

# СОВЕТСКИЙ ТЕАТР



**1 9 3 6**

” И С К У С С Т В О ”

«Переписке с друзьями» фимиам казенной действительности. Белинский ответил на отречение Гоголя от самого себя письмом, где он говорит языком политического вождя, и где чувствуется уверенность в своей исторической правоте, в несокрушимой, действенной мощи своих идеалов. Революционное дыхание веет со строк «ответа» Белинского. Замечателен его отзыв о русском народе. В «Переписке» Гоголь вместе со славянофилами пытался в разрез со своими великими произведениями представить народ «взыскующим туманов неземного» царства. «Вы не заметили, — отвечает ему Белинский, — что Россия видит свое спасение не в мистицизме, не в аскетизме, не в пиетизме, а в успехах цивилизации, просвещения, гуманности... По-вашему, русский народ — народ самый религиозный в мире: ложь!... Приглядитесь попристальнее, и вы увидите, что это по натуре глубоко атеистический народ. В нем еще много суеверия, но нет и следа религиозности. Суеверие проходит с успехами цивилизации, но религиозность часто уживается и с ними; живой пример Франция...»<sup>1</sup>

Белинский был прав, указывая на «глубокую атеистичность» русского народа. Историческая отсталость России избавила ее и от католицизма и от реформизма. Русскому народу противостояло духовенство, всегда отличавшееся, по замечанию Белинского, «только толстыми брюхами, схоластическим педантизмом, да диким невежеством». «Народ-богоносец» существовал не в действительности, но в славянофильской фантазии, сочетавшей Гегеля с Стефаном Яворским.

Белинский умирал, когда сверкнули «молнии» 48-го года, и впервые на исторической арене послышалась мерная поступь рабочих рядов. «Весть о февральской революции, — пишет Герцен, — еще застала его в живых, он умер, принимая это зарево за занимающееся утро!» Зарево... в этом слове сквозит горечь разочарованности Герцена, уязвленного неудачей первого штурма на буржуазное общество. Не будучи утром, 48-й год был предутренней зарей социалистической революции. Благо Белинскому, что она озарила его скорбное смертное ложе.

Литературное наследство Белинского становится ныне культурным достоянием советской действительности. Его трезвый, реалистический взгляд на литературу, на искусство, как на активное самосознание общества, отражающее его развитие, взгляд на поэзию, как на могущественное орудие воспитания человека, делается основой нашей эстетики. Как порадовался бы Белинский спектаклям театра Шекспира, этого «поэта действительности», утверждающего себя на советской сцене. Как приветствовал бы он внедрение в самые массы народные Пушкина, этого глашатая высокой гуманности.

<sup>1</sup> Цит. по 2-му изд. «Полярной звезды», Лондон, 1858, стр. 67—70.

В. Голубов

## ИСКУССТВО КАЗАХСКОГО НАРОДА

**М**НОГОВЕКОВОЕ искусство казахского народа, возрожденное Великим Октябрем, впервые предстало перед нами во всем своем блеске. Встреча с казахскими артистами, подарившая москвичам новые, часто неожиданные впечатления, вызвала в нас чувство огромного восхищения. Нас пленили сила, изящество и художественное многообразие творчества казахского народного гения.

Казахские артисты приехали в Москву не только как исполнители, но и как зрители. Они знакомились с русским искусством столицы. И они увезли с собой, видимо, немало ценных наблюдений, важных для их дальнейшей работы. Казахи учились у художников Москвы, а москвичи учились у казахского искусства точно так же, как недавно брали уроки украинской оперы.

Главное значение этих уроков — в умении использовать народное творчество. Говоря об оживляющем влиянии народного творчества, нередко предохраняющего профессиональное мастерство от академического застоя, мы вовсе не требуем некритического перенесения фольклора на сцену наших театров. Добиться натуралистической достоверности в театральном изображении жизни, быта не так уж трудно, но зато и не так уж плодотворно. Только ограниченные, ничего не смыслящие в искусстве люди могут думать о замене классической «Раймонды» дивертисментом из народных плясок, а итальянской оперы — собранием народных песен. Дело совсем не в этом. Процесс взаимодействия сложнее и глубже. Но почему бы и Большому театру не поучиться у казахского искусства драматической выразительности, умению одновременно петь и играть, почему бы нашим драматическим артистам не добиваться той музыкальности и пластичности, которыми отличается мастерство казахов? Казахи не выступают в обычных оперных амбулах, они продолжают играть, не теряя естественности во время исполнения труднейших арий, и сохраняют музыкальность, чудесную напевность речи при передаче сложнейших человеческих переживаний. При всей условности их оценочного рисунка и поведения они создают жизненные, вполне реальные образы, полные искренних человеческих чувств. Разве в этом сочетании реальности и естественной в театре условности мы не найдем ответа на некоторые из вопросов, волнующих все наше искусство? И разве склонность казахских актеров (многие из певцов недавно были артистами драмы, а балерина Жандарбекова хочет в предстоящем сезоне совмещать работу

в опере и в драме) к синтетической технике, не встретит у нас живого отклика?

Казахи дали в Москве два спектакля и один концерт. Содержание одного из этих спектаклей уходит в глубь веков, содержание другого относится к недавнему, предреволюционному прошлому, к годам империалистической войны. Разные эти пьесы содержат одну как бы общую тему. Они рассказывают о печальной судьбе угнетенной казахской женщины — рабыни родителей, невольницы мужа, не имеющей права выбора в личной жизни. Это жесткая судьба человека, порабощенного условностями быта, дикими нравами и обычаями, человека-вещи, человека-товара.



Казахский гос. музыкальный театр «Кыз-Жибек». Куляш Байсеитова в роли Кыз-Жибек

Предание о «шелковой девушке», ее нежной и трогательной любви, ее трагической смерти вышло из глубин богатейшего казахского народного эпоса. Легенда о Кыз-Жибек и ее возлюбленном Тулегене, отвергших феодально-родовые обычаи и гибнущих в борьбе за право любить друг друга, дошла до нас во всей своей первоначальной свежести, не утратив лирического обаяния и волнующего драматизма. Чудесная народная поэма много лет распевалась по аулам Казахстана, доходила до самых отдаленных его уголков через певцов и сказителей, через вдохновенных народных «акынов». Это одна из любимейших былин, одно из самых популярных эпических творений казахского народа. Сейчас жемчужина устной литературы «акынов» не только записана с помощью драматурга Мусрепова, но она стала и достоянием казахской оперной сцены. Герои легенды ожили в театре. Со сцены глядят на нас легендарные герои, и в прекрасных мелодиях, свободно льющихся в зрительный зал, слышится благородная песня о гордой и отважной Жибек, ненавидящей хищного деспота Бекежана и любящей нежного, свободолюбивого Тулегена. Это песня о смелой любви и мужестве, о праве и достоинстве человека. Она проходит через всю эту прустную, романтически-вдохновенную историю. Но она не оставляет нас в состоянии скорби и угнетения. Наоборот, сквозь все печальные мелодии проступают чувства истинной жизнерадостности и мужественного воодушевления. В гордой песне о «Кыз-Жибек» в арии Жибек «Гакку», заключительную фразу которой хор повторяет у трупа героини, слышится надежда на светлое будущее.

Игра казахских артистов во многом отлична от привычных актерских приемов европейского театра. Условный жест, намеренно поэтическая акцентировка даже во время обычного разговора, подчеркнутая театральность в ритме речи сближают казахское искусство отчасти с восточным театром, отчасти с ранними формами европейских зрелищ — балаганно-площадными представлениями. Казахский театр любит обостренные ситуации, романтические преувеличения, он склонен не к натуралистически-однотонной «унификации» средств театрального воздействия, а к яркой и острой зрелищности, сценической рельефности красок, подчас даже поражающей цветистости и нарядной живописности. Он не претендует на точное сходство с бытом, и если иногда добивается этого сходства в оформлении, в расцветке костюмов, то в приемах игры отрывается от всякого натуралистического соответствия происходящего на сцене тому, что она призвана отобразить. У Базарбайхана — отца Тулегена — снежная седая борода. Она прицеплена к подбородку актера точно так же, как искусственные, причудливые бороды комедиантов вахтанговской «Турандот». Правда, борода Базарбайхана сделана не из ниток или из обрывков полотна, а из настоящего волоса. Но как необычно

висит у него эта борода, так и чувствуется, что она фальшивая, только «для намека», наспех прилажена к подбородку. Намек верный, и зритель сразу представляет седого, важного старика, но он никак не может отвлечься от сознания того, что сидит в театре, что перед ним действуют актеры. Часто наши оперные исполнители, выступающие в партиях Амонасро в «Аиде» или Олоферна в «Юдифи», тщательно преобразуют свою внешность, стремясь сделать холеную бороду неотделимой составной частью всего остального грима. При этом им удается достичь известной импозантности. Но стоит им начать действовать, как борода отлетает в сторону, грим словно слезает с лица — и перед вами неизменный облик баса или баритона, одетого в театральную-бутафорскую маску, которая при первых звуках голоса сходит как скорлупа. Зритель не поддается на обман, не верит иллюзии.

И вот мы смотрим спектакль казахов. На сцену выходит герой. Он готовится к арии. Для этого он становится в позу, степенно откашливается — только после этого начинает петь. Это чуть ли не эстрадный прием. Но он не рассеивает впечатления, не разрывает единства сценического действия, а главное, не выводит исполнителя за рамки создаваемого им в спектакле образа. Зритель верит актеру, его внутренней правде, выраженной подчас условными приемами. Эта условность в своих истоках, вероятно, близка условности китайского театра. Но традиционная условность казахского театра прошла большой путь, подвергаясь серьезным изменениям в соответствии с переменой вкусов и характера восприятия зрителей. Условность восточного театра, представляя большой культурно-исторический, исследовательский интерес, достигая высокой технической виртуозности, обречена на бесплодие в создании новых эстетических ценностей.

Не то в казахском искусстве, возрожденном и обновленном Октябрьской революцией. Оно не расстается с условностью, как принципом театральной выразительности, оно подчеркивает, в отличие от психологического театра, свое пристрастие к условности, но при этом меняет, обновляет и обогащает алфавит и словарь своих выразительных средств. Условности казахского театра чужда манерность и вычурность. Она проста и в то же время выразительна, как те орнаментальные вышивки и украшения, которые казахи показывали на выставке во время гастролей. Изобразительным возможностям казахов ближе всего простые и сильные человеческие чувства, открытые и смелые переживания, героические и доблестные поступки. Условность каждого подлинного искусства рождается из реальности. И то, что сегодня сродни быту, окружающей действительности, завтра может оказаться устаревшей краской на палитре сценического изображения. Задача подлинного художника — искать такие формы условного представления, которые бы не уводили зрите-

ля за пределы реального мышления и не порывали с жизненной реальностью, а в то же время давали концентрированное изображение жизни, быта. Это сложное искусство сводится к умению найти такую удачную деталь, которая, как свет прожектора, осветила бы главное.

В связи с гастролями казахов в Москве вспоминаются слова Пушкина о народности в искусстве: «Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками, — для других оно или не существует или даже может показаться пороком — ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит, однако, печать народности». Наша эпоха внесла существенную поправку к формулировке Пушкина. Новые социальные отношения породили новое понятие народности. Наш зритель любит и понимает и Шекспира и Мольера, его последовательный интернационализм разрушает преграды узко национального понимания народности в искусстве. Национальные особенности влияют на стиль искусства, но они уже не в такой мере, как думает Пушкин, ограничивают круг его ценителей. Наоборот, чем искусство национальнее, тем оно массовее, демократичнее, общечеловечнее, как еще говорил об этом Белинский. В сферу народного искусства включается все простое, понятное, правдивое, реалистическое, что создано художником. И тот же зритель, что аплодирует и Шекспиру, восхищается казахами. Искусство народное, национально самобытное всегда развивается в русле общечеловеческого искусства. Впрочем, быть может наши разногласия с Пушкиным чисто кажущиеся? Ведь и понятие соотечественник у нас нынче иное: и все мы — зрители-русские и артисты-казахи — соотечественники одной великой, свободной страны, живущие едиными чувствами и помыслами. Поэтому было бы крайне странно, если бы мы отнеслись равнодушно к национальной революционной драме «Жалбыр», отражающей один из волнующих эпизодов борьбы казахского народа с царскими колонизаторами.

Память казахского народа хранит немало эпизодов национально-освободительной, революционной борьбы с российскими империалистами, царскими колонизаторами и их союзниками — баями. Во главе восстания казахской бедноты, вызванного мобилизацией «туземцев» в 1916 г. стояли два брата — Жалбыр и Елемес. О них, героях крестьянского восстания, рассказывает второй спектакль казахского театра (автор пьесы драматург Майлин). Этот спектакль ближе к современности, поэтому и стиль актерского исполнения, костюмов и декораций «Жалбыра» привычнее нашим обычным восприятиям, нежели легендарная фантастика «Кыз-Жибек». Ведь сказочность «Кыз-Жибек» является не только характеристикой темы, но и определяет метод ее театральной трактовки. И «Жалбыр» не отказы-

ваётся от условности, хотя здесь она приобретает несколько иной характер.

В «Кыз-Жибек» больше поэтичности, мелодического изящества, но «Жалбыр», несмотря на «прозаичность», увлекает суровой правдой жизни, реальностью изображения ярких, волнующих событий из истории поработанных, загнанных масс казахского народа. И потому, несмотря на житейский, бытовой склад повествования, который в основном определяет драматургический стиль автора, его пьеса уже в самой теме звучит, как величавый, возвышенный сказ о недавнем прошлом, о смелых борцах за счастье казахского народа, за освобождение его обездоленных масс от власти жулаков, помещиков, феодалов и царских чиновников. Восстание, предводительствуемое Жалбыром, отражает национально-освободительную борьбу народа, которая приводит к социальной революции. Несмотря на различие эпох, людей и событий, в «Кыз-Жибек» и «Жалбыре» сквозной нитью проходит одна как бы общая тема. Жизнь страны, испытавшей гнет многовекового угнетения, задавленной, развивалась крайне медленно, так же, как ее песни, что «в столетиях ползли, как пески». И пусть на сцене вместо пышности ханского дворца скромная юрта и нищенская утварь крестьян. Кажется, что от трагедии Кыз-Жибек не так уж далеко до горестной и в то же время героической истории дочери бедняка Хадиши, страстно любящей Елемеса, но вопреки голосу своего сердца проданной за калым богатому жигиту. Скорбная судьба угнетенной казахской женщины, закованной в цепь варварских обычаев и жестокого ритуала, — судьба женщины, лишенной права выбора в личной жизни, бессильной в своих лучших, интимнейших чувствах — одна из тем «Жалбыра». И «Кыз-Жибек» и «Жалбыр» — возвышенные поэмы любви, воспевающие ее

могучую силу, верность влюбленных — верность, крепчайшую, неизменную до самой смерти. Жизнетворящая, вдохновляющая любовь проходит основным лейтмотивом через все музыкальное и сюжетное построение обеих пьес, сообщая им привлекательный лиризм, а также чувство незабываемой теплоты и душевности.

Эта идиллически трогательная и в то же время жестокая тема о личном «праве на любовь» рождена народной фантазией — вернее, самой реальностью жизни. Неизменная в своем поэтическом обаянии, эта тема переходит из одной эпохи в другую, отражая существеннейшие особенности этого общества, где паразитизм, эксплуатация человека человеком освящены законом, государственным порядком. Тяжкая «женская доляшка», оплаканная Некрасовым, отражена в «Жалбыре» в судьбе Хадиши. Смелая женщина, вырвавшаяся из рук насильников, становится в ряды восставших и гибнет от руки врага. И так же, как в финале «Кыз-Жибек», опять у трупов двух влюбленных — Хадиши и Елемеса — поют песню. Но это уже другая песня, точно так же, как и путь Хадиши — иной, нежели у Кыз-Жибек. Это уже не шаловливо-переливчатая, хотя в то же время и искренно-задушевная, мечтательная песенка Жибек, а песня-клятва в гсрячей ненависти к врагу, вдохновленная песня «Елемай» («О, моя родина»). Так гимн любви, рожденный страстью Хадиши к Елемесу, переходит в песню ее ненависти к палачам родного народа, и в конце концов после ее смерти становится гимном революционной борьбы.

Музыкальное творчество казахского народа богато замечательными мелодиями. Мы их очень мало знаем. Поэтому мы должны быть особенно признательны гостям из Казахстана, которые дали нам возможность восхититься новыми,

прежде неизвестными творениями народного искусства. Любимая песня Жибек «Гакку» приобрела большую популярность среди московских зрителей. Она покоряет своей безыскусственностью, характером музыкального построения, своей тончайшей мелодичностью. Волнистые переливы музыкальной речи, где однотонное «мирное» щебетание птиц вдруг прорывается шаловливой трелью соловья, затейливые мелодические «конфигурации» — и в то же время пристальная ясность, простота музыкального рисунка, полное отсутствие вычурности и формального щегольства. Когда говоришь об этой пеоне, невольно вспоминаешь о ее исполнительнице — великолепной вокалистке, любимице казахского зрителя, ставшей быстро и любимицей московской аудитории — засл. арт. Куляш Байсеитовой.

В песнях казахов, необычайно отзывчивых и душевных, проникнутых большой эмоциональностью, изумляет — при всей несложности композиционного построения и этнографической записи, — поэтическая напевность, преимущественно лирического склада, ритмическое и интонационное своеобразие, умение с помощью звуков передать глубокие психологические переживания.

В казахском музыкальном театре обычный «европейский» состав оркестра. Эстеты, видящие в национальном искусстве одну «экзотику» и ничего не смыслящие в эволюции художественного творчества, будут возмущаться этим «нарушением» самобытности казахского искусства. Нас же это не смущает. Мы хорошо знаем, что именно в нашей стране народные творчество и культура — не противоречивые понятия и что связь народного искусства, творимого массами ежедневно, ежечасно, с искусством профессионалов, достигшим высокого технического совершенства, осуществляется у нас на единственно — правильной основе — на основе взаимного обогащения.



Казахский гос. музыкальный театр. «Кыз-Жибек». Сцена из II акта — дворец хана Базербая

Нам вполне понятна тяга художников, рождаемых народом, к уже завоеванным высотам культуры в художественном творчестве. Тут нет никакого посягательства на самобытность. Но тут, конечно, существует опасность нивелировки. Не совсем избежал этой опасности и казахский театр, когда он, например, в постановке балетных номеров иногда подражает хорошо знакомым «классическим характерным» и заурядным эстрадным вариациям. Такая излишняя приверженность к балетмейстерским достижениям европейского балета и профессиональной эстрады просто вредна; тем более, что у казахов есть целый ряд замечательных народных плясок, которые мы видели в исполнении Шары Жандарбековой. Впрочем, здесь как будто дело в отсутствии культурного и талантливое балетмейстера. Пусть ретивые сторонники «первозданности» народных творений не пугаются скрипки и флейты в оркестре казахского театра. Зато пусть они с большим вниманием прислушаются к тем мелодиям, к тем оригинальным звуковым сочетаниям, которые сходят со струн этих инструментов, которые слышны в песнях, привлекающих своей простотой и непосредственностью, тонкой мелодичностью и внутренней теплотой.

Артисты казахского театра поют народные песни в сопровождении скрипок, флейт и виолончелей. Эти инструменты вполне сохраняют национальное своеобразие непривычных для них мелодий, удачно гармонизованных композитором Брусиловским. Он обработал, инструментовал и свел в оперную партитуру казахские народные мотивы.

Брусиловский добился того, что даже тончайшие мелодические оттенки оркестр доносит в полной сохранности. Не нарушен стиль. При небольшом изменении характера звука (обычно глуховатого в игре национального оркестра), его тонально-тембровой окраске — значительно выросла его сила. Оркестр сохраняет все главные качества казахского народного мелоса — те, которые мы имели возможность проследить в исполнении национального оркестра народных инструментов им. КазЦИК. Этот оркестр, руководимый Ахметом Джубановым, выступал на концерте в Большом театре. Под его стройный аккомпанемент пела солистка казахской Филармонии Байсембаева. С каким искусством она передавала пение скворца, с какой необычайной выразительностью исполнила чудесную народную песню «Иртыш». Ее густой, «плотный» голос (типа контральто) иногда вдруг разливался в затейливейших «руладах». Спокойная, сдержанная, сосредоточенная манера пения допускает, однако, и шутовскую интонацию и игривый задор.

Такое сочетание торжественности и веселья, патетичности и смеха, возвышенности и иронии можно, кстати, проследить в искусстве большинства казахских артистов. Они с большим тактом и чувством меры, но в то же время с подчеркнутой легкостью и независимостью пере-

ходят от одного настроения к другому. Эта способность особенно называется в мастерстве акынов-импровизаторов.

Оркестр народных инструментов исполнил три произведения Курмангазы. Это классик казахской музыки. Простые домбры, нечто вроде балалаек с двумя жильными струнами, кобыз (напоминающий скрипку) — весьма несложные инструменты. Но как искусно их «освоили» оркестранты!

Звуки печальные и радостные, вольные, как «широкая степь», и редкие, порывистые слетали со струн домбр и кобыз. Они говорили всеми шумами природы, передавая пение ветра, движение воды, шорох колосьев, голоса зверей. Песни героические и лирические лились и свободно звенели в оркестре, не напрасно открывшем программу концерта произведениями Курмангазы, одного из наиболее народных и демократических певцов Казахстана. Оркестр превосходно передает интимные, тихие, идиллические мелодии. Но ему ближе всего резкие приемы и острые звучания Курмангазы. В Казахстане есть несколько школ музыкальной композиции и исполнительства, весьма отличных по стилю. Оркестр народных инструментов им. КазЦИК придерживается, видимо, традиций Курмангазы. Ему например чужда «аристократическая» скованность, манерность, умиротворенность созданий Довлет-Гирея — другого казахского классика. Бойкие, смелые, яркие и красочные мелодии оркестр использует с хорошей академической выдержкой, не допускающей разных дешевых, легкомысленных трюков, вроде переброски домбр, чем так любят хвастаться странствующие фокусники-музыканты. Оркестр пропагандирует народное творчество на уровне высокой культуры.

Великолепно искусство певцов-импровизаторов. Какие сильные и яркие созвучия изображают они, покойно и уверенно перебирая струны или вдруг, войдя в азарт, со всей силой ударяя по ним. В этом же концерте мы видели «инсценировку» состязания двух акынов — народных певцов. Мягкая элегичность одного, пламенный темперамент другого. Какая изумительная находчивость в переходах от речитатива к пению и наоборот — то медленно, ровных, то намеренно резких и неожиданных.

Казахские артисты стремятся сочетать природную непосредственность с высокой техникой и культурой мастерства. Казахские артисты живут в образе, но не сливаются с ним целиком, подчеркивая условность и в то же время естественность сценического поведения.

Мы уже говорили о великолепном таланте Куляш Байсеитовой. Образ Жибек, ею созданный, подкупает изяществом. Ее дарование преимущественно лирического склада. Страдания Жибек рождают в нас искреннее сочувствие. Образ героини полон теплоты, искренней душевности. Все свойства ее характера проступают и в игре, и в изменениях речевых и мимических, и в то же время в трогательных, тонко вибрирующих

интонациях песенных мелодий. Пение и игра находятся в тесном единстве. Благородство Жибек и нежная ее привязанность к возлюбленному Тулегену доходят до нас во всей полноте. Жибек Байсеитовой — это героиня, вполне реальная, жизненная, соединяющая мягкую идиличность с мечтательной элегией чувств. И в то же время в ее мечтательности — неотразимое очарование сказки. Она чувствует жанр, быт, характер и умеет преображаться в соответствии с требованиями стиля и содержания произведения. Лирически страдающая Хадиша быстро вырастает в своем романтическом воодушевлении и становится героиней.

Кстати, о романтике. Условное искусство казахов романтично в лучшем смысле этого слова. Отважный Тулеген в исполнении Конабека Байсеитова лиричен столь же, как его возлюбленная, и точно так же, как сна, полон романтического обаяния. Казахские актеры умеют передавать и глубокий драматизм, и возвышенную героичность. Артист Жандарбеков не схематизирует образ вождя народного восстания Жалбыра. Он в меру патетичен, ему не чужды и лирика и юмор, и даже едкий сарказм. В «Кыз-Жибек» Жандарбеков играет Бекежана, наглого, самоуверенного претендента на «руку и сердце» Жибек. Он храбр и в то же время лжив. В этом же спектакле особенно запоминается Умурзаков в маленькой роли батрака. Он играет с большой мимической выразительностью, и в то же время без нажима, легко и просто. Его пастушья песня замечательна своей яркой мелодичностью и доходчивостью. Можно назвать еще ряд фамилий превосходных певцов-артистов казахского театра (среди них, конечно, награжденные орденами Турдукулова, Кожомкулов, Куанышбаев); нельзя не указать на большую заслугу в создании казахского театра его режиссера нар. арт. Шанина. Шанин умело мизансценирует и планирует массовые эпизоды. Он точно так же, как художник Ненашев, хорошо чувствует эмоциональную окраску событий, их жанровые оттенки. Ненашев умело использует казахский орнамент в своих декорациях. Иногда он отдает дань стилизаторству, но его декорации всегда лаконичны и дают удачный фон действию. Мы хотим несколько более подробно остановиться на искусстве замечательной танцовщицы Жандарбековой.

Кто из московских артистов знал великолепную танцовщицу Шару Жандарбекову? Для балетного мира столицы ее выступление было так же неожиданно, как в свое время танец Тамары Ханум.

Имя Жандарбековой не случайно вызывает у нас ассоциации с Тамарой Ханум. У них немало общего. Та же плавная манера танца, отсутствие рывков при переходе из одной позы в другую, какая-то непрерывно льющаяся песня, где вместо звуков — движения.

Стиль Жандарбековой полон национального своеобразия. Но в то же время она не чуждается приемов «европейской» балетной школы. От них не отказывается и весь ба-

лет казахского театра. Жигиты, состязавшиеся в стрельбе из лука, не лишают себя удовольствия «вертеть» обычные, весьма эффектные «пируэты».

У Жандарбековой — необычайная согласованность движений. Она танцует не только ногами, но и всем телом. Подчас движения ее ног, скрученных длинным платьем, едва заметны. Она как бы плывет по сцене. Но танец доходит через движения плеч, головы, рук. Замечательная игра рук, ладони, кисти — это быть может самое лучшее в гармоничном и изящном искусстве танцовщицы.

Классическому балету известны «танцующие руки». Он для них установил даже несколько позиций, как и для ног. В «Книге ликований» Волынского их около семи, Ваганова указывает только три.

Руки Жандарбековой живут «инсй жизнью», не зная школьного «классического» катехизиса. Тончайшие изгибы пальцев, взмахи ладони, свободно вращающиеся, в то время как вся рука неподвижна, удивительно удачно аккомпанируют тем настроениям, которыми живет на сцене танцовщица. Значение «игры рук» и танца «всем телом» становится ясным, когда смотришь танец кошмокатанья. Все исполнители сидят, ноги неподвижны, но зато быстро, в такт музыке, двигаются руки. Это не примитивная имитация производственного процесса, в этих случаях трудовой процесс родил игру, а та в свою очередь приблизилась к искусству. Это еще не совсем танец, но это уже и не игра. Во всяком случае, здесь больше сходства с танцем, чем даже с пантомимой.

С восточными танцовщицами Жандарбекову сближает кажущаяся статичность ее танцев. Но она именно кажущаяся; за ней скрывается сильный напор чувств, большая внутренняя сосредоточенность и экспрессивность исполнения, полного трагичности и даже своеобразной элегантности. Какое обаяние исходит от этой артистки, подчас быть может даже не совсем опытной и робкой, но искренней и непосредственной в своем искусстве, когда она, покачивая головой и черными косами, в платье ярких цветов, в головном уборе с султанчиком легко и пластично двигается по сцене! В рисунке ее танцев есть нечто общее с узорами казахских ковров, представленных на выставке в фойе театра.

Мы уже говорили, что не являемся противниками влияния «европейского» искусства в искусстве. Наоборот. Нам понятно желание казахских артистов изучить технику европейского балета, не теряя при этом национального своеобразия. Когда на сцену вышли девочки в белых платьицах, с корзиночками в руках и мальчики в голубых штанишках и стали очень стройно, ритмично, с настоящим вкусом танцевать под музыку Чайковского, мы восторженно аплодировали малышам — и не только

за большие школьные успехи, за слаженность и художественность исполнения. Мы восторгались необычайным ростом культуры и художественных запросов казахского народа, ярким свидетельством чего является существование хореографической школы в Алма-Ате, где уже учится 100 человек.

Но наряду с замечательными танцами Жандарбековой, танцем повстанцев в «Жалбыре», танцем с луками в «Кыз-Жибек» встречаются также «европеизмы», явно заимствованные танцы, как номер детей с блюдами, повторяющий распространенный в балетах «танец повярат».

Если первое отделение концерта в Большом театре происходило как обычный дивертисмент, то второе, состоявшее из народных игр, песен и плясок, строилось в виде инсценировки на тему «Вечер молодежи в ауле». Как весело и занятно отдыхает казахская молодежь! Когда смотришь на остроумные игры и пляски, подчас хранящие следы обрядового происхождения, но совершенно обновившиеся, обрешенные новым смыслом, понимаешь, какая еще большая работа предстоит искателям и знатокам фольклора.

Игры сменяются танцами, танцы — песнями. Упругие тела жигитов сцепились в борьбе. Участники инсценировки быстро меняют игры. Вот они изображают состязание иноходцев. Танец «кара журга» — стремителен и в то же время пластичен. Прекрасный актер Умурзаков представляет юродивого. Куанышпаев с большим юмором рассказывает бытовую сценку, где высмеиваются приверженцы старого быта. Новый быт смотрит на нас со сцены Большого театра. Он виден во всех этих ярких и красочных костюмах, веселых играх и шутках, радостных песнях и плясках, которые привезли казахские артисты московским зрителям, как живую демонстрацию счастливой жизни свободного казахского народа.

Бодрая, смеющаяся молодежь, пришедшая к нам из аулов. В степных просторах Казахстана звенит песня, привольная и радостная.

Главную мелодию этой песни уловил артист казахского театра Ержанов. И он сложил песню «Жасасын» («Да здравствует»). Эту песню-посвящение Сталину исполняет вся масса участников. И бурными овациями разражается зал, приветствуя того, кому посвящена эта песня, того кому обязано своей жизнью казахское искусство, и своей возвращенной молодостью девяностолетний акын Джамбул, аплодирующий вместе со всеми песне «Жасасын». И шумное эхо приветствия разносит слова «Да здравствует красный Казахстан и его изумительное искусство!».

До революции в Казахстане не было ни одного театра, а сейчас кроме оперного, выступавшего в Москве, Казахстан имеет еще 21 театр. Этой справкой мы можем закончить наш обзор казахской декады в Москве.



Казахский гос. драматический театр. Народный артист Елеубай Умурзаков



Казахский гос. музыкальный театр. «Кыз-Жибек». Канабек Байсеитов в роли Тулегена



Казахский гос. музыкальный театр. Танцовщица Шара Жандарбекова