



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАЗАХСТАНА:
ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Выпускная квалификационная работа
по направлению 51.03.02 Народная художественная культура
Направленность программы бакалавриата
«Руководство этнокультурным центром»

Проверка на объем заимствований:
60,24 % авторского текста

Работа рецензирована, к защите
рекомендована/не рекомендована
« 16 » 01 2019 г.
зав. кафедрой хореографии
А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнил(а):
Студент(ка) группы ЗФ-407-116-3-1
Дуйсеев Ернар Ерболович

Научный руководитель:
к.п.н., доцент
Л.А. Клыкова Клыкова Л.А.

Челябинск
2019

Содержание

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ	11
1.1. Процесс традиционной и новой формы музыкального искусства в Казахстане	11
1.2. Развитие музыкального творчества народов Казахстана в военные годы	18
1.3. Послевоенный период в истории музыкальной культуры	26
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ	38
2.1. Тенденции развития музыкального искусства в период перестройки	38
2.2. Роль музыкального театра в жизни казахстанского общества	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	56
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	59

ВВЕДЕНИЕ

На всем протяжении многовековой истории разных стран и народов культура выступала ключевым фактором человеческой жизни. Именно эта сложнейшая совокупность нравственных и духовных ценностей и традиций, идеалов и обычаев людей обеспечивала, в конечном счете, устойчивость развития социальных организмов – государств, наций, народов.

Отсюда вполне закономерно то внимание, которое международное сообщество уделяет феномену культуры как стабилизационному механизму в развитии человека и человечества. На современном этапе культуре все чаще отводится роль важнейшего фактора развития региона, главной составляющей «духовной устойчивости» населения, формирования привлекательного образа территории.

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

В связи с тем, что Казахстан с течением времени стал Родиной для многих этносов, возрастает значение детального исследования культурного прошлого их представителей. Тем более, что «ни на одном историческом отрезке времени не получила практического воплощения проблема реализации насущных потребностей национальных культур государства, его населяющих». Между тем, роль фактора культуры для страны, как «универсального инструмента, облагораживающего человеческие души и социальноприродную среду» становится сегодня очевидной. «Культура, являясь продукцией жизнедеятельности человека, подпитывает его,

подталкивает к новым плодотворным свершениям. Причем, этот процесс бесконечен и не должен прерываться, ибо затруднится эволюционный путь развития всего общества» .

Обращение к культурному прошлому этносов Казахстана актуально и потому, что предъявляемые требования к современному воспитанию подрастающего поколения содержат идеи построения его на лучших достижениях культуры, обращения к национальным истокам. «Отказ от исторических корней, нигилистическое отношение к духовным традициям губительны для национальной культуры в не меньшей мере, чем самоизоляция и замкнутость. Правом на будущее владеет только культура, утверждающая свое прогрессивное и оригинальное видение мира, способная обогатиться наследием прошедших времен и опытом других народов – культура, создающая необходимые и неповторимые духовные ценности» . Понимая правомерность выдвинутых положений, следует определить дальнейший путь в исследовании актуальных и востребованных временем исторических проблем, направленных на изучение истории культурного наследия этносов республики, а также использования в их изучении современного методологического подхода, базируясь на началах объективного анализа и объективной исторической оценки. В этой связи обращение к таким дефинициям, как «нации», «этнос», «национальная культура», «национальная политика», «национальные отношения», «социалистическая, интернациональная культура» и их детальное рассмотрение с целью осмысления феномена этнокультурной истории Казахстана в период советской действительности и результатов его проецирования в настоящее время, становится объяснимым.

Для начала, пожалуй, следует дать определения указанным терминам, содержащимся в богатой на сегодняшний день научной литературе. «Нация» определяется – как исторически сложившаяся устойчивая общность людей, возникшая на базе: общности происхождения, языка, территории, общности (единства и целостности) сферы общественного самоуправления,

психического склада, проявляющегося в общности культуры. Возникновение наций исторически связано с развитием производственных отношений, преодолением национальной замкнутости и раздробленности, с образованием общей системы хозяйства, в частности общего рынка, созданием и распространением общего литературного языка, общих элементов культуры и т.д. Обычно нации возникают из народностей и сохраняют их названия. В этой связи понятие «национальность», выражая этническую общность, представляет собой лишь один из факторов нации и народности. Поэтому оно является более узким, чем понятие «нация». Термин этнос (от греч. народ) означает группу людей, объединённую общими признаками, объективными либо субъективными. Различные направления в этнологии включают в эти признаки происхождение, язык, культуру, территорию проживания, самосознание и др. Этноты подвержены изменениям в ходе этнических процессов – консолидации, ассимиляции и т.п.

Для более устойчивого существования этнос стремится к созданию своей социально-территориальной организации (государства). Источником этнической связи людей служит общность культурных характеристик и природных условий бытия, приводящих к дифференциации данной первичной группы от другой. Таким образом, на первый взгляд, близкие по содержанию понятия содержат определенные различия и характеризуют те сложные этнические процессы, которые происходили на территории республики в советские годы. Наблюдалась не только искусственно насаждаемая господствовавшей властью политика смешения наций в единую общность людей, так называемый советский этнос (народ), но и осуществление в данном русле культурной политики, определяемой, в свою очередь, жесткой идеологией правящей партии.

В терминологических изданиях понятие «интернационализм» связывают с идеологией и политикой, провозглашающих равноправие и общность интересов социальных групп, принадлежащих к различным нациям. Но положение полного равноправия и общности интересов, само по

себе весьма сомнительно с точки зрения возможного существования, вообще, подобного состояния культуры у различных наций. Культура есть понятие универсальное, однако дать точное его определение невозможно. То же самое можно сказать и об «этнической культуре», поскольку она проявляется и реализуется различными способами и образом, поэтому её можно понимать и толковать по-разному. В изучении культуры, как известно, существует несколько подходов: ценностный (аксиологический – связь общечеловеческих ценностей); символический (культура – система символов); организационный, деятельностный подход. Выделенные аспекты культуры – аксиологический, символический, организационный, деятельностный – тесно взаимосвязаны, и представляются наиболее актуальными. Так, например: базовые представления о мире и верования этноса (символический аспект) реализуются и отражаются в укладе его жизни (организационный аспект). И в конечном итоге оформляются в определенную ценностно-нормативную систему – со своими приоритетами и своеобразными связями между отдельными ценностными ориентирами (аксиологический аспект), а образ жизни и система ценностей в свою очередь обуславливают формы поведения и способы деятельности членов этнической группы (деятельностный аспект).

Наконец, типичные формы поведения и способы деятельности служат подкреплением и опорой господствующим в этнической группе представлениям и верованиям (подобно тому, например, как систематическая молитва поддерживает в человеке веру, не дает ей ослабеть и угаснуть). Известно, что так называемая этничность – это, прежде всего, и главным образом культура этноса, именно ею 10 определяются «границы» этноса, отличия каждого из них от других. Оказавшись в Казахстане, не на территории своей этнической родины, представители многих национальных групп, впрочем, как и казахский этнос также, несмотря на провозглашенную политику «интернационализации», пытались всячески сохранить свою самобытную культуру. Идея создания «общей» национальной лишь по

форме, но не по содержанию культуры становилась в стране и республике широко пропагандируемой. «...Наряду с политическим и экономическим сближением социалистических наций сближаются и их культуры, начинают складываться общие черты единой интернациональной культуры. Однако, развернувшаяся политика в области национальностей и их культур, на деле шла вразрез провозглашенным идеям об освобождении «угнетенных наций». Для руководства страны не представлялось важным организовывать и проводить мероприятия для сотен наций в отдельности, когда более целесообразней, выглядела идея объединения мелких из них по родственному принципу с более крупными, а крупных – включения в аморфную форму советского этноса. Ведь реальная национальная политика, связанная со свободой культурного самоопределения, могла привести к разобщению национальностей, а то и к политическому отделению, чего не могло не опасаться, тем более допустить молодое руководство в условиях общей нестабильности. Поэтому для подкрепления своей мнимой национальной политики в русле общей идеологии была провозглашена идея о складывании интернациональной «сливающей все нации в высшем социалистическом единстве» культуры.

Таким образом, разработанная и предлагаемая в качестве государственной программы национальная политика приобретала схематичный характер, когда из-за близости 11 языка, традиций могли «объединить» казахов и татар, русских, украинцев и белорусов, бухарцев, персов и турков и др. и в данном русле продолжать уже «общую» культурную программу. Нам остается лишь недоумевать о том, как народы лишались права на самоидентичность, испытывая политику регулирования, контроля, а зачастую уничтожения прошедших вековой опыт традиций и обычаев. Идеями новой советской культуры оказались проникнуты все сферы общественной жизни, в том числе уклад и быт населения. Изменения в жизни миллионов людей должны были способствовать осуществлению возложенных Компартией задач по привлечению людей к активному

созидательному творчеству материальной, политической, духовной культуры, разработке новых научных принципов управления культурным строительством и планирования культуры, превращения страны в страну сплошной грамотности, высокого уровня образованности и мн. др. Проводилась политика замены традиционной национальной культуры на советскую, причем последняя должна была стереть все национальные особенности, представляемые отныне населению как устаревшие в условиях современной жизни. Интернационализм советских людей воспитывался всем укладом жизни, начиная с детских лет. Интернационализм прививался через печать, радио, телевидение, художественную литературу, искусство и т.д. Бюрократическое равнодушие к развитию национальных культур, проявляющаяся тенденция считать любые стремления, связанные с удовлетворением естественных культурно-языковых потребностей возрождением национализма, не могло не вызывать чувств национальной ущемленности. «Неконфликтный подход», столь характерный для советского периода наносил заметный отпечаток на освещение в научной литературе истории национальных процессов в СССР.

Познание конкретно-исторического хода этих, не лишенных противоречий процессов подменялось обычно односторонним подбором материалов, демонстрирующих лишь позитивную динамику их различных аспектов. По мнению советского руководства, новые формы культуры, имеющие отношение к развитию социалистического театрального, музыкального, литературного, художественного искусства должны были сплотить нации в едином идейном направлении. Народные же традиции во всей полноте были не нужны, более того, они были опасны как концентрация векового духа свободного творчества. Именно поэтому все культурное наследие казахского народа тщательно фильтровалось, в новую жизнь допускался ограниченный объем традиций в соответствующей идеологической переработке, не противоречащий духу социалистического искусства. К примеру, полностью искоренялось все, что было связано с

шаманизмом и исламом. «Европеизация культуры народов советского Востока была генеральным направлением политики сталинской эпохи. Новые формы культуры, создаваемые ускоренными темпами, призваны были служить зрелым воплощением результатов невиданного в истории человечества скачка от феодализма к социализму, минуя капитализм. Таким образом, государственная политика по открытию театров, филармоний, консерваторий, написанию специально приглашенными композиторами первых опер и балетов, имела глубокую политическую подоплеку.

На фоне страшных последствий коллективизации, разрушения традиционного уклада и культуры, глубокого экономического кризиса, новые формы искусства были призваны демонстрировать организованный по единой схеме во всех восточных республиках «расцвет культуры социалистических наций». Таким образом, в ходе излишне форсированной интернационализации, стремления ускорить формирование советского народа как единой общности бюрократическими и волюнтаристскими методами, без учета национально-специфических интересов привело к тому, что в национальной политике были допущены просчеты, перекосы и серьезные ошибки.

Официально игнорировались реальные различия в уровне жизни, особенностях образования, менталитета национально-территориальных образований. Авторами современной исторической науки признана неправомерность проводимых мероприятий, неправильное сведение содержания культур народов только к единой идейно-классовой основе и признание национальной формы культуры только в сфере художественной, языковой и бытовой культуры. Не был учтен тот факт, что стремление людей к познанию своей самобытной национальной культуры является вполне закономерным и естественным явлением. «Значение национального самосознания состоит в том, что оно морально укрепляет человека, пробуждает в нем интерес к отечественной истории, своим ценностям и традициям. Отрыв от национальных корней неизбежно приводит к

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

ГЛАВА 1. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВЕТСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

1.1. Процесс традиционной и новой формы музыкального искусства в Казахстане

Процесс синтеза традиционной и новой формы музыкального искусства в Казахстане накануне Октябрьской революции 1917 г. музыкальное творчество народов Казахстана имело в своем содержании богатые вековые традиции и, было подготовлено к дальнейшему своему росту в условиях зарождающейся советской системы. С начала 20-х гг. наблюдался процесс укрепления традиционных стилей, жанров, как в казахской музыке, так и музыке других этносов. Подобные явления были характерны для искусства песенного исполнения, методов написания и передачи музыки, игре на народных инструментах. Но национальное музыкальное искусство не могло не оказаться под мощным влиянием политики советского руководства, оказавшись «в тисках» партийных регламентов и идеологических предписаний.

Стало наблюдаться некое двойственное положение, когда, с одной стороны, сохранялись прежние устои народной музыки, а с другой, уверенно входила в общественную жизнь европейская музыкальная культура, со своими законами строгой нотной фиксации, многообразия стилей, новыми видами игры на инструментах. На первый взгляд обозначившаяся конфронтация в музыкальном творчестве, на самом деле способствовала его обогащению.

Расширился музыкальный язык, сложились различные виды музыки: от серьезной, элитарной, до развлекательной, массовой. Одним словом, стала складываться современная музыкальная культура с соответствующими нормами и традициями. По мнению ряда ученых-музыковедов, в советскую эпоху в музыке произошли изменения, подобные «тектоническим сдвигам», повлиявшим на характер жизнедеятельности человека. «Политико-

экономический формационный «скачок» обусловил преимущественную направленность на формирование культурных очагов оседлого образа жизни, 15 городского типа общения. Дух степной цивилизации и традиционная культура общения в рамках аульной среды обитания подверглись сильнейшему надлому. Образовавшаяся «трещина» в преемственном развитии многовековой национальной культуры образно характеризуют масштабы изменений. Местная адаптация новых цивилизационных форм музыкального искусства была сопряжена со своеобразным «перерывом» в естественной этнической эволюции, с разрушением национального сознания».

Невозможно не согласиться с подобными утверждениями, имеющими под собой вполне серьёзные обоснования, но и не признать «благотворного» влияния социалистической системы на развитие музыки республики также нельзя. В музыке Казахстана, по сути, сложились два основных направления, связанные с народной музыкальной традицией, имеющей отношение к фольклору, а также новоевропейскими формами музыкальной системы, имеющей в своем основании традиции европейских народов.

Существует мнение о том, что появление композиторского творчества стало возможным не в связи с изменением общественного строя, а – изменениями в укладе жизни, а именно переходе в данном случае казахского быта на оседлость. Таким образом, переход к новым видам музыкального искусства связан в большей степени со стадийностью развития музыкальной культуры. «Музыкальная практика показала, что композиторское творчество, стадийно принадлежащее к профессиональному атрадиционализму, возникло в культурах независимо от региона и национальной принадлежности. Оно относительно самостоятельно по отношению к общественному строю, и его формы приобретают разные варианты в связи с конкретной исторической ситуацией, социально-политической, религиозной основой и национальным своеобразием». Исходя из вышесказанного, следует заключить, что музыкальная культура на

территории Казахстана вобрала европейские традиции не благодаря социализму, а за счет естественных процессов эволюционного характера, социализм же повлиял на содержательную часть музыкального творчества, добавив ноты ее политической ориентированности.

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

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

ресторанов перекочевали в театры и «проникают в школьные вечера, в комсомольские клубы». «Этого нельзя допускать, – категорично заявляла редакция журнала и предлагала «товарищам из Репертуарной комиссии принять надлежащие меры к прекращению этой замаскированной порнографии.

В Революционной Республике ей не место» 17 Репертком контролировал не только распространение произведений музыкальной формы, но и творчество композиторов. В 1939 г. был организован Оргкомитет Союза советских композиторов Казахстана, с чего и началось собственно оформление профессионального музыкального искусства. Но первые шаги по фиксации казахского музыкального наследия связаны с именем А.В. Затаевича, впервые открывшего перед широкой общественностью музыкальную кладовую казахского народа.

В 1940 г. был образован Союз композиторов республики, куда вошло 20 членов-композиторов. Среди них были Ахмет Жубанов, Евгений Брусиловский, Борис Ерзакович, Латиф Хамиди, Дина Нурпеисова, Кенен Азербаетов, Манарбек Ержанов. В 1941 г. членом Союза стал Муқан Тулебаев. Первыми профессиональными композиторами Казахстана, руководствовавшимися в своем творчестве национальным наследием народа, а также современными средствами музыкального самовыражения, был совершен рывок в развитии музыкального искусства, сделан достойный задел для будущего его развития. Культура многих народов, проживавших тогда на территории республики, обогатилась сочинениями талантливых советских композиторов, в том числе представителей других национальностей. К ним относятся Куддус Кужамьяров, Икрам Масимов, Латиф Хамиди и мн. др.

Среди первых композиторов, внесших значительный вклад в развитие музыкального творчества Казахстана, безусловно, следует назвать Е. Брусиловского, который, к тому же, являясь профессиональным композитором, занимался педагогической деятельностью. Остальные композиторы овладевали профессиональным опытом в процессе своего

творчества. «Этап ученичества был совмещен с созданием полноценных, общественно значимых произведений. Это были разносторонние деятели культуры, не ограничивающиеся творческой и педагогической сферой, широко влияющие на формирование общей культуры, создание музыкальных организаций и творческих коллективов. Они были духовными учителями, определяя общее направление развития казахской 18 музыки в начале XX века», – такая, на наш взгляд высокая оценка дана деятельности первых композиторов, которым, на самом деле, пришлось совмещать работу по созданию, как конкретных музыкальных произведений, так и базы профессиональной музыкальной культуры. Каждый из композиторов сыграл свою индивидуальную роль в развитии идеи новой музыки. А. Жубанов создал направление развития народных инструментов народнопрофессиональных жанров, сформировал научную базу для изучения фольклора и традиционной музыки. Л. Хамиди и Б. Байкадамов основали песенное и хоровое искусство. В. Великанов осуществил идею создания балетного искусства. Е. Брусиловский, активно работавший во многих жанрах, исключительную роль имел в создании казахской оперы и симфонической музыки.

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

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

В 1934 г. под руководством А. Жубанова был создан оркестр казахских народных инструментов, а с 1935 по 1945 гг. он был дирижером и художественным руководителем Казахской государственной филармонии им. Джамбула. Совместная работа с не менее талантливым композитором 19 Л. Хамиди позволила появиться на свет операм «Абай», «Толеген Тохтаров». Народным артистом КазССР заслуженно стал Латиф Хамиди, лауреат Государственной премии КазССР. Им были созданы опера «Джамбул», оперетта «Бал бұлак», концерты для домбры, более 50 песен и романсов, среди которых «Қызық қыран», «Қайнайды өмір», «Бұлбұл», «Джамбул поёт», «Казахский вальс» и мн.др.

Значительной фигурой в музыкальной культуре Казахского края была и остается народная артистка КазССР Дина Нурпеисова, которая в 1939 г. на Всесоюзном конкурсе исполнителей на народных инструментах в г. Москве заняла 1-ое место. Она стала живым примером неизменности традиционной казахской музыки, ее актуальности и абсолютной непобедимости в условиях иного общественного строя. Несмотря на идеологическое воздействие, искусство продолжало развиваться в национальном и цивилизационном направлении. Первое подразумевало сохранение народных традиций, а второе – приобщение к европейским формам музыкального творчества. Однако, оба направления находились под контролем партийных органов, руководящие директивы которых существенно ограничивали творчество композиторов и народных музыкантов. «Тематика, образы, материал, методы, жанры оперелялись «сверху». Всероссийское совещание по национально-музыкальной работе 1931 г. полностью утвердило классовый подход в вопросах развития музыкального творчества...Классовая теория о двух культурах подразумевала, с одной стороны, развитие национальной

музыки, с другой стороны, сближение народов и соответственно – их культур». [1, 66]. Однако, даже самые строгие рамки советской политической системы, в которых оказалась музыка, не могли оставить равнодушным самого главного ее ценителя – рядового зрителя. Народ оставался верен традиционной музыкальной культуре, и в то же время принимал современную модель творчества, так что получаемый синтез разных национальных по происхождению жанров не взаимоисключал их, а дополнял. «Стало очевидным, что между видами творчества не было противопоставления, конфронтации. Их соотношение не несло 20 конфликтных ситуаций. Координационные отношения обеспечили сохранение национальных видов творчества в условиях влияния инокультур и разрушения этнокультурной целостности. Виды творчества развивались как субкультуры со своим кругом слушателей и средой общения, существовали параллельно и с возможностью взаимосвязи».

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

изготовления, получили репрезентативную форму, не уступая европейским моделям инструментов.

Таким образом, музыкальная культура 30-х гг. XX в. претерпела серьезные изменения в сторону ее модернизации путем приобщения к достижениям европейского музыкального искусства. Это стало возможным «благодаря» политике правящей партии по «отчуждению» народов от национальной культуры, что, однако, не привело к окончательному уничтожению традиционной музыки, напротив, сложился некий баланс между разными жанрами и видами музыкального искусства. Стал наблюдаться процесс взаимодополнения, обогащения, а не полной замены на европейские формы 21 музыкальной культуры, почему мы и вправе констатировать происходившие процессы модернизации казахской и культур других этносов, проживавших на территории республики.

1.2. Развитие музыкального творчества народов Казахстана в военные годы

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

Активизировали свою работу действовавшие библиотеки, избы-читальни, красные юрты, клубы, музеи и другие «очаги» культурной жизни. Понятно, что тематика пропагандируемой литературы, материалов лекций, докладов, представляемых на собраниях культурных учреждений оставалась военнопатриотической. Все усилия правительства, действующей партии были направлены на перестройку идеологической работы в сторону массовой организации и воодушевления советских людей на борьбу с врагом. «Коммунистическая партия Советского Союза требовала поднять идейно-воспитательную и культурномассовую деятельность в тылу..., активизировать и привести в действие все каналы идейного и культурного влияния на массы, чтобы добиться бесперебойного снабжения фронта всем необходимым» [5, 247]. 22 Культпросветучреждения республики, отдельные активисты, в большинстве своем партийные работники вели широкую агитационную работу среди населения по разъяснению политической ситуации в мире, стране; задач, стоящих перед государством в условиях военного времени, связанных с усилением работы на предприятиях, в сельском хозяйстве. Появились новые формы культурно-просветительного обслуживания – проведение «политических дней». Они устраивались один – два раза в месяц на заводах, фабриках, в колхозах и совхозах и предусматривали выступления руководящих работников на политические темы.

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

советского искусства, сыграла музыка военного периода. Согласно существующей в современном музыковедении периодизации, музыкальное искусство 40-х гг. исследуется в неразрывной связи с 30-ыми гг.

Подобное стало возможным из-за относительной близости двух исторических вех, когда музыкальная культура Казахстана в 30-40-е гг. под воздействием политики страны обрела новые для себя черты. Наблюдалась стадия становления иной, нежели прежней системы музыкального восприятия, и творчество эвакуированных музыкантов стало вкладом в процесс ее начального формирования.

Однако периодизация с точки зрения исторической науки позволяет нам рассматривать события и процессы в отрыве предвоенных от военных лет для более тщательного раскрытия вопроса об изменениях в развитии, учитывая особенные сложности в ходе начавшейся войны.

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

Через творчество композиторов, в том числе народных исполнителей вселялся патриотический дух в сердца и сознание миллионов людей, находившихся на полях сражений, в тылу. В ходе массовой эвакуации деятелей культуры, казахстанская общественность в большинстве своем открыла для себя выдающегося композитора С. Прокофьева, приехавшего в Казахстан и начавшего здесь писать музыку к опере «Война и мир»; С. Туликова, создавшего песни о героях казахстанцах: «Малик Габдуллин», «Идут полки народные», «Мы отомстим», «Жди меня». З. Компанец написал рапсодию на казахскую тему и песни о 8-ой гвардейской дивизии.

Продолжали работать казахстанские композиторы, создавая военные лирические песни и марши.

В 1942 г. оперный театр им. Абая осуществил постановку оперы Е. Брусиловского «Гвардия, алға!». Это была первая попытка воплотить в музыкальных образах героев-панфиловцев. Годом позже композиторы Е. Брусиловский и М. Тулебаев создали оперу «Амангельды». Одним из лучших оперных произведений Казахстана явилась созданная А. Жубановым и Л. Хамиди опера «Абай». А в 1944 г. композиторы Е. Брусиловский, М. Тулебаев, Л. Хамиди в творческом содружестве с писателями А. Тажибаевым, Г. Мусреповым написали Государственный гимн Казахской ССР.

В целом, композиторами Казахстана в годы войны было создано более 300 новых музыкальных произведений больших 24 и малых форм, в основном, посвященных героическим подвигам советских людей на фронте и в тылу. Всеобщий патриотический дух вселяли и народные акыны. Известно творчество старейшего акына в годы войны Жамбыла, стихотворения которого поддержали не только жителей блокадного Ленинграда, но и всех участников Великой Отечественной войны. Правительство Казахстана стало широко пропагандировать проведение айтысов – поэтических состязаний между известными акынами районов в рамках области, республики. На них возлагались не менее ответственные задачи военно-политического и хозяйственного значения.

По мнению руководства именно акыны своими произведениями способны были мобилизовать население на борьбу с внешним врагом, а также активизировать работу тыловиков. Целая плеяда талантливых акынов того времени была представлена на территории Семипалатинской области, среди которых заслуженный деятель искусств Казахской ССР Нурлыбек Баймуратов (г. Семипалатинск), Сапаргали Алимбетов (Жарминский район), Толеу Кобдилов (Чарский район), Иманбасар Казангапов, Нургали

Тунгатаров (Жарминский район), Ахрам Искаков (Абаевский район), Есенсары Кунанбаев (Аягузский район).

Отделом пропаганды и агитации Обкома КП(б)К по Семипалатинской области отслеживалась не только творческая деятельность местных акынов, но и бытовые условия их проживания. Так, в письме секретарю Жарминского Райкома КП(б)К отдел пропаганды просил ознакомиться с материальным положением акынов Алимбетова, Казангапова; в случае необходимости оказать помощь и информировать о проделанной работе областной комитет.

Также указывалось следующее: «необходимо систематически уделять внимание акынам...и создать им необходимые условия, чтобы они могли плодотворно работать по созданию высокохудожественных произведений, изображающих героическую борьбу советского народа против немецких захватчиков» [6].

Сапаргали Алимбетов за заслуги в развитии казахской литературы был награжден Почетной грамотой Верховного Совета Казахской ССР и был персонально приглашен на проводившийся в Алма- 25 Ате в 1943 году пленум Союза советских писателей Казахстана. Правлением Союза советских писателей Казахстана было запланировано издание сборника избранных произведений поэта, посвященных событиям Великой Отечественной войны. На пленум Союза советских писателей Казахстана 22-28 февраля 1943 года был приглашен и акын Толеу Кобдилов, автор сборника «16 жыл», посвященный событиям 1916 года.

В годы войны стихи поэта не раз печатались в местных и республиканских газетах, вследствие чего руководство также просило позаботиться о его материальнобытовом положении. Акыны активно участвовали в общественной жизни республики, выезжая на полевые станы с концертами, декламациями стихов. «Народный акын Баймуратов обслужил во время посевной 2500 человек; группа народных акынов, возглавляемая Толеу Кобдиловым, обслужила 14 колхозов, занимаясь в то же время сбором

материалов устного народного творчества. Выезжала в колхозы и бригада народных акынов во главе с Сапаргали Алимбетовым».

В связи с активной творческой деятельностью местных народных акынов и писателей было решено создать областное отделение Союза советских писателей Казахстана. Перед ним были поставлены задачи поддержания акынов, их творчества, причем уделялось особое внимание акынам молодого возраста. Произведения должны были отражать главную тему – тему Великой Отечественной войны, героических подвигов бойцов Красной Армии, советских граждан тыла.

Как свидетельствуют документы прошлых лет, местное руководство стремилось сосредоточить творческую молодежь – акынов, писателей, поэтов вокруг областных газет «Прииртышская правда», «Екпинды», проводивших так называемые «литературные среды» по обсуждению новых произведений местных писателей. Предполагалось, что там начинающие литераторы наберутся опыта и в дальнейшем будут готовы творить «во благо советского общества». Областными органами власти велся учет народных акынов, в соответствии с которым определялся круг культурных мероприятий в области.

По данным на 10 августа 26 1943 года в Семипалатинской области насчитывалось 8 акынов, 5 поэтов, 12 писателей. На каждого акына составлялась деловая характеристика с указанием перечня стихов, опубликованных в газетах. Среди акынов устраивались айтысы в масштабе районов, области, республики. Так, в январефеврале 1943 года планировалось провести в Абаевском и Жарминском районах межколхозные айтысы, в марте – айтыс между Октябрьским и Калининским районами г. Семипалатинска, а в июне – областной айтыс с участием акынов Аягузского, Жарминского, Абаевского, Чубартауского районов.

В ноябре того же года в г. Аягузе в клубе железнодорожников был организован и проведен айтыс между Аягузским и Жарминским районами, в котором приняли участие акыны С. Алимбетов и Е. Кунанбаев. Была

проведена соответствующая работа с акынами по ознакомлению с экономическим и культурным развитием каждого из районов; подготовительная работа по распределению расходов, связанных с ценными подарками, костюмами для акынов, командировочными для их поездки, художественным оформлением клуба, где был проведен айтыс и пр.

Задача самого айтыса определялась в следующем виде: «в художественной форме всесторонне показать достижения и недостатки обоих районов». Масштабным оказался айтыс между Семипалатинской и Карагандинской областями, проводившийся в 1943 году. Сохранившиеся архивные документы констатируют интересные факты плана разработанных мероприятий по поводу организуемого айтыса. Планировалась встреча гостей из Карагандинской области, посещение ими промышленных предприятий города; во второй день – выступление акынов в театре и организация трансляции айтыса по местному радио. Для акынов были подготовлены костюмы – известным заслуженным деятелям искусств Шашубаю Кошкарбаеву (Карагандинская область), Нурлыбеку Баймуратову (Семипалатинская область) сшиты халаты из черного бархата; остальным – из хлопчатобумажной ткани. Выделено 5 лисьих шкур для головных уборов, а также гостинцы для семей акынов, продукты на дорогу . 27 Материалы айтыса затем были опубликованы в местной печати и дано указание районным комитетам КП(б)К «ознакомить всех трудящихся области с материалами айтыса и на этой основе добиться усиления производительности труда, выполнения и перевыполнения ежедневных норм каждым тружеником тыла» [11].

Подобное отношение к айтысам объяснялось их идейным содержанием и значением, которое придавалось им со стороны правительствующего аппарата. С акынами проводилась идеологическая работа, указывалась тематика песенных состязаний, за рамки которой, естественно, выходить не разрешалось. В декабре 1944 года за подписью секретаря ЦК КП(б)К по пропаганде и агитации М. Абдыкалыкова в Семипалатинский областной

комитет было направлено письмо, в котором указывались положительные и отрицательные итоги проведенных по республике айтысов. «Айтыс народных акынов, - говорилось в документе – показал, что он является одной из доходчивых форм агитационно-массовой работы и может быть использован в виде своеобразного социалистического соревнования между предприятиями, колхозами, совхозами, МТС, районами» . Однако, по мнению центрального руководства были обнаружены существенные недостатки в ходе проведения айтысов, когда акыны из-за «недостаточной» подготовки не владели фактическим материалом, не проявляли конкретности, критики в отношении недостатков в работе отдельных предприятий и колхозов. Крайне недостаточно популяризировались герои фронта и тыла; тематика сводилась к обсуждению бытовых, а то и личных сторон жизни, а бывали случаи и вовсе читки заранее подготовленных текстов выступлений.

В связи с этим определялась необходимость «улучшения» народного творчества, усиления пропаганды новых форм айтыса среди населения, проведение до 1 февраля 1945 года айтысов между предприятиями, колхозами области. «Задачи и темы предстоящих айтысов должны с большим поэтическим мастерством показать образ гения беспримерных исторических побед тов. Сталина, победоносной Красной Армии, победы в Великой Отечественной войне» .

Как видим, народные акыны, как, впрочем, и все остальные деятели литературного, музыкального жанра были 28 подчинены делу воспевания и возвеличивания существующего советского строя, проводимой руководством страны политики, что, также может являться вполне объяснимым явлением не только в сложившихся экстремальных условиях войны, но и мирного времени. Общество нуждалось в особой политике в области культуры, построения необходимых форм идеологической организации людей. В директивах того времени определялась необходимость постоянной, каждодневной работы с местными акынами, направленной, прежде всего, на

их политическое воспитание. Акыны, таким образом, рассматривались как средства популяризации идей советского руководства среди широких народных масс. На айтысы, несмотря на присущие им формы народного искусства, были возложены большие задачи. Но надеяться только лишь на музыкантов из среды народа было нельзя, вследствие чего ставилась дополнительная, а, возможно, основная задача по подготовке советских музыкальных кадров. Учитывая возникшие трудности в музыкальном искусстве Казахстана, в том числе кадровые проблемы, во многом связанные с военным бременем, Постановлением СНК КазССР № 420, от 24 июля 1944 г. в г.Алма-Ате была учреждена государственная консерватория. Немаловажным для правящего руководства республики оставалась и политическая грамотность преподавательских кадров.

В связи с чем, было решено при консерватории создать обязательные для педагогов кружки: текущей политики, по изучению биографии Сталина, по изучению истории партии, университет философский кружок, семинар при ЦК КПК. Таким образом, перед музыкальными учреждениями была поставлена конкретная задача подготовки квалифицированных кадров не только в области профессиональной деятельности, но и политики страны. Определяя значимость рассматриваемых рамок периода Великой Отечественной войны, следует отметить неоценимую помощь акынов, күйши, композиторов в годы войны, воодушевлявшие на боевые и трудовые подвиги советских людей.

1.3. Послевоенный период в истории музыкальной культуры

Разнообразной в плане использования широкого круга жанров, многообразных приемов решений художественных композиций, реализации разнополярных творческих устремлений авторов, стала музыка послевоенного времени.

По определению музыковедов поколение композиторов данного периода было «наиболее плодотворным и гармоничным в творческой реализации». К ним относятся, прежде всего: Г. Жубанова, Е. Рахмадиев, К. Кужамьяров, С. Мухамеджанов, Н. Мендыгалиев, Н. Тлендиев, М. Сагатов, М. Мангитаев, Б. Джуманиязов, Д. Ботбаев и др. Если в 1946-1953 гг. еще продолжали распространяться достаточно жесткие условия идеологического воздействия, то со второй половины 50-х гг. стал наблюдаться постепенный процесс освобождения музыкального искусства от давления нормативных установок. Творчество композиторов приобретало определенную свободу в художественных решениях, обозначилось использование более обширного круга жанрово-стилевых средств. К середине 50-х гг. заметно усилилась и подготовительная база музыкантов.

В республике действовало 28 музыкальных учебных заведений, из них одна консерватория, 5 музыкальных училищ, целый ряд музыкальных школ (десятилетка и 21 семилеток). В государственной консерватории обучение осуществлялось на 7 факультетах: фортепианном, оркестровом, вокальном, дирижерско-хоровом, театральном, историкотеоретическом и факультете народных инструментов. Примерно половину обучающихся составляли студенты казахской национальности. Музыкальные училища были представлены в гг. Алма-Ате, Караганде, Уральске, Семипалатинске, Усть-Каменогорске.

Из всех учащихся 1/3 составляли казахи. Безусловно, планировалось наращивание сети музыкальных учебных заведений, в частности, открытие в 6-ой пятилетке еще 4 музыкальных училищ (в гг. Петропавловске, Чимкенте, Кустанае, Павлодаре), 10-ти семилеток [13]. 30 Развернули свою деятельность и музыкальные учреждения. Помимо Республиканской казахской государственной филармонии им. Джамбула, функционировало 9 областных концертно-эстрадных бюро. Была организована казахская хоровая капелла, а также государственный ансамбль песни и танца КазССР. Задачей концертно-эстрадных бюро было «культурное обслуживание концертами

трудящихся города и деревни». В городах концерты могли организовываться в рабочих клубах, летних площадках, парках; в деревнях – сельских клубах, колхозных бригадах, во время посевной и уборочной кампаний – на полях и станах. «Эстрада является искусством «малых форм», поэтому гибкость и портативность этого искусства позволяет с успехом демонстрировать его на любой сцене – от столичной сцены Эрмитажа, до полевого колхозного стана», - констатировалось в докладе директора концертно-эстрадного бюро по Семипалатинской области Семенова-Леонова .

Среди недостатков работы, этим же директором было обозначено характерное для многих концертных бригад, стремление выполнить производственно-финансовый план, погасить задолженность, нежели «улучшение качества репертуара и его идеологическое направление». «После Постановления ЦК ВКП(б) «Об идеологическом направлении литературы и искусства», нам, работникам эстрады, коренным образом необходимо перестроить свою работу, отречься раз и навсегда от делячества искусства ради денег, или искусства ради искусства. Вложить в программы концертных бюро идеологическое направление, тематику сегодняшнего дня, значительно улучшить качество репертуара, строго подходить к исполнительному мастерству артистов» .

Именно в таких «сознательных» руководителях особенно нуждалось советское государство, придавая «такому важному участку» работы, как культура и искусство серьезное внимание. На самом деле руководство практически всех культурных учреждений состояло из подобных политически подкованных кадров, а иначе те имели риск лишиться своего рабочего места. Но, не увлекаясь далее критикой в их адрес, а оправдывая их усилия необходимостью времени, стоит остановиться на достижениях музыкального искусства деятелей Казахстана. Первым профессиональным пианистом-казахом, автором первых концертов для фортепиано был Нагим Мендыгалиев. В 1979 г. он получил звание заслуженного деятеля искусств КазССР. Его концертная пьеса «Легенда о домбре» стала одним из

популярных произведений казахской фортепианной музыки. Сыдых Мухамеджанов – автор первой казахской комической оперы «Айсулу». Его перу принадлежали и другие оперы – «Жумбак кыз», «Акан сери», а также впервые в истории казахской музыки – концерта для голоса с оркестром (1958 г.).

С. Мухамеджанов – народный артист КазССР, лауреат Государственной премии, заслуженный деятель искусств КазССР, создал целый ряд песен, романсов, хоровых произведений, а симфонию «Буря» посвятил 100-летию со дня рождения Ленина. Пожалуй, не ошибемся, если скажем, что тематика казахской жизни, ее быта, традиций оставалась основной в творчестве советских композиторов. Умелое совмещение национального колорита и европейских традиций придавало казахской музыке этого периода особую живость, современность, и в то же время традиционность, осмысленность, тесную связь с глубинами исторического прошлого народа. Однако, данное обстоятельство позволило критикам негативно отозваться о симфонической музыке казахских композиторов 50-60-х гг.

Так, в Очерках по истории казахской советской музыки встречаем следующее заключение, касающееся их творчества: «В казахской симфонической музыке наиболее значительное место занимает лирикоэпический жанр, что во многом обусловлено повествовательным складом и лиризмом казахской народной музыки. Начало было положено Брусиловским, продолжено Великановым, Тулебаевым, Мусиным... Однако преобладание произведений лирико-эпического и картинно-описательного плана позволяет говорить о некотором сужении жанров симфонической музыки».

И далее: «Ограничение круга образов, связанных преимущественно с отражением картин природы, быта казахского народа, и некоторое однообразие замысла во многих произведениях, приводит подчас к поверхностному, неглубокому отражению явлений действительности» .

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

Сохранялась, пусть и не в жесткой форме, но определенно политизированность характера музыкального творчества. До сих пор осуществлялся «заказ» «сверху» и жанров, и произведений, чему вынуждены были подчиняться многие музыканты. Для творчества были характерны работы о целине, промышленных гигантах Казахстана, дружбе народов, партийных деятелях. Но речь здесь вовсе не о процессах обеднения казахской музыки, она продолжала оставаться многообразной. Усилий талантливых композиторов хватало и на произведения «современной действительности», которая, кстати говоря, позволяла искать себя в разнообразии стилей, и на народную музыку. Еркегали Рахмадиев – народный артист СССР, лауреат государственной премии КазССР, с 1959 по 1961 гг. руководил Государственной филармонией, а с 1961 г. работал начальником Главного Управления по делам искусств Министерства культуры КазССР.

С 1968 г. Е. Рахмадиев председательствовал в Союзе композиторов Казахстана, осуществлял работу секретаря Союза композиторов СССР. Он стал автором опер «Камар сулу», «Степное дерево», «Алпамыс», «Песня о целине», симфонических кюев «Дайрабай», «Кудама думан», кантат,

хоровых поэм и др. Председательствование в Союзе композиторов Казахстана осуществлялось в 50-е гг. и Муқаном Тулебаевым.

С 1959 г. он стал народным артистом СССР, лауреатом государственной 33 премии СССР, премии Джамбула. Он написал оперы «Амангельды» (совместно с Е. Брусиловским), «Биржан и Сара», «Нияз и Раушан», «Козы Корпеш и Баян сулу» и др. произведения. Одним из немногих М. Тулебаев был членом Союза композиторов СССР. Всего в Союз советских композиторов СССР по данным на 1953 г. входило более тысячи человек.

Среди них подавляющее большинство составляли русские композиторы (420 чел.), евреи были представлены в 256 чел., армяне – 90, украинцы – 72, грузины – 60 и т.д. Казахи упоминались в Примечании, поскольку были представлены в Союзе единицами.

Значительную роль в истории казахской музыки сыграл Нургиса Тлендиев, в годы войны занимавшийся дирижированием Оркестра казахских народных инструментов. Свою деятельность Н. Тлендиев продолжил и в послевоенные годы, став в 1960 г. главным дирижером Оркестра народных инструментов им. Курмангазы. В 1981 г. он – художественный руководитель и главный дирижер Казахского государственного фольклорно-этнографического оркестра «Отрар сазы». Н. Тлендиев создал оперу «Золотые горы», балет «Дорогой дружбы», 20 произведений для оркестра казахских народных инструментов, музыку к фильмам и спектаклям. Благодаря неустанному труду Н. Тлендиева удалось добиться больших результатов в области инструментального искусства. Оркестр народных инструментов им. Курмангазы стал обладателем золотой медали на международном конкурсе в Бухаресте (1953 г.), четырежды был удостоен 1-го места на Всесоюзном творческом смотре. Однако, несмотря на значительные достижения коллектива Оркестра, руководство республики не всегда было готово встать на защиту его интересов.

Так, сохранилось письмо-обращение руководителя оркестра к Совету Министров КазССР с просьбой ходатайствовать перед СМ РСФСР о выделении материала для изготовления оркестрового комплекта казахских народных инструментов в Московской экспериментально-музыкальной мастерской, выделении средств для приобретения духовых и ударных инструментов зарубежного производства, жилого 34 дома для участников оркестра и автобуса для обслуживания сельских районов. В ответ на данную просьбу Министерством культуры было отказано и в заказе на изготовление новых инструментов, и в приобретении духовых, ударных инструментов, выделении транспорта, новой одежды. Лишь жилищную проблему предлагалось решить путем предоставления общежития гостиничного типа, правда, с сокращением в 50 % запрашиваемых квартир.

Следует отметить, что развитие получило не только казахское музыкальное искусство, но и искусство других народов, имевшие в своем музыкальном наследии не менее богатые традиции. Творчество композиторов было направлено на симбиоз подлинно традиционной музыки с современными решениями музыкальных композиций. Произведения уйгурских, корейских, татарских, узбекских, немецких и др. музыкантов сыграло решающую роль не только в искусстве конкретных этносов, но, и в целом, республиканского масштаба. Особую страницу в летописи казахстанской музыки занимает творчество уйгурского композитора Куддуса Кужамьярова. Обучаясь в консерватории г. Алма-Аты, К. Кужамьяров занимался сбором фольклорного материала уйгурского народа, разъезжая по районам, колхозам области.

В ходе своих поездок он встречался не только с рядовыми людьми, но и известными народными певцами, музыкантами А. Акбаровым, А. Шамиевым, М. Семятовой, К. Иминовым, Р. Тохтахоновой. В общей сложности им было собрано около 300 произведений, откуда и черпал впоследствии композитор материал для своих будущих сочинений. Круг творческих устремлений К. Кужамьярова в годы учебы наиболее полно

раскрылся в камерно-инструментальном жанре. Уже тогда появились трио для фортепиано, скрипки и виолончели; соната для скрипки и фортепиано; струнный квартет-сюита «В родном колхозе» .

В 1951 г. за создание симфонии «Ризвангуль» К. Кужамьяров был удостоен Государственной премии СССР. А в 1956 г. произошло знаменательное событие, перевернувшим всю уйгурскую музыкальную культуру, связанное с появлением первой оперы «Назугум», автором которой стал К. Кужамьяров. Находясь под влиянием политики партии, композитор создал ряд произведений на «современную» тему, к которым относятся сюиты «На колхозном поле» (1948 г.), «Зацветает целина» (1954 г.), «Вечер в уйгурском колхозе» (1957 г.), «Дорогой дружбы» (1970 г.) и др. Долгое время К. Кужамьяров плодотворно сотрудничал с уйгурским театром, на сцене которого и были поставлены его оперы. Кроме того, им была написана музыка к спектаклям «А. Молдагулова», «Песнь о свободе», «Садыр Палван». Уже в 70-е гг. была создана опера «Садыр Палван», которой предшествовала опера «Алтын таулар» (1960 г.). В 1954 г. за заслуги в области развития уйгурской и казахской профессиональной музыки, К. Кужамьяров был удостоен почетного звания заслуженного деятеля искусств КазССР.

С 1955 г. композитор возглавлял правление Союза композиторов Казахстана, и был награжден многочисленными орденами и медалями. Примечательна и общественнополитическая деятельность уйгурского композитора, не раз избиравшегося делегатом областных, городских, районных партконференций, профсоюзных и комсомольских съездов, международных конгрессов, симпозиумов. На XI съезде КПК он был избран членом ЦК КПК. На протяжении 10-ти лет К. Кужамьяров возглавлял Алма-Атинскую государственную консерваторию и, занимаясь преподавательской деятельностью, подготовил немало талантливых композиторов, среди которых и первый дунганский композитор Б. Баяхунов, также М. Мангитаев, Т. Базарбаев, И. Масимов, И. Исаев, Ж. Дастанов и др. Композитор оставался

востребован во всем, и в педагогической деятельности, и в общественной, и ничто не мешало заниматься творческой работой.

В 1967 г. был написан балет-сказка «Чин Томур», тогда же появились поэмы «Дума об Алатау», «Сюита на темы уйгурских народных песен», оратория «Гулдене бер, Жетису». В 70-80-е гг. был создан цикл симфоний, концертов. Еще одним известным уйгурским композитором стал Икрам Масимов, работавший музыкальным руководителем Уйгурского театра, а с 1967 г. – главным дирижером уже 36 Республиканского уйгурского театра музыкальной комедии, с 1973 г. – и директором этого театра. В его творчестве значительное место заняли симфонии, увертюры, песни, романсы, хоры на народные темы. Развитие уйгурского музыкально-драматического искусства позволило выявить целую плеяду замечательных музыкантов, среди которых первая уйгурская певица Г. Разиева, записавшая более 400 произведений; народный артист КазССР, дирижер Г. Дугашев; композиторы Хабибулла и Абдулла Сетековы, Саньят Кибирова и др.

Вся уйгурская музыкальная культура стала ярким явлением в жизни республики, поскольку сыны и дочери народа постарались через свое творчество выразить народную идею, через принятые формы музыкального отображения свою индивидуальность, имеющей под собой глубокие национальные корни.

Известным своим композиторским, музыковедческим творчеством стал Тен Чу, записавший около 1000 произведений старинного и современного корейского фольклора. Среди музыкальных работ следует отметить кантату «Пхеньян» (1957 г.), симфоническую поэму «Страна утренней свежести» (1965 г.), «Драматическую сюиту» (1972 г.), «Праздник урожая» (1977 г.) и многочисленные песни. Им был опубликован ряд научных исследований – «Корейские исторические песни», «Корейские лирические песни группы «Ариран», «Новые песенные жанры советских корейцев». Занимаясь систематизацией музыкального творчества корейского народа, Тен Чу оставил неоценимые научноисследовательские работы по истории корейской

музыки. Помимо этого, композитором осуществлялась деятельность и по написанию музыки для спектаклей Республиканского корейского театра. Итак, согласно утверждениям теоретиков музыкальной культуры, в 70-80-е гг. стала закрепляться тенденция «свободного отношения к европейским традициям», данный этап характеризовался «отчуждением от идеологических мотиваций». «Прежняя монументальность искусства, идейно художественная крупность замыслов, общественная значительность создаваемых произведений потеряли 37 основополагающую роль. Отношение композиторов к национальной традиции было также спроецировано на свободную и индивидуальную интерпретацию» .

Однако, если в музыке многих народов, в том числе казахского, обозначился процесс перестройки самой творческой идеи в сторону ее индивидуализации, то в несколько ином положении находилось музыкальное творчество немецких композиторов. Вообще, нужно заметить, что культура советских немцев испытывала со стороны правящего руководства в отличие от остальных народов более жесткие формы ограничений.

И это объяснялось, мягко говоря, «осторожным» отношением органов власти к попыткам культурной, хозяйственной самореализации представителей немецкого этноса, как в годы Великой Отечественной войны, так и после ее окончания. Поэтому создаваемые на местах отдельные музыкальные объединения, с одной стороны, вызывали радость у немецкого населения, стремившегося сохранить народное музыкальное творчество, но с другой – настораживало правительственные органы, проявлявшие бдительность к событиям культурной жизни немцев.

В 1960 г. ЦК КПК принял решение о создании немецкой фольклорной группы при Кустанайской областной филармонии. По сути это был первый профессиональный немецкий коллектив послевоенного времени. Руководителем был Н. Бауман. В 1968 г. при Карагандинской филармонии был создан немецкий эстрадный ансамбль, руководителем которого стал Герман Шмаль. Творчество труппы вызывало большой интерес не только

среди немцев, но и других народов, однако через несколько лет он прекратил свое существование. Среди советских немецких композиторов следует отметить Оскара Гальфуса, получившего музыкальное образование в Казахстане и проработавшего в г. Ама-Ате преподавателем. Его работы были построены на тематике народных песен, причем как немецкого, так и казахского народа.

Так, например, в основу его оратории для солиста, хора и оркестра «Последние дни Бухенвальда» легли стихи Олжаса Сулейменова. Он написал также Шесть миниатюр на казахские народные мелодии для камерного оркестра (1969 г.), Фортепианную сонату на темы казахской народной музыки (1971 г.), танец «Беташар» для оркестра (1975 г.) . Большую роль в развитии песенного творчества сыграл Фридрих Дортман, написавший более 200 песен. Музыкальным талантом стал известен Артур Меттус, проработавший в г. Павлодаре сначала в областном театре, потом в музыкальном училище преподавателем теории музыки. А. Меттус писал романсы, хоровую, инструментальную музыку.

В г. Петропавловске жил и творил композитор Роберт Денгоф, преподававший к тому же композицию в местном музыкальном училище. В 1980 г. в г. Темиртау был создан Немецкий театр, что послужило сильным толчком для творческого развития, в целом, немецкой культуры. Композиторы, связавшие свою работу с данным театром Георг Кляйнман, Эдуард Шмидт имели музыкальное образование. Г. Кляйнман играл на кларнете, занимался дирижированием, руководил студенческим симфоническим оркестром при музыкальном училище. Написал музыку к спектаклям «Свадьба», «Кабала и любовь», «По волнам столетий», а также две оркестровые фантазии для кларнета. Э. Шмидт, в свою очередь, профессионально овладев композиторской техникой, написал музыку к спектаклям «Кот в сапогах», «Храбрый портняжка» и др. Интерес представляет деятельность немецких музыкантов Павлодарской области в общем процессе развития обще казахстанской музыкальной культуры. В

связи с тем, что представители немецкой диаспоры наиболее компактно были представлены на территории данного региона, уместным будет отметить их усилия в складывании здесь музыкальной школы, а также училища. Среди них Г.А. Балтер, непосредственно стоявшая у истоков открытия музыкальной школы с 1943 г.

Как известно, в декабре 1943 г. решением местного Исполкома Облсовета депутатов трудящихся в г. Павлодаре была образована школа-семилетка «для детей и взрослых по классам фортепиано, скрипки, баяна и вокала». Контингент был рассчитан на 90 человек, а размещалась школа в здании Казахской филармонии. Более 30 лет проработал педагогом музыкального училища Артур Меттус – заслуженный деятель искусств КазССР, член Союза композиторов республики и СССР.

Широкую известность 39 получили его произведения – «Романс для кобыза с оркестром казахских народных инструментов», «Концерт для скрипки с оркестром», «Марш казахстанской милиции для духового оркестра». Его творческая деятельность была связана с созданием симфонического оркестра, работой в драматическом театре им. Чехова, сотрудничеством с немецким народным музыкальным ансамблем «Фройндшафт». В организации камерного оркестра при Павлодарской филармонии заметную роль сыграл скрипач В.Н. Кехтер.

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

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ КАЗАХСТАНА В УСЛОВИЯХ СОВРЕМЕННОСТИ

2.1. Тенденции развития музыкального искусства в период перестройки

В период Перестройки в связи с процессом переосмысления музыкантами своего творчества, наблюдалось формирование разветвленной композиторской школы. Усиление национального самосознания не могло не отразиться на музыке, когда стала определяться потребность в совершенно новой идее. Этому способствовали не только процессы внутреннего развития, но и, прежде всего, внешние факторы, связанные с общественнополитическими изменениями. Прежние творческие задачи были исчерпаны, современная реальность требовала многообразия культурных тенденций. Однообразие постепенно уходило в прошлое, на смену приходили свежие сюжеты музыкальных произведений. И пусть в них еще большое место занимал драматизм реальной жизни, но их востребованность среди широких слоев общества, которое, также, в свою очередь, претерпевало процессы глубоких изменений, оправдывало оформление музыкальной культуры в рамках различных течений, школ и направлений. «Через сложный процесс духовного обновления это творчество осознается как самостоятельная субстанция духовной культуры, не связанная с определенным ее историческим проявлением, в частности, с советским периодом. В нем постепенно обнаруживаются многосторонние отношения с национальной культурой и типологическими свойствами современной музыки в единстве поэтики, стиля и жанров» .

Искусство переставало привязываться к политическому строю, его развитие уже не определялось «общественно-экономическими формациями». Абсолютно свободное его развитие стало возможным благодаря начавшимся процессам демократизации, гласности, выборности и т.д. К естественному и свободному творческому самовыражению музыканты стремились во все времена, но не всегда получали для этого возможность, и, находясь в

эйфории свободы в конце 80-х-нач. 90-х гг., не все смогли ее «правильно» осмыслить и понять. Стала наблюдаться характерная, к сожалению, и для настоящей музыкальной культуры одна из тенденций «материальной озабоченности». В погоне за большими деньгами, сиюминутной славой и популярностью, были забыты глубокие духовные ценности музыкального творчества. Массовая культура стала порождать, зачастую, случайных личностей, приходящих в «шоу бизнес», и не имеющих отношение к истинному музыкальному таланту. Возможно, и подобное оправдывается народной востребованностью, ведь все и всё, что существует, как известно, подчиняясь негласным законам жизни, определяется потребностью живущих на земле людей.

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

2.2. Театр в жизни казахстанского общества

Складывание национального театрального искусства Несмотря на огромное значение театра как одного из средств духовного осмысления культуры этнической общности, в исторической науке Казахстана данная тема не нашла своего широкого исследования. Тем временем, учитывая тот факт, что современная культура Казахстана представлена культурными традициями представителей многочисленных этносов, требующих изучения не только в рамках своих особенностей, но и в тесной связи друг с другом, проблемы творчества наиболее ярких представителей высокого искусства обязывают со всей ответственностью исследовать вопросы основных

тенденций его развития. Автор убежден в том, что исследовать культуру во всех ее проявлениях казахского или любого другого народа в отрыве от остальных этносов недостаточно.

Изучая опыт одного лишь народа или одного из направлений всего культурного многообразия, мы рискуем лишиться возможности полного представления о культурном прошлом своей страны. Отдельные попытки организации театральных представлений в казахской среде делались в период первой мировой войны силами зарождающейся казахской интеллигенции и, были одним из результатов культурного оживления, охватившего мусульманские народы после революции 1905-1907 гг. О театральных начинаниях того времени сохранились отрывочные сведения. Так, в журнале «Айкап» сообщалось, что 4 января 1915 года в г. Атбасаре на благотворительном вечере была разыграна казахская свадьба, которая была не пьесой, а лишь показом различных моментов сватовства и свадебных обрядов в казахском быту. По словам М. Ауэзова подобные любительские спектакли проводились и в других местах – «...в центрах сосредоточения казахской учащейся молодежи и чиновничества» – в Оренбурге, Омске, Семипалатинске, Ташкенте. Но эти спектакли оставались редким, случайным явлением и не способствовали созданию постоянных театральных кружков. Более прочные театральные традиции, постоянные театральные кружки возникали в среде татарской интеллигенции.

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

представители той же интеллигенции. Женские роли часто исполнялись тогда мужчинами.

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

Муллы во всех мечетях читали проповеди, в которых громили нечестивцев, устраивающих постыдные зрелища и увеселения. Однако, несмотря на это народ тянулся в театры, зрелища продолжали привлекать, а артисты точили свое мастерство, рождая новых профессионалов и народных кумиров. Одна из старейших актрис Казахского театра Малика Шамова, татарка по национальности, начала свой сценический путь в театральном кружке г. Уральска. Выступал кружок преимущественно с концертами, в программу которых входили песни, пляски, рассказы, небольшие одноактные пьески. Когда Уральск перешел в руки Советской власти, на базе этого кружка была создана передвижная татарская труппа, которая разъезжала, погрузив декорации на верблюдов по 76 окрестным селениям, давая спектакли, как для татарского, так и для казахского зрителя. Обстановка в подобных кружках была примитивной. Декорации отсутствовали, если нужно было передать внутреннее убранство юрты, его заменяли ковры, занавесы, одеяла, подушки; если действие происходило на открытом воздухе, по сцене развешивали срубленные ветки деревьев.

Непременной составляющей спектакля являлась суфлерская будка, которую сооружали из кошмы. Вместо грима артисты мазали лицо мелом и сажей, если нужно раскрашивали его цветными карандашами. Бороды и усы выкраивались из козлиной шкуры. В 1919-1920-х гг. в Казахстане стали возникать постоянные труппы при местных отделах народного образования. Такие труппы носили полупрофессиональный характер. Они существовали в

нескольких городах, в том числе в Семипалатинске. В ней было около 20 постоянных участников, из которых некоторые потом были приглашены в Казахский драматический театр во время его организации. Данная труппа за годы своей работы с 1920 по 1925 гг. переиграла практически все пьесы тогдашней национальной драматургии, которая, как известно, только зарождалась.

Из учебных заведений особую роль в создании Казахского национального театра сыграл Казахский институт народного образования. Один из первых спектаклей был сыгран для делегатов I съезда Советов Казахстана, открывшегося в Оренбурге 4 октября 1920 г. Инициатором постановки спектакля явился культотдел Кирревкома. Именно в этом спектакле играл тогда Серке Кожамкулов, незадолго до этого переехавший в Оренбург и поступивший в институт народного образования. Постоянный кружок в институте народного образования образовался в 1922 году, активными участниками которого стали будущие актеры Казахского театра Капан Бадыров и Елюбай Умурзаков, приехавшие на учебу в Оренбург. 22 ноября 1925 г. в Наркомпросе Казахской республики состоялось совещание по вопросу о национальном театре. Было решено пригласить уже известных на тот период артистов, игравших в местных театрах республики. Был составлен список 77 из 23 человек, которых, собственно планировалось пригласить в столицу для работы в республиканском театре. Однако отозвались не все, и приехало тогда всего 7 человек. Во многом сказалось неверие в перспективность театральной деятельности, тем более, что многие артисты-любители уже начали профессиональную карьеру на другом поприще. Таким образом, сложившаяся и существовавшая в первые годы труппа Казахского национального театра была весьма пестрой по своему составу. В нее входили певец Амре Кашаубаев, акын Иса Байзаков, народный юморист Калибек Куанышпаев, борец (балуан) Кажымукан, артист драматического жанра Латип Ашкеев. К моменту открытия театра состав труппы был доведен до 30 человек. После переезда театра в Алма-Ату,

состав несколько расширился и пополнился Канабеком Байсеитовым, Куляш Беитовой, в дальнейшем Байсеитовой. Оба выросли из художественной самодеятельности и оказались в национальном театре в период учебы в г. Алма-Ате. Вопрос о задачах первого в истории Казахстана театра в руководстве республики обсуждался постоянно и вызывал жаркие споры.

Народный комиссар просвещения С. Садвокасов за свои идеи о существовании казахского театрального искусства был обвинен в национализме, стремлении посеять вражду между народами. «...В докладе он (С. Садвокасов) исходил из правильного требования самобытности и национального своеобразия создаваемого театра. Заявляя, что казахский театр должен быть детищем своего народа, должен внести в мировую культуру нечто свое, оригинальное, он к этому требованию добавлял порочное утверждение, будто национальное своеобразие возможно сохранить только в том случае, если театр будет строиться и развиваться в полной изоляции от художественной культуры других братских народов, в том числе от русской культуры, на основе только собственного народного творчества – народных игр и обрядов, музыки, песен и эпоса. Неправильным было и предложение докладчика ориентироваться в построении репертуара исключительно на казахскую драматургию, избегая переводных пьес. Подоплека такого рода тенденций крылась в контрреволюционном стремлении националистических кругов посеять рознь между 78 братскими русским и казахским народами, а, в конечном счете, – согласно с общими мечтами панисламистов и пантюркистов – отторгнуть Казахстан и Среднюю Азию от Советского Союза и присоединить их к мусульманскому Востоку, хотя бы ценой подчинения империалистическим колониальным державам». О национальном содержании казахского театра говорил и М. Ауэзов, стоявший у истоков его образования.

По его убеждению театр должен быть «зачат в чреве матери», чьи целительные соки дали ему живительные силы. И только через материнские истоки родной истории, через эпическую цельность и народную мудрость

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

Кроме того, постепенно набирала обороты пресловутая идея «интернациональной культуры», согласно которой не должно было происходить «выпячивания» национальных особенностей. «Общественность Казахстана и в первую очередь сами деятели искусства осознали, что в современных условиях социалистического строительства, народы Советского Союза могут создавать и развивать свое театральное искусство только в тесном контакте с другими национальными культурами, при использовании опыта всего передового советского театра» .

Пожалуй, последнее утверждение все же в большей степени было связано с вынужденным положением в существовании театральных и других культурных учреждений. 79 Вторым условием функционирования театров стало широкое привлечение зрительского контингента, но не для простого лицезрения за разворачивающимся сюжетом на сцене, а проведения среди них серьезной воспитательной работы, по существу «политической обработки» широких народных масс. «Уже в первые месяцы работы молодого театра его создатели убедились, что ни наличие ярких актерских индивидуальностей, ни активная работа казахских драматургов не снимают основного вопроса, ради которого и был призван к жизни новый творческий коллектив – вопроса привлечения и воспитания театрального зрителя» . Именно поэтому вменялась строгая регламентация постановок, в основном,

советских авторов. «Во всех пьесах, непременно, должна была присутствовать главная тема – преданность партии, любовь к Родине, самоотверженность в труде. И, конечно же, красной нитью во всех этих произведениях проходит идея нерушимой дружбы народов, любви и уважения к русскому народу» .

Первой пьесой, поставленной Казахским театром стал «Енлик-Кебек» в 1926 г., после которого был дан большой концерт. Несмотря на то, что в первый сезон было поставлено немного спектаклей, и посещаемость оставалась низкой, театр вызывал неподдельный интерес среди зрителей. Весной театр выехал в гастрольную поездку по республике, которая продолжалась 3 месяца. Театральная труппа побывала в таких крупных городах, как Туркестан, Чимкент, Аулие-Ата и др., выезжала и в аулы. Во второй год своего существования театр предпринял поездку в столицу Узбекистана – Ташкент. Здесь артисты дали ряд спектаклей и концертов в красноармейском клубе, узбекском народном доме. Тогда же труппа выехала в Москву, где в Малом зале Московской государственной консерватории состоялся концерт казахского музыкального народного творчества. Позднее, учитывая наличие большого числа певцов, из состава театра было решено выделить музыкальную группу, которая продолжала гастролировать по всему Казахстану. Наиболее удачными ее постановками стали «Кыз Жибек» и «Жалбыр». 80 На сцене Казахского драматического театра ставились пьесы, как казахских драматургов, так и переводных русских и других авторов. Среди них – «Хлеб» В. Киршона, «Мой друг» Н. Погодина, «Аристократы» Н. Погодина, «Мстислав удалой» Б. Прута, «Майдан» Б. Майлина, «Борьба» К. Байсеитова и А. Шанина, «Шахта» Ж. Шанина, «Турксиб» И. Жансугурова. В 1932 г. режиссер Я. Танеев поставил пьесу М. Тригера «Подводная лодка». Позже в театр был приглашен другой режиссер М. Насонов, однако на отдельные постановки Наркомпросом приглашались режиссеры и Алма-Атинского русского театра. В 1934 г. Первый съезд писателей Казахстана «призвал к изображению советской действительности

и созданию ярких образов героев нашего времени. Казахские драматурги быстро откликнулись на этот призыв.

От произведений, навеянных мотивами казахского эпоса и первых попыток создания пьес, носивших ярко агитационный характер и рассказывающих о классовой борьбе в послереволюционном казахском ауле, драматурги перешли к более углубленному показу современной советской действительности и недавнего героического прошлого – событий гражданской войны в Казахстане». Однако, уже после первых лет существования казахского театра, несмотря на усилия артистов показа советской действительности (к чему призывала в своих решениях Партия), последовала критика в адрес всего творческого коллектива. Обвинения были связаны с тем, что казахский театр «увлекся» национальными эпизодами жизни, и совсем перестал заниматься постановками русских советских драматургов. «Основной принцип, на котором строилась игра всех актеров театра – требование жизненной, бытовой правды – определял в те годы и общий подход казахского театра к постановке в целом, как при создании образа ведущие актеры опирались на свое знание жизни и добивались точного воспроизведения ее на сцене, так и в оформлении спектакля, театр стремился точно копировать национальный быт во всем его своеобразии.

Это был период «наивного реализма» в жизни театра с уклоном к этнографизму, особенно в постановках из жизни старого аула. Однако, принятый театром принцип 81 постановки пьес оправдывал себя только при работе с национальной драматургией и этот же принцип становился негоден, как только пьеса выходила за пределы знакомой, близкой актеру жизни» «Слабые попытки освоить русскую классику были неудачны. Не удалось поставить «Каменный гость» и «Скупой рыцарь» А. Пушкина» .

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

театр 23 выпускников казахской студии, созданной при Государственном институте искусств им. А. Луначарского в Москве, труппой были поставлены также «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Васса Железнова» М. Горького, «Памела Жиро» О. Бальзака. Переводные пьесы ставились и на сцене театра русской драмы в г. Алма-Ате. Творческий коллектив был сформирован в г. Семипалатинске еще в 1933 г., а в 1934 г. работу начал с постановки пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева. Среди создателей театра, именовавшегося первоначально «Театром русской драмы Алма-Атинского горсовета», следует назвать заслуженного деятеля искусств КазССР, первого художественного руководителя Ю.Л. Рутковского, Е.Б. Кручинину, З.И. Морскую, С.П. Асурова. Уже в первом сезоне театр показал зрителю 10 постановок, в 1935 г. к 15-летию КазССР, осуществил инсценировку «Мятежа» Д. Фурманова.

В 1935-1939 гг. также были поставлены «Гроза» А. Островского, «Слава» В. Гусева, «Падь Серебряная» Н. Погодина, «Беспокойная старость» Л. Рахманова, «Ленин в 1918 г.» А. Каплера и Т. Златогоровой и др.

В 1937-1938 гг. артисты успешно сыграли пьесу М. Ауэзова «Тунгы Сарын» («Ночные раскаты»). А в 1938 г. театр вошел в систему Наркомпроса и Управления по делам искусств и получил права республиканского театрального предприятия. За 6 сезонов театром было поставлено 64 пьесы, из них 35 были пьесами советских драматургов. Среди заслуженных артистов театра русской драмы следует отметить Ю.М. Мизецкого, П.С. Тороцкого, Н.А. Арвенина, Л.Я. Майзеля, М.В. Брандта и др.

В 1918 г. по инициативе Исмаила Таирова, политического деятеля Семиречья, в г. Верном был открыт клуб национальных меньшинств, где работали уйгурский, татарский, узбекский драматические кружки. В их задачу входило, прежде всего, политико-воспитательная работа среди мусульманского населения. Вскоре за драматическими родились музыкальный, хоровой, танцевальный и др. кружки. Здание клуба стало называться «Уйгурским клубом», в котором в 1919 г. были поставлены

первыми сатирическая комедия А. Розыбакиева «Мансаппарас» («Порок тщеславия») и две пьесы, переведенные И. Таировым с узбекского языка на уйгурский – «Мазлума хотун» («Порабощенная женщина») и «Падыркуш» («Отцеубийца»). Первым уйгурским драматургом стал Абдулла Розыбакиев, стоявшим у истоков образования уйгурского театра. Являясь публицистом, А. Розыбакиев был автором статей, литературных очерков о развитии и становлении уйгурской советской литературы.

В сер. 20-х гг. были написаны следующие уйгурские произведения – «Садыр Хонрук» Зерия Башири (1923 г.), «Тэлэйсиз кунлэр» Бурхана Касимова (1924 г.), «Назугум» Назарходжи Абдусаматова, Махпира Имашева и Джалала Ганиева (1925 г.). Большую роль в развитии уйгурской театральной культуры сыграла деятельность «синелузников», получив широкое распространение по всей стране. Их агитационнополитический и злободневный репертуар характеризовался привлечением местного сатирического материала. Одним из зачинателей движения «синелузников» в Средней Азии и Казахстане стал Латиф Хамиди, позже ставший известным композитором, народным артистом КазССР

В мае 1930 г. было издано решение о создании при Казахском государственном театре уйгурской драматической труппы. Директором труппы стал Ахмет Аюпов, а первым художественным руководителем – Джалал Асимов. Еще в марте 1930 г. была поставлена драма Латифа Ансари «Яркент вакияси» («Джаркентское событие»), в 1932 г. 83 – «Челиш кахриманлири» («Герой борьбы») Аюпа Исраилова. Осенью 1933 г. уже уйгурским драматическим театром был поставлен спектакль «Анар хан» по пьесе Ж. Асимова и А. Садырова. Во второй пол. 30-х гг. состоялись постановки пьес «Герип и Санам» И. Саттарова и В. Дьякова, «Ватанга мухаббат» («Любовь к Родине») Шарипжана Салиева, «Манап» Кадыра Хасанова.

По мнению А.К. Канапина, Л.И. Варшавского первые работы уйгурского театра выглядели инсценировками эпических и исторических

народных сказаний и песен и носили фольклорно-бытовой характер. Спектакли были насыщены уйгурскими народными песнями, танцами, музыкально-хореографическими сценами. Музыкальным оформлением занимались К.Г. Ланге, Л. Поливанов, М.М. Иванов-Сокольский. В становлении уйгурской профессиональной хореографии большую роль сыграли узбекский танцор Али Ардобус, народная артистка СССР Тамара Ханум, балетмейстер Бабурин и народная артистка КазССР Шара. Из-за музыкальных особенностей уйгурского театра, постановки которого были богаты танцевальными, песенными номерами, коллективу не раз приходилось выслушивать критику по поводу отсутствия актерской игры. Большинство актеров были певцами и музыкантами.

Однако спектакли, сопровождаемые уйгурскими песнями, танцами, игрой на народных инструментах вызывали особенный зрительский интерес, с чем не могли не согласиться местные власти и впоследствии было решено присвоить театру статус музыкально-драматического. Первыми переводными произведениями, поставленными на сцене уйгурского театра, были музыкальная комедия азербайджанского композитора У. Гаджибекова «Аршин-Малалан» и пьесы узбекского драматурга К. Яшена «Тармар» («Разгром») и «Юлдашлар» («Товарищи»). В 1936 г. состоялась постановка драмы «Козы-Корпеш и Баян сулу» Г. Мусрепова, в 1938 г. – «Кыз Жибек». Постепенно складывался и профессионально креп актерский коллектив театра. Среди них: А. Шамиев, М. Бакиев, С. Саттарова, М. Зайнаудинов, Р. Аюпова, А. Садыров.

В октябре 1936 г. в связи с празднованием 15-летней 84 годовщины Казахской республики артистка Хадича Имиева и артист Джалал Асимов за заслуги в деле организации уйгурского театра были награждены званием заслуженных артистов республики и ряд артистов театра – награждены значком им. 15-летия КазССР. Большая работа по сбору уйгурских народных песен и их записи была проделана режиссерами Али Ардобусом и К.Г. Ланге. Постепенно в театре создавалась и крепла своя группа уйгурских

драматургов. В нее входили писатели К. Хасанов, А. Саттаров, артисты Асимов, Садыров, Салиев и др. Сеть театральных объединений постоянно росла и к 1937 году достигла 24 областных театров. Еще весной 1932 г. стали возникать первые казахские театры на местах – Карагандинский и Риддерский театры рабочей молодежи, созданные на базе художественной самодеятельности. Просуществовав несколько лет, впоследствии были преобразованы в драматические театры.

Для подготовки актерских кадров осенью 1933 г. было организовано Алма-Атинское театральное училище. Большая группа молодежи была направлена на учебу в Москву и Ленинград. Первый выпуск актерского отделения Алма-Атинского училища в составе 16 человек в 1937 г. целиком влился в Актюбинский казахский областной театр драмы, а в 1938 г. свыше 20 выпускников казахской студии Ленинградского театрального училища пополнило ряды актеров Чимкентского областного казахского драмтеатра. Было сформировано 7 казахских театральных коллектива (в гг. Гурьеве, Джамбуле, Караганде, Кзыл-Орде, Семипалатинске, Чимкенте и Талды-Кургане) и 9 русских театральных коллективов (в гг. Ақмолинске, Караганде, Кустанае, Павлодаре, Петропавловске, Семипалатинске, Уральске, Усть-Каменогорске и Чимкенте). Центральными, расположенными в г. Алма-Ате считались Казахский театр оперы им. Мирзояна, Русский театр оперы и балета, Казахский драматический театр, Русский драматический и Уйгурский театры. Остальные располагались в различных городах республики, в том числе в Чимкенте, 85 Актюбинске, Семипалатинске, Петропавловске, Караганде, Павлодаре, Джаркенте, а также в селах [8]. Значительный рост театрально-зрелищных организаций объяснялся, прежде всего, заслуженным интересом со стороны зрителя к новому культурному направлению, которое к тому же выглядело ярким, захватывающим. Не случайно, поэтому искусство драматического театра впоследствии переросло в оперное, начало которому было положено в среде артистов Казахского драматического театра, а именно его музыкальной труппы. По словам

композитора А. Жубанова, «значительная полоса в развитии казахского оперного театра связана с творчеством Е. Брусиловского, который написал музыку к пьесам «Кыз Жибек», «Жалбыр».

В 1936 г. Брусиловский написал оперу «Ер-Таргын» на сюжет казахского богатырского эпоса, которая ознаменовала новую фазу в развитии театра. После этого Е. Брусиловским была создана опера «Айман Шолпан», а пьеса «Жалбыр» уже переделана в оперу. За этот период театр значительно окреп. Появились новые кадры солистов, пополнился хор и оркестр, и самое важное – появилась плеяда режиссеров из актерской среды казахов. Именно «Айман Шолпан» в 1934 г., тогда еще в форме музыкального спектакля, написанного по либретто М. Ауэзова, принес музыкальной студии большой успех. В первом сезоне спектакль шел 101 раз, а его создателям Байсеитовым 21 июня 1934 г. были присвоены звания заслуженных артистов КазССР. Спектакли «Кыз Жибек», «Жалбыр» также получили высокую оценку уже на первой декаде казахского искусства в г. Москве в мае 1936 г. В сентябре того же года К. Байсеитовой было присвоено звание народной артистки СССР. Весной 1937 г. в ходе гастролей в г. Ленинград была показана опера Е. Брусиловского «Ер-Таргын». Но казахская опера оказалась под тем же идеологическим влиянием, что и кино, печать, радио и др. составляющие советской культуры. Была поставлена задача развивать театральное, оперное искусство не на сюжеты национальной истории, а на «современные сюжеты» советской действительности. 86 Ахмет Жубанов, характеризуя основную работу оперного театра в первые годы существования, писал следующее: «Путь, пройденный за период от «Кыз Жибек» до оперы «Жалбыр» дал многое театру. За это время он значительно окреп. Появились новые кадры солистов, пополнился хор и оркестр, причем самая попытка овладеть культурой оперы выдвинула режиссеров-казахов из среды коллектива... Однако требование зрителей, возраставшее день за днем ставило перед театром очередную задачу – создания оперы, написанной на сюжете борьбы казахского народа за Советскую власть. Это означало, что надо было иметь

оперу на современный сюжет, с современной, созвучной нашей эпохе музыкой, представлявшей оригинальное сочинение, в котором традиционное использование цитат из казахской народной музыки было бы максимально ограничено. Для этой цели театр привлек новых артистов и композиторов, перед которыми встала новая творческая проблема: популяризация среди казахских зрителей героев гражданской войны, надо было возвести музыкальный памятник, запечатлевший годы борьбы за Советскую власть. Эта задача была осуществлена в форме первого балетного спектакля на казахской сцене» .

Так, казалось бы, строгие политические установки дали начало новому ранее неизвестному в казахстанской среде направлению, связанному с изящным танцем, притом в национальном колорите. В 1938 г. композитор Надиров написал оперу «Терен куль» по материалам гражданской войны. А в 1939 г. А. Зильбером написана опера «Бекет» на тему восстания казахского народа против царизма в 60-е гг. XIX в. Здесь композитор расширил диапазон песенных номеров до уровня, который стал рассчитан на высоко квалифицированных исполнителей с широкими голосовыми данными. Еще одним произведением по эпизодам гражданской войны на севере Казахстана стала опера «Туткын кыз» (композитор Великанов, либретто Мусрепова).

К 20-летию Казахской ССР была поставлена опера «Алтын Астык» (композитор Е. Брусиловский, либретто Муканова), написанная на тему колхозной жизни. По определению А. Жубанова Е. Брусиловский сделал уверенный 87 шаг вперед по культивированию казахской народной песни. «Мы видим композитора, который начав свой творческий путь записями казахского вокального и инструментального творчества и изучением приемов и манеры пения знаменитых казахских народных певцов (А. Кашаубаева и др.) на протяжении ряда лет накопил опыт, который значительно расширил его творческие возможности и помог ему решить задачи, непосильные другим композиторам. Он избежал того ложного пути, который избрали некоторые авторы казахских опер, вернее идя по пути сведения к нулю,

отказавшиеся от освоения и использования казахского народно-песенного материала, ради создания «нового» казахского спектакля, построенного на принципе оригинальных сочинений» .

Пополнялся хоровой, балетный состав театра. Среди певцов-солистов, выделившихся своим талантом исполнения можно назвать – З. Рахимбаеву, А. Садвокасову, Б. Аккужину, Г. Куанышкалиеву и др. Среди танцоров балетного коллектива театра следует отметить – Абсалямому, Жиенкулову, Тапалову, Байузакова, Садыкова, Сайуллину и др. Во многом, заслуга в деле развития национальных танцев принадлежит народной артистке КазССР – Шаре Джандарбековой. Продолжая список на сегодня уже признанных и заслуженных людей одного из сложных видов искусства, необходимо особенно отметить артистов, создававших в свое время неповторимые образы героев. К ним относятся – Куляш Байсеитова, Курманбек Жандарбеков, Канабек Байсеитов, Манарбек Ержанов, Урия Турдукулова и мн. др. На конец 1940 года в республике насчитывалось 40 театров (в том числе казахских – 24), с учетом колхозносовхозных театральных групп.

В связи с ростом влияния и политико-воспитательного значения театров, Приказом Комитета по делам искусств при СНК СССР в июле 1940 г. был упорядочен переход театров и зрелищных предприятий на 8-часовой рабочий день и 7-дневную рабочую неделю. Было определено, что изменения в работе театральных заведений позволит «повысить производительность труда, художественный уровень театров, расширить культурное обслуживание». С удлинением рабочего дня вменялось увеличить и длительность репетиционных работ. Также, учет рабочего времени на подготовительные работы и репетиции необходимо было производить по их фактической продолжительности. Перерывы между дневной и вечерней работой (между репетицией и спектаклем или утренним и вечерним спектаклем) могли составлять не менее 3-х часов. При этом обеденный перерыв в продолжительность рабочего дня не входила. Расширялись права дирекций театров использовать как технический персонал, так и актерский

без какой-либо дополнительной оплаты в случаях «художественно производственных потребностей».

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

С начала Великой Отечественной войны работа театров не прекратилась, напротив, усилилась и приобрела новый размах. Развитие театрального искусства в суровые годы войны было связано с двумя основными факторами. С одной стороны – с 89 целью моральной поддержки фронтовиков, с другой – в условиях эвакуации в Казахстан театральных, музыкальных и др. объединений общесоюзного значения возрастало значение обмена творческим опытом. Поэтому, несмотря на события

Великой Отечественной войны, в развитии искусства начался новый этап, быть может, более значительный и важный, чем когда бы то ни было.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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

С позиции сегодняшнего дня достаточно трудно дать объективный анализ истории культуры СССР – явления, еще не раскрывшего в полной мере свои первоисточники и движущие силы развития. Отсюда неоднозначность и полярность научных оценок сущности истории культуры советского времени: то негативная – это примитивная культура тоталитаризма, то положительная – это культура единения и развития советского народа и государства. Важнейшей особенностью советской культуры стал жесткий контроль над ней со стороны партии и государства. С победой Октябрьской революции советская власть сразу приступила к осуществлению новой культурной политики.

Под этим подразумевалось создание пролетарского типа культуры, опирающегося на самую революционную и передовую, как тогда считали, идеологию марксизма, воспитание нового типа человека, распространение всеобщей грамотности и просвещения, создание монументальных художественных произведений, воспевающих трудовые подвиги простых людей и т.д. К особенностям культуры того времени можно отнести следующие: утверждение в качестве первоосновы формирования новых социокультурных ценностей учения марксизма-ленинизма и научной концепции дарвинизма; активное использование культуры в уничтожении

социального неравенства. В годы войны, впервые после революции, происходит освоение более глубоких пластов культуры. Однако позитивные сдвиги в культурной жизни были прерваны после войны. Теперь главный акцент делается на борьбу с космополитизмом, низкопоклонством перед Западом и – как и прежде – вредительством, что привело к еще большей травле талантливых ученых, художников, деятелей культуры. В целом, в Советском Союзе искусство рассматривалось как социальный институт и средство коммунистического воспитания масс. Если в первое десятилетие советской власти в культурной жизни страны сохранялся эстетический плюрализм, царил дух творческого поиска, то постепенно наступает эпоха ограничения художественных экспериментов и регламентации творческого самовыражения. Произведя организационную унификацию в виде творческих союзов, советская власть принялась за унификацию стилистическую. Деятели культуры принуждались следовать единому методу отображения действительности – «социалистическому реализму» (соцарту, соцреализму).

Идеологически соцреализм предполагал политическую лояльность и социальный оптимизм. Настоящий метод был рассчитан на самоутверждение социалистических идеалов и воспитание общества в коммунистическом духе. Важнейшей особенностью эстетики соцарта был реализм. Диктатура соцреализма, как ведущего творческого метода, привела к тому, что любая эстетическая система, выходящая за рамки официально признанной, квалифицировалась как формалистическая, регрессивная и антисоветская. В СССР обычно воспрещались или замалчивались авангардные направления в искусстве (символизм, футуризм, акмеизм, конструктивизм, абстракционизм). Поэтому соцреализм консервировал потенциал советской культуры и препятствовал его обновлению, а также частично изолировал отечественную культуру от общемировых художественных тенденций. Реальность была гораздо сложнее и в целом далека от провозглашенного идеала.

Узкие рамки официально допустимых идей, тем и форм соцреализма не могли вместить всё многообразие творческих возможностей и устремлений. Ослабление цензурного пресса в годы «оттепели» и кризис соцреализма в годы Перестройки оживили поиски в области средств и форм художественной выразительности, позволив неофициальному искусству выйти из «подполья». Несомненно, что в рамках официальной и неофициальной культуры, а иногда в обоих одновременно, творили и талантливые и посредственные художники, мэтры и начинающие авторы. Оба пласта отечественной культуры включали как высокохудожественные образцы, так и слабые произведения, которые в своей сумме и составили отечественную культуру XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнольдов А.И. Национальные культуры: современное видение. – М: Издательство МГИК, 1992. – 29с.
2. Ауэзов М. Евразийская духовная традиция и преемственность казахской культуры Культура Казахстана: традиции, реальности, поиски: Сб. науч. трудов. – Алматы, 1997. – 164 с.
3. Богатенкова Л. Верность времени. – Алма-Ата: Онер, 1981. – 168 с.
4. Денисенко В.П. Вклад немецкой диаспоры в развитие музыкальной культуры Павлодарской области //Культура немцев Казахстана: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции (9-11 октября). – Алматы, 1998. – 230 с.
5. Джумакова У. Творчество композиторов Казахстана 1920-1980-х гг. Проблемы истории, смысла и ценности. – Астана: Фолиант. 2003. – 232 с.
6. Жирков Г. В. Советская цензура периода комиссародержавия: 1917–1919 гг. //История цензуры. М., 2001. [электрон. ресурс] <http://evartist.narod.ru>. 149
7. Жумадилова Р.Ш. Культура Казахстана (учебное пособие). – Семей, 2001. с.
8. Жумашев Р.М. Историография становления и развития культуры Казахстана в 1936-1991 гг. Дисс. на соис. докт. истор. наук. – М, 2004. – 466 с.
9. Изаак Э. Немецкие композиторы Казахстана (60-90-е гг. XX в.) //Культура немцев Казахстана: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции (9-11 октября). – Алматы, 1998. – 230 с.
10. Кадыров А.Н. Уйгурский советский театр. – Алма-Ата: Онер,
11. Канапин А. Культурное строительство в Казахстане. – АлмаАта, 1964. – 367 с.

12. Канапин А.К., Варшавский Л.И. Искусство Казахстана. – АлмаАта: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1958. – 311с.
13. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
14. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт.пол.40-х – конец 80-х гг. XX в.) – Дисс. на соиск. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
15. Капаева А.Т. Государственная политика в области культуры в Казахстане (вт. пол. 40-х – конец 80-х гг. XX века). Дисс. на соис. доктора истор. наук. – Алматы, 2004. – 295 с.
16. Кирина К. Куддус Кужамьяров и уйгурская музыкальная культура, Алматы: Казахстан. – 192 с.
17. Композиторы и музыковеды Казахстана (справочник). – АлмаАта, 1983. – 130 с.
18. Композиторы советского Казахстана. Сборник статей. – АлмаАта: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1955. – 235 с.
19. Кудайбергенова Ж.А. Национально-языковое строительство в Казахстане (1946-1960 гг.) исторический аспект. Дисс. на соис. канд. истор. наук. – Алматы, 1999. – 140 с.
20. Львов Н. Казахский театр. Очерк истории. – М: Государственное издательство «Искусство», 1961. – 192 с.
21. Очерки по истории казахской советской музыки. – Алма-Ата: Казахское государственное издательство художественной литературы, 1962 – 307 с.
22. Сужиков М, Татимов М. и др. Межнациональные отношения в Казахстане: (Теория и практика регулирования). – Алматы: Гылым, 1993. – 160 с.

23. Сулейменов Р.Б., Бисенов Х.И. Социалистический путь прогресса ранее отсталых народов. Издательство «Наука» Казахской ССР. – Алма-Ата, 1967. – 424 с.