Санкт-Петербургский государственный университет

***САФИЕВА Жанель Адлетовна***

**Выпускная квалификационная работа**

**Становление оперного театра в Казахстане в 1930-40-е гг.: вопросы национальной, репертуарной и кадровой политики**

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 *«Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа ВМ.5620.2021 «*Музыкальная критика*»

Научный руководитель:

доцент кафедры междисциплинарных

исследований и практик в области искусств, PhD,

Орлов Владимир Сергеевич

Рецензент:

доцент кафедры музыковедения и композиции

Казахской национальной консерватории

им. Курмангазы, кандидат искусствоведения,

Недлина Валерия Ефимовна

Санкт-Петербург

2023

**СОДЕРЖАНИЕ**

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc135347539)

[ГЛАВА 1. ОПЕРНЫЙ ТЕАТР КАК СИМВОЛ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА 8](#_Toc135347540)

[1.1. Формирование музыкальной культуры Советского Казахстана в 1920-1930 гг. 8](#_Toc135347541)

[1.2. Оперный театр Центральной Азии 18](#_Toc135347542)

[1.3. Возникновение оперного театра в Казахской ССР 25](#_Toc135347543)

[ГЛАВА 2. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В 1930-1940 ГГ. 33](#_Toc135347544)

[2.1. Национальная опера – кучкистская опера с национальным декором 33](#_Toc135347545)

[2.2. Репертуар казахского и русского оперного коллектива 47](#_Toc135347546)

[2.3. Роль музыкантов и критиков в оперном театре 53](#_Toc135347547)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 65](#_Toc135347548)

[СПИСОК ИСТОЧНИКОВ 67](#_Toc135347549)

# ВВЕДЕНИЕ

Современное состояние казахстанского оперного театра определяется его местом в социокультурном пространстве страны. Это та область музыкальной культуры, которая отражает уровень достижений академического искусства. В сравнении с другими центрально-азиатскими странами, где формирование оперного театра также пришлось на советский период, в Казахстане он достиг определенных высот. В первую очередь, это определяется реализаций деятельности трех оперных театров в республике – Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая (Алматы), Astana Opera (Астана) и Областной театр оперы и балета (Шымкент).

Оперный театр в Казахстане представляет собой важную составляющую культурного наследия страны, обладающую богатой историей и глубокими историческими корнями. Основы казахстанского оперного искусства были заложены в 1930-е годы, когда страна переживала важный этап своего развития. Спустя почти столетие существования, театр продолжает эволюционировать и трансформироваться, адаптируясь к изменяющимся временным и художественным требованиям.

В настоящее время казахстанский оперный театр продолжает процесс трансформации, совершенствуя свои творческие и профессиональные аспекты. Под воздействием глобализации и быстрого технологического прогресса, оперные театры во всем мире сталкиваются с новыми вызовами и возможностями. Казахстанский оперный театр не является исключением и активно адаптируется к современным тенденциям, привлекая новую аудиторию и расширяя свои творческие границы.

За прошедшие десятилетия оперное искусство в Казахстане стало неотъемлемой частью культурной жизни нации и получило признание как национально, так и за ее пределами. В 1934 году был основан первый оперный театр в столице Советского Казахстана, который стал площадкой для постановки оперных произведений и воспитания нового поколения музыкантов и артистов академической традиции. Этому предшествовало постановление коллегии Народного комиссариата просвещения от 29 сентября 1933 года, в котором было поручено организовать в Алма-Ате музыкальную студию, как основу казахского музыкального театра оперы и балета в будущем, в составе 50 человек актеров-студийцев, 20 человек симфонического оркестра и 12 человек национального оркестра. И уже в этом же году состоялась премьера первой казахской оперы «Қыз Жібек» Е. Брусиловского.

Изучение академической музыкальной культуры советского периода в Казахстане является важным аспектом в исследованиях казахстанских музыковедов. Многие из них уделяют ключевое внимание рассмотрению вопросов, связанных с формированием оперного жанра. Данная работа посвящена изучению институционального аспекта казахстанского оперного театра, который не получил широкого изучения в трудах ученых. Вместе с этим, **актуальность исследования** определяется и новым взглядом в осмыслении казахстанского оперного театра спустя 90 лет после его становления.

**Объект исследования** – оперный театр Советского Казахстана в 1930-1940 гг.

**Предмет исследования** – процессы формирования оперного театра на примере национальной, репертуарной и кадровой политики.

**Научная новизна исследования** заключена в новых подходах в изучении оперного театра, выходящих за пределы теоретического и исторического музыкознания. В работе оперный театр рассматривается в контексте его институциональных механизмов, учитывая социально-культурный контекст советского режима.

**Цель исследования** – определить роль советского социально-культурного контекста в основе развития казахстанского оперного театра.

Для достижения этой цели выдвигается **ряд следующих задач**:

- проследить основные этапы формирования музыкальной культуры Советского Казахстана;

- изучить политику СССР относительно развития региональных оперных театров, в частности центрально-азиатского региона;

- рассмотреть казахстанский оперный театр в условиях единой советской музыкальной культуры;

- определить особенности национальной казахской оперы в рамках принципа «национальное по форме – социалистическое по содержанию»;

- изучить репертуар казахстанского оперного театра 30-40 годов;

- определить роль и место кадровых ресурсов в становлении оперного театра Казахстана;

- выявить место казахстанского оперного театра в современной практике.

**Методы исследования.**

В процессе написания данной работы автор руководствовался научно-теоретическим методом. Также применяются методы культурологического, сравнительного и типологического анализа.

**Материалы исследования**.

Научная и специальная литература, сосредоточенная на изучении истории Казахстана; работы культурологического и искусствоведческого направлений, а также музыковедческие труды зарубежных, советских, российских и казахстанских учёных.

**Степень изученности проблемы.**

Вопросы советской культуры изучается, в частности, на основе работ И. Голомштока[[1]](#footnote-1) и В. Паперного[[2]](#footnote-2). Для понимания функционирования музыкальной культуры Советского периода изучены работы Р. Тарускина[[3]](#footnote-3), М. Раку[[4]](#footnote-4), Г. Игдаловой[[5]](#footnote-5). Национальные культуры Советского Востока рассматривается на примере исследований В. Дулат-Алеева и М. Дрожжиной. Казахстанское музыкальное искусство Советского периода рассматривается на основе диссертаций В. Недлиной[[6]](#footnote-6) и В. Гринберга[[7]](#footnote-7). Казахская опера 1930-1940 гг. исследуется в работах С. Кузембаевой[[8]](#footnote-8), А. Омаровой[[9]](#footnote-9), Г. Бегембетовой[[10]](#footnote-10), Н. Кетегеновой[[11]](#footnote-11) и других. В работах казахстанских музыковедjв преимущественно рассматривается оперное творчество, а не оперный театр. В них отражены вопросы трансформации методов написания оперных сочинений, а также формирования национальной композиторской школы. Ключевой тезис, который встречается во всех работах, это взаимодействие культур Восток-Запад. В данном аспекте хотелось бы изменить призму исследования. Поэтому в рамках выпускной квалификационной работы предлагаю изучить социально-культурный контекст, обозначить, как советская номенклатура отразилась в казахстанской практике, определить стереотипные особенности трех ключевых казахских операх «Кыз Жибек», «Абай», «Биржан и Сара». Ввиду этого методологической базой исследования послужили диссертация Е. Власовой и статья М. Фроловой-Уокер, которые позволили переосмыслить казахстанский оперный театра и его наследие.

Так, на основе данного аппарата формулируется **структура исследования**, включающая в себя 2 главы, где первая посвящена изучению социального и политического контекста музыкальной культуры, повлиявших на формирование оперного театра, а вторая – рассмотрению частных вопросов национальной, репертуарной и кадровой политики. Список источников содержит 77 наименований.

**Апробация работы**.

Основные положения работы были апробированы на Международном конкурсе постерных докладов среди магистрантов второго году обучения в рамках недели науки Казахской национальной академии искусств имени Т. Жургенова, где автор стала лауреатом III степени. Помимо этого, была опубликована статья на тему «Оперный театр Центральной Азии 30-40-х годов как тоталитарная модель: к постановке проблемы» в сборнике Композитор, исполнитель, исследователь: диалог в пространстве времени / Материалы IV Республиканский магистерских чтений. –– Алматы: Казахская национальная консерватории имени Курмангазы, 2022. –– С. 315-325.

# ГЛАВА 1. ОПЕРНЫЙ ТЕАТР КАК СИМВОЛ АКАДЕМИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА

XX век стал переломным периодом в истории всего человечества. Величайшие социальные потрясения, эпохальные открытия, научно-технический прогресс влияют на трансформации в области искусства. В попытках осмыслить окружающую действительность в западноевропейской культуре художники ищут новые формы выражения, что приводит к становлению «эпохи стилей». Новые художественные течения зарождаются во всех видах искусства, где художники вырабатывают язык, на котором прежде искусство не выражалось.

Глобальные трансформации происходят и в регионе, который до начала прошлого столетия существовал вне западной картины мира. Внедрение новых ценностных ориентиров с приходом советской власти в Центральную Азию колоссальным образом меняет привычный многовековой уклад. Его разрушение влияет не только на образ жизни, но и на искусство, которое всегда было тесно связано с кочевой культурой. В данном разделе выпускной квалификационной работы мы рассмотрим особенности становления новой модели музыкальной культуры на примере Казахстана, уделив ключевое внимание оперному театру.

* 1. **Формирование музыкальной культуры Советского Казахстана в 1920-1930 гг.**

История развития Казахстана и всех стран Центральной Азии в XX веке связана с приходом советской реальности. Новый идеологический и политический вектор коснулся всех сфер жизнедеятельности. Специалист по социологии Центральной Азии, сотрудница Гарвардского университета Лора Адамс определяет повсеместное влияние советского режима следующим образом: «Наиболее значительное отличие [Советского Союза] обусловливалось его нацеленностью на модернизацию и политическую мобилизацию периферии. В силу этого советская власть гораздо более агрессивно, нежели иные колониальные державы, нападала на внутренний, духовный мир людей»[[12]](#footnote-12). В Казахстане это проявилось во всех сферах жизнедеятельности – смена кочевого образа жизни, искоренение традиционной системы обучения, реализация новой языковой политики. В музыкальной культуре эти изменения коснулись самой природы музыкального искусства.

В досоветский период музыка была неотъемлемой частью кочевого быта. Она удовлетворяла не только эстетические потребности человека, но и выполняла функциональную роль, что определялось синкретизмом мышления кочевника, где один элемент быта находился в неразрывной связи с другим. С. Аязбекова характеризует эту особенность следующим образом: «Космос у казахов организуется не как борьба противоположностей, а как единство хаоса и гармонии, <…> когда рука об руку идут по жизни добро и зло, не в противопоставлении друг другу, а сосуществуя в едином целом»[[13]](#footnote-13). Музыка в этих условиях была одним из основополагающих элементов в укладе казахов-кочевников. Так, например, в данном смысле очень показательна антропоморфность домбрового кюя или же его композиционное членение на *бас буын, орта буын, первая и вторая сага* (соответствующее также и триединству верования кочевников), о которых в своих исследованиях высказывался исследователь Б. Аманов[[14]](#footnote-14).

Основу казахской музыкальной культуры составляли два пласта – фольклорный и устно-профессиональный, в которых полноценно отражены ментальность, духовный мир, ценностные ориентиры и жизненный уклад народа. Однако, при смене социально-экономической формации произошел резкий слом традиций, и необходимым стало освоение новых тенденций. В частности, в музыкальном искусстве первостепенным для Казахстана стало формирование академической музыкальной культуры. Несмотря на это, в первые десятилетия нового советского государства народным музыкантам еще удавалось сохранить унаследованную ими самобытную традицию устного музыкального творчества. Они совмещали ее с актуальной повесткой тех дней, отражая в музыке и песнях новую советскую реальность. Например, у певца Манарбека Ержанова есть произведения «Паровоз», «Партизан жыры», «Женген солдат», у кюйши Дины Нурпеисовой – «Жеңіс», у певца Косымжана Бабакова – «Запад», «Темірші». Со временем активное освоение академической культуры в крупных городах привело к тому, что традиционное казахское искусство продолжило свою жизнь локально – в отдаленных регионах, на домашних мероприятиях и в памяти старшего поколения.

Формирование новой музыкальной культуры приходятся на 1920-1930 гг., который музыковед В. Гринберг называет самостоятельным этапом, «когда закладывались основы сегодняшней музыкальной культуры республики»[[15]](#footnote-15). Именно в этот период в истории Казахстана произошла катастрофическая ломка привычного уклада. Как известно, в первые годы советской власти ключевая задача заключалась в повсеместном распространении новой идеологии. В регионах она получила название «ликвидация безграмотности», истоки которой лежат в декрете Совета народных комиссаров РСФСР[[16]](#footnote-16). Официально она была направлена на образование населения, однако во многом основная ее функция заключалась в пропаганде идей социализма и искоренении «патриархально-феодального мышления». В 1925 году в Казахстан командируют Ф. Голощекина на должность первого секретаря ЦК Компартии Казахской АССР. Он сформировал курс Малого Октября в регионе, направленный на подавление местных национальных элит и укрепление административного и экономического контроля над республикой. На партконференции в декабре этого же года он заявил, что до его прибытия в Казахстане советская власть отсутствовала. Это означало, что он должен начинать с нуля и перечеркнуть работу своих предшественников. Написав письмо И. Сталину, он обосновал необходимость проведения в Казахстане Малого Октября и просил его одобрить[[17]](#footnote-17). В результате его политики, была произведена чистка руководства КазАССР, которую составляли представители местной интеллигенции. Их обвинили в «национал-уклонизме», подвергли гонениям и арестовали. Ф. Голощёкин также выдвинул идею массовой оседлости казахов, как следующего шага. Это привело к потере, который уменьшился с 40,5 миллионов голов скота до 4,5 миллионов к 1 января 1933 года[[18]](#footnote-18). Потери людского населения также отсчитывались миллионами.

Процесс отрыва казахов от культуры, как и в других мусульманских странах СССР, сопровождался отказом от арабского алфавита (чагатайский язык) в пользу латиницы (в 1940 году алфавит и вовсе перешел на кириллицу). Часть высшей казахской интеллигенции выступила против изменения алфавита. В частности, А. Байтурсынов считал его потерей древней культуры и ударом по истории и общению людей[[19]](#footnote-19). Однако решение было принято на законодательном уровне на сессии ВЦИК Казахской АССР в декабре 1928 года, и новый алфавит был введен. В постановлении отмечалось, что из-за своей сложности и технических ограничений, арабский алфавит не подходил для использования в педагогических и полиграфических целях. Кроме того, его использование приводило к высоким затратам на печатное слово. В связи с этим, арабский алфавит являлся препятствием для приобщения казахстанских трудящихся к достижениям мировой культуры, из-за его «культурно-исторической ограниченности»[[20]](#footnote-20). Во второй половине 1920-х годов началась активная борьба с религиями, особенно с исламом, и мечети и медресе массово закрывались и разрушались. Духовенство было арестовано, а «элита» расстреляна в рамках политики бескомпромиссной борьбы с исламом. Обучение в школах базировалось на русском языке, а также проводилась политика «коренизации». Впоследствии казахские школы начали слабеть и закрываться, и исчезали носители кочевой духовности и культуры, такие как баксы, суфии, муллы, сказители-жыршы, беркутчи и т.д. Так, казахская культура потеряла свои тысячелетние корни.

Несмотря на колоссальный слом традиций, на сегодняшний день считается, что Казахстан стал одним из наиболее успешных советских проектов в сравнении с другими центральноазиатскими государствами. С. Кэмерон – профессор Университета штата Мэриленд, преподающая советскую историю, считает, что это было связано с созданием новой казахской идентичности, которая была вытеснена после голода 1930-1933 гг. Она отмечает: «Создание этой конкретно советской казахской национальной идентичности было, по сути, целью сталинских усилий по преобразованию степи. Предоставив нерусским группам, таким как казахи, украинцы и другим, территории со своими языками, бюрократией и культурой, Москва стремилась превратить их в современные советские народности и интегрировать в коллективистское целое»[[21]](#footnote-21).

В этих условиях формировалась советская музыкальная культура Казахстана. Глубинные перемены затронули все сферы музыкального искусства, которые требовали освоения новых форм музыкальной деятельности. В регионе важно было сформировать письменную музыкальную традицию, включающую композиторское и исполнительское творчество. Безусловно, делалось это не просто ради внесения культурного разнообразия в жизнь людей. Советскому государству были нужны идеологические приемы и способы влияния на людей. Ставка была сделана на духовное просвещение. Поэтому параллельно гражданской войне, нищете и голоду в общественной жизни развернулась активная массовая культурно-просветительской деятельность. Музыковед Н. Кетегенова дифференцирует четыре направления[[22]](#footnote-22) становления музыкальной культуры Советского Казахстана. Далее предлагаем рассмотреть каждое из этих направлений.

Во-первых, *организация концертно-театральной жизни*, реализовавшаяся в деятельности различных художественных коллективов и институций – концертные залы, театры, филармонии. Исследователи отмечают, что успеху становления академической музыкальной культуры в Казахстане способствовало развитие самодеятельного творчества. В данном смысле стоит подчеркнуть, что несмотря на отмеченный самодеятельный характер, его истоки находились в казахском устно-профессиональном искусстве. Так, уже в 1919-м году по инициативе Павла Виноградова в тогда еще Верном был организован красноармейский хор, который исполнял революционные и народные песни. В это же время в Оренбурге Беимбет Майлин и Сакен Сейфуллин[[23]](#footnote-23) руководили драматическим кружком, а в Семипалатинске ставили пьесы Мухтара Ауэзова. Из архивных материалов стало известно, что другие культурно-просветительские организации Акмолинской губернии включали в свои программы постановки небольших сцен из литературных произведений и музыкальных номеров, что было характерно для самодеятельного творчества в Казахстане в целом. В рамках секций и кружков художественной самодеятельности был пройден важный этап в становлении музыкального театра. Первые проявления культурной жизни способствовали организации первого съезда талантов в Верном в 1919 году. Более 40 известных в степи музыкантов приняли участие в мероприятии, среди которых были акын Жамбыл Жабаев и певец Кенен Азербаев. В последующем проводились олимпиады, сборы, конкурсы, а затем фестивали и декады, чтобы развивать народное творчество и выявлять таланты. Например, в 1922 году был проведен конкурс народных певцов в Каркаралинске, где победителем стал представитель аркинской песенной школы Габбас Айтбаев.

Музыковед Л. Гончарова отмечает, что уже в первые годы существования Казахской советской республики вопросам культурного строительства уделялось большое внимание[[24]](#footnote-24), что нашло отражение в ряде специальных правительственных постановлений по вопросам культуры. Так, в апреле 1925 года пятым съездом Советов Казахской Автономной Республики была принята резолюция «Об очередных задачах народного просвещения Казахской АССР», в которой говорилось о необходимости ускорить создание национального театра в тогдашней столице республики Кызылорде. По этой причине из разных городов Казахстана съехались певцы и музыканты, владеющими на высоком уровне устно-профессиональным творчеством. Впоследствии именно они повлияют на становление оперного театра, о чем будет рассказано в следующем разделе работы.

Активная просветительская и концертная деятельность привели к постановлению СНК КазАССР о создании 14 января 1935 года филармонии в Алма-Ате[[25]](#footnote-25). В ее состав вошел ансамбль домбристов из 14 человек (впоследствии ставший оркестром казахских народных инструментов андреевского типа), хор и отдельные солисты, которыми стали представители устно-профессионального творчества – Дина Нурпеисова, Науша Букейханов, Лукпан Мухитов, Кали Жантлеуов, Гарифолла Курмангалиев, Косымжан Бабаков. Директором и художественным руководителем филармонии стал Ахмет Жубанов – ученый, композитор, дирижер, академик.

Во-вторых, *формирование триады «композитор, исполнитель, слушатель»*, где каждое из звеньев участвовало в музыкальной жизни. Академическая музыкальная культура была немыслима без становления композиторской школы. Музыковед М. Дрожжина[[26]](#footnote-26) отмечает, что в странах Центральной Азии именно с приходом Советской власти формируются молодые национальные композиторские школы, которые осваивают новые принципы в русле собственной национальной стилистики. Регионы проходят тот же путь, что и страны Восточной Европы в XIX веке (здесь достаточно вспомнить опыт русской композиторской школы в лице представителей «Могучей кучки»). В силу сложившихся социально-исторических процессов, начавшееся формирование композиторского творчества в республиках, было определено форсированным освоением музыкальных средств, методов и форм, а процесс был усложнен по причине отсутствия преемственности в его формировании.

В становлении музыкального искусства в Казахстане большую роль сыграли не только композиторы, но и сами исполнители. Первые из них – представители устно-профессионального творчества, многие из которых прославились на Кояндинской ярмарке и слетах художественной самодеятельности. Именно на Кояндинской ярмарке были замечен одаренные певцы Амре Кашаубаев, Кали Байжанов, Иса Байзаков, Гарифулла Курмангалиева, которые впоследствии пели в казахской оперной труппе.

Здесь важно подчеркнуть, что для участия в становлении композиторской и исполнительской школы были направлены отдельные институциональные ресурсы в рамках профессионализации музыкального образования. В случае же со слушателями процесс их включения в новые академические реалии был более трудным. Традиционная практика предполагает непосредственное участие публики в разворачиваемом действии, зачастую выраженное в словах поддержки во время самого исполнения. В реалиях академической музыкальной культуры эта традиция была упразднена, также как и потеряна семантическая роль устной культуры, в исполнении которой теперь важнейшим качеством становятся внешние показатели. Обращаясь к приобщению публики к новому репертуару, стоит отметить, что это происходило посредством «мягкой силы». Все первые произведения камерно-инструментального, камерно-вокального, симфонического и театрального жанров основаны на цитировании и переложении казахских кюев и песен.

В-третьих, *профессиональное музыкальное образование*. Для внедрения академической музыкальной культуры было важно сформировать учебные организации. Традиционная система обучения по принципу «мастер-ученик» не соответствовала новым задачам, поэтому были созданы школы, техникумы, институты просвещения, в которых осваивалась нотная грамота. Несмотря на то, что первые профессиональные коллективы формировались на основе народных музыкантов, для создания нового музыкального искусства республика нуждалась в квалифицированных кадрах. Поэтому ведущие вузы искусства Москвы и Ленинграда взяли на себя задачу подготовки таких специалистов. С этой целью наиболее талантливая казахская молодежь была направлена на учебу в специально организованные национальные студии при высших музыкальных и театральных учебных заведениях. Так, уже в 30-е годы из национальных отделений при Московской консерватории выпускаются молодые казахские музыканты, которые вернувшись на родину, приняли участие в становлении академической музыкальной культуры –– композиторы, музыковеды, исполнители и преподаватели. Впоследствии и вовсе в регионе формируется советская система музыкального образования «школа – училище – консерватория».

В-четвертых, *обогащение казахской музыки европейскими инструментами, жанрами, формами, освоение многоголосной фактуры*. В первые годы Советской власти новые жанры развивались не однородно. Политический ракурс периода 1930-1950-х годов подразумевал освоение крупных жанров – опер, симфоний, балетов. Однако, камерно-инструментальные жанры стали своеобразной лабораторией по осмыслению казахской музыки в рамках академических принципов. Музыковед В. Недлина об этом пишет: «На начальном этапе естественным было обращение к жанру фортепианной обработки, затем – для камерных дуэтов, квартетов и пр. Обработки и транскрипции традиционных песен и кюев способствовали выработке основ национального стиля и базовых музыкально-языковых средств»[[27]](#footnote-27). Повсеместное распространение жанра обработки связано с деятельностью этнографа А. Затаевича, записавшего в двух своих фундаментальных трудах огромное количество ценных экспонатов казахской музыкальной культуры. Как отмечает Б. Ерзакович: «Начало его работы в Казахстане приходится на то время, когда в республике особенно остро стояли важнейшие вопросы становления казахской академической культуры, включающей формирование профессионального искусства со всеми его видами и жанрами. В целях решения этого вопроса было обращено особое внимание на необходимость проведения работ по сбору и записи музыкального фольклора, на его изучение и пропаганду, на всестороннее поощрение творцов и исполнителей народного искусства»[[28]](#footnote-28). Результатом этой деятельности явились «1000 песен казахского народа» (1925 г.) и «500 казахских песен и кюев» (1931 г.). Записанные А. Затаевичем песни и кюи устной традиции стали основным источником того материала, который подвергся обработкам, транскрипциям и аранжировкам казахстанских композиторов. Впоследствии, труды этнографа сыграли важную роль в создании первых казахских опер, так как по воспоминаниям композитора Е. Брусиловского песни они выбирали именно из этих сборников.

Изложенные выше векторы направления музыкальной культуры Советского Казахстана отражают политику двойных стандартов СССР. Эту мысль подтверждают исследователи А. Мухамбетова и Г. Бегалинова говоря о том, что приоритет национального искусства фактически был лишь декларируемым[[29]](#footnote-29), так как народное творчество заменялось его академизированными вариантами. Безусловно, казахская культура продолжала существовать, однако была потеряна ее сущностная глубина. Так, например, советская власть искореняла многовековую эпическую традицию и баксылык, хотя именно они на протяжении веков хранили в себе историю и коренные казахские ценности. В свою очередь, поддержка национального искусства в виде песенной и инструментальной музыки не противоречила вектору советской идеологии.

Подводя итоги по данному разделу, стоит отметить, что все события, участвовавшие в формировании казахской музыкальной культуры в начале XX века, происходили параллельно. Ускоренный процесс освоения новых форм музыкальной действительности поставил ряд сложнейших задач, которые было необходимо выполнить в кратчайшие сроки. Становление академического искусства разворачивалось на фоне исторических преобразований и голода, трансформации самой идентичности, что и определило природу музыкальной культуры Советского Казахстана.

* 1. **Оперный театр Центральной Азии**

Исследовательница новейшей истории Центральной Азии, профессор Лондонского института Ближнего Востока Бхвана Дэйв называет СССР гибридным образованием, сочетающим элементы централизованной империи и высоко модернизированного государства[[30]](#footnote-30). По этой причине все процессы, связанные с созданием академической культуры в Казахстане, Кыргызстане, Узбекистане, Таджикистане и Туркменистане, разворачиваются по единой модели. В этом разделе выпускной квалификационной работы обратимся к механизмам создания оперного театра в данном регионе.

В странах Центральной Азии приблизительно в одно и то же время происходит формирование оперных театров. 30-е годы в регионе ознаменованы профессионализацией всех сфер музыкальной-общественной жизни. Если в первое десятилетие Советской власти осуществлялась политика популяризации новых форм музыкального искусства посредством самодеятельного творчества, то теперь происходит институализация всех сфер. Именно в 30-е годы по одной модели создаются оперные театры на базе музыкальных студий. Изначально в состав труппы вошли музыканты без профессионального академического образования – это были национальные кадры, которые до оперы занимались традиционным исполнительством.

Таблица 1. Первые оперные театры в странах Центральной Азии

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Страна | Казахстан | Кыргызстан | Узбекистан | Таджикистан | Туркменистан |
| Дата открытия | 1934 | 1930 | 1939 | 1936 | 1941 |
| СССР | Казахский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени Абая Министерства культуры КазССР | Киргизский государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени А. Малдыбаева Министерства культуры КиргССР | Государственный ордена Трудового Красного Знамени академический Большой театр Республики Узбекистан имени А. Навои | Государственный театр оперы и балета | Туркменский театр оперы и балета |
| Сейчас | Казахский национальный театр оперы и балета имени Абая | Киргизский национальный театр оперы и балета имени А. Малдыбаева | Государственный Академический Большой театр оперы и балета имени А. Навои | Таджикский государственный театр оперы и балета имени С. Айни | Закрыт в 2001 |

Для становления музыкальной культуры академического типа Советская власть использовала единый механизм – в страны Центральной Азии направляли музыкантов и композиторов «из центра». В 1933 году в Казахстан направили Евгения Брусиловского, в 1934 году в Кыргызстан командировали Владимира Фере, в 1936 году в Кыргызстан приехал Владимир Власов, а в Таджикистан Сергей Баласанян. В музыковедческой литературе указано, что их приезд в Центральную Азию был воспринят как *акт братской помощи* национальным музыкальным культурам. В итоге, прибывшие композиторы занимались здесь педагогической, организаторской и сочинительской деятельностью, а также каждый из них участвовал в написании первых национальных опер.

Перед знакомством слушателей с оперным жанром в Центральной Азии создавались музыкальные драмы или спектакли – пьесы на историческую, сказочную или современную национальную тематику с музыкой, основанной на цитатах подлинных традиционных песен. Ко второй половине 1930-х годов музыкальная драма стала все более похожа на оперу, часто являясь ее предтечей. Это проявляется в использовании авторской музыки, включаемой в музыкальную драму в виде отдельных номеров, а также в привлечении симфонического оркестра и использовании хорового многоголосия. В Узбекистане оперу подготовили драмы «Фархад и Ширин» и «Гульсара»; в Казахстане «Айман-Шолпан»; в Кыргызстане «Алтын кыз» и «Аджал ордуна». Впоследствии авторы зачастую перерабатывали эти музыкальные драмы в оперы, как произошло с «Абаем» А. Жубанова и Л. Хамиди, «Гульсарой» Р. Глиэра и Т. Садыкова. В это же время, молодые композиторы из Центральной Азии, окончившие учебу в национальных отделениях Московской консерватории, возвращались на родину, чтобы создавать национальный оперный репертуар. Зачастую, несколько композиторов-соавторов участвовали в его создании, где один из них был знатоком национального фольклора, а другой – академическим представителем, владеющим приемами оперного письма. Например, многолетнее сотрудничество московских композиторов В. Власова и В. Фере с кыргызским мелодистом А. Малдыбаевым. Однако в некоторых случаях имя одного из соавторов могло не раскрываться, как это произошло с казахской оперой «Биржан и Сара», где в качестве композитора всегда был указан только Мукан Тулебаев. Однако сегодня мы знаем, что она была написана в соавторстве с Евгением Брусиловским. Об этом в своей диссертации, посвященной коллективному авторству в казахской опере, писала музыковед Сауле Мусаходжаева[[31]](#footnote-31).

Исследователь Т. Соломонова в своей работе «История музыки Средней Азии и Казахстана»[[32]](#footnote-32) дифференцирует четыре признака, которые определяют близость первых опер республик Центральной Азии:

1. хронологическая общность – 1934-1941 гг.;
2. легендарная тематика опер, связанная с фольклором или поэтическим наследием авторов восточной литературы;
3. принципы музыкального воплощения, основанные на цитатном методе письма;
4. ведущая роль российских композиторов.

Действительно, первые центрально-азиатские оперы – *«Кыз Жибек» Е. Брусиловского (1934, Казахстан), «Ай-Чурек» В. Власова, В. Фере, А. Малдыбаева (1939, Кыргызстан), «Буран» С. Василенко и М. Ашрафи (1939, Узбекистан), «Восстание Восе» С. Баласаняна (1939, Таджикистан), «Судьба бахши» Г. Кахиани (1941, Туркменистан)* создаются в один хронологический период. В них проявляются преемственные связи, идущие от музыкальное драмы. Поэтому первые оперы основаны на принципе включения традиционного музыкального материала. Он реализовывался посредством цитирования известных в народе песен, их гармонизацией и обрамлением в академические формы. По мере становления национальной оперы этот принцип видоизменялся – отказавшись от полноценного цитатного метода, композиторы пришли к авторскому воссозданию национального колорита. Говоря о легендарной тематике, стоит подчеркнуть, что она преобладала, но все же не исчерпывала собой содержание опер. Некоторые произведения основаны на тех исторических событиях, которые так или иначе отражали события борьбы народов за свободу и независимость. К подобным операм можно отнести «Восстание Восе», «Буран» и «Жалбыр». Современная тема проникала в лишь в некоторых произведениях того периода. Так, состояние советской оперы в РСФСР 40-50-х годов отражено в записке Отдела науки и культуры ЦК КПСС от 1953 года[[33]](#footnote-33). В ней отмечается, что существует ряд проблем, который определил развитие оперного жанра на современные темы. В странах Центральной Азии подобные проблемы тоже существовали.

Выдвинутая близость первых опер определяет и их различия. Единый механизм создания – основа сюжета, особенности музыкального языка – все же приводил к различным результатам. В первую очередь, это связано с природой музыкального фольклора и устно-профессионального творчества каждого отдельного региона. Здесь же стоит сказать и об интонационной природе разговорной речи, которая активно претворялась в национальных операх, ведь если казахский, узбекский, кыргызский и туркменский языки принадлежат к тюркской языковой группе, то таджикский – к иранской. По этой причине особую роль приобретал российский композитор, так как именно от его уровня профессионализма, художественного видения, умения проникнуть в самую суть чужой культуры, зависело то, каким образом будет представлена традиционная культура.

Продолжая разговор о российских композиторах, стоит подчеркнуть следующий факт. Во всей Центральной Азии продолжается развитие петербургской композиторской школы в лице Н. Римского-Корсакова. Первые отечественные композиторы продолжили творческий путь, проложенный петербургской музыкальной школой. Влияние её творческих методов, эстетических основ и стилистических ориентаций проявилось в композиционном стиле и направлениях музыкальных произведений региона, что зачастую сохраняется до настоящего времени. В результате, ключевые эстетические установки «Могучей кучки» – национальность и народничество –определили вектор композиторов Центральной Азии. Они ставили перед собой задачу отразить в оперных сочинениях образы эпоса и сказки, обычаев и истории, древних верований и обрядов, связанных с кочевой и мусульманской культурой.

Таблица 2. Развитие школы Н. Римского-Корсакова в Центральной Азии

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Н. А. Римский-Корсаков | | | |
| Казахстан | Кыргызстан | Узбекистан | Таджикистан |
| М. Штейнберг | М. Ипполитов-Иванов | В. Малишевский | А. Лядов |
| Е. Брусиловский | Р. Глиэр | Б. Шехтер | Н. Мясковский |
| Г. Литинский | М. Ашфари | Д. Кабалевский |
| А. Малдыбаев | С. Баласанян |

Оперные театры Центральной Азии пополняли свой репертуар произведениями западно-европейских и русских композиторов в разное время. Например, в 1936-1937 годах в Казахстане были поставлены оперы «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Демон», «Фауст» и «Аида». Подробнее репертуарная политика казахстанского оперного театра будет рассмотрена в следующих разделах исследования. Мировая классика появилась в Таджикистане только в 1944 году, а в Узбекистане – после 50-х годов. Неравномерное пополнение оперного репертуара в регионе определено различными событиями, в числе которых начало Второй мировой войны, отсутствие профессиональных кадров и заинтересованной аудитории.

В настоящее время оперный театр в Центральной Азии проходит через различные этапы развития, которые определяются социально-экономическим, политическим и культурным вектором государств. Театры продолжают функционировать в разных странах региона, включая Казахстан, Кыргызстан, Узбекистан и Таджикистан. В Казахстане на сегодняшний день действуют три оперных театра: Казахский национальный театр оперы и балета им. Абая (1934), Областной театр оперы и балета в городе Шымкент (2007) и Astana Opera (2013). В Кыргызстане и Узбекистане работают единственные оперные театры, открывшиеся в период Советской власти. Таджикский оперный театр продолжает уделять внимание теме национальной культуры, обращаясь к историческим событиям своей страны. Тем не менее, в Туркменистане оперный театр и вовсе был закрыт по инициативе туркменбаши С. Ниязова в 2001 году, который считал, что «нельзя привить туркменам любовь к балету, если у них в крови его нет»[[34]](#footnote-34).

Таким образом, подводя итоги по данному разделу, стоит сказать, что оперный театр стал доминирующим в Центральной Азии и привел к маргинализации других форм искусства, характерных для данного региона. Его доминирование можно рассматривать как наследие колониализма советской эпохи. Оперный театр стал «своим» для местных элит и не только нейтральным проводником национальных идей после обретения независимости, но и своеобразным маркером «нормальной жизни» и современности. Изучение состояния оперного театра в Центральной Азии, его репертуара и тенденций заслуживает отдельного исследования и не может быть полно освещено в рамках данной темы.

* 1. **Возникновение оперного театра в Казахской ССР**

Становление оперного театра в Советском Казахстане совпадает с периодом сталинского правления. Генеральный секретарь ЦК КПСС признавал высокий статус как самого театра, так и оперных сочинений. С. Волков отмечает: «Диктатор был одержим идеей создания советской оперы, которая стала бы классической, по образцу лучших русских оперных произведений прошлого»[[35]](#footnote-35). Музыковед Е. Власова характеризует этот период наличием устойчивого типа художественного сознания, в котором «ангажированность социальными задачами стала преобладающим фактором в художественном процессе»[[36]](#footnote-36). Собственно, это обстоятельство определило музыкальную культуру после 30-х годов, рубежные значения которых случились в 1931, 1936 и 1948 годах. Период с 1929 по 1931 годы характеризовался психологической ломкой художественного сознания, который затронул музыкальную культуру. В этот период творческие люди вынуждены были работать в соответствии с принятой Главреперткомом системой, учитывая текущие политические требования и свое «классовое сознание». Этот период отмечен первыми попытками полного установления идеологических принципов в художественной системе. На всех уровнях происходит тотальная централизация, которая в музыкальном искусстве находит свое претворение в организации Союза композиторов (1932) и журнала Советская музыка (1933).

В данном разделе выпускной квалификационной работы предлагаем рассмотреть этапы формирования оперного театра в Казахстане.

Разворачиваемая советская политика диктовала форсированное освоение новых форм искусства. В свою очередь, ряд исследователей отмечает, что успехи становления театрального искусства связаны и особенностями казахского фольклора, который содержит большое количество музыкальных и игровых элементов, присутствующих в обрядах и играх. Например, П. Богатырев, обративший внимание на наличие элементов театрального действия в обрядах, писал: «С основным театральным признаком – перевоплощением – мы встречаемся при исполнении многих обрядов, обычаев и магических действ, доминантной функцией которых является или магическая, или религиозная функция»[[37]](#footnote-37).

В 1925 году столицей Казахской АССР стал город Кызыл-Орда. Статус столицы привлек в город новых жителей, началось активное строительство. В том же году был основан первый Казахский национальный театр драмы. Мастера устно-профессионального, такие как Жумат Шанин, Курманбек Джандарбеков, Серке Кожамкулов, Елюбай Умурзаков, Амре Кашаубаев, Иса Байзаков, Капан Бадыров и многие другие стояли у истоков театра. В первые годы работы режиссерами становились сами актеры, например, Шанин, Кожамкулов, Джандарбеков, а основу первого репертуара составили пьесы Мухтара Ауэзова, Сакена Сейфуллина и Беимбета Майлин. В этот период на сцене театра появлялись спектакли, посвященные становлению Советской власти, а также бытовым сценам из жизни казахского народа. В 1930-х годах в театре начали свою деятельность профессиональные русские режиссеры – М. Г. Насонов, И. Б. Боров, М. А. Соколовский. Первым художественным руководителем Казахского национального театра в Кызыл-Орде стал Жумат Шанин. На этой должности он поставил много пьес, воспитал первых актеров труппы. За свои успехи в 1931 году он стал первым Народным артистом КазАССР. Но многого Шанин сделать не успел – сталинский режим коснулся режиссера и в 1937 году его арестовали по обвинению в контрреволюционной деятельности, а спустя четыре месяца расстреляли в Уральске.

13 января 1926 года была поставлена первая постановка национального драматического театра. Хотя это еще не был музыкальный театр, музыка играла важную роль в его спектаклях. В драматических постановках актеры сами выбирали народные песни и инструментальные произведения для домбры, в театральных коллективах также была организована концертная деятельность. К примеру, Амре Кашаубаев исполнял народные песни, Иса Байзаков играл импровизации на заданную тему, Елюбай Умурзаков пел комические песни, а Калибек Куанышпаев выступал с юмористическими номерами.

В первый же год своей деятельности театр начал гастролировать. В городах Казахстана – Туркестан, Ташкент, Шымкент, Джамбул, Фрунзе, Алма-Ата, Казалинск, Каркаралинск, Аральск, Актюбинск, Семипалатинск, Павлодар, Омск – проходили драматические спектакли и концерты. Музыковед Л. Гончарова отмечает, что зрители тепло встречали искусство, «отражавшее борьбу за новый быт, за раскрепощение женщины и клеймившее позором темные стороны феодального прошлого»[[38]](#footnote-38). В данном высказывании можно отследить культурную политику Советского Казахстана, где уже в первый период Советской власти художественные продукты были цензурируемыми.

В своей кандидатской диссертации Д. Мосиенко отмечает, что музыке в театре отдавалось большое значение. Она пишет: «Все артисты изучали музыкально-теоретические и исторические дисциплины, а также обучались игре на академических инструментах – всего 20 “музыкальных” часов. Сценическое же искусство, для сравнения, изучалось 6 часов в неделю»[[39]](#footnote-39).

Музыкальному оформлению спектаклей уделялось большое внимание. Для переводных пьес музыку подбирали, а для пьес казахских авторов композиторы сочиняли музыку на основе народных мелодий. Поэтому все композиторы театра занимались записью и изучением казахского фольклора, включая Л. Хамиди, Б. Ерзаковича и Д. Мацуцина. В театре появился свой оркестр из 20 человек. В мае 1933 состоялась новая постановка пьесы «Енлик –Кебек» М. Ауэзова на музыку Д. Мацуцина. Это был первый опыт профессионального музыкального оформления казахского спектакля с пением и оркестром. Композитор переложил народные мелодии для европейских инструментов, а музыкальное оформление спектакля разнообразил 15 музыкальными номерами, в числе которых были инструментальные интерлюдии и песни-характеристики главных героев.

В марте 1927 года столицу переносят в Алма-Ату. Как утверждает историк Д. Аманжолова[[40]](#footnote-40), комиссия Совнаркома РСФСР признала поспешность переезда в Кызыл-Орду без учета объективных трудностей, но республиканские лидеры постарались снять с себя основную ответственность за провал в обустройстве города. Вместе с переносом столицы, переезжает и драматический театр, в котором формируется коллектив, ставший прообразом оперной и балетной труппы алма-атинского театра.

За несколько лет активной деятельности казахского театра советская власть отмечала его высокие достижения. Вместе с этим критиковались и «попытки идеализации феодального прошлого». К 30-м годам появилась необходимость разделение коллектива театра на две отдельные труппы – драматическую и музыкальную. Так, в январе 1930 года вопросами театра занимался пятый пленум Казкрайкома ВКП (б), указавший на допущенные ошибки и наметивший пути их преодоления. Специальным постановлением от 8 сентября 1933 года «О мероприятиях по развитию национального искусства» была образована музыкальная студия, как самостоятельный коллектив. В этом постановлении, а также в решениях коллегии Наркомпроса КазАССР от 9 и 29 сентября того же года наряду с рассмотрением других вопросов была подробно разработана и программа работы музыкальной студии, состоявшая из пятидесяти актеров-музыкантов. Основу театральной труппы составляли Куляш и Канабек Байсеитовы, Курманбек Джандарбеков, Манарбек Ержанов, Шара Жиенкулова, Елубай Умирзаков и Сералы Кожамкулов. У студии был свой оркестр из тридцати двух человек, двадцать из которых были музыкантами симфонического оркестра, а двенадцать – играли на национальных инструментах. По воспоминаниям композитора Евгения Брусиловского несколько человек в оркестре были профессионалами, а остальные – любители. Хотя, конечно, многие так называемые любители владели игрой на инструменте на очень высоком техническом и художественном уровне. В целом, несмотря на довольно ощутимую нехватку профессиональных артистов и музыкантов, новый вид искусства получил широкое распространение.

В частности, одной из основных директив постановления «О мероприятиях по развитию национального искусства» была подготовка музыкальной пьесы «Айман-Шолпан» на базе широкого и всестороннего использования существующих казахских классических мелодий. Это был настоящий музыкальный спектакль. Неслучайно вслед за премьерой 13 января 1934 года последовало переименование музыкальной студии в Казахский государственный музыкальный театра. Автор пьесы М. Ауэзов и режиссер К. Джандарбеков ориентировались на музыкальное звучание спектакля, оформление которого создал хормейстер и композитор И. Коцык вместе с С. Шабельским. В выборе песен они ориентировались на настроение героев и соответствию музыки развертываемому действию. Обработки песен И. Коцыка еще не могли полностью удовлетворить требованиям сохранения национальной специфики стиля во всех его компонентах, но некоторые успехи в этом направлении были достигнуты. Например, в небольших оркестровых вступлениях и заключениях использовался интонационный материал песен, которые стали первыми попытками осмысления казахских песен средствами симфонического оркестра.

В роли Айман впервые проявилось вокальное мастерство Куляш Байсеитовой, которая с самых первых постановок музыкального театра приобрела большую популярность. Канабек Байсеитов в своих мемуарах[[41]](#footnote-41) вспоминает, что изначально Куляш играла эпизодические роли как драматическая актриса. Но чуть позже она, как и многие другие артисты, начала петь. Всего за 4 месяца после премьеры «Айман-Шолпан» поставили 100 раз.

Этот опыт поставил перед театром более сложную задачу – создание музыкальной драмы, органически сочетающей средства музыкальной выразительности с действием. Таким спектаклем стала социально-психологическая драма «Шуга» Б. Майлина с казахской музыкой в обработке И. Коцыка и С. Шабельского. Как отмечают исследователи, этот спектакль стал важным этапом в формировании артистического образа Куляш Байсеитовой. Раньше она, следуя народной традиции, предпочитала петь в низкой тесситуре. Теперь же по словам А. Затаевича зазвучал ее «исключительно чистый, звонкий и необыкновенно ровный голос с прочувствованной драматической игрой»[[42]](#footnote-42).

Эти музыкальные драмы стали прообразом опер, Пьесы на историческую, сказочную или современную национальную тему, в которых присутствовала музыка, были практически целиком основаны на подлинных казахских песнях и кюях. Зачастую уже позже авторы музыкальных драм переделывали этот материал в оперные партитуры. Так, например, появилась опера «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди, работавших в музыкальной студии при алматинском театре.

Изначально труппа музыкальной студии выступала в здании ТЮЗа. Однако, артистам требовалась правильно спроектированная акустика. Тогда в 1933-м году был объявлен Всесоюзный конкурс архитекторов на проект будущего оперного театра в Алма-Ате. Его строительство имело большое значение для республики, поэтому комиссия очень тщательно подошла к отбору работ. Приняв за основу классическую схему здания, СНК КазССР вынес Постановление от 31 октября 1934 года «О проекте государственного театра в г. Алма-Ате и о выборе места для гостеатра»[[43]](#footnote-43). В результате конкурса строительство здания театра осуществлялось по проекту московского архитектора Н. Круглова, представившего здание в синтезе классических тенденций и традиций национального стиля. В официальных источниках зачастую исключают его имя в авторстве здания оперного театра, так как в 1937 году на объекте, который уже был готов к сдаче произошел пожар. Здание полностью сгорело, а Н. Круглова репрессировали. В 1957 году здание театра и вовсе подверглось критике из-за его сходства архитектурной композиции главного фасада Александрийского театра в Ленинграде. Впоследствии строительство театра по проекту Н. Круглова осуществили Н. Простаков и Т. Басенов. Строительство затянулось до начала войны, а открытие первого сезона состоялось 7 ноября 1941 года к годовщине революции. Первый сезон открыла опера «Наргиз» М. Магомаева. Уже в первый год своей работы театр получил статус академического. Изначально зрительный зал театра имел 1300 посадочных мест (позже, после реконструкции 2000 года, зал был уменьшен до 800 мест). Несмотря на отсутствие традиционных ярусов, сцена была хорошо видна из любой точки зала, а исполнители были слышны, независимо от того, где они находились на сцене.

Оперный театр стал символом академической музыкальной культуры Советского Казахстана. Впоследствии опыт работы театра и казахской оперы оказали значительное влияние на развитие музыкальной культуры других этнических групп, проживающих на территории Казахстана. Это подтверждается созданием музыкально-драматических театров корейской и уйгурской культур, а также постановкой на сцене оперного театра в 1956 году первой уйгурской оперы. Таким образом, оперное искусство в Казахстане сыграло существенную роль в расширении музыкальных горизонтов и обогащении культурного наследия различных этнических сообществ в стране. Ключевые этапы в истории формирования казахстанского оперного театра обобщены в Таблице 3. Более подробные аспекты – оперный репертуар, кадровые ресурсы, особенности функционирования – будут рассмотрены в следующем разделе выпускной квалификационной работы.

Таблица 3. Ключевые этапы в истории формирования оперного театра



Подводя итоги по данному разделу, стоит отметить, что формирование оперного театра в Советском Казахстане происходило параллельно со становлением всей академической культуры. Его появление в республике стало результатом государственной политики по советизации новых республик. Становление театра в Казахстане происходит в русле единых тенденций: в странах Центральной Азии в первой половине столетия происходили аналогичные процессы. Оперный театр стал символом музыкальной культуры новой социально-экономической формации. Именно здесь были заложены основные принципы, характеризующие казахстанское музыкальное искусство XX века.

# ГЛАВА 2. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОПЕРНОГО ТЕАТРА В 1930-1940 ГГ.

1930-1940 гг. в истории казахстанского оперного театра являют собой не только начальные этапы в его становлении, но и характеризуются формированием ключевых механизмов, которые станут определяющими в его последующем развитии. А. Мухамбетова вспоминает: «Мое поколение знает, сколько мыслей было искажено в угоду цензуре, сколько масок было надето, сколько их приросло, изменило чувства, а затем и мысли – и все стало в конечном итоге официальной академической традицией»[[44]](#footnote-44). Безусловно, советская номенклатура коснулась и региональных театров. Несмотря на собственный вектор развития (который также был продиктован начальной партийной идеологией), казахстанский оперный театр развивался в русле единых советских тенденций. Здесь стоит упомянуть мысли Е. Добренко об институте советской литературы, который в советскую эпоху должен был выполнять и выполнял существенные политико-идеологические функции, но другой вопрос, в какой мере эти цели могли быть достигнуты в каждой отдельной республике[[45]](#footnote-45).

В данном разделе выпускной квалификационной работы предлагаем рассмотреть особенности первых ключевых казахских опер, изучить репертуарный план оперного театра, а также определить влияние артистов, композиторов и критиков через призму советской номенклатуры.

**2.1. Национальная опера – кучкистская опера с национальным декором**

Для становления композиторской школы Казахстана в первой половине прошлого столетия было важно создать собственный репертуар с национальными операми. Их роль, как отмечает исследователь В. Конен[[46]](#footnote-46), была чрезвычайно высока в системе музыкальных жанров национальных культур. Это неудивительно, ведь именно опера в сталинском представлении участвовала в формировании общественного сознания, что позволяло нагружать ее идеологическим содержанием. По мнению Б. Гройса[[47]](#footnote-47) советская реальность представляет собой «мультимедиальную инсценировку», что в данном смысле подчеркивает выдвинутый тезис.

Предлагаем рассмотреть, каким образом казахстанские исследователи определяют место оперы в музыкальной культуре страны. Так, музыковед С. Кузембаева пишет: «Роль оперы как общественной трибуны особенно весомо определилась в Казахстане в период активного строительства новой культуры. Способность жанра глубоко и многогранно отражать явления действительности, воплощать значительные идеи и образы, многогранная связь с богатейшей музыкальной культурой народа явились теми чертами, благодаря которым жанр занял ведущее положение в духовной жизни народа. <…> Жанр оперы, будучи интернациональным по своей природе, стал одним из ведущих в плане постижения закономерностей национального и общечеловеческого развития»[[48]](#footnote-48). Музыковед Т. Джумалиева отмечает: «Национальная опера является красноречивым образцом сложного, но органичного процесса конвергенции и взаимопроникновения, культурных традиций Востока и Запада»[[49]](#footnote-49). А. Бакаева характеризует национальные оперы следующим образом: «Одна из особенностей казахских опер состоит в разнообразии объединения родовых жанровых признаков эпоса, лирики и драмы. Например, в “Ер-Таргын” ведущей является эпическая линия, которая дополняется драмой ревности. В операх “Абай” и “Кыз Жибек” главной является лирическая драма, а эпические признаки выступают вспомогательными»[[50]](#footnote-50). Л. Гончарова отмечает: «Возникновению и развитию оперы способствовали исключительно благоприятные общественно-исторические условия, богатейшая база казахской народной музыки и творческое освоение реалистических традиций русской музыкальной классики, первыми проводниками которых в Казахстане явились А. В. Затаевич и Е. Г. Брусиловский»[[51]](#footnote-51).

Из изложенных выше мнений о казахских операх формируется представление о том, что зарождение оперы и ее значительное влияние на общественность способствовали становлению и развитию практически всех форм профессионального музыкального искусства в Казахстане. Опера имела прямое влияние на развитие вокального искусства, возникновение хорового пения и развитие балетного искусства. Она также способствовала формированию казахской симфонической музыки и распространению профессионального музыкального образования в республике.

Л. Гончарова дифференцирует несколько этапов развития казахских опер[[52]](#footnote-52):

Первый этап, охватывающий период с 1934 по 1937 годы, отмечается появлением уникального типа казахской оперы, основанной в значительной степени на фольклорных музыкальных материалах, которые внедряются в произведения через цитирование.

Второй этап, продолжавшийся с 1937 по 1941 годы, характеризуется поисками оригинального стиля казахской оперы, сопровождающимися значительным повышением профессионального уровня как в творческом процессе, так и в исполнительстве. Однако на этом этапе еще не было создано произведений, которые могли бы полностью отвечать возросшим требованиям слушателей и навсегда войти в репертуар оперного театра.

Третий этап, охватывающий период с 1941 по 1944 годы, характеризуется обогащением казахской оперы современной героической и патриотической тематикой.

Четвертый этап начинается после 1944 года, когда оперное искусство достигает зрелости. На этом этапе появляются значительные произведения, которые свидетельствуют о плодотворном слиянии профессиональных оперных форм с развиваемыми творческими традициями народной музыки.

В период создания этой классификации, полагаем, она была наиболее оптимальной, но на сегодняшний день такое дробное членение периода, охватывающего 1934-1944 гг. представляется нерелевантным. Именно в это десятилетие формировались основные приемы создания оперных сочинений, которые, безусловно, могли отличаться в силу различных обстоятельств, но сами механизмы концептуально и зачастую технически были едиными. По этой причине наиболее функциональной классификацией нам представляется периодизация казахстанской композиторской школы, предложенная музыковедом У. Джумаковой, которая приложима и к оперным произведениям. Ролевые модели традиционных музыкантов в виде акынов, жырау, жырши, салов, серi, әнші сменяется личностью композитора. У. Джумакова дает их периодизацию и классификацию по признаку сменяемости поколений (таблица 4), каждое из которых было наделено своими целями и задачами. Она назвала это «взаимоотношением аксакалов, отцов и детей»[[53]](#footnote-53). При этом отмечается, что при смене поколений композиторских школ стилевые тенденции видоизменялись: в 1920−1940-е годы преобладает эклектика, с конца 1940-х до 1970-х актуализируются вопросы национального стиля, с конца 1970-х приобретает значение индивидуализация стиля.

Таблица 4.

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
| Поколение | Период | Композиторы |
| Аксакалы | 1920-1940 | Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский, Латиф Хамиди, Мукан Тулебаев, Василий Великанов, Бахытжан Байкадамов |
| Отцы | 1940-1970 | Газиза Жубанова, Еркегали Рахмадиев, Куддус Кужамьяров, Сыдык Мухамеджанов, Нагим Мендыгалиев, Мансур Сагатов, Мынсажар Мангитаев, Нургиса Тлендиев, Базарбай Джуманиязов, Кенжебек Кумисбеков |
| Дети | 1970-1980 | Тлес Кажгалиев, Жолдыбай Дастенов, Толеген Мухамеджанов, Бейбит Дальбенбай, Куат Шильдебаев, Бахтияр Аманжол, Ермек Умиров, Владимир Стрикоцкий |

В рамках нашей темы необходимо актуализировать так называемое первое поколение представителей казахстанской композиторской школы. Композиторы первого поколения – аксакалы. Подобным словом в традиционной казахской культуре называли местных мудрецов, которые прошли большой жизненный путь и накопили весомый опыт. Так, в академической музыкальной культуре Казахстана именно композиторы первого поколения – аксакалы – повлияли на формирование новой духовной среды. Эти композиторы стали создателями первых образцов произведений новой академической модели. Важно отметить, что поколение основоположников не было в прямом смысле учителями, которые участвовали в формировании своих последователей по особенностям техники и стилевым параметрам. В таком виде фактическое значение имела лишь педагогическая деятельность Евгения Брусиловского. По сути именно он и стал основоположником композиторской школы Казахстана, так как в его классе обучались многие первые представители композиторской среды, в число которых входят Мукан Тулебаев, Бахытжан Байкадамов.

В казахстанской композиторской школе 1930-1940-х годов сложилась исключительная ситуация – в это время по существу лишь у Евгения Брусиловского было профессиональное композиторское образование. Другие же композиторы, относящиеся к основоположникам, овладевали профессиональным опытом в процессе композиторского творчества. Этап ученичества был совмещен с созданием полноценных, общественно значимых произведений. Это были разносторонние деятели культуры, которые не ограничивались творческой и педагогической сферой, они широко влияли на формирование культуры в целом, создание музыкальных институций и творческих коллективов. Они были духовными учителями, определяя общее направление развития казахской музыки в начале ХХ-го века.

Каждый из этих композиторов вложил свой вклад в развитие общей идеи новой музыки. Ахмет Жубанов, например, создал направление развития народных инструментов и народно-профессиональных жанров, сформировал научную базу для изучения фольклора и устно-профессиональной традиции. Латиф Хамиди и Бахытжан Байкадамов основали песенное и хоровое творчество. Евгений Брусиловский, активно работавший во многих жанрах, исключительную роль имел в создании казахской оперы и симфонической музыки. Василий Великанов участвовал в создании балетного искусства страны. Таким образом, творческая деятельность представителей первого поколения композиторской школы Казахстана связано с созданием основ новой культуры. В связи с этим оно объединялось именно этой генеральной идеей и направленностью творческих замыслов.

В целом, первый этап в истории казахстанской академической музыки был ознаменован как время «обостренного воздействия идеологии, прямой зависимости искусства от политических решений»[[54]](#footnote-54). Тематика, образы, материал, методы, жанры определялись сверху. Это подтверждается мнением А. Чижевского[[55]](#footnote-55), который отмечает редукцию авторского начала и советской литературе, так как именно в этот период автором художественных произведений становится сама власть. Всероссийское совещание по национально-музыкальной работе 1931 года полностью утвердило классовый подход в вопросах развития музыкального творчества. С этого времени развитие музыки находилось под полным контролем партийных органов, руководящие директивы которых существенно ограничивали творчество. Для азиатских республик была определена генеральная линия – освоение форм и жанров европейской традиции. Классовая теория о двух культурах подразумевала, с одной стороны, развитие национальной музыки, с другой стороны – сближение народов и их культур соответственно. Так, например, показательным моментом идеологической зависимости музыкальной культуры стала история создания казахского балета. Ни развитие самого композиционного творчества, ни предшествующие традиции не были питательной средой для зарождения балета. В середине 1930-х годов только начался процесс создания оперы и симфонической музыки. Необходимо было определенное время для освоения принципов симфонизма и музыкально-сценической драматургии. Однако с точки зрения построения новой культуры национальное искусство должно было иметь полный набор основных жанров нового типа творчества. И для этого перед композиторами была поставлена задача создания национального балета. Первые два казахских балеты – «Калкаман и Мамыр» и «Камбар и Назым» – написаны были Василием Великановым. В Казахстан он приехал принципиально для выполнения именно этой поставленной задачи. При этом сценическая судьба этих балетов оказалась недолговечной по сравнению с первыми операми.

Отсутствие квалифицированных кадров, политическая ангажированность, неподготовленность аудитории – в этих условиях формируются первые оперные партитуры. Несмотря на ряд объективных недостатков, условия для создания больших музыкально-сценических представлений существовали. Их истоки лежали в многовековом традиционном наследии казахов, которое послужило «интонационным фондом» создания первых национальных опер. Например, Д. Мосиенко отмечает благотворные условия для развития оперного жанра в стране по той причине, что именно в нем «слились воедино наиболее любимые и почитаемые казахами-кочевниками идеальные виды искусства – слово и музыка, а с другой – в творчестве жырау и акынов содержались элементы театральности»[[56]](#footnote-56). Параллельно стоит оговориться, что эти условия определили и оперные сочинения других центрально-азиатских республик. Поэтому далее предлагаем рассмотреть три ключевые казахские оперы, созданные в период 1930-1940 гг., как отражение эстетических принципов и композиционных механизмов.

Так, становление оперного жанра в Казахстане проходило под влиянием уже сформировавшихся принципов оперного искусства, которые были заложены в западноевропейской и русской традиции XIX века. На всех этапах формирование оперных жанров происходило при синтезе академической традиции с особенностями казахской традиционной культуры. Обращаясь к первым национальным операм, стоит подчеркнуть, что и они создавались по единой концептуальной модели. Это связано с формированием сталинского «большого стиля» во всех формах искусства как попытки сменить революционную природу советского режима. Эстетические критерии «большого стиля» были крайне консервативными, которые не ставили перед собой задачу отказаться от прошлых канонов и создать новые эстетические принципы. Напротив, он был основан на воспитании человека на традициях классических образцов. Постепенно вся окружающая действительность начинает трансформироваться. Символическая наполненность всех видов искусств ориентируется на русскую классику. Именно в этот период формулируется сталинский постулат «национальное по форме – социалистическое по содержанию».

Правомерно возникает вопрос: каким образом пытались достичь его реализации в национальных операх? В его основе лежала русская модель музыкального национализма XIX века, эталоном которой была кучкистская опера. Один из правых советских музыковедов академик Асафьев, например, развивал мысль о демократической природе оперного жанра, о ее неисчерпаемых возможностях в воплощении «великой песенной стихии». Он выдвигал тезис о народности опер Глинки, Мусоргского, Бородина, Чайковского, утверждал, что русская классическая школа должна быть положена в основу построения нового советского музыкального театра[[57]](#footnote-57).

Так и случилось: первые оперы стали результатом «националистической идеологии в социалистических целях, не упуская из виду конечное и неизбежное наступление безнационального будущего по заявлению партийных идеологов»[[58]](#footnote-58). Национальная риторика, взятая из кучкистской эстетики, была сохранена в национальных операх, но использована в новых целях. Так, на совместной конференции советских композиторов, музыковедов и оперных постановщиков в 1937 году в речи Сталина об опере были выделены три пункта: сюжет должен быть социалистическим, музыкальный язык реалистичным с отпечатком национальных истоков, и новый тип героя должен быть взят из современной советской жизни. Для казахской оперы это означало, что композиторы должны были поместить в свое произведение не только множество традиционных песен и кюев, но и противодействие народного героя традиционным устоям.

Стоит подчеркнуть, что этого удалось достичь. Академик Б. Асафьев писал: «Главнейшие произведения “нового музыкального Востока” тянутся к опере, как жанру, в котором в любую реформистскую эпоху наиболее остро проявляется борьба за современные живые интонации, музыкальные и речевые, ибо опера всегда “в курсе” интонационно-общественных кризисных сдвигов»[[59]](#footnote-59). Казахские оперы 1930-1940 гг. стали показательными в реализации национальной риторики в новых целях. Например, Глиэр так отзывался об операх «Кыз Жибек» и «Жалбыр» в газете «Правда» от 26 мая 1936 года: «Прошедшие с блестящим успехом спектакли Казахского государственного музыкального театра, построенные на основе народного творчества, показывает один из путей, по которому должен идти советский композитор. Путь этот ведет к созданию произведений в стиле социалистического реализма, произведений, достойных нашей великой эпохи».

Казахские оперы действительно отвечали принципам «национального по форме – социалистического по содержанию». Предлагаем рассмотреть реализацию этого принципа на основе трех главных казахских опер – «Кыз Жибек» Евгения Брусиловского, «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди, «Биржан и Сара» Мукана Тулебаева и Евгения Брусиловского. Выбор данных опер представляется очевидным в силу того, что каждая из них является рубежной в период становления оперного театра. «Кыз Жибек» – первая опера с разговорными диалогами, «Абай» – первая опера, написанная национальными композиторами, где используются исключительно оперные формы, «Биржан и Сара» – опера, в которой наиболее ярко проявлено национальное начало посредством средств музыкальной выразительности.

Обратимся к реализации «национального по форме».

Евгения Брусиловского командировали в Алма-Ату в 1933 году. В своих дневниках он писал: «В этом возрасте еще можно потерять два года. Это не пятьдесят. Кому известно, где годы теряются? Может быть, скорей годы можно потерять в Ленинграде, в кино и на эстраде, чем в Алма-Ате?»[[60]](#footnote-60). Годы он не потерял, а стал тем музыкальным деятелем, который определил развитие музыкальной культуры Казахстана таким образом, что благодаря его существенному влиянию С. Кузембаева называет XX век в музыке Казахстана «эпохой Брусиловского»[[61]](#footnote-61). Свою первую оперу «Кыз Жибек» он поставил в 1934 году, определив становление оперного жанра в республике.

Музыка оперы построена целиком на фольклорном материале, в ней отсутствуют вокальные ансамбли, а также речитативы. Композитор искал рабочие способы и механизмы, которые бы позволили ему создать спектакль. Наиболее приемлемым стал метод цитирования – казахские традиционные и устно-профессиональные песни целиком были включены в оперу, что помогло как исполнителям разучить первые партии, так и приобщить слушателей к новому академическому жанру. Помимо песен Брусиловский прибегает и к цитированию казахских инструментальных пьес. Так, все танцевальные сцены основаны на самостоятельных кюях. Н. Кетегенова отмечает, что «для органической взаимосвязи композитор выявляет в народных образцах все потенциально возможные предпосылки форм и средств развития, которые в дальнейшем им будут взяты на вооружение и станут доминировать в его сочинениях»[[62]](#footnote-62). Для отражения образов главных и второстепенных героев Брусиловский обращается к самым различным образцам казахского песенного наследия, трансформируя его содержание. Развивая лейтмотивную традицию Римского-Корсакова, он наделяет персонажей лейттемами. Так, например, лейттемой главной героини оперы становится песня казахского музыканта XIX века Ыбрая Сандыбаева «Гакку». Она неоднократно звучит в партии Жибек и путем фактурных, гармонических и полифонических видоизменений проникает в те сцены, где героиня и вовсе отсутствует. Таким образом, развертывание мелодической ткани оперы построено по принципу цитирования, гармонизация казахских песен реализована здесь очень аккуратно. Композитор не прибегает к острым гармониям, здесь практически нет отклонений и модуляций, а в оркестровке он зачастую прибегает к кварто-квинтовым соотношениям и гармоническим педалям.

Большим событием на сцене нового оперного театра стала постановка оперы «Абай» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди 24-го декабря 1944-го года. Она была создана к столетию Абая Кунанбаева на либретто Мухтара Ауэзова. С 1944 года и по сей день именно этой оперой ежегодно открывается сезон Казахского национального театра оперы и балета имени Абая (Алматы). Характерная особенность оперы в том, что в ней впервые используются по-настоящему оперные формы. Например, в «Кыз Жибек» и «Жалбыр» Брусиловского казахские песни сочетались с разговорными диалогами, в опере «Ер-Тарғын» вместо диалогов были использованы речитативы, соединявшие песни и кюи. В опере прослеживается синтез принципов музыкальной драматургии первых опер Брусиловского и опер 1938-1942 гг., где предпринималась попытка создания сочинения посредством авторской музыки. В «Абае» композиторы используют настоящие арии, ариозо, ансамбли и хоры. Композиторы здесь также прибегает к использованию традиционного и устно-профессионального музыкального материала, часть из которого они собрали сами. Так, подготовка к созданию оперы началась еще в 30-х, когда композиторы начали записывать песни Абая. Ахмет Жубанов записал 16 песен, исполненных внучкой Абая – Макен, а Латиф Хамиди записал песни, которые исполнил племянник Абая – Ахрам. Но все же значительную часть музыки написали сами композиторы – Жубанов и Хамиди.

Важным началом в опере становится мелодическая выразительность. «Абай» характеризуется ярко выраженной вокальностью, основа которой лежит в казахской песенной культуре. Характерно, что авторский материал оперы интонационно очень близок песням самого Абая. Контрастная драматургия образов реализовывается средствами музыкальной выразительности. Положительные герои оперы имеют вокальную природу, отрицательные – речитативную.

Опера «Биржан и Сара» написана в 1946 году, которая по сей день является одним из значительных произведений в казахстанском оперном жанре. В произведении отражены моменты народной жизни, бытовые сцены. Н. Кетегенова пишет: «В живописных музыкально-поэтических образах отражены важнейшие процессы истории и жизни народа, которые раскрываются через судьбы людей, их любовь, борьбу со злом»[[63]](#footnote-63). «Биржан и Сара» становится той оперой, где национальное начало превалирует над европейским. Понимание казахской культуры здесь проявляется в ее традиционной форме («Абай» напротив характеризуется более романтическим началом).

Особенность музыкальной драматургии оперы заключена в том, что оба главных героя оперы – акыны (такие представители устно-профессиональной культуры, участвовавшие в импровизационном музыкальном состязании казахских родов). Ввиду этого в опере широко используются казахские песни (в первую очередь песни Биржана) и традиционные формы вокально-инструментальной импровизации. Песенное начало определяет развертывание музыкальной ткани. В данном случае примечательно, что не только традиционное, но и композиторское (Мукан Тулебаев обладал кащахским мелодическим мышлением). Так, песенные истоки проникают не только в партии героев, но и насыщают оркестровое полотно. Мелодика оперы отличается ладо-гармоническими переливами и тональными соотношениями. Композитор прибегает к использованию лейтмотивов. Всего в опере их 8 – тема Биржана, две темы Сары, тема любви, тема Жанботы, тема мулл, тема прислужников волостного правителя и Жиенкула. Наибольшее значение имеет тема Биржана, которая несколько раз звучит в опере, наиболее ярко представленная в заключительной сцене оперы.

Далее предлагаем рассмотреть отражение принципа «социалистического по содержанию» на основе сюжета избранных сочинений.

Опера «Кыз Жибек» написана на либретто Габита Мусрепова. Это казахский эпос XIV-XVI веков о двух возлюбленных – Жибек и Толеген. Автор целенаправленно отбирает среди большого количества вариантов эпоса тот, где подчеркнуто нравственное воплощение их образов. Основной конфликт сюжета заключен в невозможности возлюбленных быть вместе в силу традиционных обычаев. Толеген умирает от рук антагониста оперы – Бекежана, а Жибек в отчаянии заканчивает жизнь самоубийством. Либреттист стремился отразить в их гибели обвинение традиционным «нравам феодального общества». Впоследствии композитора оперы упрекали в слабости драматургии, о чем свидетельствует документ из ЦГА РК (Ф. 1242). Однако сам композитор уверял, что на данном этапе формирования оперного жанра основная задача была несколько иной – удачный подбор песен, отвечающий образам героев и исполнительским возможностям певцов.

В опере «Абай» активное участие принимали не только композиторы, но и либреттист – Мухтар Ауэзов. В опере показан реальный образ казахского мыслителя, философа второй половины XIX века Абая Кунанбаева. Его личность имела одно из определяющих мест в сближении казахской и русской культур. В опере ярко представлен драматургических контраст двух образных групп. Первая – положительная – стремится к переменам в казахском обществе (Абай, Айдар, Ажар), а вторая, напротив, верна традиционным нормам и не желает изменений (Жиренше, Нарымбет, Азим). Этот драматургический конфликт воплощен национальными средствами – свадебный обряд, суд биев, айтыс и др.

Либретто к опере «Биржан и Сара» создал Кажим Джумалиев. В его основе лежит ряд исторических событий, произошедших в XIX веке. Это айтыс двух известных музыкантов – Биржан-сала и Сары Тастанбековой. Помимо этого, используются отдельные сцены из жизни Биржана, а также вольная трактовка тюремного заточения другого казахского акын Жаяу Мусы. Любовная линия главных героев в опере является вымышленной. Основная идея заключена в «отражении жизни прогрессивного художника, служащего искусством народу». Сквозная идея оперы – столкновение главного героя с традиционными порядками казахского общества. Драматургический конфликт заключен в борьбе двух сил – прогрессивной (Биржан, Сара, народ) и реакционной (Жанбота, Жиенкул и муллы).

Таким образом, можно прийти к следующим выводам:

1. «национальное по форме» в операх «Кыз Жибек», «Абай», «Биржан и Сара» реализовывается посредством широкого использования казахского традиционного и устно-профессионального музыкального творчества, отдельных элементов традиционной культуры, реальных и эпических образов. В процессе поиска средств выразительности большое значение приобретает творчество кучкистов, М. Глинки и П. Чайковского.
2. «социалистическое по содержанию» в избранных сочинениях отображается через столкновение двух образных сфер – положительной (стремящейся к переменам, незримо выраженной в советском будущем, не приемлющей норм казахского общества) и отрицательной (хранящей исконные традиции, которые уже «не соответствуют современными реалиям»).

В дальнейшем, казахская опера развивается более свободно: композиторы перестают в полном виде использовать традиционные песни и кюи, а самостоятельно создают музыку с казахским колоритом в рамках академических форм. Мы видим это в работах Еркегали Рахмадиева, Газизы Жубановой, Куддуса Кужамьярова и всех последующих авторов, которые сформировали новую волну композиторов.

* 1. **Репертуар казахского и русского оперного коллектива**

В истории Советского союза репертуарная политика приобрела важное значение. Эта та область, в которой власть реализовывала свое воздействие на индивидуальный творческий процесс. В период с 1930 по 1950 происходит процесс советизации оперного репертуара на территории России. Если в 1929 году в репертуаре театров было 14 опер, то к 1950 их количество достигло 57. В это же время количество зарубежных и русских спектаклей значительно сокращается.

О состоянии репертуара в оперных театрах других Советских республик Е. Власова отмечает, что в афишах были два спектакля: обязательное «Лебединое озеро» и постановка национального спектакля[[64]](#footnote-64). Здесь же она отмечает, что при всех попытках руководства страны, регионы не желали воспринимать европейское музыкальное искусство, а их постановка на сценах театров носила во многом искусственный характер. Так, в 1948 году вышло Постановление, в котором говорилось о том, что все республиканские институции обязаны отчитаться о наличии у них формалистических тенденций. В списке были лишь фамилии тех композиторов, которые отправились создавать академическую музыкальную культура в странах Центральной Азии.

Полагаю, что это мнение исследовательницы можно трактовать двояко. Ведь именно советская номенклатура ратовала за создание национальных опер, которые предполагали в них наличие как традиционного сюжета, так и фольклорного музыкального материала. По этой причине в период формирования оперного театра основное внимание и ресурсы были направлены на создание казахских опер. Их факт существования в жанровой палитре определял создание национальной школы академического типа. На первых этапах создания оперных партитур это был наиболее приемлемый вариант приобщения публики к новой культуре. Учитывая тот факт, что первая опера, написанная национальными композиторами (казахами), датируется 1944 годом, к 1948 создать музыку с формалистскими тенденциями было практически невозможно. Здесь же стоит отметить, что в оперном театре ставились не только казахские произведения, но и мировая классика. Так, в данном разделе выпускной квалификационной работы постараемся отразить репертуарное состояние оперного театра в период 1930-1940 гг.

Особенность оперного театра Советского Казахстана в первые десятилетия своей работы определяется существованием двух оперных трупп – казахской и русской. Деятельность первой была направлена на создание, исполнение и продвижение национальных опер. Именно в казахской труппе были заложены все эстетические принципы и композиционные механизмы национального репертуара. Именно казахская труппа в 1936 году повезла оперу «Кыз Жибек» в Москву на декаду Казахстана (материал на казахском языке впервые прозвучал со сцены филиала Большого театра), а спустя полгода осуществила гастроли в Ленинград. Тогда же исполнили и новые оперы Брусиловского – «Ер-Таргын» и «Жалбыр». Роль Таргына тогда исполнил Курманбек Джандарбеков, который прекрасно держался в седле, поэтому на сцену театра выехал верхом на скакуне. Это вызвало у зрителей, среди которых был и Алексей Толстой, который следующим образом высказался о постановках: «Какой отклик оно (казахское искусство – Ж.С.) нашло бы в самых широких слоях народа, принужденных питаться суррогатами обескровленного буржуазного искусства»[[65]](#footnote-65). В его словах очень показательно отражено отношение советского писателя к национальным культурам СССР и современной западно-европейской повестке. Уже в этот период были сформированы творческие связи казахстанского оперного театра и Большого театра. Н. Гринкевич пишет: «Основы дружбы коллектива Казахского оперного театра с коллективом Большого театра Союза ССР были заложены в 1936 году в дни первой Декады казахского искусства в Москве. На его опыте учатся, совершенствуют свое исполнительское мастерство все национальные театры страны»[[66]](#footnote-66).

Русская оперная труппа сформировалась на базе Куйбышевского оперного театра в 1935 году. Коллектив за короткий срок – 1936-1937 гг. – реализовал постановки девяти спектаклей русской и мировой оперной классики. Среди них «Карман», «Пиковая дама», «Демон», «Аида», «Евгений Онегин»[[67]](#footnote-67). Отмечается, что между труппами был налажен постоянный контакт. Часть казахских артистов пела в спектаклях русской труппы (и наоборот)[[68]](#footnote-68).

Накануне войны театр был сформирован во всех отношениях – коллектив с обширным репертуаром, сложившимися традициями, функциональным художественным руководством. Репертуар театра насчитывал 31 оперу (из них 9 казахские) и 6 балетов (2 казахские).

В годы войны театр обращается к героико-патриотической тематике. В эти годы значительно расширяется как репертуар. Русская труппа в военные годы осуществляет постановки следующих опер – «Мазепа», «Иван Сусанин», «Отелло», «Евгений Онегин», «Кармен», «Пиковая дама», «Царская невеста», «Фра-Дьяволо». В эти же годы в труппе начинают петь солисты казахской труппы: Байгали Досымжанов в партиях Ленского и Фауста, а также Ануарбек Умбетбаев в партии Каварадосси. Реализовываются и постановки новой советской оперы «Суворов», а также производится реконструкция оперы «Тихий Дон».

Образцы войны и мира воплощаются в новых казахских операх. Так, именно казахский оперным театр первым среди всех театров страны поставил оперу на военно-патриотическую тему. Это была опера Евгения Брусиловского на либретто Габита Мусрепова «Гвардия, алга»[[69]](#footnote-69). Впоследвии эта тематика развивается в операх «Толеген Тохтаров» Ахмета Жубанова и Латифа Хамиди, «Амангельды» Евгения Брусиловского и Мукана Тулебаева. Большим достижением этих лет является постановка трех опер на казахском языке – «Чио-Чио-сан», «Евгений Онегин» и «Даиси». Перевод осуществил поэт Нигмет Баймухамедов. Это был важный шаг для приобщения публики к классическим оперным образцам, так как основная доля казахского населения проживала в аулах и не имела возможности познакомиться с классическим репертуаром. Помимо этого, постановка опер на казахском языке стала переломным этапом в деятельности самих исполнителей. В частности, это касается оперы Пуччини. Партии мадам Баттерфляй исполнила К. Байсеитова, Пинкертона – А. Умбеталиев, Сузуки – У. Турдукулова. До этого спектакля все оперные партии в казахской труппе исполнялись в традиционной манере. Музыканты хоть и осваивали академический вокал, казахские оперы в силу обилия народных и устно-профессиональных песен все же не требовали от них академического исполнения. В «Чио-Чио-сан» же кантиленная вокальная линия и насыщенное звучание на фоне оркестра потребовали от исполнителей освоения новых возможностей. Именно эта опера стала своеобразной проверкой готовности казахских музыкантов к исполнению классических партий. После постановки пуччинивской оперы некоторые артисты начали петь в русской труппе.

Вместе с «Даиси» З. Палиашвили, на сцене оперного театра разворачиваются постановки и других советских опер – «Запорожец за Дунаем» Г. Артемовского, «Алтыншаш» Н. Жиганова и «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. Самым знаменательным событием стала постановка оперы «Абай». На этот момент уже возрос как исполнительский, так и композиторский уровень, в результате чего опера приобрела сценическую выразительность и певческое мастерство.

В целом, считаем важным затронуть проблематику реализации социалистического реализма в казахстанских операх. М. Фролова-Уокер отмечает, что соцреализм, как целостная теория, так и не был разработан[[70]](#footnote-70). И. Голомшток пишет, что соцреализм «отражал не действительность, а идеологию, миф, навязываемый в качестве реальности, и желаемое, выдаваемое за действительное»[[71]](#footnote-71). Данную советскую тенденцию в нескольких своих операх стремился воплотить Е. Брусиловский. Собственно, практически все его первые оперы были созданы по заказу руководства, поэтому он писал их, сообразуясь с официальной номенклатурой. В число подобных опер можно отнести его «Гвардия, алга!», «Алтын астык», «Амангельды», где отображается современная жизнь, хроники военных лет, а также революционные события до установления Советской власти. Так, например, в опере «Алтын астык» композитор основное внимание уделяет хорам, которые представлены как в виде гимнов, так и достигают больших развернутых сцен на основе контрастно-полифонических приемов развития музыкального материала. Опера «Наследники» создается в более поздний период – 60-е годы, но все же наиболее ярко соответствует отражению современной тематики. Она посвящена освоению целины, однако ее коснулась судьба многих произведений соцреализма. Опера оказалась сезонной и спустя несколько постановок сошла со сцены.

Исследуемый период представляет важное значение для развития оперного искусства в Казахстане. В эти годы казахстанские композиторы создают свои самые лучшие произведения, которые составляют основу репертуара по сей день («Кыз Жибек», «Абай», «Биржан и Сара»). Вместе с этим, осуществляются попытки создания произведений на актуальные темы. Как показывает современная практика, эти спектакли были проходными. Отвечая госзаказу по созданию соцреалистских произведений, они не сумели задержаться в репертуаре театра. Аналогические процессы происходили с репертуаром русской и зарубежной классики. Многие из постановок тех лет так и остались в истории (к ним относятся оперы композиторов «Могучей кучки» и советских авторов). В целом, в заявленный период творческие границы театра были значительно расширены. На его сцене ставились спектакли европейских, русских, советских и казахских авторов. Мировая классика адаптировалась для лучшего восприятия нового оперного жанра казахским населением, и оперы начали переводиться на казахский язык. А две оперные труппы – казахская и русская существовали вплоть до 1976 года.

* 1. **Роль музыкантов и критиков в оперном театре**

Формирование музыкальной культуры было тесно связано с процессами создания условий исполнения и восприятия новой академической музыки, которое завершилось к концу 1940-х годов. В рамках временного промежутка 1930-1940 гг. возникла исполнительская среда, сформировались профессиональные музыкальные коллективы, а также началась практика интерпретации произведений западно-европейской и русской классической музыки. Композиции, созданные композиторами Казахстана, получили свои исполнительские интерпретации в этот же период. Далее предлагаем разобраться

В предыдущих разделах выпускной квалификационной работы отмечалось, что активное участие в становлении казахстанского оперного театра принимали музыканты из традиционной среды. В силу отсутствия иных ресурсов они одновременно занимались разносторонней деятельность – исполняли партии в операх, занимались их режиссурой, помогали композиторам избирать фольклорный материал для написания оперных партитур. Так, подобную помощь традиционные музыканты оказывали Евгению Брусиловскому – композитору, прибывшему в Алма-Ату в 1933 году для помощи в становлении академического искусства. К созданию своих собственных произведений на основе казахской музыки он приступил позже – после того, как основательно познакомился с традиционной культурой. Первыми стали его обработки народных песен для голоса с фортепиано, которые звучали на радио.

К приезду композитора уже была сформирована музыкальная студия, в которой пели традиционные певцы. Он зачастую приходил на постановки музыкальных драм «Енлик-Кебек», «Айман-Шолпан» и «Шуга». Он считал, что в них произведен удачный отбор народных песен, которые естественно вплетаются в развертывание музыкальной ткани. И уже вскоре написать музыку к следующей музыкальной драме предложили Е. Брусиловскому. Предложение поступило от Канабека Байсеитова – одного из основоположников и активных участников казахского оперного театра. Спектакль сразу же приобрел успех, а композитор переделывает его в оперу с разговорными диалогами. В данном смысле музыковед Н. Кетегенова в число сложностей, которые возникли при создании оперы, включает вокальные особенности каждого исполнителя, незнание нот, неумение работать в единой размерной сетке, так как традиционная сольная манера предполагала свободное обращение с ритмом и темпом[[72]](#footnote-72). Первыми постановщиками оперы «Кыз Жибек» стали режиссер Жумат Шанин, художник Анатолий Ненашев, балетмейстер Александр Александров.

Помимо «Кыз Жибек», Брусиловский в общей сложности написал еще девять опер. Конечно, не всех ждала блестящая творческая судьба, но каждая из них сыграла свою роль в становлении оперы в Казахстане. Именно в оперном творчестве композитору удалось найти механизмы, которые органично вплели казахский национальный музыкальный язык и традиционное мировоззрение в академический музыкальный жанр. Впоследствии эти методы переймут и другие казахстанские композиторы, на становление которых повлиял Евгений Брусиловский.

Наиболее показательным моментом в опере «Кыз Жибек» является то, что в ее создании активное участие приняли сами исполнители – Курманбек Джандарбеков (Бекежан)[[73]](#footnote-73), Манарбек Ержанов (Шеге), Куляш (Жибек) и Канабек Байсеитовы (Толеген). Они занимались постановкой спектакля, помогали композитору в освоении казахской музыки, и самое главное – помогли составить основу оперы, в которую легли народные и устно-профессиональные песни. Подобное участие музыкантов в создании этой оперы определяет ту особую ситуацию, которая сложилась в первой половине века, когда оперный театр находился только у истоков своего формирования. Успех первой оперы определил именно тот традиционный музыкальный материал, который отобрали исполнители. Здесь же стоит подчеркнуть, что отбор происходил, соотносясь с их вокальными возможностями, а также представлениями о том, какой из вариантов песни наиболее каноничный. В устной традиции песенное творчество могло варьироваться, по этой причине одну и ту же песню в разных регионах казахской степи могли исполнять по-разному. Первые исполнители оперы также были из разных регионов – Алматинский, Южно-Казахстанский, Карагандинский, что во многом и определило их взгляд на трактовку того или иного варианта, представленного в сборнике «1000 казахских песен» этнографа Александра Затаевича, на который они опирались в выборе музыкального материала. Впоследствии избранная песня могла значительно отличаться от той, что была зафиксирована в сборнике.

Далее предлагаем подробнее рассмотреть персоналии отдельных исполнителей, которые повлияли на становление казахского оперного театра.

В число наиболее ярких и именитых исполнительниц входит Куляш Байсеитова, которая пела как в казахской, так и русской труппе. В ее репертуаре значились партии Татьяны из «Евгения Онегина», мадам Баттерфляй из «Чио-Чио-сан», Сары из «Биржан и Сара», Ажар из «Абай», Акжунус из «Ер-Таргын», Хадиши из «Жалбыр». Как представительница народно-профессионального исполнительства, она обладала широкими вокальными возможностями, поэтому при своем колоратурном сопрано, изначально она пела низкие женские партии. Г. Бегембетова[[74]](#footnote-74) отмечает, что академическому вокалу она обучалась у Д. Дианти, консультировалась у З. Писаренко, а впоследствии продолжила обучение у В. Смысловской. Московские слушатели познакомились с Куляш Байсеитовой в мае 1936-го года в опере «Кыз Жибек», в которой она исполнила партию Жибек. За выдающийся талант и профессионализм она уже в 24 года стала Народной артисткой СССР. Это звание она получила вместе с двенадцатью другими советскими деятелями искусства, среди которых были Станиславский и Немирович-Данченко.

Еще одним ярким представителем оперного театра был Манарбек Ержанов, свято хранивший казахскую устно-профессиональную традицию композиторов-певцов XIX века – Биржан-сала, Ахана-Сери, Естая. Музыковед С. Кузембаева о его исполнении в опере «Кыз Жибек» подчеркивает: «Созданный им образ Шеге – веселого, остроумного, находчивого певца – заключал в себе исконно народные черты. Чистота и сила звука, необычайная музыкальность, огромный темперамент актера завораживали слушателей. Вершинный звук терме, взятый М. Ержановым за сценой, продолжительность этого зачина-возгласа, его громкость вызывали бурю восторга еще до появления певца на сцене»[[75]](#footnote-75). На сцене театра Манарбек всегда старался отразить исконно традиционный образ, наделяя своих персонажей мудростью и доброжелательностью, страстностью и героизмом. По этой причине он пел исключительно в казахских операх. В его исполнении прозвучали партии Естая в «Биржан и Саре», Елемеса в «Жалбыр», Сакана в «Ер-Таргын», Далабая в «Алтын-Астык», Кете в «Амангельды».

Помимо исполнительской деятельности, следующие представители казахского оперного театра активно участвовали в режиссуре новых спектаклей. Так, Канабек Байсеитов, исполняющий партии Таргына в «Ер-Таргын», Сугура в «Жалбыр», Абая в «Абай», Арыстан в «Бекете», впоследствии работал как режиссер-постановщик. Широкую популярность получили его постановки опер «Евгений Онегин» (на казахском языке), «Амангельды», «Князь Игорь», «Алтыншаш», «Толеген Тохтаров», «Дударай». Вместе с Курманбеком Джандарбековым они обладали одним тембром, поэтому зачастую делили партии Таргына в «Ер-Таргын» и Абая в «Абай». Полагаем, что именно эта особенность определила то, что в опере «Кыз Жибек» партии главного героя и антагониста написаны для одного тембра. В постановке Джандарбекова получили сценическое воплощение оперы «Абай,», «Кармен», «Демон», «Аршин мен алан», «Биржан и Сара» и другие.

Именно эти представители оперного театра наиболее ярко выделились на декаде казахского искусства в Москве, когда академик Б. Асафьев отметил: «На основе многообразной песенной и инструментальной культуры в Казахстане в короткий срок создан и год за годом расцветает музыкальный театр, который занял одно из выдающихся мест в сложной сети художественных организаций народов СССР»[[76]](#footnote-76). Труппе на тот момент было всего три года.

Большой творческий рост произошел в оперной труппе в годы Великой Отечественной войны, когда в Алма-Ату эвакуировали ряд значительных деятелей искусства. Театр оперы и балета получил значительное пополнение новыми творческими работниками. Из Белоруссии прибыла известная певица, народная артистка СССР Лариса Александровская, из Украины – народная артистка УССР Ирина Воликовская, а также заслуженные артисты УССР, такие как бас Иван Тоцкий и драматический тенор П. Иванов и многие другие. Во время военных лет в Алма-Ате также работали театр имени Моссовета под руководством Юрия Завадского, Киевский театр оперетты и часть труппы белорусского оперного театра. Этот приток новых творческих сил, включая режиссеров, балетных артистов, оперных певцов и композиторов, сыграл положительную роль в развитии казахстанского искусства. Оперная дива Лариса Александровская исполняла дуэты с Куляш Байсеитовой. Центральная объединенная киностудия, созданная на базе студий «Мосфильм» и «Ленфильм», снимала фильмы в помещениях театра и вовлекала местных артистов в съемки.

Оперу «Руслан и Людмила» в алматинском театре ставил художник Большого театра Василий Лужецкий. Участие в постановке «Бахчисарайского фонтана» и половецких плясок в «Князе Игоре» приняли Ростислав Захаров и Василий Вайнонен. На протяжении двух лет должность главного режиссера театра занимал режиссер-постановщик Большого театра Николай Домбровский.

Здесь, в Алма-Ате, руководство театра предложило Сергею Прокофьеву создать музыку к балету, однако в это время он работал над «Золушкой». Поэтому композитор начал работу над оперой «Хан Бузай» на основе казахских народных сказок. В своих воспоминаниях он пишет: «Во время пребывания в Алма-Ате в 1941 году я познакомился с искусством казахского народа, слушал казахские оперы, побывал в театре казахской драмы. Мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном материале, очень свежем и красивом». Обращаясь к содержанию сюжета, М. Фролова-Уокер пишет о том, что в нем могли бы обнаружить политический контекст: в заключении хан лишается рогов, которые гарантировали его власть[[77]](#footnote-77).

В 1942 году, Галина Уланова, всемирно признанная балерина, прибыла к своему супругу Юрию Завадскому, и в этот период она поставила известные классические балетные произведения. В театре она танцевала в балетах «Жизель», «Лебединое озеро», «Бахчисарайский фонтан».

Одним из ключевых аспектов деятельности театра в годы войны стала организация концертных бригад. В них включали ведущих солистов театра, которых отправляли на фронт для «укрепления патриотического духа». Всего с 22 июня по 9 октября 1941 года артисты театра провели 98 концертов. За время войны они участвовали в 10 фронтовых бригадах и провели около 1000 концертов. Более 1100 концертов было организовано на благотворительных мероприятиях в госпиталях, призывных пунктах, предприятиях города и сельской местности. Коллектив театра собрал и передал в фонд обороны сумму в размере 565 тысяч рублей[[78]](#footnote-78). На этих концертах солдаты всегда ждали Куляш Байсеитову, Манарбека Ержанова, Нину Куклину, Гарифуллу Курмангалиева, Анварбека Умбетбаева, Надежду Самышину и других.

1944-й стал переломным этапом в оперном искусстве Казахстана. К этому времени в оперную труппу попадают молодые певцы, получившие профессиональное образование в казахской студии при Московской консерватории. Байгали Досымжанов, Шабал Бейсекова, Ришат и Муслим Абдуллины, Ануарбек Умбетбаев, Каукен Кенжетаевдля сразу включились в активную деятельность театра как новые представители казахской культуры, владеющими принципами академического музыкального искусства. Продолжая заложенную традицию, Байгали Досымжанов и Каукен Кенжетаев, например, реализовывали не только исполнительскую, но и режиссерскую деятельность в театре.

Именно новое поколение музыкантов участвовало в первой постановке оперы «Абай». Партию Абая исполнил Ришат Абдуллин. В его исполнении был воплощен целостный образ героя. С. Кузембаева отзывается о нем так: «Сценическое поведение артиста строго продумано и осмысленно, игра его ровная, без лишней суетливости и налетов бытовизма»[[79]](#footnote-79). Партию Ажар исполнила Шабал Бейсекова, Айдар прозвучал у Байгали Досымжанова, а противоречивый образ Азима воплотил Муслим Абдуллин.

Изучая кадровые ресурсы оперного театра, нельзя обойти стороной критиков, участвовавших в формировании вкуса публики. Стоит отметить, что на момент формирования оперного театра музыковедов в республике, способных осмыслять сценические представления, еще не было. Задача здесь заключалась в ином. Первые представители музыкальной культуры республики в своих работах стремились сохранить казахское традиционное искусство, ввиду чего основное внимание было направлено именно в эту область. А важнейшим этапом, поспособствовавшим активизации научной деятельности в республике, стало открытие Алма-Атинской государственной консерватории в 1944 году (сейчас Казахская национальная консерватория имени Курмангазы) и Сектора искусствоведения Академии наук (сейчас Институт литературы и искусства имени Мухтара Ауэзова Национальной академии наук Республики Казахстан) в 1945 году, где сконцентрировались научно-педагогические кадры страны.

Вместе с этим, параллельное освоение академической музыкальной культуры поспособствовало и формированию интереса к современной музыкальной жизни. Однако, в силу объективных причин – отсутствие профессиональных музыковедов и критиков – первые критические очерки писали писатели и композиторы. Необходимо было накопить музыкальный материал, поэтому первые высказывания о современной музыке носят исключительно публицистический характер. Сюда относились отклики на премьерные показы опер, небольшие очерки информационно-биографического названия о композиторах и артистах. 1930-1940 гг. стали этапом, подготовившим казахстанское академическое музыкознание, которое впоследствии будет уделять изучению оперного искусства приоритетное значение. В этот период небольшая практика функционирования оперного театра еще не требовала обобщающих выводов и углубленных изучений. Проводя параллель с происходившими взаимодействиями музыковедов-критиков и композиторов в России в этот период, в Казахстане на первых этапах ситуация была более спокойной.

В целом, как было упомянуто в предыдущих разделах выпускной квалификационной работы, в становлении музыкальной культуры академической модели в Казахстане значительное место занимал академик Борис Асафьев. Так, он обозначился и в критической мысли. Ахмет Жубанов учился у него в Академии искусствознания в 1928-1932 годах, а позже стал его аспирантом. По сей день его критическое наследие определяет вектор развития музыкальной критики и журналистики в Казахстане. Стилистику научных и публицистических текстов академика изучает в своей статье Т. Букина[[80]](#footnote-80).

Музыковед Т. Джумалиева подчеркивает следующее: «Его творческий облик (Асафьева – Ж.С.) притягателен для казахстанских музыковедов, критиков также тем, что именно с его именем связана одна из прогрессивных и плодотворных тенденций в искусстве и науке ХХ века – инициирование интереса к культуре Востока. И одновременно установление непосредственных творческих контактов с культурой Запада»[[81]](#footnote-81). Действительно, на сегодняшний день бинарная оппозиция Восток-Запад по-прежнему актуальна как в музыкознании, так и критической деятельности. Исследователей интересует то, каким образом разные культуры синтезируются, трансформируются, осмысляются в пределах одного художественного текста. Сам Борис Асафьев ценил казахскую музыку, посвятил ей пять публикаций в 1936 году во время декады казахского искусства в Москве. Он писал: «И если мы говорим о высокоэмоциональном строе бетховенских симфоний как об одном из существенных завоеваний европейского симфонизма, то не становится ли еще более социально ценным это же качество в музыке народа, создавшего свою культуру в условиях азиатского средневековья»[[82]](#footnote-82). В этом высказывании видится двойственное отношение – глубокое уважение к национальной музыке и неприятие исторического периода, в рамках которой она была создана. Собственно, подобная «политика двойных смыслов» характеризует не только российскую музыку советского периода, но и других союзных республик. Помимо Б. Асафьева с заметками о выступлениях казахских артистов на декаде выступили А. Затаевич, Р. Глиэр, А. Качалов, В. Барсова, М. Максакова и другие.

На первых этапах формирования академического музыкального искусства в стране внимание авторов фокусируется на вопросах, касающихся музыки устной традиции, музыкального образования, становления новой культуры, места музыки в жизни общества, а также национального музыкального театра. Именно к нему, среди прочего, было направлено пристальное внимание, ведь именно там формировались механизмы взаимодействия исконно казахской и академической культур. Среди ярких авторов, осмысливающих этот опыт, выделяются имена казахских писателей и поэтов – Мухтар Ауэзов, Габит Мусрепов, Сабит Муканов, Абдильба Тажибаев, Кажим Джумалиев. Каждый из них имел непосредственную связь с казахским театром, национальной оперой. Некоторые и вовсе были либреттистами первых казахских опер. В своих публицистических статьях они знакомили публику с новыми достижениями казахстанской культуры.

В одной из своих первых статей об оперном искусстве Казахстана Мухтар Ауэзов так отзывается о музыкальном театре: «Совершенствовалось оперное творчество, совершенствовалось и искусство певцов-исполнителей, великолепно справляющихся теперь с вокальными партиями “Чио-Чио-сан”, “Евгения Онегина” и других европейских опер. Народные певцы Байсеитов, Ержанов, Курмангалиев и другие становились профессиональными оперными актерами. Состав исполнителей пополнялся талантливыми молодыми силами, в их числе Умбетбаев, Бейсекова, братья Абдуллины, Мусабекова»[[83]](#footnote-83).

Стоит подчеркнуть, что несмотря на публицистический характер статей поэтов и писателей, они уже тогда формировали критическое отношение к создаваемым произведениям в оперном театре. Так, Мухтар Ауэзов следующим образом отзывается о песнях, которые звучат в оперных сочинениях:«Но, по сути, разве будет правильным относиться к ней (песне), как к колу, к которому мы привязаны, делая лишь робкие попытки оторваться от него? Где экспериментальный поиск, где нахождение все новых и новых видов? Правда, что казахских песен предостаточно, правда, что сегодня их любит и ценит народ. Однако, из-за этого разве может музыкальный театр каждую свою постановку взваливать на крылья этих песен, питаться любовью зрителей к этим песням? Сколько может длиться этот легкий путь?»[[84]](#footnote-84).

С критикой первых опер выступал и Ахмет Жубанов, который писал:«Приходится только сожалеть, что не всегда это делается с должным тактом (включение песни в оперу), со знанием “духа” песни. Очень досадно, что такая лирическая, искренняя песня Сырымбет (Ахана), проникнутая любовью к несчастной девушке, зазвучала вдруг в опере Айман-Шолпан (вариант 1937) в устах жены Котибара Тенге. На сцену выходит Тенге в облачении батыра и с грозным видом поет Сырымбет. Чтобы придать оттенок силы, мощности, непреклонности, композитор ускорил темп песни, исказил ее суть. Между тем нет ничего воинственного, властного в песне Сырымбет»[[85]](#footnote-85).Стоит отметить, что в новой редакции оперы мелодии песни дается другой материал.

Или же, например, Габит Мусрепов, смело высказывавший свое мнение относительно той или иной проблемы. В одной из своих статей, в русле советской мысли, он критикует композиторов, писателей и музыковедов, нежелающих разрабатывать современную тему в оперных произведениях. Этот текст он завершает следующими словами: «В настоящем творческом содружестве – гарантия наших успехов»[[86]](#footnote-86). Писатель также высказывался и о развертывании сюжетной линии в опере «Абай». Он пишет:«Музыкальное действие сконцентрировано на образе Абая, но суть драмы – в линии Айдара и Ажар. Поэтому, с точки зрения сценарной драматургии, обеднен образ Абая, а с музыкальной – образы Айдара и Ажар»[[87]](#footnote-87).

В данном разделе выпускной квалификационной работы мы постарались определить место и роль кадровых ресурсов в становлении казахстанского оперного театра. Наибольшее значение в данном смысле приобрела деятельность музыкантов устной традиции, которые приступили к работе в оперный театр для формирования театрального искусства в стране. Их вклад в становление и развитие оперного театра велик и разнообразен. Наиболее ярко это проявилось в их участии в подборе песен для первых казахских опер, а также режиссурой и постановкой этих опер. Помимо музыкантов, в данном разделе отмечается и роль критиков, особое внимание удивлявших оперному театру.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Казахстанский оперный театр, зародившись в первой половине прошлого столетия, прошел длительный этап своего развития. Развиваясь в русле академической композиторской школы, органично претворяя национальные истоки, сегодня он представляет собой интересный и самобытный феномен.

В ходе проделанной работы мы приходим к следующим результатам:

1. прослежены основные этапы формирования музыкальной культуры Советского Казахстана в его широком контексте – смена музыкальной парадигмы, голодомор, изменений идентичности;

2. изучена политику СССР относительно развития региональных оперных театров, в частности центрально-азиатского региона, позволившая выявить основные сходства и различия в становлении театров;

3. казахстанский оперный театр рассмотрен в условиях советской музыкальной культуры;

4. определены особенности национальной казахской оперы в рамках принципа «национальное по форме – социалистическое по содержанию»;

5. изучен репертуар казахстанского оперного театра 30-40 годов;

6. определены роль и место кадровых ресурсов в становлении оперного театра Казахстана.

Каждый выдвинутый тезис требует краткого заключения.

Так, становление казахстанского оперного театра происходит теми же способами, что и в других советских республиках Центральной Азии. Для данного региона он стал символом академической музыкальной культуры, который привел к вытеснению традиционных форм искусства. Вместе с этим, он стал той площадкой, где новыми средствами воплощалось национальное начало. В условиях повсеместной советизации заданный период были предприняты активные усилия по привлечению и подготовке местных артистов и талантливых музыкантов. Кадровый потенциал театра изначально был сформирован из представителей устно-профессиональной культуры, которые на протяжении длительного времени исполняли оперные партии в народной манере. что способствовало формированию кадрового потенциала оперного театра. Одновременно с этим, репертуарная политика оперного театра в то время была ориентирована на представление широкой публике как классических оперных произведений западной музыкальной традиции, так и на создание национальных опер. Такой подход позволил объединить в себе уникальное сочетание культурных влияний и привлечь разнообразную аудиторию. Казахстанский оперный театр стал площадкой для творческого взаимодействия и диалога между разными культурами, что способствовало культурному обогащению страны. Говоря о реализации «национального по форме – социалистического по содержанию» в операх «Кыз Жибек», «Абай» и «Биржан и Сара», стоит подчеркнуть, что на сегодняшний день их восприятие уже не соотносится со сталинским принципом.

Таким образом, данная выпускная квалификационная работа была посвящена изучению процессов становление оперного театра Казахстана в 1930-1940 годах с учетом вопросов национальной, репертуарной и кадровой политики. В ходе исследования было установлено, что создание оперного театра в Казахстане в 1930-е годы было в значительной степени связано с политическими и социокультурными факторами советского режима. Оперный театр, основанный был одним из инструментов советского государства для формирования новой идентичности казахской нации, а также для утверждения идеологических и политических целей посредством «мягкой силы» в виду музыкального искусства. В работе была осуществлена попытка осмысления казахстанского оперного театра в условиях единого советского контекста без идеологической призмы.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ**

1. Аманжолова, Д. Алаш в этнополитической истории Казахстана. –– Алматы: Таймас, 2009. –– 412 с.
2. Аманжолова, Д. А. Советский проект в Казахстане: власть и этничность. 1920–1930-е гг. –– М.: Институт российской истории РАН, 2019. –– 488 с.
3. Аманов, Б. Ж. Композиционная терминология домбровых кюев / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. –– С. 217-229.
4. Ауэзов, Е. К. Алматы. Архитектурные хроники. –– Алматы: Алматы қаласы тарихының музейі, 2010. –– 190 с.
5. Асафьев Б.В. Пути Развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. –– М.: Музгиз, 1947.
6. Асафьев, Б. В. Первая опера (Публикация проф. Б. Г. Ерзаковича). Известия АН КазССР, 1975, №6.
7. Асафьев Б. Великие богатства казахской музыке // Казахстанская правда, 1937, 27 апреля.
8. Ауэзов М. От домбры до оперы // Известия, 1936, 21 мая.
9. Аязбекова, С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. –– Астана, 2011. –– 284 с.
10. Байсеитов, К. На всю жизнь. –– Алма-Ата, 1983. –– 288 с.
11. Декада казахского искусства, газета Рабочая Москва, 20 мая 1936 год.
12. Бакаева И.А. Балетные сцены в казахской опере к проблеме жанровых взаимодействий [Текст].: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 /  И.А. Бакаева. –– Новосибирск, 2009. –– 21 с.
13. Бегембетова, Г. З. Куляш Байсеитова и становление оперного жанра в Казахстане: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Бегембетова Галия Зайнакуловна. –– Алматы, 1995. –– 22 с.
14. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. –– М.: Искусство, 1971. –– 544 с.
15. Брусиловский Е. Воспоминания. Тетр. 2. С. 74.
16. Букина, Т. В. Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства // Художественная культура. 2020. №1. –– С. 369-392.
17. Валиханов Ч. Собрание сочинений в пяти томах. –– Алма-Ата, 1961. Том 1. –– 777 с.,
18. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Власова Екатерина Сергеевна. –– Москва, 2010. –– 44 с.
19. Власова, Е. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование. М., 2010.
20. Волков, С. М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. –– М.: АСТ, 2018. –– 560 с.
21. Глебов И. Опера в рабоче-крестьянском театре. – Жизнь искусства, 1919, 11 марта.
22. Голомшток, И. Тоталитарное искусство. –– М.: Галарт, 1994. –– 362 с.
23. Гончарова, Л. И. Оперное искусство / Л. И. Гончарова // Очерки по истории казахской советской музыки. –– Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. –– С. 26-139.
24. Гринберг, В. И. Социально-характерные черты развития музыкальной культуры Казахстана в 20-е – середине 30-х годов : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– Алма-Ата, 1983. –– 213 с.
25. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. –– М.: Ad Marginem, 2013. –– 168 с.
26. Декрет СНК о ликвидации безграмотности среди населения РСФСР. 26 декабря 1919. Федеральное архивное агентство.
27. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности [Текст]. –– Астана: Фолиант, 2003. –– 232 с.
28. Джумакова, У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920––1980). –– Алматы: Гылым, 1995. –– 256 с.
29. Джумалиева, Т. К., Садуахасова Г. М. Музыкальная критика и музыкальная журналистика: история и современность / Т.К. Джумалиева, Г.М. Садуахасова. –– Алматы: КНК им. Курмангазы, 2018. –– 608 с.
30. Джумалиева, Т. К. Опера Мукана Тулебаева «Биржан и Сара»: личность – нация – человечество // Новая музыкальная газета [Электронный ресурс]. –– 13.03.2013. – Режим доступа. –– https://musicnews.kz/opera-mukana-tulebaeva-birzhan-i-sara-lichnost-naciya-chelovechestvo/ (дата обращения 10.05.2023).
31. Джумалиева Т.К. Опера М.Тулебаева «Биржан и Сара»: личность - нация - человечество // Мукан Тулебаев и современная музыкальная культура: материалы междунар. науч.-практ. конф., посвящённой 100-летию М. Тулебаева. Алматы: Казахская национальная консерватория им. Курмангазы, 2013. –– С. 26-33.
32. Добренко, Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. –– СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. –– 320 с.
33. Дрожжина, М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства ХХ века [Текст] : дис. … д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 / М.Н. Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с.
34. Дулат-Алеев В. Р. Национальная музыкальная культура как текст: татарская музыка XX века. : дис. д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Дулат-Алеев Вадим Робертович. — Москва. 1999. — 297 с.
35. Евгений Брусиловский. Сборник статей, писем, очерков, воспоминаний (К 100-летию со дня рождения композитора). Редактор-составитель Н.С. Кетегенова. –– Алматы: Өнер, 2005. –– 159 с.
36. Ерзакович, Б. Г. Александр Затаевич // Музыкальное наследие казахского народа. –– Алма-Ата: Наука, 1979. –– С. 160-171. С. 160.
37. Жубанов, А. К. Солофьи столетий. –– Алма-Ата: Жазушы, 1967. –– 412 с.
38. Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС о состоянии советской оперы // [Электронный ресурс]. –– Режим доступа. –– <http://www.norma40.ru/articles/sovetskayaoperasostoyaniye.htm> (дата обращения 08.04.2023).
39. Игдалова, Г. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») в кн. Gradus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов. –– Н. Новгород, 1998. –– С. 107-122.
40. Известия, 17 мая 1937 г.
41. Казахский Государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени Абая. Составитель и автор текста Н. Н. Гринкевич –– Алматы: Өнер, 1984. –– 160 с.
42. Камерон, С. Голодная степь. Голод, насилие и создание Советского Казахстана. –– М.: Новое литературное обозрение, 2020. –– 360 с.
43. Кетегенова, Н. Мукан Тулебаев. Жизнь и творчество: монография. –– Алматы: Издательский дом «Таймас», 2013. –– 352 с.
44. Козыбаева, М. К., Абылхожин, Ж. Б., Алдажуманов, К. С. Коллективизация в Казахстане: трагедия кресьтянства. –– Алматы, 1992. –– 35 с.
45. Конен, В.Дж. Пути американской музыки / В.Дж. Конен. –– М.: Музыка, 1965. –– 526 с.
46. Кузембаева, С. А. Воспеть прекрасное. –– Алма-Ата: Өнер. –– 104 с.
47. Кузембаева, С. А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в казахской опере. –– Алматы, 2006. –– 378 с.
48. Кузембаева, С. А., Егинбаева, Т. Ж. Лекции по истории казахской музыки. –– Алматы, 2005. –– 232 с.
49. Кузембаева С.А., Мусагулова Г.Ж., Касимова З.М. Казахские оперы [Текст]. –– Алматы: Өнер, 2010. –– 248 с.
50. Мосиенко, Д. М. Казахский музыкальный театр: история становления: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Мосиенко Дина Маратовна. –– Москва, 2016. –– 25 с.
51. Мусаходжаева, С. К. Коллективное авторство в казахской опере [Текст].: дис. … д-ра философии (PhD): спец. 6D040100 / С. К. Мусаходжаева, 2020. –– 136 с.
52. Мусрепов, Г. Черты эпохи. Статьи и речи. –– Алма-Ата, 1986. –– 415 с.
53. Мухамбетова, А. И., Бегалинова, Г. А. Казахский музыкальный язык как государственная проблема / А. И. Мухамбетова // Аманова Б. Ж., Музамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-пресс, 2002. –– С. 390-403.
54. Мухамбетова А.И. О книге Сабины Аязбековой // Аманов Б., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и ХХ век. –– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 495.
55. Мухамбетова, А. И. Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте / А. И. Мухамбетова // Аманова Б. Ж., Музамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-пресс, 2002. –– С. 359-389.
56. Недлина, В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– М., 2017. –– 344 с.
57. Омарова А.К. Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30-60-е годы) [Текст].: автореф. дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. / А.К. Омарова. – Алматы, 1994. – 23 с.
58. Омарова, А. М.О. Ауэзов и основы музыкальной критики // Ұлы суреткер ұлағаты: М. Әуезовтің туғанына 100 жыл орай Орталық ғылыми кітапхананың ұйымдастыруымен өткізілген конференцияның материалды, 1997. –– С. 82-92.
59. Омарова, А. К. Профессиональное творчество композиторов Казахстана: вехи развития. –– Алматы: LEM, 2010. –– 182 с.
60. Паперный, В. Культура Два. –– М., 1996.
61. Проект ЮНЕСКО «HeritageNet –– Kazakhstan» статья Ф. И. Голощекин (годы правления 1925-1933). Дата обращения 06.05.2023.
62. Раку, М. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930 – 1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение, №100. –– С.184-204. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/ra15.html>
63. Раку, М. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс // Искусство ХХ века: элита и массы. –– Н.Новгород, 2004. ­­–– С. 245-258.
64. Раку, М. «Естественный отбор» в советской музыкальной культуре и процессы рецепции итальянской оперной классики. Bologna, 2009 <http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2010/02/Raku.pdf>
65. Саятова, А. С., Шахиева, А. М., Аликеева, Г. М. Санжар Асфендияров о латинском алфавите // Вестник КазНМУ –– 2019. –– №4. –– С. 450-454
66. Соломонова, Т. Е. История музыки Средней Азии и Казахстана / учебное пособие для консерваторий / сост. и ред. Т. Е. Соломоновой. –– М.: Музыка, 1995.
67. Театры Казахстана. Фотоальбом. Составители В. Гасюк, Г. Джанысбаева –– Алма-Ата, 1961.
68. Топ-28 самых эксцентричных реформ Туркменбаши // РИА Новости [Электронный ресурс]. –– Режим доступа. –– <http://ria.ru/2006122157486679.html> (дата обращения 08.04.2023).
69. Фролова-Уокер, М. Рецензия на книгу Simon Morrison The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years // Opera Musicologica №2 (2)», 2009. – С. 129-133.
70. Центральный государственный архив Республики Казахстан, фонд 1242, описание 2, дело 207.
71. Чижеский, А. Академия Поэзии. Проект. –– Калуга, 1918. –– 32 с.
72. Қазақстанның мемлекеттік Абай атындағы академиялық Опера және балет театры. Көркемдік жобаның авторы Әшірбек Көпіш. –– Алматы: Өнер, 2002. –– 160 с.
73. Adams, L. Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia? // Central Eurasia Studies Review. 2008. Vol. 7 №1. P. 2-8
74. Dave, Bh. Kazakhstan: Ethnicity, language and power. –– Abington, N.Y.: Routledge, 2007. P.15
75. Frolova-Walker M., National in Form, Socialist in Content // Journal of the American Musicological Society. Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998). –– P. 331-371.
76. Frolova-Walker M., Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin // Cambridge Opera Journal. Vol. 18, No. 2 (July, 2006). –– P. 181-216.
77. Taruskin, R. On Russian Music. –– University of California Press, 2009. –– 416 p.

1. Голомшток, И. Тоталитарное искусство. –– М.: Галарт, 1994. –– 362 с. [↑](#footnote-ref-1)
2. Паперный, В. Культура Два. –– М., 1996. [↑](#footnote-ref-2)
3. Taruskin, R. On Russian Music. –– University of California Press, 2009. –– 416 p. [↑](#footnote-ref-3)
4. М. Раку. Поиски советской идентичности в музыкальной культуре 1930 – 1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение, №100. –– С.184-204. <http://magazines.russ.ru/nlo/2009/100/ra15.html>

   М. Раку. Становление советской музыкальной эстетики как мифотворческий процесс // Искусство ХХ века: элита и массы. –– Н.Новгород, 2004. –– С. 245-258. [↑](#footnote-ref-4)
5. Г. Игдалова. Музыка сталинской эпохи и доктрина соцреализма (по материалам журнала «Советская музыка») в кн. Gradus ad Parnassum: Сборник статей молодых музыковедов. –– Н. Новгород, 1998. –– С. 107-122. [↑](#footnote-ref-5)
6. Недлина, В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– М., 2017. –– 344 с. [↑](#footnote-ref-6)
7. Гринберг, В. И. Социально-характерные черты развития музыкальной культуры Казахстана в 20-е – середине 30-х годов : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– Алма-Ата, 1983. –– 213 с. [↑](#footnote-ref-7)
8. Кузембаева, С. А. Воспеть прекрасное. –– Алма-Ата: Өнер. –– 104 с.

   Кузембаева, С. А. Национальные художественные традиции и их конвергентность в казахской опере. –– Алматы, 2006. –– 378 с.

   Кузембаева, С. А., Егинбаева, Т. Ж. Лекции по истории казахской музыки. –– Алматы, 2005. –– 232 с.

   Кузембаева С.А., Мусагулова Г.Ж., Касимова З.М. Казахские оперы. –– Алматы: Өнер, 2010. –– 248 с. [↑](#footnote-ref-8)
9. Омарова А.К. Оперное творчество композиторов Казахстана в контексте музыкально-исторического процесса (30-60-е годы) [Текст].: автореф. дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. / А.К. Омарова. – Алматы, 1994. – 23 с. [↑](#footnote-ref-9)
10. Бегембетова, Г. З. Куляш Байсеитова и становление оперного жанра в Казахстане: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Бегембетова Галия Зайнакуловна. –– Алматы, 1995. –– 22 с. [↑](#footnote-ref-10)
11. Кетегенова, Н. Мукан Тулебаев. Жизнь и творчество: монография. –– Алматы: Издательский дом «Таймас», 2013. –– 352 с. [↑](#footnote-ref-11)
12. Adams, L. Can We Apply a Postcolonial Theory to Central Asia? // Central Eurasia Studies Review. 2008. Vol. 7 №1. P. 2-8 [↑](#footnote-ref-12)
13. Аязбекова, С. Картина мира этноса: Коркут-ата и философия музыки казахов. –– Астана, 2011. –– 284 с. С. 109. [↑](#footnote-ref-13)
14. Аманов, Б. Ж. Композиционная терминология домбровых кюев / Б. Ж. Аманов, А. И. Мухамбетова. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. –– С. 217-229. С. 221. [↑](#footnote-ref-14)
15. Гринберг, В. И. Социально-характерные черты развития музыкальной культуры Казахстана в 20-е – середине 30-х годов : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– Алма-Ата, 1983. –– 213 с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Декрет СНК о ликвидации безграмотности среди населения РСФСР. 26 декабря 1919. Федеральное архивное агентство. [↑](#footnote-ref-16)
17. Проект ЮНЕСКО «HeritageNet –– Kazakhstan» статья Ф. И. Голощекин (годы правления 1925-1933). Дата обращения 06.05.2023. [↑](#footnote-ref-17)
18. Козыбаева, М. К., Абылхожин, Ж. Б., Алдажуманов, К. С. Коллективизация в Казахстане: трагедия кресьтянства. –– Алматы, 1992. –– 35 с. [↑](#footnote-ref-18)
19. Аманжолова, Д. Алаш в этнополитической истории Казахстана. –– Алматы: Таймас, 2009. –– 412 с. С. 95. [↑](#footnote-ref-19)
20. Саятова, А. С., Шахиева, А. М., Аликеева, Г. М. Санжар Асфендияров о латинском алфавите // Вестник КазНМУ –– 2019. –– №4. –– С. 450-454. [↑](#footnote-ref-20)
21. Камерон, С. Голодная степь. Голод, насилие и создание Советского Казахстана. –– М.: Новое литературное обозрение, 2020. –– 360 с. [↑](#footnote-ref-21)
22. Джумакова, У., Кетегенова Н. Казахская музыкальная литература (1920––1980). –– Алматы: Гылым, 1995. –– 256 с. С. 6. [↑](#footnote-ref-22)
23. Впоследствии казахская интеллигенция, внесшая значительный вклад в культуру, подверглась уничтожению. Из страны репрессировали И. Джансугурова, С. Сейфуллина, Ж. Шанина, А. Бокейханова, К. Жубанова, М. Жумабаева. [↑](#footnote-ref-23)
24. Гончарова, Л. И. Оперное искусство / Л. И. Гончарова // Очерки по истории казахской советской музыки. –– Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. –– С. 26-139. С. 28. [↑](#footnote-ref-24)
25. О филармонии. <http://jambyl-philharmonic.kz/history/> [↑](#footnote-ref-25)
26. Дрожжина, М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства ХХ века [Текст] : дис. … д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02 / М.Н. Дрожжина. – Новосибирск, 2005. – 346 с. [↑](#footnote-ref-26)
27. Недлина, В. Е. Пути развития музыкальной культуры Казахстана на рубеже XX-XXI столетий : дис. … канд. иск. : 17.00.02. –– М., 2017. –– 344 с. С. 134. [↑](#footnote-ref-27)
28. Ерзакович, Б. Г. Александр Затаевич // Музыкальное наследие казахского народа. –– Алма-Ата: Наука, 1979. –– С. 160-171. С. 160. [↑](#footnote-ref-28)
29. Мухамбетова, А. И., Бегалинова, Г. А. Казахский музыкальный язык как государственная проблема / А. И. Мухамбетова // Аманова Б. Ж., Музамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-пресс, 2002. –– С. 390-403. [↑](#footnote-ref-29)
30. Dave, Bh. Kazakhstan: Ethnicity, language and power. –– Abington, N.Y.: Routledge, 2007. P.15 [↑](#footnote-ref-30)
31. Мусаходжаева, С. К. Коллективное авторство в казахской опере [Текст].: дис. … д-ра философии (PhD): спец. 6D040100 / С. К. Мусаходжаева, 2020. –– 136 с. [↑](#footnote-ref-31)
32. Соломонова, Т. Е. История музыки Средней Азии и Казахстана / учебное пособие для консерваторий / сост. и ред. Т. Е. Соломоновой. –– М.: Музыка, 1995. [↑](#footnote-ref-32)
33. Записка отдела науки и культуры ЦК КПСС о состоянии советской оперы // [Электронный ресурс]. –– Режим доступа. –– <http://www.norma40.ru/articles/sovetskayaoperasostoyaniye.htm> (дата обращения 08.04.2023). [↑](#footnote-ref-33)
34. Топ-28 самых эксцентричных реформ Туркменбаши // РИА Новости [Электронный ресурс]. –– Режим доступа. –– <http://ria.ru/2006122157486679.html> (дата обращения 08.04.2023). [↑](#footnote-ref-34)
35. Волков, С. М. Большой театр. Культура и политика. Новая история. –– М.: АСТ, 2018. –– 560 с. [↑](#footnote-ref-35)
36. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Власова Екатерина Сергеевна. –– Москва, 2010. –– 44 с. С. 9. [↑](#footnote-ref-36)
37. Богатырев, П. Г. Вопросы теории народного искусства. –– М.: Искусство, 1971. –– 544 с. [↑](#footnote-ref-37)
38. Гончарова, Л. И. Оперное искусство / Л. И. Гончарова // Очерки по истории казахской советской музыки. –– Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. –– С. 26-139. С. 28-29. [↑](#footnote-ref-38)
39. Мосиенко, Д. М. Казахский музыкальный театр: история становления: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Мосиенко Дина Маратовна. –– Москва, 2016. –– 25 с. С. 11. [↑](#footnote-ref-39)
40. Аманжолова, Д. А. Советский проект в Казахстане: власть и этничность. 1920–1930-е гг. –– М.: Институт российской истории РАН, 2019. –– 488 с. [↑](#footnote-ref-40)
41. Байсеитов, К. На всю жизнь. –– Алма-Ата, 1983. –– 288 с. [↑](#footnote-ref-41)
42. Декада казахского искусства, газета Рабочая Москва, 20 мая 1936 год. [↑](#footnote-ref-42)
43. Ауэзов, Е. К. Алматы. Архитектурные хроники. –– Алматы: Алматы қаласы тарихының музейі, 2010. –– 190 с. С. 61. [↑](#footnote-ref-43)
44. Мухамбетова А.И. О книге Сабины Аязбековой // Аманов Б., Мухамбетова А.И. Казахская традиционная музыка и ХХ век. –– Алматы: Дайк-Пресс, 2002. С. 495. [↑](#footnote-ref-44)
45. Добренко, Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. –– СПб: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1997. –– 320 с. С. 8. [↑](#footnote-ref-45)
46. Конен, В.Дж. Пути американской музыки / В.Дж. Конен. –– М.: Музыка, 1965. –– 526 с. [↑](#footnote-ref-46)
47. Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. –– М.: Ad Marginem, 2013. –– 168 с. [↑](#footnote-ref-47)
48. Кузембаева С.А., Мусагулова Г.Ж., Касимова З.М. Казахские оперы [Текст]. –– Алматы: Өнер, 2010. –– 248 с. С. 4-5. [↑](#footnote-ref-48)
49. Джумалиева Т.К. Опера Мукана Тулебаева «Биржан и Сара»: личность – нация – человечество // Новая музыкальная газета [Электронный ресурс]. –– 13.03.2013. – Режим доступа. –– https://musicnews.kz/opera-mukana-tulebaeva-birzhan-i-sara-lichnost-naciya-chelovechestvo/ (дата обращения 10.05.2023). [↑](#footnote-ref-49)
50. Бакаева И.А. Балетные сцены в казахской опере к проблеме жанровых взаимодействий [Текст].: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 / И.А. Бакаева. –– Новосибирск, 2009. –– 21 с. С. 13. [↑](#footnote-ref-50)
51. Гончарова, Л. И. Оперное искусство / Л. И. Гончарова // Очерки по истории казахской советской музыки. –– Алма-Ата: Каз. гос. изд-во худ. лит-ры, 1962. –– С. 26-139. С. 26. [↑](#footnote-ref-51)
52. Там же. [↑](#footnote-ref-52)
53. Джумакова У.Р. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х годов. Проблемы истории, смысла и ценности [Текст]. –– Астана: Фолиант, 2003. –– 232 с. С. 55. [↑](#footnote-ref-53)
54. Мухамбетова, А. И. Традиционная музыкальная культура казахов в социальном контексте / А. И. Мухамбетова // Аманова Б. Ж., Музамбетова А. И. Казахская традиционная музыка и XX век. –– Алматы: Дайк-пресс, 2002. –– С. 359-389. [↑](#footnote-ref-54)
55. Чижеский, А. Академия Поэзии. Проект. –– Калуга, 1918. –– 32 с. С. 21. [↑](#footnote-ref-55)
56. Мосиенко, Д. М. Казахский музыкальный театр: история становления: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Мосиенко Дина Маратовна. –– Москва, 2016. –– 25 с. С. 15. [↑](#footnote-ref-56)
57. Глебов И. Опера в рабоче-крестьянском театре. – Жизнь искусства, 1919, 11 марта. [↑](#footnote-ref-57)
58. Frolova-Walker M., National in Form, Socialist in Content // Journal of the American Musicological Society

    Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998). –– P. 331-371. P. 332. [↑](#footnote-ref-58)
59. Асафьев Б.В. Пути Развития советской музыки // Очерки советского музыкального творчества. –– М.: Музгиз, 1947. С. 17. [↑](#footnote-ref-59)
60. Брусиловский Е. Воспоминания. Тетр. 2. С. 74. [↑](#footnote-ref-60)
61. Кузембаева, С. А., Егинбаева, Т. Ж. Лекции по истории казахской музыки. –– Алматы, 2005. –– 232 с. С. 75. [↑](#footnote-ref-61)
62. Евгений Брусиловский. Сборник статей, писем, очерков, воспоминаний (К 100-летию со дня рождения композитора). Редактор-составитель Н.С. Кетегенова. –– Алматы: Өнер, 2005. –– 159 с. С. 10. [↑](#footnote-ref-62)
63. Кетегенова, Н. Мукан Тулебаев. Жизнь и творчество: монография. –– Алматы: Издательский дом «Таймас», 2013. –– 352 с. С. 137. [↑](#footnote-ref-63)
64. Власова, Е. С. Советское музыкальное искусство сталинского периода. Борьба агитационной и художественной концепций : автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Власова Екатерина Сергеевна. –– Москва, 2010. –– 44 с. С. 20. [↑](#footnote-ref-64)
65. Известия, 17 мая 1937 г. [↑](#footnote-ref-65)
66. Казахский Государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени Абая. Составитель и автор текста Н. Н. Гринкевич –– Алматы: Өнер, 1984. –­– 160 с. [↑](#footnote-ref-66)
67. Қазақстанның мемлекеттік Абай атындағы академиялық Опера және балет театры. Көркемдік жобаның авторы Әшірбек Көпіш. –– Алматы: Өнер, 2002. –– 160 с. С. 12. [↑](#footnote-ref-67)
68. Театры Казахстана. Фотоальбом. Составители В. Гасюк, Г. Джанысбаева –– Алма-Ата, 1961. С. 8. [↑](#footnote-ref-68)
69. Казахский Государственный ордена Ленина академический театр оперы и балета имени Абая. Составитель и автор текста Н. Н. Гринкевич –– Алматы: Өнер, 1984. –– 160 с. С. 18. [↑](#footnote-ref-69)
70. Frolova-Walker M., National in Form, Socialist in Content // Journal of the American Musicological Society

    Vol. 51, No. 2 (Summer, 1998). –– P. 331-371. P. 338. [↑](#footnote-ref-70)
71. Голомшток, И. Тоталитарное искусство. –– М.: Галарт, 1994. –– 362 с. [↑](#footnote-ref-71)
72. Евгений Брусиловский. Сборник статей, писем, очерков, воспоминаний (К 100-летию со дня рождения композитора). Редактор-составитель Н.С. Кетегенова. –– Алматы: Өнер, 2005. –– 159 с. С. 10. [↑](#footnote-ref-72)
73. В скобках указаны партии, которые они исполнили в опере. [↑](#footnote-ref-73)
74. Бегембетова, Г. З. Куляш Байсеитова и становление оперного жанра в Казахстане: автореф. дис. по искусствоведению : 17.00.02 / Бегембетова Галия Зайнакуловна. –– Алматы, 1995. –– 22 с. С. 17. [↑](#footnote-ref-74)
75. Кузембаева, С. А. Воспеть прекрасное. –– Алма-Ата: Өнер. –– 104 с. С. 9. [↑](#footnote-ref-75)
76. Асафьев, Б. В. Первая опера (Публикация проф. Б. Г. Ерзаковича). Известия АН КазССР, 1975, №6. С. 64 [↑](#footnote-ref-76)
77. Фролова-Уокер, М. Рецензия на книгу Simon Morrison The People’s Artist: Prokofiev’s Soviet Years // Opera Musicologica №2 (2)», 2009. – С. 129-133. [↑](#footnote-ref-77)
78. Центральный государственный архив Республики Казахстан, фонд 1242, описание 2, дело 207. [↑](#footnote-ref-78)
79. Кузембаева, С. А. Воспеть прекрасное. –– Алма-Ата: Өнер. –– 104 с. С. 21 [↑](#footnote-ref-79)
80. Букина, Т. В. Б. В. Асафьев и музыкальное просвещение послереволюционной эпохи: музыкознание на службе у социалистического строительства // Художественная культура. 2020. №1. –– С. 369-392. [↑](#footnote-ref-80)
81. Джумалиева, Т. К., Садуахасова Г. М. Музыкальная критика и музыкальная журналистика: история и современность / Т.К. Джумалиева, Г.М. Садуахасова. –– Алматы: КНК им. Курмангазы, 2018. –– 608 с. С. 191. [↑](#footnote-ref-81)
82. Асафьев Б. Великие богатства казахской музыке // Казахстанская правда, 1937, 27 апреля. С. 9 [↑](#footnote-ref-82)
83. Ауэзов М. От домбры до оперы // Известия, 1936, 21 мая, с. 5 [↑](#footnote-ref-83)
84. Омарова, А. М.О. Ауэзов и основы музыкальной критики // Ұлы суреткер ұлағаты: М. Әуезовтің туғанына 100 жыл орай Орталық ғылыми кітапхананың ұйымдастыруымен өткізілген конференцияның материалды, 1997. –– 82-92, С. 87. [↑](#footnote-ref-84)
85. Жубанов, А. К. Солофьи столетий. –– Алма-Ата: Жазушы, 1967. –– 412 с., C. 66-67. [↑](#footnote-ref-85)
86. Мусрепов, Г. Черты эпохи. Статьи и речи. –– Алма-Ата, 1986. –– 415 с., С. 35. [↑](#footnote-ref-86)
87. Валиханов Ч. Собрание сочинений в пяти томах. –– Алма-Ата, 1961. Том 1. –– 777 с., С. 29. [↑](#footnote-ref-87)