской среды, рождение кинорежиссуры, кинодраматургии, начало творчества Ораза Абишева, Шакена Айманова, Мажита Бегалина, Султана Ходжикова. Третий этап (60-70-е гг.) – пора

становления казахского национального кино, расцвет творчества Ш. Айманова, М. Бегалина, рождение казахской мультипликации, научно-популярного кино. И, наконец, четвертый – современный этап связан с творчеством Серика Апрымова, Рашида Нугманова, Талгата Теменева, Сергея Азимова, Ораза Рымжанова, Владимира Тюлькина. Это время рождения «новой волны» в художественно-игровом кино [5, 31].

Рождение казахского киноискусства по Б.Р. Ногербеку не может быть связано с 20-30-ыми гг. Более того, считает, что его можно рассматривать в аспекте – тема Казахстана в творчестве русских кинематографистов. Даже первый этап 40-е – первая половина 50-х гг. – для него лишь предыстория становления кинематографии Казахстана. Вполне справедливо киновед связывает зарождение казахского кино с именем Ш. Айманова, гениального актера, талантливого режиссера, выросшего из казахской среды.

Несмотря на перипетии своего времени, Ш. Айманов успешно сыграл более 100 ролей в кино и театре. Им была осуществлена постановка спектаклей «Дружба и любовь» А. Абишева, «Закон чести» А. Штейна, «Калиновая роща» А. Корнейчука, «Таланты и поклонники» А. Островского, «Трагедия поэта» Г. Мусрепова, «Человек с ружьем» Н. Погодина.

Ш. Айманов поставил фильмы: трагедию «Поэма о любви», драмы «Дочь степей», «Перекресток», киноповести «Мы здесь живем», «В одном районе», музыкальные комедии «Наш милый доктор», «Песня зовет», трагикомедия «Алдар Косе».

К. Сиранов тепло отзываясь о Ш. Айманове, писал: «Быстрое и успешное освоение Аймановым художественных приемов и выразительных средств кинематографа объясняется, прежде всего, тем, что он пришел в кино уже с определенными теоретическими знаниями в этой области искусства, которые накопил на протяжении многих лет, страстно изучая кинолитературу и лучшие советские и зарубежные фильмы. К этому он пришел, имея огромный творческий опыт работы в театре – искусстве, с которым у кино много общего. Решающую роль в этом сыграли еще и его незаурядные

способности подмечать главное в жизни, видеть в малом большое, отличать типичное, актуальное в происходящих вокруг нас многочисленных и различных фактах и событиях, иначе говоря, его хорошее художественное чутье и тонкая наблюдательность» [4, 122].

В 50-60-е гг. особенно усилилось воспитательное значение кино. «Советское киноискусство – мощное средство коммунистического воспитания трудящихся. Перед ним стоит задача помочь советским людям оформить социалистическое мировоззрение, участвовать в строительстве коммунизма, выявлять особенности нового, прогрессивного и делать его видимым для всех. Вот почему среди множества задач, стоящих перед работниками кино важнейшей является постоянно добиваться неуклонного роста идейно-художественного качества произведений киноискусства, высоко нести знамя идейности и партийности» [23], - определялось в партийных документах. Главной темой кинематографии также, как и во всех видах искусств объявлялась актуальная тема современности. На XXI съезде КПСС было дано определение понятию современности в искусстве, которое заключалось в «борьбе советских людей за претворение в жизнь исторических решений партии о строительстве коммунизма». Для Казахстана – это освоение целины, строительство промышленных гигантов, подъем животноводства и др. И лишь в качестве упоминания о национальном киноискусстве, следует рассматривать положение о необходимости для кинематографистов Казахстана «поиска выразительного средства для отражения национальной формы, специфики, особенностей национального характера и психологии». Зато дальше следовало более подробное пояснение «национального момента» в киноискусстве. «Да и показывая национальные особенности нельзя прибегать к штампам, к показу того, что уже либо отжило, либо отживает. Дело ни в национальном костюме, ни в юрте, ни в домбре, а в том, чтобы ярко отразить все новое, что властно проникает в жизнь народа, что делает из вчерашнего культурно отсталого кочевника передового, вооруженного знаниями, человека нашей великой эпохи» [23]. На самом же деле «штампы» накладывала не национальная культура, а

советская идеология и как нельзя точно было сказано о «властном проникновении» ее в жизнь в многочисленных формах своего проявления. В результате складывалась ситуация, когда воспевая реальность, приходилось игнорировать страницы своего исторического прошлого, богатого народными традициями, имеющего глубокие корни национального творчества.

«Кинематографисты были вынуждены говорить неправду, воспевать неуклонное повышение благосостояния страны, где «так вольно дышит человек», романтизировать насилие большевиков к «врагам партии и народа», классовое чутье пролетариата, критиковать политическую близорукость крестьян, конформизм интеллигенции, пропагандировать очередные решения съездов и пленумов КПСС, мыслить и творить по указке сверху. Одним словом, советскому художнику приходилось работать в условиях тотального редакторского контроля и политической цензуры, где единственным и полновластным «заказчиком» выступала Компартия в образе Главного комитета по кинематографии СССР. Абсурдность ситуации заключалась в том, что «независимого» художника, как такового, не было и не могло быть. Все художники были одинаково ответственны за свое творчество и идеологически «подотчетны» перед партией и народом» [5, 16].

В 1950 году вышел документальный фильм «Советский Казахстан», создатели которого были удостоены Государственной премии. Было снято 3 художественных фильма: в 1948 году – «Золотой рог» (реж. Е. Арон), в 1952 году – «Джамбул» (реж. Е.Л. Дзиган) и «Поэма о любви» (реж. Ш. Айманов и К. Гаккель).

В 40-50-е гг. вышло немного картин. По объективному определению А.Т. Капаевой в «50-е годы партия настойчиво призывала отражать современность, больше уделять внимание рабочему классу, сельским труженикам, интеллигенции, а не «уходить в дебри истории». Не всегда удавалось создавать подобные произведения, именно поэтому вышло мало картин, но все они по оценкам советских кинокритиков были признаны шедеврами художественного искусства. «Каждый фильм или спектакль принимался и обсуждался по частям, авторы были

вынуждены постоянно доделывать и переделывать свои произведения в соответствии с рекомендациями вышестоящих инстанций» [1, 96-97]. Огромное количество контролирующих инстанций превращало производство каждой картины, прохождение каждого сценария в дело исключительной сложности. Ни одна из этих инстанций не могла решить вопроса положительно, но все они обладали правом внесения любых поправок и правом отрицательного решения вопроса.

Тем не менее, в последующие годы были созданы национальные фильмы «Девушка-джигит», «Дочь степей», «Ботагоз», «Его время придет», снятые казахскими кинематографистами. В 1960 г. Алма-Атинская киностудия художественных и хроникальных фильмов была переименована в киностудию «Казахфильм», заметно нарастившего с этого времени выпуск картин художественного, документального характера. В 60-е годы особую популярность принесли картины «Сказ о матери», «Алдар-Косе», «Следы уходят за горизонт». В январе 1963 года состоялся первый съезд кинематографистов Казахстана, обсудивший перспективы развития киноискусства Казахстана. А с 1967 года был начат выпуск мультипликационных фильмов.

Развитие кинематографа сопровождалось расширением киносети республики. Повсеместно по Казахстану открывались кинотеатры, создавались не только пункты стационарных, но и передвижных киноустановок. Уже в первые годы после окончания войны удалось увеличить сеть по кинообслуживанию населения, так что, в 1947 г. по сравнению с 1940 г. было на 27 установок больше. Под кинотеатры арендовали более или менее пригодные помещения, а в г. Джамбуле, к примеру, под кинотеатр приспособили здание бывшей мечети [25]. Государственная киносеть возрастала звуковыми, гужевыми кинопередвижками. Однако, не во всех населенных пунктах могли найти подходящие здания или помещения, будь то в городе или на селе. По сводкам о восстановлении и развитии государственной киносети большинство помещений были в ветхом состоянии и требовали капитального ремонта. Вследствие этого предлагалось расходовать средства на строительство новых зданий, либо из-за недостатка электростанций, малочисленности населения в

селах и аулах, увеличить сеть кинопередвижек. Но здесь вставала проблема отсутствия необходимого транспорта. По состоянию на 1 января 1948 г. в республике при наличии 208 районов имелось всего 74 автомашины, которые к тому же были в крайне изношенном состоянии.

Ситуация особо не менялась и в последующие годы. Безусловно, сказывались итоги послевоенной хозяйственной разрухи, поэтому и в 1952 г. поднимались к обсуждению проблемы по обеспечению населения надлежащей киносетью. Главное Управление кинематографии КазССР обязывало областные исполкомы в кратчайшие сроки «освободить занятые для хозяйственных нужд помещения кинотеатров, киноремонтных мастерских, клубов, изб-читален и красных уголков, в которых осуществлялся показ кинофильмов и запретить в дальнейшем их использование» [25]. Кроме того, в месячный срок требовалось «изыскать и закрепить постоянные помещения для кинопоказа во всех населенных пунктах», поскольку положение с обеспеченностью помещениями выглядело крайне критическим. Так, даже в пунктах компактного проживания населения обеспеченность составляла 75%. В Южно-Казахстанской, Алма-Атинской и др. областях многие клубы длительное время оставались занятыми под склады зерна, табака, хлопка, а отдельные клубы были превращены в кузницы, отданы под квартиры.

Для руководства Казахстана подобное положение со слабым охватом киносетью выглядело более, чем серьезно. Кино как «мощное идеологическое орудие» оставалось не использованным, а народные массы неохваченными общей линией политики государства, выражаемой через специфические средства, в том числе кино. «В результате бесконтрольности за работой киносети и отсутствия клубных помещений за 3 квартал 1953 г. по республике остались необслуженными 550 населенных пунктов, а 1412 обслужены только по одному разу в месяц» [26]. Претензии Управления кинематографии касались и того, как местные органы сельского хозяйства в областях и районах «не принимают мер к широкому использованию фильмов для пропаганды агробиологической науки и передового опыта. В областях и районах нет необходимой деловой связи между органами

культуры и сельского хозяйства. Специалисты сельского хозяйства мало проводят лекций с показом соответствующих фильмов сельскохозяйственной тематики» [27].

Большой проблемой оставалась и нехватка кадров киномехаников, что также затрудняло процесс по улучшению состояния кинофикации в казахском крае. В 50-е гг. действовала единственная школа, готовящая механиков, которая к тому же не имела достойного помещения. Здание школы неоднократно находилось под угрозой изъятия под различные учреждения, в том числе торговые организации. С 1937 г. в этом здании помещались студия киноактера, институт физкультуры, школа книготоргового ученичества. Алма-Атинская школа киномехаников занималась подготовкой кадров с общим контингентом 300 человек в год. Главное Управление кинематографии обращалось к министру культуры КазССР с просьбой оставить занимаемое здание за школой, несмотря на то, что находилось в обветшалом состоянии. «Необходимо учесть целесообразность отвода этого здания под магазин и чайную – одна половина здания каменная, а вторая – пристройка из каркаса и сильно осела на фундамент. Подвальное помещение ни в какой мере не отвечает не только правилам советской торговли, но и санитарным условиям: разделено на маленькие комнатки, перегородки которых убрать нельзя, т.к. они являются опорой для первого этажа» [28]. К тому же во вторую смену здесь проводились занятия школы книготоргового ученичества. Таким образом, передача здания в ведение других организаций грозила закрытием сразу двух школ, поскольку дополнительного помещения для них естественно не отводилось.

В 1954 г. киносеть в Казахстане несколько расширилась и достигла 4137 киноустановок. Из них государственных в городских местностях насчитывалось 289, сельских стационарных – 537, сельских передвижек – 1486. Кроме государственных киноустановок, в республике действовали 1188 профсоюзных, 112 колхозных, 502 ведомственных, а также 6 широкоэкранных кинотеатра. «XXI съезд КПСС поставил задачу довести киносеть Советского Союза до 118-120 тыс. киноустановок с тем, чтобы в каждом колхозе и совхозе имелась стационарная киноустановка» [29]. В связи с

этим, решением Пленума ЦК КПК был взят курс «на сплошную кинофикацию в сельской местности за 3 года». «Существо сплошной кинофикации состоит в том, чтобы отказаться от кинопередвижки и открыть двухпостные стационарные киноустановки во всех сельских населенных пунктах, имеющих 80 и более дворов. В настоящее время имеется более 4 тыс. таких населенных пунктов» [30]. А затем уже в последующие годы планировалась кинофикация в менее населенных местностях.

По планам Министерства культуры КазССР «сплошную кинофикацию» следовало проводить в два этапа – на первом в течение двух лет провести эксплуатацию стационарных киноустановок на центральных усадьбах колхозов и совхозов. На втором – в пунктах, имеющих 80 и более дворов. В целях реализации намеченного планировалось открыть 1537 стационарных киноустановок и перевести на стационарную работу 609 работающих передвижек. Также намечено было использовать большое количество киномехаников, более двух тыс. человек, подготовкой которых занимались в Алма-Атинской и Карагандинской школах киномехаников.

В 1954 и 1955 гг. было организовано 337 новых совхозов, из них 132 обслуживалось государственными и 205 профсоюзными киноустановками. Специально для вновь созданных совхозов, дополнительно к существовавшим разнарядкам, Министерством культуры СССР было выделено 15 копий фильмов по каждому новому названию. В областях были разработаны новые кольцевые маршруты с учетом «первоочередного фильмоснабжения новейших совхозов» [31].

Определенные затруднения вызывало культурное обслуживание казахов, занимающихся отгонным животноводством. Для данной категории населения киностудией был создан специальный фонд картин пропагандистского характера с целью улучшения животноводческого хозяйства. В 1954 г. был принят на союзный экран научно-популярный, полнометражный цветной фильм «На просторах Казахстана», рассказывавшего о развитии животноводства за годы Советской власти, о дальнейшем расширении животноводческой базы «на основе

передовой науки и практики». Были также сняты сюжеты об опыте работы передовых животноводов Казахстана, животноводческих хозяйств, об укреплении кормовой базы.

Все эти и другие фильмы широко пропагандировались среди казахского населения, так, что за 8 месяцев 1954 г. кинопередвижки побывали на 296 точках отгонного животноводства [32]. Значительное место вопросам развития животноводства отводилось в художественных фильмах, снимаемых Алма-Атинской киностудией.

В целом, по состоянию на 1 февраля 1957 г. в фильмофонде республики имелось 149 названий (681 копия) художественных, 3 названия (15 копий) хроникально-документальных, 87 названий научно-популярных и сельскохозяйственных фильмов, дублированных на казахский язык. Также было дублировано на казахский язык 3180 номеров киножурналов.

В 1956 г. было дублировано 20 художественных фильмов в количестве 315 копий [33]. Дублированные на казахский язык фильмы, преимущественно использовались для кинообслуживания населения колхозов, совхозов, МТС, участков отгонного животноводства.

В 1957 г. планировалось продублировать еще 25 наименований художественных фильмов, 52 номера журнала «Новости дня», а также 62 части научно-популярных фильмов.

Увеличивалось число кинокартин, постепенно расширялась киносеть Казахстана. К примеру, в первом полугодии 1962 г. вместо запланированных 58 киноустановок, было введено в строй 62 киноустановки. Было построено 9 кинотеатров, в том числе 7 широкоэкранных [34].

Таким образом, в киноискусстве Казахстана складывалось неоднозначное положение. С одной стороны, оно развивалось согласно современным требованиям времени и характеризовало, в целом, прогрессивное направление в культурной жизни республики, но с другой испытывало идеологическое давление действовавшей партии. Учитывая тот факт, что на территории республики были заложены прочные основы национального кино, отличающегося самобытностью и своей проникновенностью, пожалуй, стоит отдать должное

советскому строю. Но засилье, в котором вынуждена была находиться кинематография не может быть оправдано никакими мерами правительства, использовавшего искусство в конкретных целях.

4.4 «Новая казахская волна» в кинематографе 80-90-х гг.

К периоду начала перестройки социализм как общественно-экономическая система полностью исчерпал себя. Советская страна впала в глубокий социально-экономический и культурно-моральный кризис.

Подавляющее большинство мыслящего советского общества рассталось с коммунистическими иллюзиями, но было вынуждено пользоваться коммунистической фразеологией, на партсобраниях обсуждать директивные документы высших партийных органов, писать резолюции, справки, отчеты об их выполнении, участвовать в социалистическом соревновании, выпускать стенгазеты. Вся огромная машина бессмысленно крутилась на холостом ходу, пожирая силы, энергию, время миллионов людей [35, 452].

С приходом же к власти М.С. Горбачева была развернута политика демократизации всех сфер общественной жизни. В его лице высшее руководство попыталось модернизировать социализм, отказаться не от системы, а от ее наиболее нелепых и жестоких сторон. Это была попытка вдохнуть жизнь в умирающий организм.

Непосредственно М.С. Горбачев в своих выступлениях заявлял о преемственности стратегического курса, ставил традиционные для социалистической системы задачи достижения нового качественного состояния общества. Таким образом, не отрицая, а веря, по сути, в будущее социализма, М.С. Горбачев решил внести некоторые коррективы, могущие улучшить, по его мнению, как общественно-политическую, так и экономическую сферы. И, действительно, началась реабилитация многих деятелей науки, культуры, репрессированных в предыдущие годы. Объявленная гласность изменила духовную жизнь людей. Люди постепенно переставали бояться мыслить, высказывать вслух свои

суждения, получали новую, ранее недоступную для них информацию. Все это создавало почву для подлинной свободы слова, печати, мысли, что стало возможным после окончательного крушения коммунистического строя. Уже с 1986 г. была прекращена информационная блокада советского народа. Советские радиостанции перестали глушить западные радиоголоса и «джаз КГБ», как называли на Западе советские радиоглушители, замолчал.

Однако оборотной стороной начавшегося процесса стало обострение межнациональной ситуации. В связи с тем, что долгое время на территории республик национальные, религиозные вопросы правительством не решались, а открыто игнорировались и заменялись раздутыми идеями интернациональной культуры, научного атеизма, на местах стали вспыхивать этнические столкновения. В Казахстане это вылилось в события 1986 г. в Алма-Ате, Новом Узене.

Одним из наиболее заметных явлений в области культуры в период Перестройки стало переосмысление советской истории. Были опубликованы ранее не известные архивные документы, приоткрылась завеса тайны на многие события, процессы советского прошлого. «Белые пятна» в истории стали заполняться объективно осмысленными материалами, расширилась база данных по Отечественной истории древнего, средневекового, нового и, безусловно, советского периода. Постепенно шел процесс отказа от марксистско-ленинских догматов в науке путем публикации новых исторических изысканий, что, в конечном счете, привело к развенчанию в глазах общества самой коммунистической идеи. Не к этому стремился М.С. Горбачев, но процесс оказался неизбежен, поэтому демократизация привела к окончательному крушению политической системы с ее ограниченными взглядами на экономику, культуру и др. К концу перестроечного времени образовался глубокий экономический кризис, сломивший, к сожалению, многих людей из-за прекращения производства, начавшейся безработицы.

Снятие идеологических запретов раскрепостило и культурную жизнь, открыло дорогу для творческого простора писателям, поэтам, художникам, музыкантам. Но, в то же время сложный переход к рыночным отношениям усилил

коммерциализацию культуры, превращение культуры исключительно в источник извлечения прибыли.

Таким образом, полоса противоречий в общественной жизни не прекратилась, напротив, начался новый еще более сложный этап в стране, больше известный в научной литературе, как переходный.

Многие искусствоведы рассматривают период 1985-1990 гг. как революционное время, потребовавшее новое видение и развитие искусства. «Появились молодые кинематографисты, низвергающие былые авторитеты и эстетические каноны, жаждущие снимать «другое» кино. Это было своего рода левое искусство, поставившее себя в конфронтацию к официально-государственному» [5, 145]. Режиссеры пытались по-иному решить творческие задачи, снимать кино, которое вызывало двоякое мнение и отношение среди людей. Кто-то называл его «чернухой», а кто-то находил интерес в непривычных формах снимаемых сюжетов. В любом случае появились разнообразие, возможность выбирать приемлемые для себя направления в киноискусстве. Молодые режиссеры-постановщики С. Апрымов, Р. Нугманов, Д. Омирбаев, А. Каракулов и др. стали снимать фильмы о современной жизни, нравственных проблемах, с которыми сталкивалась молодежь. Среди них «Конечная остановка», «Игла», «Сергелден», «Разлучница», «Кайрат». Искусство переставало «прислуживать» государству, оно находило себя в новых условиях свободы творчества. Хотя, конечно, отходя от привычных партийных установок, кино лишалось государственной поддержки, что привело к сокращению количества выпускаемых фильмов.

Именно на 90-е годы пришелся всплеск отечественного кино, начавшись в перестроечный период, оно развивалось в течение десятилетия. Флагманом в этом процессе была казахская «новая» волна. Выпускники студии Сергея Соловьева очень гармонично сочетали в своем творчестве как исконно национальную, так и мировую культуру.

По словам Гульнар Абикеевой известного казахстанского киноведа, «Казахстанское кино в советский период не испытало такого взлета, как киргизское или узбекское. Казахстан был очень сильно подвержен идеологии, поэтому,

если не брать ярких личностей, огромное количество картин снималось заказного, производственного и историко-революционного характера» [36**].**

1989 год принес казахстанским режиссерам первые призы на престижных международных кинофестивалях: лента «Прикосновение» - была показана в конкурсе Нантского кинофестиваля, «Волчонок среди людей» – во Франкфурте на Майне и в Лиссабоне, премьера «Влюбленной рыбки» состоялась в Нью-Йорке. Именно в этот год появилось определение – казахская «новая» волна.

«Казахстанское кино в этот период играло особую роль, - отмечала Гульнара Абикеева, - вдруг как бы на пустом листе возникло абсолютно современное, авторское, очень элитарное и европейское кино. И по тому, какие задачи оно выполняло, стало понятно, что Казахстан – отнюдь не провинция, а может больший центр, чем Москва».

Перестроечное кино заполнило своеобразный вакуум образовавшийся в советское время, картины отображали реалии своего времени, в них уже не было той помпезности и приторности, которыми отличалось кино социалистическое.

Расцвет казахской «новой» волны пришелся на середину и конец 90-х годов. Картина Дарежана Омирбаева «Кардиограмма» шла во Франции в прокате два месяца, «Жизнеописание юного аккордеониста» Сатыбалды Нарымбетова удостоено шести призов во главе с премией Жоржа Садуля Французской академии, «Фара» Абая Карпыкова получил приз за лучшую мужскую роль на Московском кинофестивале.

Около половины всех фильмов республики в 90-е годы снималось на частных киностудиях. На тот период их насчитывалось 28, сегодня можно пересчитать по пальцам. Первопроходцем и безусловным лидером была студия «Катарсис», директором которой являлся Максим Смагулов. Из пяти кинолент снятых в 90-м году три были сделаны на этой студии. Кроме того существовали студии «XXI век», «СКИФ», «Кадр», «Кадам», «Елимай», «Кино» и ряд других. На сегодняшний день известны студия «Кадам» при режиссере Дарежане Омирбаеве, студия Амира Каракулова и киностудия Серика Апрымова.

Население Казахстана нуждалось в современном кино, представители коренного этноса – в фильмах на национальном языке. Однако сохранявшаяся киносеть не могла удовлетворить запросы казахской части общества, в результате наблюдалось снижение ими посещаемости кинотеатров. Так, в 18 кинотеатрах г. Алма-Аты еженедельно по 2-3 киносеанса демонстрировались картины на казахском языке. Однако, как констатировали факты фильмы не вызывали никакого интереса в связи с тем, что они были союзного экрана, дублированные на казахский язык. Фильмов же студии «Казахфильм» было крайне мало, и те были на русском языке. Лишь по истечении времени они дублировались на казахский язык, и, естественно, уже становились безынтересными для зрителя, успевшего посмотреть все эти фильмы на русском языке [37]. Такова была общая ситуация с показом художественных полотен, выходивших в подавляющем большинстве на русском языке и несвоевременно дублированных на другие языки.

В целом, ситуация в культуре определялась двумя основными моментами: недостатком средств, что сдерживало ее развитие и дальнейшим раскрепощением потенциала личности, свободой литературно-художественного творчества.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Перед современной отечественной культурой стоит сложная задача – выработать свой стратегический курс на будущее в быстро меняющемся мире. Для этого есть важная предпосылка – достижение всеобщей грамотности, значительный рост образованности народа. Тем не менее, решение этой глобальной задачи чрезвычайно сложно, так как упирается в необходимость осознания глубинных противоречий, присущих нашей культуре на всем протяжении ее исторического развития.

Советский период – это сложное и противоречивое явление в развитии не только нашей истории, но и всей отечественной культуры. С позиции сегодняшнего дня достаточно трудно дать объективный анализ истории культуры СССР – явления, еще не раскрывшего в полной мере свои первоисточники и движущие силы развития. Отсюда неоднозначность и полярность научных оценок сущности истории культуры советского времени: то негативная – это примитивная культура тоталитаризма, то положительная – это культура единения и развития советского народа и государства.

Важнейшей особенностью советской культуры стал жесткий контроль над ней со стороны партии и государства. С победой Октябрьской революции советская власть сразу приступила к осуществлению новой культурной политики. Под этим подразумевалось создание пролетарского типа культуры, опирающегося на самую революционную и передовую, как тогда считали, идеологию марксизма, воспитание нового типа человека, распространение всеобщей грамотности и просвещения, создание монументальных художественных произведений, воспевающих трудовые подвиги простых людей и т.д.

К особенностям культуры того времени можно отнести следующие: утверждение в качестве первоосновы формирования новых социокультурных ценностей учения марксизма-ленинизма и научной концепции дарвинизма; активное использование культуры в уничтожении социального неравенства. В годы войны, впервые после революции, происходит освоение более глубоких пластов культуры.

Однако позитивные сдвиги в культурной жизни были прерваны после войны. Теперь главный акцент делается на борьбу с космополитизмом, низкопоклонством перед Западом и – как и прежде – вредительством, что привело к еще большей травле талантливых ученых, художников, деятелей культуры.

В целом, в Советском Союзе искусство рассматривалось как социальный институт и средство коммунистического воспитания масс. Если в первое десятилетие советской власти в культурной жизни страны сохранялся эстетический плюрализм, царил дух творческого поиска, то постепенно наступает эпоха ограничения художественных экспериментов и регламентации творческого самовыражения. Произведя организационную унификацию в виде творческих союзов, советская власть принялась за унификацию стилистическую. Деятели культуры принуждались следовать единому методу отображения действительности – «социалистическому реализму» (соцарту, соцреализму). Идеологически соцреализм предполагал политическую лояльность и социальный оптимизм. Настоящий метод был рассчитан на самоутверждение социалистических идеалов и воспитание общества в коммунистическом духе.

Важнейшей особенностью эстетики соцарта был реализм. Диктатура соцреализма, как ведущего творческого метода, привела к тому, что любая эстетическая система, выходившая за рамки официально признанной, квалифицировалась как формалистическая, регрессивная и антисоветская. В СССР обычно воспрещались или замалчивались авангардные направления в искусстве (символизм, футуризм, акмеизм, конструктивизм, абстракционизм). Поэтому соцреализм консервировал потенциал советской культуры и препятствовал его обновлению, а также частично изолировал отечественную культуру от общемировых художественных тенденций.

Реальность была гораздо сложнее и в целом далека от провозглашенного идеала. Узкие рамки официально допустимых идей, тем и форм соцреализма не могли вместить всё многообразие творческих возможностей и устремлений. Ослабление цензурного пресса в годы «оттепели» и кризис соцреализма в годы Перестройки оживили поиски в области средств и форм художественной выразительности, позволив неофициальному искусству выйти из «подполья».

Несомненно, что в рамках официальной и неофициальной культуры, а иногда в обоих одновременно, творили и талантливые и посредственные художники, мэтры и начинающие авторы. Оба пласта отечественной культуры включали как высокохудожественные образцы, так и слабые произведения, которые в своей сумме и составили отечественную культуру XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

1. Жумадилова Р.Ш. Культура Казахстана (учебное пособие). – Семей, 2001. – 48 с.
2. Ауэзов М. Евразийская духовная традиция и преемственность казахской культуры //Культура Казахстана: традиции, реальности, поиски: Сб. науч. трудов. – Алматы, 1997. – 164 с.
3. Советский народ – Википедия. [электрон. ресурс] http://ru.wikipedia.org/wiki/
4. Канапин А. Культурное строительство в Казахстане. – Алма-Ата, 1964. – 367 с.
5. Кудайбергенова Ж.А. Национально-языковое строительство в Казахстане (1946-1960 гг.) исторический аспект. Дисс. на соис. канд. истор. наук. – Алматы, 1999. – 140 с.
6. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
7. Сужиков М, Татимов М. и др. Межнациональные отношения в Казахстане: (Теория и практика регулирования). – Алматы: Гылым, 1993. – 160 с.
8. Жумашев Р.М. Историография становления и развития культуры Казахстана в 1936-1991 гг. Дисс. на соис. докт. истор. наук. – М, 2004. – 466 с.
9. Арнольдов А.И. Национальные культуры: современное видение. – М: Издательство МГИК, 1992. – 29с.

РАЗДЕЛ 1.
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ И ТРАНСФОРМАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант. 2003. – 232 с.
2. Жирков Г. В. Советская цензура периода комиссародержавия: 1917–1919 гг. //История цензуры. М., 2001. [электрон. ресурс] http://evartist.narod.ru.

3. Композиторы и музыковеды Казахстана (справочник). – Алма-Ата, 1983. – 130 с.
4. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962 – 307 с.
5. Сулейменов Р.Б., Бисенов Х.И. Социалистический путь прогресса ранее отсталых народов. Издательство «Наука» Казахской ССР. – Алма-Ата, 1967. – 424 с.
6. ЦДНИ ВКО, Ф.103, ОП.4, Д.45, Л.1.
7. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.45, Л.49-52.
8. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.45, Л.3-5 об.
9. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.45, Л.8-8 об.
10. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.45, Л.76-77.
11. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.45, Л.7.
12. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.66, Л.3-4.
13. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д. 577, Л.28-29.
14. Композиторы советского Казахстана. Сборник статей. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1955. – 235 с.
15. ЦДНИ ВКО, Ф.103, Оп.4, Д.66, Л.92-94.
16. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт.пол.40-х – конец 80-х гг. XX в.) – Дисс. на соиск. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
17. АП РК, Ф. 708, Оп. 110, Д. 86, Л. 5-6.
18. Кирина К. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура, Алматы: Казахстан. – 192 с.
19. Изаак Э. Немецкие композиторы Казахстана (60-90-е гг. XX в.) //Культура немцев Казахстана: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции (9-11 октября). – Алматы, 1998. – 230 с.
20. ГАПО, Ф. 785, Оп. 1, Д. 1, Л. 351.
21. Денисенко В.П. Вклад немецкой диаспоры в развитие музыкальной культуры Павлодарской области //Культура немцев Казахстана: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции (9-11 октября). – Алматы, 1998. – 230 с.

РАЗДЕЛ 2.
ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В КАЗАХСТАНЕ

1. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.56, Л.1-2.
2. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.32, Л.5-6.
3. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.49, Л.178.
4. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.32, Л.14-15.
5. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.49, Л.44.
6. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.49, Л.45.
7. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.56, Л.11.
8. Наурузбаева З.Х. Творческие союзы Казахстана в 1930-1945 гг. Дисс. на соиск. канд. истор. наук. – Алматы, 1997. – 177 с.
9. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
10. Рыбакова И.А. Изобразительное искусство Казахстана за годы Советской власти. – Алма-Ата: Казгосиздат, 1962. – 50 с.
11. ЦГА РК, Ф. 1736, Оп. 1, Д. 461, Л. 25.
12. Сарыкулова, Г.А., Рыбакова И.А, Габитова М.Г. Мастера изобразительного искусства Казахстана. – Алма-Ата: Издательство «Наука» Каз.ССР, 1972. – 144 с.
13. ЦГА РК, Ф. 1736, Оп. 1, Д. 481, Л. 54.
14. ЦГА РК, Ф. 1736, Оп. 1, Д. 583, Л. 20.
15. ЦГА РК, Ф. 1736, Оп. 1, Д. 481, Л. 48-49.
16. Сулейменов Р.Б., Бисенов Х.И. Социалистический путь культурного прогресса отсталых народов. - Алма-Ата: Наука, 1967. – 424 с.
17. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.253, Л. 1-2.
18. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.112, Л. 7-7об.
19. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.253, Л. 1-2.
20. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 1.
21. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 2-3.
22. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 3.
23. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 6-7.
24. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.373, Л. 32.
25. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 18.
26. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 21.
27. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.362, Л. 6.

28. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.314, Л. 20.
29. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.362, Л. 24.
30. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 9-10.
31. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 15.
32. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.291, Л. 49.
33. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.362, Л. 30-31.
34. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.583, Л. 18-19.
35. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.694, Л. 1.
36. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.915, Л. 2.
37. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.915, Л. 6.
38. ЦГА РК, Ф.1736, Оп.1, Д.461, Л. 201.
39. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.2429, Л. 66-67.
40. Тужикова Л.Н., Сафарова Г.М. Искусство репрессированных художников-немцев в Караганде (конец 30-х – начало 60-х гг.) //Культура немцев Казахстана: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции (9-11 октября). – Алматы, 1998. – 230 с.

РАЗДЕЛ 3.
ТЕАТР В ЖИЗНИ КАЗАХСТАНСКОГО ОБЩЕСТВА

1. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.63, Л.1-56.
2. Львов Н. Казахский театр. Очерк истории. – М: Государственное издательство «Искусство», 1961. – 192 с.
3. Богатенкова Л. Верность времени. – Алма-Ата: Онер, 1981. – 168 с.
4. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
5. Канапин А.К., Варшавский Л.И. Искусство Казахстана. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. – 311с.
6. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.93, Л.9-27.
7. Кадыров А.Н. Уйгурский советский театр. – Алма-Ата: Онер, 1984. – 160 с.
8. ЦГА РК, Ф.1165, Оп.2, Д.4, Л.2.
9. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.93, Л.30-42.
10. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.93, Л.35.
11. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.93, Л.30-42

12. ЦДНИ ВКО, Ф.1401, Оп.1, Д.6, Л.1-5.
13. История корейского театра. – Алматы: Раритет, 2007. – 288 с.
14. Ким И.Ф. Советский корейский театр. – Алма-Ата: Онер, 1982. – 204 с.
15. ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.2, Д.8, Л.1-15.
16. ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.1, Д.2, Л.39-41 об.
17. ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.1, Д.2, Л.42-48.
18. ЦДНИ ВКО, Ф.490, Оп.1, Д.24, Л.29.
19. ЦДНИ ВКО, Ф.103, Оп.4, Д.35, Л.77-77об.
20. ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.2, Д.8, Л.1-15.
21. ЦГА РК, Ф.1827, Оп.1, Д.23, Л.41.
22. ЦГА РК, Ф.1827, Оп.1, Д.23, Л.26-29.
23. ЦДНИ ВКО, Ф.1401, Оп.2, Д.14, Л.67-70.
24. ЦГА РК, Ф.1827, Оп.1, Д.138, Л.1-2.

РАЗДЕЛ 4.
СТАНОВЛЕНИЕ КИНЕМАТОГРАФА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ОБЩЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ КАЗАХСТАНА

1. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
2. Очерки истории казахского кино. – Алма-Ата: Издательство «Наука Каз.ССР», 1980. – 270 с.
3. ЦГА РК, Ф.1692, Оп.1, Д.378, Л.2-3.
4. Сиранов К. Киноискусство советского Казахстана. – Алма-Ата: Издательство «Казахстан», 1966. – 400 с.
5. Ногербек Б.Р. Кино Казахстана. – Алматы: Национальный продюсерский центр, 1998. – 272 с.
6. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.1, Д.5, Л.34.
7. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.1, Д.5, Л.36-37.
8. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.1, Д.11, Л.3.
9. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.1, Д.11, Л.5.
10. АП РК, Ф. 708, Оп. 5/1, Д. 555, Л.1-3.
11. АП РК, Ф. 708, Оп. 5/1, Д. 1391, Л.10-11.
12. АП РК, Ф. 708, Оп. 6/1, Д. 571, Л.1.
13. Балтабаева А.М. Развитие радио-, киносети в Семипалатинской области в годы Великой Отечественной войны //Вестник СГУ им. Шакарима. – 2007. - № 4 (40). – С. 19-24.

14. АП РК, Ф. 708, Оп. 7/1, Д. 708, Л.196.
15. АП РК, Ф. 708, Оп. 6/1, Д. 708, Л.61.
16. АП РК, Ф. 708, Оп. 7/1, Д. 708, Л.156.
17. АП РК, Ф.708, Оп.7/1, Д.708, Л. 196-202.
18. АП РК, Ф. 708, Оп. 9, Д. 1379, Л. 94-97.
19. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.32, Л.31.
20. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.32, Л.46-47.
21. ЦДНИ ВКО, Ф. 103, ОП.4, Д.32, Л.39-40.
22. АП РК, Ф. 708, Оп. 5/1, Д. 559, Л.79.
23. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.1185, Л.16-21.
24. ЦГА РК, Ф.1165, Оп.2, Д.21, Л.1-9.
25. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.2, Д.88, Л.47.
26. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.2, Д.88, Л.49.
27. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.2, Д.88, Л.50.
28. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.2, Д.88, Л.13.
29. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.1185, Л.1-8.
30. ЦГА РК, Ф.1890, Оп.1, Д.1185, Л.11.
31. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.3, Д.29, Л.88.
32. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.2, Д.88, Л.65-67.
33. ЦГА РК, Ф.1678, Оп.4, Д.8, Л.33-35.
34. АП РК, Ф.708, Оп.35, Д.1289, Л.59-63.
35. Отечественная история XX век. Учебное пособие под ред. проф. А.В. Ушакова. – Москва: «Издательство «Агар», 1997. – 495 с.
36. Карпыкова Алуа. Казахстанский кинематограф: прошлое, настоящее, будущее? [электрон.ресурс] http://www.zonakz.net/.
37. АП РК, Ф.708, Оп.135, Д.200, Л.84-85.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ДОКУМЕНТЫ
№ 1

ИЗ ПРИКАЗА № 420 КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СНК СССР ОБ ИЗМЕНЕНИЯХ В РАБОТЕ ТЕАТРОВ В СВЯЗИ С ПЕРЕХОДОМ НА 8-МИ ЧАСОВОЙ РАБОЧИЙ ДЕНЬ И 7-ДНЕВНУЮ РАБОЧУЮ НЕДЕЛЮ

18 июля 1940 г.

Переход театров и других зрелищных предприятий на основании Указа Президиума Верховного Совета СССР от 26 июля 1940 г. на 8-часовой рабочий день и 7-дневную рабочую неделю открывает новые возможности повышения производительности труда, расширения культурного обслуживания труда и дальнейшего повышения художественного уровня работы театров при сокращении расходного бюджета театров.

В связи с Указом Президиума Верховного Совета СССР от 26 июня 1940 г. «О переходе на 8-часовой рабочий день, на 7-дневную рабочую неделю и о запрещении самовольного ухода рабочих и служащих с предприятий и учреждений» и Постановления СНК СССР от 26 июня 1940 г. «О повышении норм выработки и снижении расценок в связи с переходом на 8-часовой рабочий день», Приказываю:

1. Соответственно с удлинением рабочего дня увеличить длительность репетиционных работ, обеспечив, таким образом, лучшую подготовку новых постановок в наиболее короткие сроки.

2. Сохранить для работников художественного персонала поурочный учет спектаклей, как дневных, так и вечерних.

3. Учет рабочего времени подготовительных работ и репетиций производить по их фактической продолжительности.

4. Перерывы между дневной и вечерней работой (между репетицией и спектаклем или утренним и вечерним

спектаклем) не могут быть менее 3-х часов, а в дни, когда работники заняты в утренние и вечерние спектакли – не менее 2-х часов. Обеденный перерыв в продолжительность рабочего дня не входит.

5. …Когда происходят дневные и вечерние спектакли, при изготовлении оформления новых постановок разрешается занимать работников художественно-технического персонала сверх нормы продолжительности рабочего времени, но не более, чем на 2 часа. Применение указанного лимита допускается 10 раз в течение месяца.

6. В целях уплотнения рабочего дня директорам театром предоставляется право занимать работников следующими работами без какой-либо дополнительной оплаты:

- занимать артистов всех тарифных категорий в любых ролях, в том числе эпизодических, если это вызывается художественно-производственными требованиями;
- занимать артистов 3, 4-ой тарифной категории в массовых сценах с правом администрации специально вызывать артистов для выполнения этой работы с зачетом в норму спектаклей;
- в ТЮЗах, колхозных и передвижных театрах допускается использование в массовых сценах также артистов 1-ой тарифной категории;
- занимать артистов в концертах, радиопередачах, телепередачах, организуемых через посредство дирекции театра, в репертуаре, исполняемом артистами в данном театре, с зачетом этой работы в норму спектаклей;
- занимать работников художественного персонала в 2-х ролях в одном спектакле, а в театрах эстрады и миниатюр и кукольных театрах в нескольких спектаклях в один вечер, с зачетом за одну норму;
- занимать артистов 3, 4-ой тарифной категории к использованию речевых шумов за сценой;
- занимать артистов не только на стационаре, но и в выездных спектаклях, в клубах, школах, садах и т.д.;
- привлечение артистов к исполнению технических шумов производится с согласия работников. В кукольных театрах артисты всех тарифных категорий обязаны выполнять технические шумы.

10. В соответствии с настоящим приказом обязать начальников Управлений по делам искусств при СНК союзных и автономных республик, начальников краевых и областных отделов искусств и директоров театров: увеличить количество вечерних спектаклей в результате перехода на 7-дневную рабочую неделю; в колхозных театрах установить не менее 22 дней в месяц, в течение которых проводятся спектакли; увеличить количество новых постановок в связи с увеличением числа репетиционных часов; в тех случаях, когда переход на 7-дневную рабочую неделю вызывает некоторое уменьшение количества утренних спектаклей, соответственно увеличить количество параллельных (выездных) спектаклей.

11. Обязать всех руководителей театров решительно улучшить всю систему организации труда и производства в театрах с целью максимального уплотнения рабочего дня и добиться в связи с этим дальнейшего реального сокращения расходов театров.

12. Начальникам республиканских Управлений по делам искусств и краевых (областных) Отделов искусств установить строгий контроль за выполнением директорами театров и др. зрелищных предприятий п.6 Указа Президиума Верховного Совета СССР от 26 июня 1940 г. о предании суду лиц, виновных в самовольном уходе с предприятия и из учреждения, и лиц, виновных в прогулах без уважительных причин.

председатель Комитета по делам искусств при СНК СССР
С. ХРАПЧЕНКОВ
согласовано председатель ЦК Союза работников искусств
А. ПОКРОВСКИЙ

ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.1, Д.6, Л.1-5. Копия.

№ 2
ПОСТАНОВЛЕНИЕ СНК И ЦК КП(Б)К «О РАЗВИТИИ КАЗАХСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА»

г. Алма-Ата 19 июня 1941 г.

ЦК КП(б)К и СНК КазССР отмечает, что развитие Казахского оперного театра отстает от выросших культурных запросов трудящихся республики: отсутствует полноценный репертуар, музыкально-вокальная культура стоит не на высоком уровне. Театр замкнулся в узкий круг сюжетов из жизни батыров, ограничивая музыкальную фактуру вновь создаваемых оперных спектаклей местным казахским фольклорным песенным материалом. Оперные произведения, заказанные на советскую тему, оказались низкокачественными («Терен кол», «Пленница»). Работа над ними была поручена малоопытным композиторам. Та же участь постигла балетные спектакли («Калкаман Мамыр», «Весна»).

Выдвижение и выращивание молодых казахских кадров в оперном искусстве продолжает оставаться неудовлетворительным.

…Отсутствие в казахском театре оперы и балета самостоятельного оркестра, хора, балета и художественного руководства тормозило дальнейшее развитие национального театра, роста оперных и балетных кадров, не давало возможности создавать высококачественные спектакли.

…Казахский оперный класс при Московской консерватории и театрально-музыкальное училище в г. Алма-Ате не обеспечивают театр квалифицированными кадрами. Курсы по повышению квалификации при Казахском оперном театре не удовлетворяют ни по своей программе, ни по качеству слушателей требованиям театра.

…За период своего существования Казахский театр оперы и балета не включал в свой репертуар произведений братских республик и произведений русской и европейской мысли…

Председатель СНК КазССР
УНДАСЫНОВ
Секретарь ЦК КП(б)К
СКВОРЦОВ

АП РК, Ф. 708, Оп.5/1, Д.665, Л.52-55. Подлинник

№ 3

ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ КИЕВСКОМУ УКРАИНСКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ ИМ. ИВАНА ФРАНКО

г. Семипалатинск не ранее июня 1943 г.

Исполнительный Комитет Семипалатинского областного совета депутатов трудящихся, подводя итоги работы театра им. Франко за время пребывания в г. Семипалатинске с ноября месяца 1941 г. по июнь месяц 1943 г. с глубоким удовлетворением отмечает, что работа коллектива театра всегда отличалась высокой принципиальностью и неизменно была на высоком художественном, творческом уровне.

В дни Великой Отечественной войны советского народа с немецко-фашистскими захватчиками, искусство свободолюбивого украинского народа в республике братского Казахстана было представлено во всей своей силе, показывая неразрывные узы многонационального братства всех народов Советского Союза.

Учитывая серьезные творческие заслуги, Исполнительный Комитет Семипалатинского областного совета награждает почетной грамотой Киевский Государственный Украинский Ордена Ленина академический драматический театр им. Ивана Франко.

И.о. председателя исполкома
Семипалатинского Облсовета депутатов трудящихся
А. ЖУКОВ
И.о. секретаря Исполкома
М.ОРЫМБАЕВ

ЦДНИ ВКО, Ф.409, Оп.1, Д.24, Л.29. Подлинник.

№ 4

РЕШЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ О ВРУЧЕНИИ КИЕВСКОМУ УКРАИНСКОМУ ГОСУДАРСТВЕННОГО ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ ИМ. ИВАНА ФРАНКО ПОЧЕТНОЙ ГРАМОТЫ ИСПОЛКОМА ОБЛАСТНОГО СОВЕТА

г. Семипалатинск 21 июня 1943 г.

Отмечая большие заслуги Киевского Украинского Государственного Ордена Ленина академического театра им. Ивана Франко в обслуживании трудящихся г. Семипалатинска и области высокохудожественными спектаклями и большую работу коллектива театра по развитию художественной самодеятельности в коллективах рабочих, служащих и школьников, исполком Облсовета решил:

1. Вручить Киевскому Украинскому Государственного Ордена Ленина академическому театру им. Ивана Франко почетную грамоту Исполкома Семипалатинского Областного Совета депутатов трудящихся.
2. Утвердить текст Почетной грамоты Исполкома Облсовета, вручаемой Ордена Ленина академическому театру им. Ивана Франко.

И.о. председателя исполкома
Семипалатинского Облсовета депутатов трудящихся
А. ЖУКОВ
И.о. секретаря Исполкома
М.ОРЫМБАЕВ

ЦДНИ ВКО, Ф.409, Оп.1, Д.24, Л.28. Подлинник.

№ 5

ИЗ ПРОТОКОЛА № 12 ЗАСЕДАНИЯ ИСПОЛКОМА СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ О ПЕРЕВОДЕ ОБЛАСТНОГО КАЗАХСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕТРА ИЗ III-ЕЙ ВО II-УЮ ТАРИФНУЮ ГРУППУ

г. Семипалатинск 16 мая 1944 г.

Повестка дня:

3. О переводе областного казахского музыкально-драматического тетра из III-ей во II-ую тарифную группу.

Семипалатинский областной казахский музыкально-драматический театр за 10 лет своей творческой работы вырос до осуществления больших и сложных музыкальных спектаклей, поставив пьесы и оперы «Свадьба в Малиновке», «Аршин-Мал-Алан», «Жалбыр», «Ер-таргын» и др., получив положительную оценку зрителя партийных, общественных организаций и прессы, как театр, правильно разрешающий своими спектаклями политические задачи советского театра и достигнувший настоящего актерского мастерства.

Исходя из творческого роста театра и музыкального репертуара, в связи с его десятилетним юбилеем,

Постановили: Возбудить ходатайство перед СНК КазССР и ЦК КП(б)К о переводе Семипалатинского областного казахского музыкально-драматического театра из III-ей во II-ую тарифную группу.

Семипалатинский областной русский драматический театр, несмотря на значительные трудности в работе, создал большой полноценный репертуар, отведя центральное место в репертуаре пьесам, посвященным Великой Отечественной войне и борьбе с фашизмом («Светит, да не греет», «Разбойники», «На всякого мудреца довольно простоты», «Коварство и любовь»).

Работая в текущем сезоне в г. Семипалатинске после театра им. Ивана Франко, русский театр получил положительные отзывы зрителя, общественности и печати,

отмечающие большой творческий рост театра. В основном, творческий состав театра состоит из артистов первой и высшей категории.

Считая перевод русского областного драматического театра из III-ей во II-ую тарифную группу вполне заслуженным и необходимым для дальнейшего роста, Исполком Семипалатинского Облсовета депутатов трудящихся и бюро Обкома КП(б)К,

Постановили:

Возбудить ходатайство перед СНК КазССР и ЦК КП(б)К о переводе Семипалатинского областного русского драматического театра из III-ей во II-ую тарифную группу.

и.о. председателя Исполкома Семипалатинского
Областного Совета депутатов трудящихся
А. ЖУСУПОВ
и.о. секретаря Исполкома Семоблсовета
Д. БОЧКАРЕВА

ЦДНИ ВКО, Ф.409, Оп.4, Д.43, Л.241-242. Подлинник.

№ 6

ОБЪЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА К ГОДОВОМУ ОТЧЕТУ ПО СЕМИПАЛАТИНСКОМУ ОБЛАСТНОМУ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКОМУ ТЕАТРУ ЗА 1944 ГОД

г. Семипалатинск не ранее января 1945 г.

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

Областной казахский театр организован в 1935 году на основании постановления президиума Облисполкома. Помещение принадлежит казахскому театру, но благодаря тому, что помещение русского драмтеатра занято под дом Красной армии, приходится работать двум театрам вместе. Это отражается на выполнении про…финплана. Календарный период с 1 января по 31 декабря 1945 года.

ВЫПОЛНЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПЛАНА

Семипалатинский областной казахский театр в своей творческой линии ставит перед собой две задачи: создавая в

плане социалистического реализма спектакли и образы, воздействующие на сознание зрителей, их деятельность и поведение, способствуя культурному росту, создать стимул к героическому труду, к подвигу, к борьбе с пережитками и самоотверженной помощи в обороне родины. Во-вторых, путем подбора репертуара способствовать идейному и художественному росту коллектива театра, ставя задачи, чтобы каждый спектакль являлся ступенью в движении театра вперед. Одним из этапов в жизни театра, исходя из намеченной цели является постепенная реорганизация театра из музыкально-драматического – в театр музыкальной комедии. Для этой цели театр прибегает к включению переводных музкомедий братских республик и классических оперетт, как, например, «Аршин мал Алан», «Свадьба в Малиновке», «Гейша», «Раскинулось море широкое» и т.д. Для этой же цели театр ведет и большую учебную работу по повышению и развитию музыкальной культуры актера, как теоретически, так и практически, специализируя его в плане актера музыкальной комедии.

…За период июнь-октябрь коллектив театра, разбитый на 3 концертные бригады, обслуживал районы и колхозы области. В репертуар бригад входили номера пения, танцев, отрывки из пьес, идущие в театре и специально приготовленные скетчи и одна миниатюра.

Разумеется, в течение 5 месяцев работы бригад никакой репетиционной работы вести было нельзя, а по возвращении бригад пришлось затратить недостаточно времени на спевки и репетиции уже идущих пьес, т.к. длительный отрыв от работы в театре актеров, занятых в бригадах привел к разболтанности и потере ансамбля идущих пьес. До половины декабря театр был занят репетициями по восстановлению пьес. В декабре было намечено приступить к работе над пьесой Ауэзова «Кобланды», но ввиду болезни и срочного выезда в Алма-Ату постановщика т. Култаева пришлось отложить работу над «Кобланды» и приступить к работе параллельно над двумя пьесами…

Директор театра ЯНКОВСКИЙ

Главный бухгалтер ТЮКОВА

ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.1, Д.2, Л.39-41 об. Копия

№ 7

СПРАВКА
О РАБОТЕ ОБЛАСТНОГО ОТДЕЛА О ВЫПОЛНЕНИИ РЕПЕРТУАРНЫХ ПЛАНОВ КАЗАХСКИМ МУЗЫКАЛЬНО-ДРАМАТИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ ИМ. АБАЯ И РУССКИМ ДРАМАТИЧЕСКИМ ТЕАТРОМ ЗА 1945 Г.

г. Семипалатинск не ранее января 1946 г.

За 1945 год творческая работа русского и казахского театров значительно повысилась. Русский театр из третьей тарификационной группы переведён во вторую группу. Ряд актёров, по казахскому театру, со вторых ролей выдвинуты на главные роли. Казахским театром освоены пьесы большого полотна, в том числе «Абай», «Амангельды», «Кобланды» и ряд других.

Работники искусства принимали активное участие в проведении выборов в Верховный Совет СССР. Ими дано в течение 1945 г. 90 бесплатных спектаклей и 178 концерта.

Но необходимо отметить, что администрация театра и художественный руководитель не сумели организовать работу коллективов так, чтобы обеспечить более продуктивную деятельность их, в результате чего репертуарный план 1945 года театрами полностью не освоен. Имелись случаи замены премьер.

ПО КАЗАХСКОМУ ТЕАТРУ

По утверждённому репертуарному плану из 9 премьер дано 5. Не были поставлены «Женитьба» Гоголя, «Замандастар», сказки Пушкина и др.

Отдельные премьеры из репертуарного плана 1945 года перенесены в репертуарный план 1946 года («Женитьба»). Театром из 264 плановых спектаклей дано 121 или 45%. Главная причина срыва выполнения плана спектаклей объясняется рядом хозяйственных вопросов, которые не дали возможности выполнения этого плана (поздний завоз топлива, несвоевременное проведение ремонта и т.д.) Низкая посещаемость театра зрителями (38% вместо 75% по плану)

объясняется крайне недостаточным обновлением репертуара театра. В результате того, что театр не выезжал с гастролями в районы области и не организовывал гастролей в городских районах, финансовый план оказался выполнен только на 51%. В результате затяжки ремонта театр приступил с большим запозданием в осенне-зимний сезон, что также сказалось на выполнении финансового плана. Несмотря на то, что директор театра т. Янковский является секретарем Парторганизации, он не сумел организовать партийно-политическую учёбу среди актёрского состава.

В коллективе театра имели место склоки, нарушение трудовой дисциплины, за что администрация наложила ряд административных взысканий на 32 человека.

ПО РУССКОМУ ТЕАТРУ

Из утвержденных репертуаром 7 премьер дана только одна «Так и будет». Из репертуара не выполнено «Мещане» Горького, «Испанцы» Лермонтова, «Русский полководец» Бетхерова - Разумовского, «Козы Корпеш и Баян Сулу» Мусрепова, «Песня о черноморцах» Лавренова, «Самодуры» Котольдони.

Вместо утверждённых по репертуару, были даны премьеры из текущего репертуара: «Без вины виноватые», «Площадь цветов», «Дама-невидимка», «Отчий дом». Таким образом, из 7 премьер дана одна, и текущий репертуар выполнен полностью. Театром совершенно не выдержаны сроки по выпуску премьер.

В весенне-зимний сезон театр выступил с ограниченным репертуаром. Вместо 221 спектакля дано только 153.

Финансово-производственный план недовыполнен на 93.000 рублей.

Зрительный зал был загружен на 65%.

ЦДНИ ВКО, Ф. 103, Оп. 4, Д. 66, Л. 41-41об. Копия.

№ 8

ДОКЛАД ДИРЕКТОРА СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО КОНЦЕРТНО-ЭСТРАДНОГО БЮРО О ЕГО РАБОТЕ ЗА 2-ОЙ КВАРТАЛ 1946 Г.

г. Семипалатинск не ранее сентября 1946 г.

Задача концертно-эстрадного бюро заключается в культурном обслуживании концертами трудящихся города и деревни. В городе, в основном, по рабочим клубам и на летних площадках в садах, парках; в деревне: по клубам, а во время посевной и уборочной кампаний непосредственно на поле, по бригадам.

Эстрада является искусством «малых форм», поэтому гибкость и портативность этого искусства позволяет с успехом демонстрировать его на любой сцене – от столичной сцены Эрмитажа до полевого колхозного стана.

К категории эстрадных артистов, в основном, относятся исполнители вокального, инструментального, танцевального, разговорного, физкультурно-акробатического жанров.

Нашему Концертному бюро утверждён финансово-производственный план, а именно: 608 концертов в год, с выручкой валового оборота 912 тысяч рублей. Нами проведено за шесть месяцев с апреля по сентябрь: концертов – 523, с валовым оборотом один миллион две тысячи пять рублей. Это составляет 86% и по концертам – 109,8% валового сбора к годовому плану.

Считаю своевременным сообщить, что Семипалатинское концертно-эстрадное бюро мною было принято в тяжёлом финансовом состоянии (около 60 тысяч задолженности по налогам и две неукомплектованные бригады). В течение пяти лет задолженность по налогам Семипалатинским КЭБом передавалась от одного уполномоченного к другому и только сейчас в течение шести месяцев задолженность ликвидирована. В летний сезон концертного бюро имело место полностью 14 укомплектованных разнохарактерных эстрадных бригад, которые прошли общественные смотры и были одобрены для

обслуживания области. Нами проведено 27 концертов в рабочем клубе имени «Кирова», 16 концертов в клубе Кожкомбината и железнодорожном саду 18 концертов. Одновременно регулярно обслуживались трудящиеся города, с площадок городского сада, парка им. «Кирова» и парка имени Ленина.

В посевную и уборочную кампании в колхозах нашей области проведено 96 концертов. Кроме того, дано 42 шефских бесплатных концерта, которыми были обслужены госпитали физио-института, рабочие новостройки железной дороги Семипалатинск - Малиновое озеро, а также воинские части.

Таким образом, за летний сезон Концертное бюро сумело провести заметную работу. Однако, что это были за бригады? Что за программы? Что за репертуар?

Надо сказать прямо, что наряду с высокими художественными бригадами, имевших большой успех, как у городского, так и у сельского зрителя (например, бригада Нуриковой, Куклёвой, Митюриной и др.), которые в настоящее время работают с большим успехом на сцене столицы нашей республики – городе Алма-Ата; имело место, что в состав бригад подвязались случайные в искусстве люди, например, украинская бригада под руководством Светлова. Когда после тщательной, документальной и сценической проверки, половину состава бригады пришлось отсеять. Ряд других бригад пришлось доукомплектовывать, как малометражных (Купринкова, Чернышева). Неприятные сигналы поступили из Талды-Курганской области, что нами посланные артисты, а именно бригада под руководством Васильева дискредитирует наше Концертное бюро, где сам руководитель Васильев занялся пьянкой, в результате отдельные члены бригады также разложились в бытовом отношении.

В большинстве своем, программы концертов сводились к малоидейному, развлекательному характеру.

Бригады укомплектовывались так, чтобы программа выдерживала «концертное» время 2 часа и чтобы исполнительное мастерство соответствовало профессиональному профилю.

Надо сказать откровенно, что руководство Концертного бюро больше увлеклось выполнением производственно-

финансового плана, а также погашению задолженности, чем решительной борьбой за улучшение качества репертуара и его идеологического направления.

После Постановления ЦК ВКП(б) «Об идеологическом направлении литературы и искусства», нам, работникам эстрады, коренным образом необходимо перестроить свою работу, отречься раз и навсегда от делячества искусства ради денег, или искусства ради искусства. Вложить в программы концертных бюро идеологическое направление, тематику сегодняшнего дня, значительно улучшить качество репертуара, строго подходить к исполнительному мастерству артистов.

Дирекция Концертного бюро будет просить начальника отдела по делам искусств тов. Валитова, создать авторитетную, тарификационную комиссию, включив в нее художественных руководителей, режиссуру, а также ведущих артистов областных театров. Выпустив в свет ансамбль, после такой тщательной проверки и подбора идеологически выдержанного репертуара, признанных тарификационной комиссией, вполне возможной для работы на эстраде, мы можем смело сказать, что МЫ ИЗБАВИМСЯ ОТ ДОПУЩЕННЫХ РАНЕЕ НАМИ ОШИБОК.

Во всей идеологической, культурно-воспитательной работе эстрада занимает видное место. Такому важному участку необходимо серьезное внимание и помощь партийных и советских организаций.

Со своей стороны руководство Концертного бюро при наличии шести комсомольцев и четырех членов партии в тесном контакте с отделом искусств, приложит все усилия для удовлетворения возросших требований и вкусов нашего народа.

Директор концертно-эстрадного бюро
СЕМЕНОВ-ЛЕОНОВ

ЦДНИ ВКО, Ф. 103, Оп. 4, Д. 66, Л. 92-94. Подлинник.

№ 9

ИЗ ДОКЛАДА 20 ЛЕТ РАБОТЫ СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО ОБЪЕДИНЕННОГО КАЗАХСКО-РУССКОГО ТЕАТРА ДРАМЫ ИМ. АБАЯ

г. Семипалатинск не ранее декабря 1954 г.

Товарищи! Советский многонациональный театр, вдохновляемый великими идеями строительства коммунизма, занял прочное место в духовной жизни нашего народа, служит образцом и примером для работников искусств страны народной демократии, пользуется огромным авторитетом у всех прогрессивных деятелей зарубежных стран.

Велики и неоспоримы успехи советского театрального искусства потому, что оно всегда неразрывно связано с жизнью, с героической борьбой советских людей за победу коммунизма. Все лучшее, что создано мастерами советской сцены, глубоко проникнуто духом советского патриотизма, освещено светом великих идей Коммунистической партии.

В решающие этапы борьбы коммунистической партии за свободу и счастье нашего народа, советский театр всегда был с народом – с партией. Он помогал Советской власти в годы ее становления. Он призывал на трудовые подвиги в годы первых советских пятилеток. Он высоко поднимал знамя любви к Родине и ненависти к ее врагам, вдохновлял и призывал советских людей на самоотверженную борьбу с озверелыми силами фашизма в дни Великой Отечественной войны. И сегодня, когда черные силы реакции пытаются развязать новую войну, насильственным путем помешать росту социализма в странах Народной демократии, стремление колониальных народов добиться своего освобождения от гнета капитала и угнетения, сорвать коммунистическое строительство в нашей стране, роль советского искусства, в целом, и в частности, роль советского театра, как общественно-преобразующей и воспитательно-активной силы, неизмеримо возрастает. Настойчиво бороться за мир, воспитывать в людях качества героических борцов за счастье человечества, готовность дать сокрушительный отпор врагам мира и свободы – вот поистине

великая цель, которую ставит перед собой наше прогрессивное искусство.

Страстное и мощное слово театра должно вооружить людей непобедимой силой правды и мужества, веры в будущее и ненависти к тем, кто хочет повернуть историю вспять.

В приветствии ЦК КПСС II-ому Всесоюзному съезду советских писателей сказано: «Быть на высоте задач социалистического реализма – значит обладать глубокими знаниями подлинной жизни людей, их чувств и мыслей, проявить проникновенную чуткость к их переживаниям и уменье изобразить это в увлекательной доходчивой художественной форме, достойной действительных образцов…создавать искусство правдивое, искусство больших мыслей и чувств, глубоко раскрывающем богатый душевный мир советских людей».

По другому пути и не может идти советский театр, т.к. культурный уровень и духовные запросы нашего народа неизмеримо выросли. Наш высокотребовательный зритель не приемлет спектаклей, где жизнь советского общества изображается вяло, скучно, без раскрытия противоречий нашего развития, недостатков и трудностей, в борьбе с которыми утверждается все новое прогрессивное, коммунистическое.

Советский зритель требует спектаклей, отличающихся глубиной содержания, высотой идеи, радующих красотой и благородством формы.

Если содержание и формы советского искусства полны чувства глубокого оптимизма, то содержание и формы современного буржуазного искусства наполнены мрачными красками пессимизма.

Советское искусство вдохновляет наш народ на героические подвиги и живет его интересами. Искусство же, служащее интересам буржуазии полно описанием порнографических извращений, убийств, пропагандой культа грубой силы, ренегатства, всяческим опошлением человеческого достоинства.

Вот некоторые названия произведений литературы, театра, кино, так называемого американского «искусства», красноречивее всего говорящее о полной деградации морали

буржуазного класса и его искусства: «Смерть стучится трижды», «Серенада душителя», «Деликатный убийца», «Дипломатический труп», «Леди, не умирай на моем пороге», «Саван для моей бабушки», «Вдова с револьвером», «Смерть в кредит», «Несите мой гроб осторожней», «Пожелаем трупу удачи», и др. Все это рассчитано на отвлечение людей от его классовой борьбы за свободу, демократию и мир.

С первых дней существования советской власти наша Родина и наш народ начали бурно, стремительно и всесторонне развивать свою социалистическую промышленность, науку, литературу и искусство. Во всех уголках молодого государства организуются кружки художественной самодеятельности. Массовое влияние талантов из гущи многонационального народа дало возможность создавать национальные по форме, социалистические по содержанию профессиональные театры.

Начало развития кружков художественной самодеятельности среди казахского населения в нашем городе положили тт. М. Ауэзов – профессиональный драматург, популярный писатель, лауреат Сталинской премии; Калибек Куанышбаев – народный артист Казахской республики, лауреат Сталинской премии; Галиакпар Туребаев, который является организатором, первым директором и первым режиссером Семипалатинского казахского театра и др.

В 1934 году на базе художественной самодеятельности ставится первый профессиональный спектакль «Енлик-Кебек». В спектакле были заняты тт. Кыдралин, Байырманов, ныне заслуженные артисты Казахской республики др.

Несколько позднее театр пополняется более опытными, в то время уже профессиональными актерами, в т.ч. тт. Атахановым, Гатаулиным, Сакеновой, которые и сейчас продолжают свою работу в Семипалатинском театре.

Музыкальным руководителем театра в тот период был Л. Хамиди.

…

Театр окреп, творчески вырос и начинает выезжать на гастроли не только в города нашей республики, но и в РСФСР, обслуживает трудящихся Новосибирска, Томска, Кузнецка, Барнаула и др. городов.

До 1934 года в Семипалатинске своего постоянного, стационарного русского театра не было. Работали здесь коллективы, приезжавшие из др. городов.

Существующий в настоящее время русский театр был организован на базе городского театра рабочей молодежи, и работал до 1939 г. в бывшем помещении ТРАМа.

…За время своего 20-летнего существования театр подготовил и показал зрителю сотни разнообразных спектаклей. На этой сцене были показаны лучшие произведения русской классической драматургии, пьесы советских драматургов, западноевропейских классиков, а также переводы драматургов братских республик и стран народной демократии.

В период Великой Отечественной войны оба коллектива проделали большую работу по внедрению театральной культуры в тех районах, где профессионального театра до этого не было. За военный период только шефских концертов проведено свыше 700, которыми были обслужены раненые и больные бойцы и офицеры, а также воинские части Советской Армии.

Коллективом театра внесено в фонд обороны и для детей Советской Армии свыше 100 тыс. рублей деньгами.

Как казахским, так и русским театром был создан целый ряд спектаклей, надолго оставшихся в памяти семипалатинского зрителя. Такие спектакли, как «Русский вопрос» К. Симонова, «Варвары» М. Горького, «Кремлевские куранты» Погодина, «Ибрай Алтынсарин», «Голос Америки», «Под каштанами Праги», «Одиннадцать неизвестных», «Пир» и др.

Наряду с положительными сторонами в работе театра были и значительные недостатки, особенно в подборе репертуара, когда рядом с хорошими, нужными произведениями, отвечающими требованиям нашего народа, проводились малохудожественные, безыдейные развлекательные спектакли, такие, как «Мыс предупреждения», «Повесть о неизвестном», «Факир на час» и др.

Надо сказать, что указанные недостатки имели место до выхода в свет Постановления ЦК ВКП(б) «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению». С выходом

в свет этих исторических документов нашей партии, направленных на улучшение работы в области литературы и искусства, театр коренным образом изменил направление своей работы. В основу его репертуара были поставлены лучшие пьесы советской драматургии и русской классики.

…Вдохновленные решениями сентябрьского, февральско-мартовского Пленумов ЦК КПСС, направленных на дальнейшее развитие сельского хозяйства, на поднятие благосостояния всего нашего народа, коллектив театра провел значительную работу по обслуживанию тружеников социалистических полей.

Из творческого состава было укомплектовано 4 бригады с расчетом показа лучших пьес текущего репертуара: «Назар Стодоля», «Семья Аллана», «Весенний ветер», «Алдар Косе», «Поздняя любовь», «Зеленый рай», «Шельменко денщик», «Будка № 27» и др.

Все эти спектакли были специально оформлены с расчетом проведения их на небольших клубных площадках и даже на полевых станах.

Театр выезжал для обслуживания тружеников социалистических полей Семипалатинской, Восточно-Казахстанской, Павлодарской, Талды-Курганской областей.

Несмотря на трудности – почти ежедневные переезды на автомашинах в течение более 3-х месяцев – театр с честью выполнил взятые на себя обязательства. В общей сложности за лето театр провел около 300 спектаклей и концертов, большинство из которых проведено непосредственно на полевых станах. Обслужено свыше 50 тыс. тружеников села.

Во всех районах с коллективами художественной самодеятельности проведены беседы на темы: «Работа над советской пьесой», «Выбор пьесы», «Работа актера над образом», «Грим», «Сценическое общение с партнером» и др. темы. В этих беседах принимали участие все артисты. Это были своего рода, творческие встречи, за которые были благодарны, как участники художественной самодеятельности, так и сами артисты, т.к. они здесь слышали справедливую критику недостатков в исполнении своих ролей. Там же были проведены зрительские конференции, на которых сельский зритель мог предъявить театру свои претензии.

…За свое 20-летнее существование театр воспитал много хороших актеров и актрис, которые посвятили многие годы служению искусству… Среди них тт. Слямбек Кыдралин, Кустина Ивановна Загвоздкина, Абылкасым Жамбырбаев, Жумаш Сакенов, Николай Батурин-Рощупкин и др.

Последние работы казахского состава театра – «Ревизор» Гоголя, «Легенда о любви» Назима Хикмета, русским составом – «Северные зори», «Годы странствий», «Пушкин» подняли театр на новую, более высокую творческую ступень.

Но советским людям не свойственно останавливаться на достигнутом, тем более работникам искусств, ибо искусство не знает предела своего совершенствования. Мы твердо знаем, что нам нужно много и настойчиво бороться за дальнейшее повышение своего художественного мастерства, чтобы создавать произведения, достойные нашего великого народа, строителя нового, коммунистического общества.

Советская социалистическая театральная культура является новым шагом в развитии мировой культуры. Она несет миру благородные идеи марксизма-ленинизма, идеологию мира и дружбы народов, идеи социалистического гуманизма. Она вдохновляет идейно борцов за мир, демократию и социализм.

ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.2, Д.8, Л.1-15. Копия.

№ 10

ИЗ ОТЧЕТА О РАБОТЕ СЕМИПАЛАТИНСКОГО ОБЛАСТНОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМ. АБАЯ ЗА 1-ОЕ ПОЛУГОДИЕ 1960 ГОДА

г. Семипалатинск не ранее июня 1960 г.

Репертуар.

Отличительной чертой репертуара всего сезона 1959-1960 гг. является абсолютное преобладание современной советской темы. Недостатком – отсутствие классики, в частности, русской классической драматургии. Причина – уход

среди сезона ряда актеров, определяющих намеченный репертуар «Гамлет», «Живой труп», «Три сестры».

Среди советских тем были представлены следующие спектакли: «Заводские ребята», «Барабанщица», «Веселка», «Миллион за улыбку», «Пока не поздно»; из фольклорных спектаклей в этом году осуществили «Козы Корпеш и Баян сулу».

…

Работа со зрителем.

За последние годы традицией нашего театра стали выезды коллектива на фабрики, заводы, учебные заведения с беседами, лекциями и обсуждением спектаклей. Практика обычно такова: вначале обсуждение просмотренного спектакля, затем показ сцен-отрывков готовящегося спектакля в концертном исполнении. Обоюдная выгода этих дружественных встреч несомненна.

…Большую роль отводит театр ежегодному обслуживанию сельского зрителя. Объединенный коллектив, разделившись на 4 бригады (2 рус., 2 каз.), каждое лето находятся на машинах, преодолевая тысячекилометровые маршруты. Только за последнюю декаду мая и июнь месяц для сельского зрителя проведено 191 спектакль.

Директор театра
СЕМЕНОВ-ЛЕОНОВ

ЦДНИ ВКО, Ф. 1401, Оп.2, Д.38, Л.1-4. Подлинник

№ 11

О НЕКОТОРЫХ ИТОГАХ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ГОСКИНО КАЗССР В XI ПЯТИЛЕТКЕ

г. Алма-Ата 17 декабря 1985 г.

…В 1984 г. на 17-ом Всесоюзном кинофестивале в г. Киеве художественный фильм «Долгий млечный путь» режиссера А. Тажбаева был награжден специальным призом

«За яркое воплощение идеи дружбы народов СССР». Художественная картина «Бойся, враг, девятого сына» режиссера В. Пусурманова с успехом демонстрировалась в 1985 г. на Международном кинофестивале в Португалии. Студией завершена первая многосерийная телевизионная лента «Легендарный Чокан» режиссеров А. Алимова и Цой Гук Ина.

«Сладкий сок внутри травы» режиссера А. Альпиева удостоен в 1985 г. на 18-ом Всесоюзном кинофестивале в г. Минске Приза «За лучшее воплощение темы нравственного становления подростка» и Серебряного Приза 14-го Московского международного кинофестиваля.

…В 1984 г. на 17-ом Всесоюзном кинофестивале в г. Киеве публицистическая лента «Кольцо» режиссера С. Азимова была удостоена диплома жюри «За яркую публицистичность». Документальные фильмы «Истоки» режиссера Б. Гутлина и «Зачем колхозу медведи» режиссера В. Татенко представляли нашу страну на международных кинофестивалях в Польше и ГДР.

Главного приза 10-го Всесоюзного кинофестиваля спортивных фильмов в 1985 г. удостоена научно-популярная лента «720 тыс. шагов через Каракумы» режиссера М. Василькова.

…Студией налажены прочные творческие контакты с популярными актерами кино и театра: народными артистами СССР А. Джигарханяном, И. Горбачевым, народными артистами РСФСР И. Мирошниченко, В. Шлевичем и др.

Завершается работа над фильмом «Объезжайте на дорогах» и др.

Председатель
К. САУДАБАЕВ

АП РК, Ф.708, Оп.123, Д.10, Л.105-107. Подлинник

№ 12

О ХОДЕ ВЫПОЛНЕНИЯ ПОСТАНОВЛЕНИЯ БЮРО ЦК КПК № 20 ОТ 01.01.1987 Г. «О МЕРОПРИЯТИЯХ ЦК КПК ПО УСИЛЕНИЮ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОГО И ПАТРИОТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ ТРУДЯЩИХСЯ, СТУДЕНЧЕСКОЙ И УЧАЩЕЙСЯ МОЛОДЕЖИ, ТВОРЧЕСКОЙ ИНТЕЛЛИГЕНЦИИ, ВСЕГО НАСЕЛЕНИЯ»

Алма-Ата 01 июля 1987 г.

Секретно

…В результате принятых мер в текущем репертуаре театров республики эксплуатируются 34 наименования драматургии народов СССР.

…В различных районах республики успешно работают фольклорно-этнографические ансамбли разных национальностей: казахские, русские, немецкие, уйгурские, корейские, курдские, греческие, самобытное искусство которых известно не только в республике, но и за рубежом. Это казахские «Гасырлар пернеси» в Тургайской области, «Жетысай сазы» в Чимкентской области; русские «Полушка» в Алма-Атинской, «Сударушка» в Актюбинской области; дунганский «Чунтян» в Джамбулской; греческий «Неотис» в г. Джамбуде; корейский «Агимноль» в г. Талды-Кургане; немецкий «Эренгольд» в Павлодарской области и др.

и.о. министра
Г. БИБАТЫРОВА

АП РК, Ф. 708, Оп.133, Д. 273, Л. 65-68. Подлинник

СПИСОК СОКРАЩЕННЫХ СЛОВ

АПО	Отдел агитации и пропаганды
Агитколлективы	Агитационные коллективы
Агиткультбригада	Бригада культурной агитации
АП РК	Архив Президента Республики Казахстан
ВЦИК	Всероссийский центральный исполнительный комитет
ВИК	Волостной исполнительный комитет
ВКП(б)	Всероссийская Коммунистическая партия большевиков
ВДНХ	Выставка достижений народного хозяйства
ГАПО	Государственный архив Павлодарской области
Главрепертком	Главный комитет репертуара
Главполитпросвет	Главный отдел политического просвещения
Губпрофобр	Губернский отдел профессионального образования
Губсоцвос	Губернский отдел социалистического воспитания
Губисполком	Губернский исполнительный комитет
ГПУ	Государственное политическое управление
Горсовет	Городской совет
Губполитпросвет	Губернский отдел политического просвещения
Губфотокино	Губернский фото и кино отдел
КНР	Китайская Народная республика
КНДР	Корейская Народно-демократическая республика
КазССР	Казахская советская социалистическая республика
КГБ	Комитет государственной безопасности
КП СССР	Коммунистическая партия Союза Советских Социалистических республик
КО	Культурный отдел
Кирбюро	Киргизское бюро
Казгосфилармония	Казахская государственная филармония
Кирревком	Киргизский революционный комитет
КазГУ	Казахский государственный университет

Казкрайком	Казахский краевой комитет
Казнаселение (кирнаселение)	Казахское население
Культпросветы	Культурные просветительные учреждения
Мобпункты	Мобилизационные пункты
МТС	Машинно-тракторные станции
Наркомпрос	Народный комиссариат просвещения
НКП РСФСР	Народный комиссариат просвещения Российской советской федеративной социалистической республики
НКВД СССР	Народный комиссариат внутренних дел Союза Советских Социалистических республик
НКЮ РСФСР	Народный комиссариат юстиции Российской советской федеративной социалистической республики
Облсовет	Областной совет
Облисполком	Областной исполнительный комитет
Облоно	Областной отдел народного образования
Обком	Областной комитет
ОГПУ	Отдел государственного политического управления
Партшкола	Партийная школа
Районо	Районный отдел народного образования
Райсовет	Районный совет
РИК	Районный исполнительный комитет
РККА	Рабоче-крестьянская Красная Армия
Казкрайком	Казахский краевой комитет
КП(б)К	Коммунистической партии большевиков Казахстана
СНК	Совет Народных Комиссаров
СПС	Совет профессиональных союзов
СМ РСФСР	Совет министров Российской советской федеративной социалистической республики
ССХК	Союз советских художников Казахстана
СССР	Союз Советских Социалистических республик
ТРАМ	Театр рабочей молодежи
Фотокиноотдел	Отдел кино и фото

ЦК КПК	Центральный комитет Коммунистической партии Казахстана
ЦК ВКП(б)	Центральный комитет Всероссийской Коммунистической партии большевиков
ЦИК	Центральный исполнительный комитет
ЦК КП(б)К	Центральный Комитет Коммунистической партии (большевиков) Казахстана
ЦГА РК	Центральный государственный архив Республики Казахстан
ЦДНИ ВКО	Центр документации новейшей истории Восточно-Казахстанской области

Айгуль Мухаметхановна Турлыбекова

Искусство Казахстана в 20-80-е гг. XX века: истоки и тенденции развития

монография

Ответственный за выпуск: Русина Л.Н.
Компьютерная верстка: Романов Д.
Дизайн обложки: Овдиенко Ю.

Сдано в набор 26.06.2014 г. Подписано в печать 03.07.2014 г.
Формат 64х80/16. Усл. печ. лист 11,25.
Заказ № 148 Тираж 500 экз.

Отпечатано в типографии редакционно-издательского отдела
Инновационного Евразийского университета
140003, Павлодар, ул. М. Горького 102/4
тел. (87182) 57-49-65

За ошибки в авторском тексте
редакция ответственности не несет