

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ
УЗБЕКИСТАНА**

**Факультет международной журналистики
Кафедра теории и практики международной журналистики**

Умарова Нилуфар Боходировна

**Выпускная квалификационная работа для получения степени
на получение степени бакалавра по специальности
5220100 – журналистика (международная журналистика)**

**на тему: “Проблемы освещения русского театрального искусства
Узбекистана в СМИ”**

«РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ»

НАУЧНЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ

Т.Кузиев

Заведующая кафедрой Теория и
практика международной
журналистики доц. Н.К.
Ташпулатова

2015 год «_____»_____

2015 год «_____»_____

ТАШКЕНТ- 2015

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОГО ТЕАТРА	6
1.1. Основные этапы развития театрального искусства.....	6
1.2. Особенности театрального искусства в России начала 20 века	11
1.3. Русский Драматический Театр в Узбекистане и его освещенность в СМИ.....	15
ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ТЕАТРА В УЗБЕКИСТАНЕ	28
2.1. Хронология становления современного театрального искусства в Узбекистане.....	28
2.2. Театральное искусство Узбекистана на современном этапе: творческие метаморфозы и социальный статус.....	36
2.3. Современные проблемы узбекского театрального искусства	42
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	

ВВЕДЕНИЕ

В настоящее время все большую актуальность приобретает вопрос о том, почему театральное искусство не погибло в начале 20 века, когда получил развитие и приобрел популярность кинематограф. Однако театральное искусство осталось востребовано и не потеряло культурной значимости, напротив, на рубеже 19 и 20 века перешло на качественно новый уровень. Обнаружить уникальные особенности развития театрального искусства возможно, исследовав период начала 20 века.

Данная работа посвящена определению факторов, повлиявших на развитие театрального искусства, а также анализу сходств и различий в развитии театрального искусства в Узбекистане и России. Проблема работы заключена в доказательстве значимости и уникальности выбранного периода развития театрального искусства в указанных странах. Интерес к театральному искусству выбранных стран связан со стремлением изучить творчество деятелей культуры этого периода, их важностью на мировом уровне. Необходимо уточнить, что речь пойдет преимущественно о драматическом театре. Причина в том, что многие из особенностей, характерные для драматического театра, могут быть применены для описания и других видов театрального искусства. Именно в драматическом театре наиболее ярко и наглядно раскрывается суть театрального творчества, так как оно имеет задачу создать убедительный образ, в отличие от оперного и балетного искусства, где важна демонстрация техники исполнения. Это понимали все исследователи эстетики театрального искусства.

Существует ряд выдающихся театральных деятелей, в теоретических трудах которых развиваются эстетические теории развития театрального искусства, опирающиеся на изменение понимания искусства в начале 20 века: Б. Брехт, В.Э. Мейерхольд, К.С. Станиславский, М.А. Чехов и др. Теоретические опыты перечисленных новаторов были апробированы на сцене и стали основой художественного театрального языка начала 20 века. Кроме этого, работа опирается на опыт теоретических трудов театроведов,

искусствоведов и историков. Множество авторов обращаются к теме возникновения и развития театра, среди них - Авдеев А.Д., который рассматривает теории происхождения театра и его проявление в жизни первобытных общин. Гачев Г.Д. рассуждает о природе театра и специфике этого жанра. Работа Тронского И.М. дает представление об античном театре и его особенностях. Между тем, исследование общих особенностей немецкого и русского театрального искусства начала 20 века не проводилось специально и систематически, хотя особенности определенных периодов развития театрального искусства представлены в работах В.И. Березкина, М.М. Бахтина, А.К. Дживилегова, Г.Н. Бояджиева, С.С. Мокульского, А.Б. Рубцова, И.М. Фрадкина. Реконструкции атмосферы театральной жизни начала 20 века способствовало обращение к таким источникам, как воспоминания К.С. Станиславского, переписка А.П. Чехова и В.И. Немировича-Данченко, статьи В.Э. Мейерхольда.

Научная новизна работы состоит в том, что исследование обосновывает общие черты в развитии театрального искусства в Узбекистане и России, благодаря рассмотрению моментов взаимодействия и взаимовлияния драматургов и режиссеров конца 19, начала 20 века.

Цель работы заключается в исследовании особенностей театрального искусства в Узбекистана и России начала 20 века. Для достижения цели данной бакалаврской работы формулируются следующие задачи:

- 1) ознакомиться с понятием «театр», «театральное искусство»;
- 2) изучить процесс возникновения театрального искусства и этапы его развития;
- 3) рассмотреть этапы развития театрального искусства в Узбекистане и России;
- 4) обнаружить, сформулировать и проанализировать особенности развития театрального искусства в Узбекистане и России начала 20 века;
- 5) показать степень влияния исследуемого периода на дальнейшее развитие театрального искусства в целом.

Объектом исследования является театральное искусство как предмет, отображающий культурные, социальные, психологические, политические изменения в обществе в рамках конкретного исторического периода; особенности его развития в Узбекистане и России начала 20 века - основным предметом рассмотрения и изучения. Развитие театра тесным образом связано с эволюцией общественного и технологического сознания: периодически ему предсказывают неминуемую гибель ввиду развития новых технологий, средств массовой информации и массового искусства.

Так же данная работа уделяет особое внимание взаимодействию театральных школ Узбекистана и России на примере драматического искусства, а так же обозначает степень влияния предмета изучения на современное положение театрального искусства в целом, что подчеркивает значимость и актуальность темы.

Проведенная исследовательская работа опирается на несколько научных методов. Во-первых, применены принципы междисциплинарного подхода к проблеме. Во-вторых, методом сравнительного анализа выявлены сходные и отличительные особенности изучаемых предметов. Кроме того, материал по развитию театральных практик рассматривался сквозь призму анализа исторического процесса. Для этого использовался метод аналитической реконструкции. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОГО ТЕАТРА

1.1. Основные этапы развития театрального искусства

Из рассуждения Авдеева А.Д.¹мы узнаем, что необходимость диалога с богами обуславливала персонификация явлений природы в том или ином божестве - в обрядах и ритуалах разыгрывались (т.е. подавались в театральной форме) жизненно важные события. В обрядовых действиях не было зрителей как таковых, все их участники (массовый обряд или только жрецы) были непосредственно включены в действие.

Второй этап развития театрального искусства связан с первым осознанием необходимой профессионализации будущего театра. Возникло желание достигнуть наиболее эффективного результата: чем искуснее ведется диалог с богами, тем вероятнее их благосклонность. Таким образом, жрецы и шаманы были первыми профессионалами театрализованных форм архаичного периода; позже - плакальщицы, певцы, танцоры, прославлявшие древних богов - Сатурна, Диониса, Осириса, Коляду, Астарту².

На этом же этапе впервые была осознана одна из важнейших социальных функций будущего театра - идеологическая. Приближенность к богам дает жрецам власть и могущество, значит, дает право манипулировать людскими массами и создавать нужное общественное мнение (идеологическую доктрину) для того, чтобы поддерживать свой авторитет и привилегированное положение. Отсюда возникло распространенное и вполне объективное утверждение, что театр - это своего рода способ пропаганды и внушения политических, правовых, религиозных и пр. взглядов обществу.

Вторая общественная функция театра - коммерчески-развлекательная. Она является производной от идеологической, так как отвлекает массы от наиболее острых общественных проблем. Известен лозунг римской черни: «Хлеба и зрелищ». Являясь развлечением, коммерчески-развлекательный театр приносил серьезную прибыль, что являлось и является

¹Авдеев А.Д. Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. [Текст]: А.Д. Авдеев / - М.; Л.: Искусство, 1959. - 266 с.

²Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. Кругосвет.

привлекательным для идеологических и властных структур. Как сообщает энциклопедия Кругосвет³, социальные функции театра на протяжении всей его истории существуют во взаимообусловленном единстве.

В Древней Греции театр считался государственным делом. Во времена Римской Империи сильно понизился общественный статус театрального искусства. Театральные представления стали заменяться получившими распространение гладиаторскими боями (единоборства со зверями, публичное растерзание дикими зверями безоружных людей), которые проходили в Колизее и других театральных зданиях. Активно развивались олимпийские игры - кулачные бои, состязания колесниц и др. Театральное искусство постепенно пришло в упадок. К этому времени театр окончательно теряет сакральный характер и связь с ритуалом [33]. Изменилось и отношение к актерам: из уважаемых граждан они перешли в самые низшие слои общества.

Следующий этап развития театрального искусства связан с появлением и распространением христианства. Влияние христианской религии на процесс развития европейского театра сделало его эволюцию наиболее драматичной, динамичной и противоречивой.

Во времена становления христианства религия стремилась избавиться от пережитков язычества, которые проявлялись в театральном искусстве. Актеры стали изгоями общества, приравнивались к колдунам и подвергались жестоким преследованиям. Светские театры закрыли; актеры были объявлены детьми сатаны. Этап гонений на театр продолжался около тысячи лет: в 14 веке всех, кто имел какое-либо отношение к театральному искусству, могли попасть под санкции инквизиции. Актерам было отказано даже в загробной жизни - их, вместе с самоубийцами, хоронили за кладбищенской оградой, вне освященной земли.

Европейский театр должен был погибнуть, но этого не произошло. В творчестве кочующих трупп комедиантов сохранилось то, что возродило

³Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. Кругосвет.

театральное искусство. По всей Европе упорно шел затаенный процесс. В каждой европейской стране странствующие комедианты назывались по-разному: шпильманы, менестрели, мимы и др. В творчестве странствующих трупп, и особенно вагантов, развивалась преимущественно сатирическая тема, оппозиционная официальной идеологии.

Этап возрождения профессионального европейского театра начался, как ни странно, в церкви. Религия обращается не только к разуму, но и к эмоциям человека. Накопленный театром за века существования опыт формирования коллективного переживания, оказался бесценным и был признан как эффективное средство влияния на массы. Примерно к 9 веку католическая церковь, продолжая официальную войну с театром, начала включать его элементы в свои богослужения. Именно в это время возникает литургическая драма.

Интересен факт возвращения театра к своим истокам на новом уровне уже не языческой, а христианской идеологии. И вновь возникает осознание необходимой профессионализации (как это было на первоначальном этапе существования театра): только профессионалы могут гарантировать высокое качество своей работы. Здесь явно прослеживается цикличность пути развития театрального искусства.

На данном этапе произошло образование и становление новых профессий. Например, прообразом современных каскадеров был «руководитель секретов», продумывающий разнообразные сценические чудеса и трюки, от «вознесения на небеса» до пиротехнических эффектов ада. Для координации действий сотни исполнителей, которые принимали участие в мистериях, назначался «руководитель игры», сегодня трансформировавшийся в художественного руководителя или главного режиссера театра⁴.

⁴История зарубежного театра, (в 4 ч.) под ред. А.Г. Бояджиева, А.Г. Образцовой, А.А. Якубовского. [Текст]: под ред. А.Г. Бояджиева, А.Г. Образцовой, А.А. Якубовского / - М.: Просвещение, 1984.

Возникли профессиональные театральные коллективы, называвшиеся «Братствами». Именно творчество таких объединений, а также странствующих комедиантов стало основанием двух главных линий развития театра Возрождения, воздействующих друг на друга и взаимопроникающих.

Существует ряд общих тенденций, которые отражены в работе Бахтина М.М.⁵, определивших общие установки развития театрального искусства вплоть до середины 19 века. Именно в эпоху Возрождения происходит большинство революционных преобразований в театральном деле. Вплоть до новейшего времени история театра шла уже по поступательной линии совершенствования, но не принципиальной перестройки.

Кардинальные изменения в сфере искусства этого периода были связаны с трансформацией общей идеологической доктрины. В эпоху Возрождения театр пережил особо яркий всплеск своего развития. Появились новые жанры, театральные профессии. Это связано не только с изменением общественных настроений, но и с одним из его важнейших следствий - развитием науки и техники.

Одним из важнейших факторов, повлиявших на развитие театра того времени, стало вновь начавшееся строительство театральных зданий. Был придуман и реализован принципиально новый тип театрального здания - ранговый или ярусный (по этому принципу строится большинство театров до нынешнего времени). Это обеспечило новыми возможностями пространство театра (в том числе акустическими), и как результат, привело к становлению и бурному развитию новой театральной формы - классической оперы. Специализация театральных зданий «под музыкальные спектакли» обусловило развитие балета⁶.

⁵Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. [Текст]: М.М. Бахтин / - М.: Художественная литература, 1965.

⁶Дживилегов А.К., Бояджиев Г.Н., Мокульский С.С. История западноевропейского театра в 8 томах. [Текст]: А.К. Дживилегов, Г.Н. Бояджиев, С.С. Мокульский / - М.: Наука, 1991.

Новая концепция театрального строительства трактовала сцену и зрительный зал как единое целое. В связи с этим получили толчок к развитию и новые принципы театрально-декорационного искусства - например, создание живописных декораций с перспективой. Жанр оперы, делающий основной акцент на зрелищности действия, обусловил необходимость частой и мобильной перемены декораций: были разработаны принципы кулисного оборудования (тогда было положено начало поисков гораздо более позднего изобретения 19 века - сценического поворотного круга).

Появление крытых театральных зданий по-новому поставило перед театром технические и художественные проблемы освещения сцены. Новые технические тенденции требуют своего практического воплощения, углубляется специализация и растет разнообразие новых театральных профессий: художники-оформители, машинисты сцены, акустики, осветители и художники по свету и т.д.

В эпоху Возрождения перед театром впервые в истории остро встала проблема конкурентной борьбы за зрителя. Когда в античном полисе существует одно грандиозное театральное здание, у зрителя нет выбора, куда идти смотреть спектакль. Если в средневековом городе показывается мистерия, то это происходит обязательно в центре города, и альтернативы этому зрелищу опять же нет. Когда в городе одновременно существует несколько театральных зданий, в том числе оперное, у потенциальных зрителей возникает реальная альтернатива выбора.

Подобная конкуренция во многом обусловила разнообразие видов и жанров театрального искусства в эпоху Возрождения, стремящегося удовлетворить запросы разных категорий зрителей. Так, в Италии наибольшим успехом пользовалось молодое оперное искусство и площадной импровизационный театр (комедия дель арте - итальянская народная комедия с традиционными типами (масками), с устойчивым сценарием, но со свободной импровизацией текста) [19]. В Англии открывались

общедоступные драматические театры («Глобус», «Фортуна», «Куртина», «Лебедь», «Роза» и др.). В активно развивалось творчество майстерзингеров (майстерзингер - поэт-певец из церковных певческих братств, позднее - из цехов ремесленников (14-16 вв.).

Растущая конкурентная борьба за зрителя обусловила широкую «гастрольную» практику мобильных актерских трупп (преимущественно итальянских и английских). Сформировались два основных типа организации театров. Пользуясь современной терминологией, их можно определить как репертуарный театр (когда более или менее стабильная актерская труппа ставит спектакли по произведениям разных драматургов) и антреприза (когда под определенный театральный проект специально собираются различные специалисты - эта традиция идет от постановок мистерий).

Практически до конца 19 века развитие театра шло вместе со сменой эстетических направлений: классицизм, просвещение, романтизм, сентиментализм, символизм, натурализм, реализм и т.д. Конец 19 века ознаменован революционными преобразованиями в театральном искусстве и выводом его на новый современный этап развития.

1.2. Особенности театрального искусства в России начала 20 века

Конец 19 века можно считать по праву началом новой эпохи в истории русского театрального искусства и поэтому новый период не совпал календарно с началом нового века. Последние десятилетия ушедшего столетия породили столько преобразований в драматургии и театральном деле, сколько было необходимо театру для перехода на качественно достойный уровень, стать заметным для зарубежных стран.

Основанный в конце 19 века, Московский Художественный театр продолжает работу. Среди лучших спектаклей - постановки по пьесам «Горе от ума» А.С. Грибоедова (1906), «Синяя птица» М. Метерлинка (1908), «Месяц в деревне» И.С. Тургенева (1909), «Гамлет» У. Шекспира (1911), «Мнимый больной» Мольера (1913).

С деятельностью МХТ неразрывно связана работа К.С. Станиславского в области разработки новой системы актерского мастерства. Именно в процессе постановки произведений Станиславский осуществил ряд экспериментов. Система, задуманная как практическое руководство для режиссёра и актёра, приобрела значение профессиональной и эстетической основы искусства сценического реализма. Система Станиславского является теоретическим выражением того реалистического направления в сценическом искусстве, которое ее автор назвал искусством переживания, требующим не имитации, а подлинного переживания в момент творчества на сцене. Идеино-творческую цель актёра Станиславский называет «сверхзадачей». Действенное стремление к достижению сверхзадачи он определяет как сквозное действие роли и актёра. Учение о сверхзадаче и сквозном действии - основа системы. Сценическое действие представляет собой психофизический процесс, в котором участвуют воля, ум, чувство актёра, его внутренние и внешние артистические данные, названные Станиславским элементами творчества. К ним относятся внимание, воображение, способность к общению, чувство правды, техника речи, эмоциональная память, чувство ритма, пластика и т.д. Постоянное совершенствование этих элементов, вызывающих у исполнителя подлинное творческое самочувствие на сцене, составляет содержание работы актёра над собой. Другой раздел системы посвящен работе актёра над ролью, завершающейся органическим слиянием актёра с ролью, перевоплощением в образ. Особое внимание уделял режиссёр проблеме словесного действия актёра в роли и овладения текстом автора. Чтобы сделать слово подлинным орудием действия, он предлагал, прежде чем заучивать и произносить слова автора, возбудить потребность в их произнесении, понять причины, их порождающие, и усвоить логику мыслей действующего лица [30]. Театральные нововведения Станиславского, его методология получили огромное распространение во всём мире.

Взаимодействие театрального искусства Германии и России (о котором мы говорили ранее) происходило не только посредством гастрольной деятельности, но и постановок немецких произведений на русской сцене, русских - на немецкой. Особую роль в развитии взаимоотношений театрального искусства Германии и России сыграла пьеса Г. Гауптмана «Одинокие» [11]. В постановке К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко впервые была введена «четвертая стена» - мебель выставлялась вдоль рампы. Это давало простор для воплощения идей режиссера. Пьеса имела огромный успех, однако имела несколько иную трактовку в Художественном театре. В.Э. Мейерхольд, в то время входивший в состав группы, показал ЙоганнесаФокерата как безвольную личность, не вызывая сочувствия у зрителя. М.Ф. Андреева в образе Кете также отходила от задумки автора, заставляя публику сочувствовать ее героине и родителям Фокерата. Позже ЙоганнесаФокерата играл В.И. Качалов, показывая героя сильным человека, одиноким и непонятым окружающими, и изменил понимание постановки. Такая трактовка была ближе замыслу пьесы, и симпатии зрителя перешли на сторону Фокерата.

В 1900 году труппа МХТ показала А.П. Чехову пьесу «Одинокие». Чехов был впечатлен, назвав Гауптмана «настоящим драматургом» [11]. Сам Гауптман видел пьесу Чехова «Дядя Ваня» в 1906 году, во время гастролей МХТ в Германии. По свидетельству Станиславского, как пишет А. Левинтон, Гауптман отозвался об игре русских актеров так: «...всегда мечтал для своих пьес о такой игре... без театрального напора и условностей, простую, глубокую и содержательную». Гауптман увидел в постановке «Дяди Вани» то, о чем всю жизнь мечтал⁷.

Одной из особенностей, повлиявших на театральное искусство в России начала 20 века, являются нарастающие революционные настроения в

⁷Гауптман Г. Пьесы. [Текст]: Г. Гауптман / - М.: Искусство, 1959.

обществе⁸, которые все чаще отображаются в искусстве, и что представляет наибольший интерес для нашей работы, в драматургии. Станиславский признал главным создателем общественно-политической жизни Художественного театра Максима Горького⁹. В спектаклях его пьес «Трое», «На дне», «Мещане» (1902) показана тяжелая жизнь рабочих и «низов общества», их права, призыв к революционной перестройке. Спектакли проходили при полных залах.

Дальнейший вклад в сценическую постановку горьковской драматургии связан с именем близкой революционным кругам актрисы Веры Федоровны Комиссаржевской (1864-1910). По причинам гнетущего чиновничьего внимания к театрам, она покинула Императорскую сцену и создала в Петербурге свой театр. Актриса строила «театр свободного актера, театр духа», который современники называли питерским МХТ. В 1904 году здесь состоялась премьера пьесы «Дачники». Первые несколько лет постановочную часть театра возглавлял брат В.Ф. Комиссаржевской Федор Комиссаржевский - театральный художник и режиссер. В репертуар входили произведения Ибсена, Чехова и Островского. Произведения Горького стали ведущими в репертуаре театра Комиссаржевской¹⁰.

В Москве, в конце 1913 года группа молодых студентов организовала Студенческую драматическую студию. Руководить занятиями согласился Е. Б. Вахтангов (1883-1922), актер и режиссер Художественного театра, уже составивший себе репутацию лучшего педагога по «системе» Станиславского. 13 сентября 1920 года студия Е.Б. Вахтангова была принята в семью Художественного театра под именем его Третьей студии. А 13 ноября 1921 года состоялась премьера спектакля «Чудо святого Антония» Метерлинка, поставленного Е.Б. Вахтанговым - этот день стал Днем

⁸Мунчаев Ш.М., Устинов В.М. История России Учебник для вузов. [Текст]: Ш.М. Мунчаев, В.М. Устинов / - М.: Инфра, 1997. - 346 с.

⁹Бялик Б. Драматургия Максима Горького. [Текст]: Б. Бялик / - М.: Издательство Академии наук СССР, 1952. - 320 с.

¹⁰Рубцов А.Б. Из истории русской драматургии конца XIX - начала XX века. [Текст]: А.Б. Рубцов / - Минск: Белорусский Государственный университет имени В.И. Ленина, 1960. - 322 с.

рождения театра. Уже в начале 1922 г. успешно прошла премьера спектакля «Принцесса Турандот» К. Гоцци, выдающегося явления театрального искусства XX столетия. Веселый, праздничный спектакль, поставленный смертельно больным Вахтанговым в холодном и голодном 1922 году, утверждал жизнь, добро, любовь. К.С. Станиславский высоко ценил творчество своего ученика. Спектакль «Принцесса Турандот» стал в известной степени школой актерского мастерства для всех поколений вахтанговских актеров. «Нет праздника - нет спектакля», - говорил Вахтангов. Девиз, вынесенный в заголовок его знаменитой статьи «С художника спросится!», для всей творческой жизни театра имени Вахтангова стал определяющим¹¹. Евгений Вахтангов не создал системы, подобно К.С. Станиславскому, так как система - это завершение, итог. Вахтангов, опираясь на систему Станиславского преподавал начало, которое не имеет и не может иметь завершения, ибо суть вахтанговского начала - это познание через человека-актера гармонии, где самое яркое явление - живой человек - творец.

1.3. Русский Драматический Театр в Узбекистане и его освещенность в СМИ

Театр создан в 1934 году. Основатели театра - художественный руководитель В.А. Чиркин и директор М.К. Вулконский. Основой репертуара стала современная пьеса, поднимающая проблемы сегодняшнего дня, ставящая вопросы социальные, нравственные, этические. В разное время это были спектакли по пьесам В.Вишневского, А. Арбузова, К. Симонова, В. Розова, М. Рощина, И. Дворецкого, А. Салынского, А. Гельмана, М. Шатрова, А. Чхаидзе и многих других. Театр сыграл значительную роль в развитии театральной культуры Узбекистана, обогащая репертуар достижениями узбекской драматургии. Были поставлены пьесы известных

¹¹Русская драматургия XX века: хрестоматия, под ред. Л.П. Кременцова, И.А. Канунниковой. [Текст]: под ред. Л.П. Кременцова, И.А. Канунниковой / - М.: Флинта: Наука, 2010. - 528 с.

узбекских драматургов - Хамзы, Н. Сафарова, А. Каххара, С. Азимова, М. Шейхзаде, С. Ахмада, Т. Зулфикарова. Деятельность русского театра - пример творческого содружества двух национальных культур. Многие спектакли стоят в ряду значительных достижений театрального искусства 30-50 гг. Это - "Борис Годунов" (1935 г.), "Петр I" (1938 г.), "Маскарад" (1939 г.), "Три сестры" (1941 г.), "Горе от ума" (1944 г.), "На бойком месте" (1949 г.), "Дачники" (1952 г.). Театр становится подлинным очагом реалистического искусства, в котором стремление к жизненной правде сочетается с яркой театральностью.

Труппа театра формировалась путем приглашения известных актеров и режиссеров. Первоначальное ядро ее составили: В. Чиркин и Е. Простов (режиссура), А. Загаров, Е. Ленина, А. Шестаков, Н. Фирсов, Л. Петрова, Г. Загурская, П. Давыдов, О. Андреева, О. Герасимова, А. Розанцев, Н. Хачатуров и другие. Актерский состав с самого начала был весьма сильным, он и определял характер творчества театра.

В 50-х годах произошло омоложение труппы. В эти годы в театре уже работали ставшие известными артистами М. Мансуров, К. Ефремова, В. Александрова, Е. Злобин, Н. Алексеева, Д. Алексеев, В. Козлов, Н. Хлибко, Ф. Котельников, К. Михайлов, П. Чепрунов, С. Аулов, П. Дроздов, В. Русинов, Н. Мягкова, Е. Яворский, М. Любанский, Р. Ткачук, В. Рецепттер, И. Ледогоров.

Поворот в творческой деятельности театра произошел в середине 50-х годов и определился он благодаря новой режиссуре, тяготевшей к самостоятельным поискам, к современной стилистике. С этого времени более заметным стало стремление коллектива к первооткрытиям. Этапными для театра явились постановки "История пустой души" - первое воплощение романа-эпопеи Горького "Жизнь Клима Самгина" и "Иркутская история" А. Арбузова в постановке А. Гинзбурга.

60-70-е годы отмечены яркой режиссурой и интересными актерскими работами. Наиболее значительным среди новых спектаклей стал "Гамлет" в

постановке А. Михайлова. Этапными для театра стали постановки "Полк идет" - воплощение романа М. Шолохова "Они сражались за Родину", "Власть тьмы" Л. Толстого в режиссуре М. Спивака. Яркие спектакли В. Стрижова "Путешественник без багажа" Ж. Ануя, "Ревизор" Н. Гоголя, "Человек из Ламанчи" Д. Вассермана, "Царь Федор Иоанович" А. Толстого, "На дне" Горького продемонстрировали высокую профессиональную культуру. Большой успех выпал на долю спектакля "Трамвай "Желание"" по пьесе Т. Уильямса в постановке О. Черновой. Это был успех постановщика и актеров Л. Грязновой, В. Никитина, В. Павленко.

В 1984 году главным режиссером был приглашен В. Гвоздков. Он стремился к созданию разнообразного репертуара, к первооткрытиям в сфере новой драматургии периода перестройки, был связан с авторами нового поколения 80-х. Свидетельством тому - его спектакли: "Сад без земли" Л. Разумовской, "Рядовые" А. Дударева, "Полет над гнездом кукушки" Д. Вассермана и другие. Ярко и интересно работал режиссер А. Кузин, поставивший спектакли "До третьих петухов" по В. Шукшину, "Глоток свободы" Б. Окуджавы, "Не играйте с архангелами" Д. Фо, "Калигула" по А. Камю, "Лев зимой" Голдмена и другие.

В 1990-м году В. Шапиро был избран коллективом театра на должность художественного руководителя и поставил перед творческим коллективом театра и перед самим собой задачу развивать лучшие традиции, заложенные предшественниками. Постановки В. Шапиро: "Зойкина квартира" М. Булгакова, "Графиня Юлия" А. Стриндберга, "Все в саду" Э. Ольби, "Священные чудовища" Ж. Кокто, "Великая магия" Э. Де Филиппо, "Тот, кто получает пощечины" Л. Андреева, "Лысая певичка" Э. Ионеско, "Жорж Данден, или Одураченный муж" Ж.-Б. Мольера, "Ужасные родители" Ж. Кокто, "Затмение, или Игра пустоты" Ф. Саган, "Служанки" Ж. Жене, "На всякого мудреца довольно простоты" А. Островского, "Хозяйка гостиницы" К. Гольдони, "Играем... Гоголя!" ("Женитьба") привлекают внимание

публики и критики глубоким пониманием драматургии, своеобразием и выразительностью режиссерских решений, сценической культурой.

90-е годы отмечены интересными актерскими работами Л. Михайловой, Г. Пачиса, В. Вержбицкого, С. Норбаевой, А. Дубровина, Ф. Полонской, Н. Иванова, О. Пичик. Сегодня в спектаклях Владимира Шапиро выросла сильная группа артистов - О. Володина, О. Галахов, В. Кудашкин, Г. Луковникова, В. Цветков, О. Овчинникова, Л. Стоцкая, И. Ненашев, О. Винихина, Р. Баранов, Н. Епонешникова и многие другие.

Труппа театра пополняется молодыми артистами, учащимися школы-студии театра.

Национальная пресса очень много освещает жизнь академического русского драматического театра Узбекистана. К ним относятся статьи опубликованные в различных газетах и журналах. К примеру театральную жизнь освещают газеты «Правда Востока», «Престиж ТВ», «Отдохнём», «Тасвир», «НУМО» и др.

"Дядя Ваня": и это все о нас.

Именно с таким ощущением выходишь из зала после спектакля "Чехов, Осень, Сцены", премьера которого состоялась недавно в Академическом русском драматическом театре Узбекистана. Свою версию чеховского "Дяди Вани" представил на суд зрителя заслуженный деятель искусств Узбекистана, художественный руководитель театра Владимир Шапиро.

Режиссер обратился к пьесе и ее героям, чтобы еще раз осмыслить вечную тему поиска человеком себя, своего предназначения в жизни. Оказывается, история милого недотепы дяди Вани по-прежнему волнует, она удивительно современна. Это не просто сцены из деревенской жизни, как обозначен жанр пьесы, это сцены из нашей сегодняшней жизни.

Перед нами чеховские герои, которых уже давно нет на свете. Эти люди мечтали, что их далекие потомки будут жить более складно и осмысленно. И вот через сто лет театр бережно оживляет их мечты и упования. А мы,

нынешние, глядя на это, понимаем, что ничего не изменилось. И наши потомки, спустя еще сто лет, увидят на каких-нибудь подмостках то, как мы тщетно пытались изменить свою жизнь.

Режиссер и исполнители (Иван Ненашев, Абзал Рафиков, Диана Дубровина, Сергей Архипов, Анастасия Пенькова, Ольга Овчинникова) любят своих персонажей - таких разных, одиноких, неприкаянных, трогательных, порой смешных... Спектакль получился пронзительным. Боль и метания героев здесь подлинны. Развенчание кумира, крушение идеалов для дяди Вани равно концу жизни. Он уже не верит, что "надо трудиться и мы еще увидим небо в алмазах", в чем пытается убедить всех (а в первую очередь - себя) Соня.

Точная режиссерская трактовка, слаженный актерский ансамбль, стильное оформление делают спектакль ярким, психологически тонким и захватывающим зрелищем.

Не надо добавлять загадочности Чехову, дополнять смыслы, зашифровывать - он в этом не нуждается. Приходите и убедитесь, что на сцене АРДТ Узбекистана играют Чехова нашего времени. Ведь без Антона Павловича невозможно представить ни историю столетия минувшего, ни нынешнее время, ни, наверняка, следующие 100-200 лет¹².

Ташкент.Осень.Театр...

Открытие сезона - всегда настоящий праздник для театралов. А у поклонников столичного Академического русского драматического театра Узбекистана в этом году двойной праздник. Ведь нынешний сезон для АРДТ - особый, юбилейный: 21 октября театр отпраздновал восьмидесятилетие. Открыли 80-й сезон две яркие премьеры - "Зойкина квартира" Михаила Булгакова и "Банкрот" Александра Островского.

СЕЗОН СЮРПРИЗОВ

¹² Газета "Престиж TV Plus ".от 23 апреля 2015 года автор Виктория Сейфуллина.

Готовиться к юбилейному сезону, выбирать, какой пьесой открыть 80-й сезон, в театре начали заранее, потому что эту красивую дату хотелось отметить не просто достойно, а по-настоящему празднично. В результате остановились на русской классике - и попали в "десятку": ведь и Булгаков, и Островский звучат сегодня не просто современно, а очень злободневно.

Вообще, на протяжении юбилейного сезона зрителей ждет немало сюрпризов. Конечно, в репертуаре остаются любимые зрителями спектакли - "Когда лошадь теряет сознание" Франсуазы Саган, "№13", "№14, или Жизнь прекрасна!" Рея Куни и др., но в афише обязательно появятся и новые названия. Ведь двери театра всегда открыты для талантливых постановщиков, и в этом сезоне, безусловно, возможны режиссерские дебюты на сцене Русского драматического театра: это будет французская и английская драматургия. А художественный руководитель театра Владимир Михайлович Шапиро думает о чеховском "Дяде Ване". В общем, сезон будет интересным, насыщенным и богатым на сюрпризы.

ВРЕМЕНА НЕ ИЗМЕНИЛИСЬ

Классика - вне времени, проблемы, поднимаемые в произведениях, которые входят в золотой фонд мировой культуры не устаревают десятилетиями, и даже столетиями. Это аксиома. А зрители, побывавшие на премьере "Зойкиной квартиры" (постановка В.Шапиро), убедились, что классическая пьеса может быть очень острой и актуальной. Казалось бы, какое нам дело до нэпманши Зои Пельц (Диана Дубровина/Наталья Епонешникова), устроившей "дамский магазин" в своей "нехорошей квартире", мечтающей о том как рванет однажды в Париж, где и проведет лучшие годы своей жизни? Разве реалии той далекой эпохи имеют к нам отношение? Оказывается, да.

Каждый найдет в мозаике булгаковского трагифарса что-то близкое, созвучное своему сегодняшнему настроению: кто-то вспомнит, сколько раз за последние годы он слышал фразу: "Почему же вы такие бедные, если такие умные?"; кто-то узнает в жуликоватом управдоме Алиллуе (Олег Васильев)

мелкого чиновника, с которым столкнулся буквально на днях; кто-то пожалеет Обольянинова (Олег Галахов), не сумевшего приспособиться к новому времени; кто-то попадет под обаяние ловкого авантюриста Аметистова (Иван Ненашев).

И наверное, таких зрителей в зале большинство, потому что харизме Ивана, который играет многоликого прощельгу (и предшественника Остапа Бендера) Александра Аметистова, сопротивляться невозможно. Заметим, что Ненашев (после некоторого перерыва) вновь играет в постановке своего учителя Владимира Шапиро. И, как обычно, "дуэт" этих мастеров доставляет зрителям истинное удовольствие.

В пьесе Булгакова герои окутаны легкой дымкой надежды и любви. И две отчаянные любовные истории - продувной Зойки к аристократу Обольянинову и нувориша Гуя (Сергей Шамсутдинов) к светской красавице Алле Вадимовне (Наталья Недоступова) - на сцене прожиты ярко и пронзительно.

В итоге в финальной сцене, когда все реплики отзвучали, испытываешь чувство, описать которое можно разве что несовременным словом "катарсис"¹³.

Куда приводят мечты.

Юбилейный 80-ый сезон Академического русского драматического театра Узбекистана открыла одна из ярких своей театральностью пьес - "Зойкина квартира" М.Булгакова в постановке художественного руководителя театра, заслуженного деятеля искусств Узбекистана В.Шапиро.

Притяжение и одновременно прелесть одной из самых фееричных, смешных и язвительных пьес М.Булгакова, которая обладает поистине счастливой сценической судьбой, заключается в выразительности и гротесковости образов, комизме ситуаций и интригующем сюжете. В пьесе перед зрителями проходит целая галерея ярких образов, каждый из которых

¹³Газета "ПресТИЖ TV Plus ".от 30 октября 2014 года, автор Виктория Сейфуллина

неповторим по своему. Все они, от смешного, а порой и жалкого своими попытками показать тонкую душевную организацию бездельника-интеллигента Павла Федоровича Обольянинова (Олег Галахов) до искрометного, наглого и обаятельно-циничного проходимца Аметистова (Иван Ненашев), от "благородной" дамы Аллы Вадимовны до самой хозяйки Зои Денисовны Пельц (Диана Дубровина), объединены мечтой о красивой и беспечной жизни.

История полна интриг и динамизма. Постановщики спектакля определили его жанр как траги-фарс, который делает возможным сквозь сатиру разглядеть трагические черты действительности. В финале спектакля мечты героев терпят крах, фарс превращается в пронзительную драму.

Тонкая режиссура, яркие и запоминающиеся актерские работы, костюмы и сценография не оставляют равнодушным никого. Хорошее начало нового сезона, в котором зрителей ждет еще немало приятных сюрпризов, встреч с классическими произведениями¹⁴.

Драма мнимого блеска

На малой сцене АРДТ Узбекистана состоялась премьера спектакля "Американская мечта", поставленного по одноименной пьесе американского драматурга.

Трехкратный лауреат Пулитцеровской премии, приверженец условных театральных форм Эдвард Олби создал на театральных подмостках свой, особый мир, а вернее пограничье между здравомыслием и безумием. Находится оно между откровенно коммерческим театром Бродвея и реалистическим театром Чехова, Горького и Станиславского с использованием театральных школ Шоу, Брехта и де Филиппе. Но драматургии представителя американского театра абсурда присуще еще одно качество, так притягательное для сцены - она удивительно "человечная".

¹⁴Газета "Правда Востока ".от 25 сентября 2014 года

Неприятием мира сытых и бездуховных наполнена пьеса "Американская мечта". Написана она драматургом в 1961 году, но продолжает быть актуальной и сегодня. Ведь автор в ней поднимает такие вопросы, как подмена духовных ценностей материальными, внутренний душевный вакуум человека при внешнем благополучии. Здесь дети, которые пренебрегают родителями, супруги - друг другом.... И в основе всего этого - деньги. "Американская мечта" - аллегория мнимого блеска жизни, поэтому неслучайно художественный образ спектакля - нагромождение пустых коробок, часть которых покрыта яркой оберточной бумагой (художник Виктор Факторович).

В центре внимания автора - семья, по виду благополучная, но разлагающаяся изнутри. Следуя его замыслу, режиссер-постановщик, заслуженный работник культуры страны Вячеслав Бродянский создает на сцене удивительно удушливую семейную атмосферу - люди не слышат друг друга, каждый занят собой, одинок и несчастен. Подобная модель человеческих отношений - своеобразная проекция с "больного общества". У членов этой среднестатистической ячейки нет даже собственных имен, а только нарицательные: мамуля (Диана Тюменева), папуля (Олег Галахов) и бабуля (заслуженная артистка Узбекистана Элеонора Дмитриева). Эти безликие условные фигуры вздыхают, жалуется, обмениваются оскорблениями, и все трое с нетерпением кого-то ждут... Много лет назад у этой семьи умер приемный ребенок, и она лишена своего продолжения. Но когда мы знакомимся с ситуацией ближе, она оказывается гораздо страшнее. От него просто избавились, потому что был не таким, каким его хотели видеть. Эта семья, если говорить языком Олби, давно лишилась своей мечты, как и общество, лишенное духовности.

Непонятно, с какой целью (оно и понятно - театр абсурда) в дом попадает Миссис Баркер (заслуженная артистка Узбекистана Людмила Стоцкая] - единственный человек с именем. Некогда она работала в конторе, помогающей в усыновлении детей. Выясняется, что "господа" хотят всего

лишь получить денежное возмещение за полученный ранее "некачественный товар".

Один из "стратегических" образов спектакля - молодой человек с ослепительной улыбкой (Антон Кораблев). Как он себя позиционирует "За деньги я готов на все!" Оказывается, юноша потерял способность чувствовать, а его красивое лицо и тело - всего лишь яркая оболочка при душевной пустоте. Бабуля тут же нарекает его Американской мечтой. Круг замкнулся - дождались. Новый приемный сын за деньги заменит мамуле и папуле прежнего. Все счастливы.

В пьесе ясно прослеживаются мотивы и ситуации, которые характерны для театра абсурда - порой бессодержательные реплики, которыми обмениваются действующие лица, случайные появления на сцене и немотивированные уходы. Но чтобы зритель лучше понимал порой абсурдные ситуации, монологи и диалоги, решено все это в жанре эксцентрической комедии.

- Мы постарались сохранить сплав традиционного психологического театра и театра абсурда, которым отличается творчество писателя. В результате получилась комедия, наводящая на серьезные и глубокие мысли, - говорит В.Бродянский. - Для нас прикосновение к драматургии Олби - возможность исследовать человеческую природу, заставить зрителей задуматься о том, как мы относимся друг к другу, для чего живем.

На мой взгляд, режиссеру-постановщику удалась задача, поставленная художественным руководителем театра В.Шапиро - облечь, прямо скажем, непростую по содержанию и философии пьесу Эдварда Олби в яркую театральную форму, которая вписывается в условности малой сцены. А они требуют филигранной и скрупулезной работы над каждой мизансценой, образом, движением. Ведь порой актеры работают исключительно на "крупных планах".

В спектакле занят удивительно замечательный актерский ансамбль из представителей всех поколений театра. Особенно стоит отметить

профессионализм настоящего мэтра сцены - заслуженной артистки Узбекистана Элеоноры Дмитриевой. Ее добрая и ироничная, а порой резкая и эксцентричная героиня - своеобразное олицетворение той самой пресловутой мечты, только немного постаревшей и утратившей идеалы. Поэтому неслучайно, развенчивая ее, в финале спектакля режиссер выводит бабулю за рамки сценического пространства, как бы давая возможность посмотреть на ситуацию со стороны.

- Мечты приходят и уходят с людьми, они так же стареют и умирают, - говорят постановщики спектакля. И с каждым новым витком жизни появляется новая мечта. Остальное должны домыслить сами зрители. Они убеждены - после премьеры жизнь спектакля только начинается. Но главную задачу, как мне кажется, он уже выполнил - своеобразное ощущение катарсиса - очищения души, которое возникает в финале. То, в чем, собственно, и состоит великая сила искусства, возвышающая человека, делающая его лучше, добрее, духовнее¹⁵.

Взгляд из зрительного зала.

В Академическом русском драматическом театре состоялась премьера спектакля по пьесе Айвона Менчелла «С тобой и без тебя».

«Девичник над вечным покоем», «Девичник Club», «С тобой и без тебя», «Осенний чарльстон», «Кладбищенский клуб» (оригинальное название) хит драматурга Айвона Менчелла, сыгранный более тысячи раз на Бродвее и на сценах великого множества театров всего мира, заслуживший самые полярные отклики от «трогательного» и «потрясающего» до «клюквы» и «просто кассы», но по-прежнему любимый режиссерами, актерами и зрителями.

Айвон Менчелл сделал коммерческий хит, но вложил в него при этом человеческие интонации. В этой пьесе, как мне показалось, он нас «поймал»: с первой сцены обещал "развлекаловку", но через некоторое время заставил пристально взглянуть на себя.

¹⁵Газета "Правда Востока" №26 от 7 февраля 2012 года.

Ну а каким будет спектакль, зависит от того, как прочитан, сыгран и увиден текст драматурга - «по диагонали» или в попытке понять то самое послание, которое автор вложил в свое произведение.

В этом «клубе» - шесть членов, трое из которых «отошли» в мир иной, они присутствуют на сцене в виде фантомов, мыслеформ, созданных тремя женщинами, которые не могут отпустить их из своей жизни. Каждый месяц дамы собираются вместе, чтобы почтить память своих мужей, а заодно и пообщаться. Дорис (Элеонора Дмитриева), Ида (Ольга Овчинникова) и Люсиль (Людмила Стоцкая) - три подруги, разные по степени своей скорби, но объединенные кладбищенской оградой.

Дорис... О, это женщина-монумент! Она знает, что пристойно, а что нет, она никому не позволит развеять свое горе, в котором благополучно пребывает уже четыре года. После смерти Аби изменилось не так уж и много: она по-прежнему разговаривает с ним, только что не ждет ответа. Да это и к лучшему - что умного могут сказать эти мужчины?! Каждый новый поход на кладбище для нее - событие, которого она ждет снова и снова... А ведь еще надо пристально следить за этими двумя «вертихвостками», так и норовящими оскорбить память почивших.

Люсиль- «вертихвостка» номер один. Боже мой, что она себе позволяет! Радоваться жизни и смеяться в открытую, менять мужчин как перчатки и покупать сногшибательные тряпки. А ведь ее Гарри умер совсем недавно. Всего каких-то полтора года назад, можно сказать, вчера, а она даже не стесняется закрутить интрижку на могильных плитах!

А Ида.... Мягкая, умная, нежная Ида, которая несомненно любила своего мужа... С детской наивностью продолжает готовить кулинарные изыски после его смерти, надеясь, что он увидит... и вернется. Это женщина с непреходящей потребностью о ком-то заботиться. Немудрено, что она ответила на ухаживания Сэма (Олег Васильев), который сам не так давно похоронил жену.

О чем эта пьеса? Невероятно деликатная тема, уход любимых и близких людей, на мой взгляд, решена драматургом и режиссером достойно. В ней не предлагают просто посмеяться, в ней задают вопросы, хотя вряд ли ждут ответов на них...

Есть три судьбы, три женщины, которые живут прошлым и которые похоронили под могильными плитами большую часть своей души. Но то, что от нее осталось, хочет жить и ищет способы существования, испытывая разные чувства - благодарность, вину или желание отомстить, с наивной верой в то, что «они-то» все видят...

Замечательный квартет блестящих актеров Русского драматического театра заставил нас поверить в «бренность бытия» на все сто. Олег Васильев - большой застенчивый ребенок, готовый соблюдать приличия, но находящийся в себе силы не играть по навязанным правилам... Экспрессия Людмилы Стоцкой сразу заставляет почувствовать, что не все так просто в жизни этой светской львицы: игра «на публику», где зритель - один единственный человек, ее ловелас Гарри. А эти роскошные шмотки, «оторванные» в комиссионке по дешевке, - всего лишь способ прикрыть измученное сердце... А какой голос у Ольги Овчинниковой! Мягкий, переливчатый, по-настоящему женский. Это женщина, разрывающаяся между чувством вины и желанием быть кому-то нужной. Великолепная Элеонора Дмитриева - монументальная, неприступная, забавная в своей наивной правоте, - как она умеет сидеть! Императрица! В конце пьесы Дорис покидает нас, уходит к своему обожаемому Аби: для таких женщин это закономерный финал. Вот она раскрывает свой зонтик, вдруг становится похожа на маленькую девочку, и уходит от нас в зыбкий холодный свет...

Это спектакль о любви. Идите и смотрите! Любите любимых, пока они живы. Любите друзей, пока они рядом. Любите жизнь, пока еще¹⁶...

¹⁶Газета "НУМО" от 18 декабря 2008 года.

ГЛАВА 2. РАЗВИТИЕ ТЕАТРА В УЗБЕКИСТАНЕ

2.1. Хронология становления современного театрального искусства в Узбекистане

Ташкент является центром музыкальной и театральной культуры Узбекистана. В 1939 году на базе существовавшего с 1929 года узбекского музыкального театра был открыт первый в Узбекистане и во всей Средней Азии театр оперы и балета. Широкое развитие музыкального образования в республике способствовало появлению талантливых узбекских композиторов. Это МухтарАшрафи, Талиб Садыков, Сабир Бабаев. С оперным театром связано и творчество проела в юнных узбекских артисте Халимы Насыровой. СаодатКабуловой. СатгараЯрашева, Сасона Беньяминова, балерин -Галии Измайловой. Бернары Кариевой и др.

Значительный вклад в развитие узбекской музыкальной культуры внесли русские музыкальные деятели. Среди них: Р.Глиэр, С.Василенко, А.Козловский, Г.Мушель, Н.Миронов, В.Успенский.

С 1936 года в Ташкенте функционирует первая и единственная в Средней Азии консерватория. В её стенах воспитывались прославленные композиторы, певцы и музыкальные деятели Узбекистана: И. Акбаров, М. Таджиев, Т. Курбанов и другие.

В Ташкенте находится республиканский специальный музыкальный академический лицей имени В.Успенского, Ташкентская государственная высшая школа национального танца и хореофафии, республиканская музыкальная школа-интернат имени Р.Глиэра и ряд городских музыкальных школ.

В Ташкенте имеется Институт искусств имени М. Уйгура, Ташкентский государственный институт культуры имени А. Кадыри.

Ташкент - столица Узбекистана, в том числе - столица театральная. В городе одиннадцать театров со своим постоянным и обновляющимся репертуаром, со своими постоянными труппами, со своими зданиями. Самый крупный по масштабам труппы, по размерам здания - Государственный

Академический Большой театр оперы и балета имени Алишера Навои. В репертуаре театра классические и современные оперные и балетные спектакли. На узбекском языке играют спектакли в музыкально-драматическом театре имени Муками, в узбекском Театре Юного Зрителя, в театре драмы имени А.Хидоятова, в театре сатиры, в Узбекском Национальном Академическом драматическом театре. На русском языке идут спектакли в Академическом Русском Драматическом театре, в театре оперетты. На русском и узбекском языках играют в Молодежном театре, театре кукол и в театре «Ильхом».

Театр имени Алишера Навои стал одним из символов Ташкента. Жители Ташкента настолько привыкли к этому благородному внушительному зданию, что уже не представляют без него свой город. Л ведь у него есть своя история, которая неразрывно связана с историей развития театрального искусства в Узбекистане.

В конце 20-х годов прошлого века талантливые музыканты, певцы, танцоры и артисты, выступавшие на любительской сцене, стали участниками сложного процесса становления нового для узбекского искусства жанра музыкального театра и его высшей формы национальной оперы и балета.

В 1926 году был создан первый национально-этнографический ансамбль, который постепенно преобразовался в профессиональный театр и с 7 ноября 1929 года стал именоваться Узбекским Государственным. 2 июня 1939 года состоялась премьера первой национальной узбекской оперы «Буран» М.Ашрафи и С.Василенко, либретто К.Яшена. В том же 1939 году УстоОлимомКамилом был поставлен первый балет «Шахида». Главные партии исполняли МукаррамТургунбаева и Розия Каримова. Но коллектив театра не имел своего здания, и поэтому был объявлен конкурс на лучший проект здания, в котором победил проект академика А.В.Щусева. 17 июня 1939 года театр был переименован в Узбекский Государственный театр оперы и балета. В этом же году началось строительство здания, которое было

прервано войной и возобновилось только в 1944 году. В 1947 году в ноябре состоялось открытие театра, а с марта 1948 года Узбекский театр объединился с русским и стал называться Государственным театром оперы и балета имени А.Навои. Звание академического театру было присвоено в 1959 году, а Большим он стал называться с 1966 года. В отделке театра принимали участие народные мастера со всего Узбекистана. Фрески на стенах залов фойе созданы на сюжеты произведений Алишера Навои. По окончании строительства по предложению А.В.Щусева перед театром соорудили большой фонтан.

Коллектив театра и сегодня радует ташкентцев и гостей столицы новыми постановками произведений мировой классики и современных авторов. В стенах театра звучит музыка М.Ашрафи, С.Юдакова, У.Мусаева, А.Асафьева, П.Чайковского, Дж. Верди, А.Адана и других.

Театр прославили выдающиеся мастера сцены Галия Измайлова, Бернара Кариева, ЗахидХакназаров, ГулиХамраева, Исмаил Джалилов, МуяссарРаззакова.

Узбекский национальный академический драматический театр.

В 2004 году Узбекскому Национальному Академическому драматическому театру исполнилось девяносто лет. История этого творческого коллектива, ставшего гордостью узбекского народа, неразрывно связана с национальной культурой, народным творчеством и его традициями.

Организовал и возглавил труппу режиссёр, актёр, драматург Маннон Уйгур, сплотивший вокруг себя группу одаренных энтузиастов - А.Хидоятова, М.Кариева, Е.Бабаджанова, С.Алимова, А.Джалилова. Репертуар труппы включал произведения Хамзы, Уйгуна, Г.Зафари, Ш.Хуршида, А.Кадыри, Ф.Фитрата, переводные пьесы азербайджанских, татарских и русских драматургов. В 1924 году артисты основного состава отправились на учебу в Москву в театральную студию при узбекском Доме просвещения и в театральный техникум им. М.Ахундова в Баку.

К концу 20-х годов на сцене театра начинает свою деятельность целая плеяда таких талантливых актёров, как Ш.Бурханов, О.Ходжаев, Ы.Рахимов, К.Ходжаев, коллектив театра укрепляется опытными актёрами, бывшими соратниками Хамзы - М.Кузнецовой, М.Миракиловым, а также молодежью - А.Турдыевым, Ш.Магзумовой, М.Якубовой, З.Садриевой, И.Балтаевой. В репертуаре пьесы национальных драматургов К.Яшена, У.Исмаилова, Чулпана, Н.Сафарова. Сцена театра становится своеобразной лабораторией, где пробуют свои силы молодые авторы. Первые серьезные шаги в режиссуре делают М.Уйгур и Е.Бабаджанов, чья совместная постановка «Гамлета» потрясает трагической силой игрой выдающегося мастера узбекской сцены А.Хидоятова. Спектакль «Коварство и любовь» режиссёра Е.Бабаджанова с Ш.Бурхановым в роли Фердинанда пронизан подлинным романтическим духом и занимает в эти годы важное место в исканиях труппы.

В 1933 году театру присваивается звание «Академический». В ряду новых постановок особое место занимают «Бай и батрак» Хамзы и «Отелло» В. Шекспира, где находит выражение стремление театра к созданию героико-монументальных спектаклей.

В последующие годы театр обращается к пьесам «Муканна» Х.Алимджана в постановке великого С.Михоэlsa и М.Уйгура, «Джелалитдин» М.Шейхзаде, «Алишер Навои» И.Султанова и Уйгуна.

В период 1974-1984 гг. были выпущены: «Моя Бухара» К.Яшена, «Беруни», «Авиценна», «Зебуниссо» Уйгуна, «Нодирабегим» Т.Тулы, «Звездные ночи» по роману П.Кадырова. Настоящими театральными событиями стали также спектакли, затрагивающие острые нравственные проблемы современности: «Самандар» А.Мухтара, «Золотые оковы» И.Султанова, «Комиссар», «Неоплаченный долг», «Не спеши, солнце» У.Умарбекова, «Гость из Ташкента» М.Бабаева. Одновременно с активизацией поисков новых форм, тем и конфликтов театр обращается к мировой классике. В репертуаре - «Шакунтала» Калидасы, «Перед заходом

солнца» Г.Гауптмана, «Разбойники» Ф.Шиллера, «Женитьба» Н.Гоголя, «Антигона» Софокла, «На всякого мудреца довольно простоты» А.Островского, «Отелло» В.Шекспира. Поставленные разными режиссёрами, эти спектакли привлекали неординарностью сценического прочтения, оригинальностью режиссёрского, актёрского и сценографического решений.

В 80-е годы среди наиболее интересных спектаклей - «И дольше века длится день» по роману Ч.Айтматова, «Ревизор» Н.Гоголя, «Тумарис» С.Сиражиддинова и новая сценическая версия пьесы «Алишер Навои».

Творческие поиски в 90-е годы определялись стремлением к достоверному отображению национальных ценностей, культурных традиций. В эти годы широко ставятся спектакли, посвященные национальной истории и недавнему прошлому страны. Среди них «СохибкиронТемур» А.Арипова, «Властелин космоса» Х.Расулова, «Ночи без дней» У.Азима.

Рядом с произведениями исторического жанра в репертуарной афише спектакли современной тематики: «Чимылдык» в постановке Т.Азизова и М.Абдуллаевой, «Красное яблоко» - спектакль, созданный по проекту Академии при Президенте Республики Узбекистан, отмеченный бережным отношением к традициям народа его обрядовой культуре.

21 сентября 2001 года Президент Узбекистана И.Каримсч подписал Указ «О присвоении Узбекскому государственному Академическому драматическому театру имени Хамзы статуса «Национальный театр» и театр стал называться «Узбекский Национальный Академический драматический театр».

С 2002 года главным режиссёром театра назначен заслуженный артист Узбекистана ВалижонУмаров, имеющий четкую творческую программу и стремящийся к созданию разнообразного репертуара. Свидетельством тому - сегодняшняя афиша театра, где наряду с произведениями узбекских авторов широко представлена мировая классика - «Король лир», «Гамлет», «Сон в летнюю ночь» В.Шекспира, «Натан мудрый» Г.Лессинга, «Семь криков в океане» А.Касона.

Как режиссёр В.Умаров осуществил ряд интересных постановок, среди которых современная социально-психологическая драма «Всего один шаг» У.Азима, грустная и смешная притча по произведениям известного узбекского писателя Г.Гуляма «Байки старых времен», музыкально-пластическое действо с элементами традиционного узбекского фольклора «О, женщина», замечательная драма А.Касона «Деревья умирают стоя».

Русский академический драматический театр узбекистана

В 1934 году в Ташкенте два крупных организатора театрального дела - Василий Александрович Чиркин и Михаил Карлович Вулконский - организуют в Ташкенте русский театр, которому присваивается имя Максима Горького.

Первая премьера состоялась 21 октября 1934 года - это была пьеса Льва Славина «Интервенция», а дальше были пьесы В.Вишневского и А.Арбузова, Ф.Шиллера и В.Гюго, В.Шекспира, Ж-Б.Мольера, К.Гольдони, А.Пушкина, М.Лермонтова, А.Чехова, А.Толстого, Хамзы, А.Каххара.

Труппа формировалась по принципу приглашения известных актёров, которые, приехав в Ташкент, остаются здесь навсегда: А.Загаров, Е.Ленина, А.Шестаков, Н.Фирсов, Л.Петрова и позднее Г.Загурская, О.Герасимова, А.Розанцев, Н.Хачатуров, М.Мансуров, Н. и Д.Алексеевы, А.Гзовская и другие - Золотой фонд театра, его талант, авторитет, призвание.

В послевоенные годы с приходом талантливых учеников Ташкентского театрального института, актёров московских театров произошло укрепление и омоложение труппы. В те годы в театре уже работали ставшие известными артистами М.Мансуров, К.Ефремова, В.Александрова, Е.Злобин, Д.Алексеев, Н.Алексеева, В.Козлов, Н.Хлибко, Ф.Котельников, К.Михайлов, П.Чеприунов, С.Аулов, П.Дроздов, В.Русинов, Н.Мягкова. Позднее пришли Е.Яворский, М.Любанский, Р.Ткачук, В.Рецептер, И.Ледогоров.

Поворот в творческой деятельности театра произошел в середине 50-х годов. С этого времени более заметно стало стремление коллектива к новым театральным формам. Этапными для театра имени М.Горького стали

постановки «Настоящий человек» по роману Б.Полевого (1954 год, режиссёр С.Микаэлян). «Клоп» В.Маяковского (1956 год, режиссёр Ф.Шейн), «История пустой души» - первое воплощение романа-эпопеи М.Горького «Жизнь Клим Самгина» (1958 год, режиссёр А.Гинзбург), «Иркутская история» А.Арбузова (1960 год, режиссёр А.Гинзбург) Спектакли, поставленные Александром Осиповичем Гинзбургом, человеком беспокойным, не умеющим и дня прожить без поиска, удивляли размахом нового прочтения драматургии.

60-70 годы отмечены яркой режиссурой и интересными актёрскими работами. Этапными для театра стали постановки «Гамлет» В. Шекспира (1961 год, режиссёр А.Михайлов, в роли Гамлета - Владимир Рецептер), «Полк идет» - воплощение романа М.Шолохова «Они сражались за Родину» (1965 год, режиссёр М.Спивак), «Власть тьмы» Л.Н.Толстого (1966 год, режиссёр М.Спивак).

Спектакли, поставленные Михаилом Львовичем Спиваком, звали к углублению в психологию человека, в его внутренний мир, в природу его поступков. Актер, таким образом, становился первостепенным, а иногда и единственным объектом режиссёрского внимания. В 1967 году театру присвоено звание «АКАДЕМИЧЕСКИЙ».

Яркие спектакли Виктора Стрижова «Ревизор» Н.Гоголя, «Путешественник без багажа» Ж.Ануя, «Человек из Ламанчи» Д.Вассермана и Д.Дэрион и др. Это и снискало В.М.Стрижову славу режиссёра, постановки которого всегда были желанными для зрителей.

Большой успех выпал на долю спектакля «Трамвай «Желание» Т.Уильямса (режиссёр О.Чернова). Это был успех и постановщика и вошедших в труппу актёров Л.Грязновой, В.Павленко, В.Никитина.

Вячеслав Гвоздков имеет свою творческую программу, стремится к созданию разнообразного репертуара, к первооткрытиям в сфере новой драматургии периода перестройки, связан с авторами нового поколения восьмидесятых. Его спектакли «Сад без земли («Сестры») Л.Разумовской, «С

трех до шести» А.Чхаидзе, «Зинуля» А.Гельмана, «Завтрак с неизвестными» В.Дозорцева, «Диктатура совести» М.Шатрова, «Дальше, дальше, дальше...» М.Шатрова.

Большим зрительским успехом пользуется спектакль «Полет над гнездом кукушки» Д. Вассермана и Д. Дэрион.

Ярко и интересно работает режиссёр А.С.Кузин поставивший . спектакли «До третьих петухов» В.Шукшина, «Глоток свободы» Б.Окуджавы, «Не играйте с архангелами» Д.Фо, «Калигула» А.Камю, «Лев зимой» Д.Голдмэна. Девяностые и последующие годы.

17 лет создает Владимир Шапиро свой театр.

Глубоко проникая в мир драматургического произведения, он извлекает из него то самое важное, что необходимо театру именно сегодня. Его режиссура отличается четкостью замысла и фантазий, лаконизмом и последовательностью воплощения, актуальностью и значительностью мысли.

Владимир Шапиро смело вывел на подмостки новое, молодое поколение АРДТУ. Это выпускники Школы-студии театра. Сегодня зрители могут увидеть молодых актёров в спектаклях «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского, «Арлекино» К.Гольдони, «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони, «Играем... Гоголя!», «Мандрагора» Н.Макьявелли, «Тайна китаянки» А.Навои, «Сильвия -история собаки» А.Герни, «Татарин маленький» А.Пояркова, «Дамское танго» В.Аслановой, «№13» Р.Куни, «Фигаро - эскиз» по мотивам комедии П.Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро» и др.

Иван Ненашев, Валерий Кудашкин, Ольга Винихина, Наталья Епонешникова, Сергей Архипов, Людмила Фесенко, Андрей Кошелев, Юлия Москаленко - вот неполный перечень талантливых артистов, ведущих сегодня вместе с актёрами старшего и среднего поколения репертуар Академического русского драматического театра Узбекистана.

На сцене театра идут пьесы разных жанров, авторов различных стран. Театр стремится в каждом спектакле решать новые задачи, осветить светом рампы самые различные стороны жизни человеческого духа.

Более 35-ти спектаклей поставил В.Шапиро на сцене АРДТУ, Они определили его художественный почерк, который нельзя отделить от сценографии, музыки, пластики и других компонентов спектакля.

Основанные на продуманных решениях, все они входят в его спектакли, как точное выражение замысла.

2.2. Театральное искусство Узбекистана на современном этапе: творческие метаморфозы и социальный статус

Семинар состоялся 5 апреля 2005 года в Малом зале НИИ искусствознания Академии художеств Узбекистана

Круг вопросов, предлагаемых сегодня к обсуждению, очень широкий. У Г. Бояджиева есть книга «Правда и поэзия театра». Говориться будет не столько о поэзии, то есть не столько об имманентных свойствах и качестве наших спектаклей, о проблемах актерского, режиссерского искусства, сколько о прагматических аспектах, то есть об условиях, в каких функционирует сегодня наш театр. О том, что у нас происходит в сфере не только творческой, но и организационно-творческой, куда входит образовательный процесс, вопросы статуса театра в сегодняшней жизни. Насколько оправданы усилия сотен и сотен театральных деятелей, насколько театр сегодня востребован обществом? Для кого он существует, для кого мы все работаем и, в конечном итоге, в чем смысл нашего творчества в сегодняшней жизни. Влияет ли зритель на театр? Есть ли мотивация в сегодняшнем зрителе или режиссер просто делает то, что хочет, а потом ищет своего зрителя, подчас случайного. Логика сегодняшней жизни театра настойчиво требует разговора не только об эстетике театра, но и о практических проблемах. Конечно, на деле все театральные проблемы очень сильно связаны друг с другом, их трудно разъединить. Но попытаться можно.

Поэтому каждый может говорить о том, что его больше всего интересует и волнует в контексте тематики нашего семинара. О том, какие темы были заранее обговорены с присутствующими, и свое представление о круге наиболее острых вопросов кратко изложил координатор семинара М. Туляходжаева.

М. Туляходжаева: Предварительный опрос участников семинара-дискуссии выявил следующий круг интересов по данным вопросам: Художественный руководитель Узбекского ТЮЗа А. Салимов обращается к вопросу «власть традиций в современном театральном процессе», а также к проблеме воспитания актера¹⁷.

Руководитель Молодежного театра Н. Абдурахманов выразил свой интерес к вопросам «театр и зритель», «театр и критика», проблемам образования и воспитания режиссерских кадров.

Известный литературовед, занимающийся вопросами современного состояния узбекского театра, Н. Каримов утверждает, что наше общество недостаточно точно понимает, что значит для него театральное искусство. Известный театровед М. Кадыров обращает свое внимание на вопросы востребованности исконных традиций фольклорного театра современными режиссерами, практиками театрального процесса.

Театральный режиссер А. Ходжакулиев поделится своим театральным опытом, театральной практикой последних лет.

Театральный критик, театровед С. Ахмедов утверждает, что сегодня в узбекском театре отсутствуют личности, способные продвижению сценического искусства.

Директор Узбекского ТЮЗа, театровед и театральный критик Т. Юлдашев фиксирует свое внимание на переменах, метаморфозах, происходящих в деятельности театральных коллективов.

¹⁷ Из стенограммы семинара
«Театральное искусство Узбекистана на современном этапе»

Театровед и театральный критик Ю. Подпоренко прослеживает современную театральную ситуацию в контексте изменения самого социального статуса узбекского театра.

Г. Хамраева, специалист по проблемам современного танцевального искусства, обращается к вопросу о судьбе узбекского танца в современных условиях, когда налицо потеря традиций, ориентиров развития.

Д. Юлдашева, заведующая литературной частью Республиканского кукольного театра, театровед, режиссер, драматург обращается к проблемам детских театров.

Г. Наджидова, молодой режиссер, расскажет о проблемах областных театров.

Хотелось бы также отметить о нашем театре. Если при советской власти существовали две большие проблемы — театр и зритель, то сегодня, в иных социо-культурных условиях, в условиях рыночной экономики, нашему театру, да и театру всего постсоветского пространства, прибавились еще, по меньшей мере, две. На первый план выдвинулась не творческая, а экономическая, пожалуй, самая неразрешимая пока, проблема. Института спонсорства у нас, по сути, нет. На втором плане — маркетинг, то есть умение разрекламировать тот или иной спектакль, с целью привлечения зрителя. Следом идет проблема социологическая. Необходимо определить не только зрительские интересы, но и ответить на вопрос — какого зрителя мы на сегодняшний день имеем, ведь сегодня зрители, приходящие в театр, являются представителями разных категорий.

Как ни парадоксально, на последнем месте оказываются проблемы творческие, связанные с осмыслением режиссерского воплощения, актерского исполнения, мастерства сценографии. Не менее важны в этом ряду проблемы воспитания кадров технического персонала — гримеров, костюмеров, мебельщиков, реквизиторов, работников постановочной части, осветителей и т.д.

Так что вопрос о том, что же все-таки происходит в нашем театре, является вопросом многозначным. Я попробую обозначить некоторые его стороны. Сегодня работают, отвечая художественным требованиям, всего лишь 5 или 6 из 37 государственных театров страны. Почти во всех областных театрах — «мертвые сезоны». А это явный показатель несостоятельности национальной драматургии и режиссуры, а также финансовой и экономической беспомощности. Отсутствуют профессионально подготовленные кадры — режиссеры, актеры, экономисты театрального дела. Можно ли воспитать, например, талантливого режиссера? Воспитать нельзя, можно пробудить в нем интерес к профессии. Но как, если мы выключены из информационного пространства? К тому же, в большинстве своем студенты театрального института не знают толком ни русского, ни английского языков, они не умеют пользоваться Интернетом. Есть частичные поступления новых книг о театральном процессе из России, но это не решает вопроса. У нас с 1993 года не проходило ни одного международного театрального фестиваля, подобного фестивалю «Восток-Запад».

При таком положении дел трудно говорить о театральном процессе. Но все же упомянутые пять-шесть театров работают, и режиссеры там ставят интересные и значимые спектакли.

Сегодня театральную практику характеризуют следующие тенденции:

1. Прорастание традиций фольклорного театра, традиций театра масхарабозов и кизикчи в ткань и пространство узбекского театра европейского типа.

2. Осмысление классической поэзии Востока средствами ритуальной, обрядовой стилистики, пластическими эквивалентами философской поэзии суфизма.

- 3 Следование театральным традициям, сложившимся еще в 30-50-е годы прошлого столетия.

4 Адаптация сложного многозначного сценического языка современного западного театра.

Однако не всегда такие спектакли имеют зрительский интерес. Так что должен делать театр — развлекать или призывать к размышлению о жизни? Зритель хочет зрелищ, критик же хочет, чтобы зритель задумывался и был активен в социальной жизни. К сожалению, поиск путей к созданию спектаклей, где бы происходило слияние этих двух интересов, пока недостаточен. И это тоже одна из проблем, которая стоит перед деятелями нашего театра и перед участниками семинара. Ситуация сложная и навеивает достаточно пессимистические прогнозы — а нужен ли нам вообще театр европейского типа, и если нужен, то каким он должен быть и в каком направлении ему развиваться.

И. Мухтаров в семинаре «Театральное искусство Узбекистана на современном этапе» отметил, -«Вначале мы хотели вынести на семинар только один вопрос: «Театр последнего десятилетия: расцвет или кризис?». Но этот вопрос был снят, так как все знают, что расцвета нет. Поэтому на первое место выдвинулись вопросы традиций и социального статуса театра. Статус нашего театра в течение почти 70 лет был очень высок. Театр считался важным каналом агитации и пропаганды. У него был высокий просветительский и идеологический статус. Кроме усиленного надзора такой статус гарантировал театру определенные привилегии и условия, благодаря которым создавались интересные в художественном отношении спектакли. И вот все поменялось. Театр утратил и быллой надзор за собой, но и быллой статус. Один пример: раньше выходили искусствоведческие сборники, где по оглавлению шла литература, далее — театр, кино, живопись, архитектура и, наконец, декоративно-прикладное искусство. Теперь у нас все поменялось: на первом месте декоративно-прикладное искусство, архитектурные памятники, и в самом конце — театр, кино. Шкала ценностей оказалась перевернутой.

Для работы любого закона нужны необходимые условия. Нынешние условия привели к изменению статуса театра. На фоне возрождения национальных традиций и духовного наследия, театр, как искусство относительно новое для культуры Узбекистана, утратил свой статус в обществе. Парадокс в том, что театр, с одной стороны, устал от опеки государства, а с другой, как оказалось, — без нее не может. И во многих случаях сам театр оказался не готов к такой ситуации. Причин тому, по меньшей мере, три — творческие, финансовые и организационные. И все они обусловлены особенностями переходного периода, требованиями более радикальной модернизации, как театрального мышления, так и театрального дела в целом. Итак, что же происходит в самом театре, почему он опускается до последних ступеней в шкале эстетических ценностей? Что происходит, почему такая метаморфоза произошла с театром?

Есть театр, и есть все его элементы. Есть театроведение в широком его смысле, и есть театральная критика в более узком. Это тоже составляющие этого искусства. Потребность в театральной критике у нас просто исчезла. И это та данность, с которой мы достаточно долгое время живем. Театры не хотят критики, потому что критика предполагает конфликт. Но почему конфликт? Это ведь нормальная ситуация: если существует театр, если театр живой, развивающийся, то любая критика может быть плодотворной.

Нельзя не заметить, что ориентиры в обществе стали меняться. В Туркмении закрыли оперный театр. Может, это и правильно. Общество не испытывает потребности в именно такой форме искусства. Да, было мощное давление европейской культуры на азиатскую. Теперь, может, надо вернуться к каким-то живым традициям, присущим конкретному народу, конкретному региону. Театр — это не универсальный вид искусства, который одинаково распространен по всему земному шару и во всех культурах. Есть культуры, которые совершенно спокойно обходятся без этого вида искусства. Может быть, стоит к этому прислушаться. Действительно, раньше власть обращала пристальное внимание на

театральное искусство, и театр выступал резонатором общественных процессов. Смею предположить, что именно такая диспозиция, такое взаимодействие между обществом и театром и предполагало развитие этого общества. Театр был неким элементом, который тестировал общество, и в малой степени был катализатором процессов, которые знаменовали собой некое изменение. Я не беру оценочный вектор, но факт изменения обязательно связан с театральным искусством. И, напротив, если во главу угла ставится идея стабильности, то, наверняка, и статус театра будет существенно меняться, в частности, снижаться. Что делать? Идет тенденция от живущей в нас советскости. Что мы можем сделать, если для того или иного явления нет внутренних предпосылок? Если нет горы, то камням не с чего падать. А если у нас долина и штиль, то откуда возникнут динамичные процессы. Сейчас, видимо, не театральное время.

2.3. Современные проблемы узбекского театрального искусства

Зрителю всегда нужны зрелища. Сегодня идет тенденция, когда театр выносятся на площадь. Все внимание обращено к эстраде, эстраднему искусству. Не все сегодня понимают, что такое театральное искусство, даже «Узбектеатр». Раньше, действительно, театр был социальным рупором и воспитателем зрителя. Сегодня все изменилось. Но все-таки театр нужен нам всем в качестве духовной пищи. Возникает вопрос взаимоотношения театра и государства. Каким должен быть контакт? Государство должно не мешать театру. Может быть, направлять, но не диктовать. Все должно быть в рамках разумного.

Театр - вещь консервативная, традиционная. Везде, не только у нас. В восточном обществе на эту консервативность накладывается еще склонность менталитета к традиционалистскому мышлению. Получается, что наш зритель мало восприимчив к новизне. Власть традиций в нашем театре сильна. Но есть и другая сторона медали. Ведь именно традиции, как чисто театральные, так и традиции всего комплекса художественного наследия

интерпретируются сегодня в театре с очень интересными результатами. Примеров возвращения эстетических традиций немало. Тормозит или стимулирует сегодняшнее развитие нашего театра традиция?

В нашем театре из 25 спектаклей не показываются зрителям даже 9. Нет условий. Видимо, в скором времени наши театры будут показывать свои спектакли на площади. Мы бросим свои театральные помещения и переместимся на площадь¹⁸. Что нам делать дальше? Когда мы говорим о традиции, то не совсем понимается, о чем я должно говориться. По книгам мы знаем, что у нас есть свой традиционный театр. Но какой он? Такой, как есть в Китае, в Японии, такой, как театр «НО» или «Кабуки», которые и сейчас функционируют? В чем традиция, какая она? Мы не знаем, куда возвращаться. Может, нам вернуться назад к своим каким-то традициям? Но есть ли они у нас, куда возвращаться? Есть ли у нас такая школа, куда можно вернуться и откуда начинать делать «свой» театр? У нас Институту искусств присвоено имя Манона Уйгура. Это великий наш режиссер, родоначальник узбекского театра. Но было ли у него свое направление, своя школа? Есть ли у него школа, чтобы мы могли учиться по этой школе? О нем есть книги, мы знаем, как он работал в театре с актерами. Но обучают ли в институте по его системе? Говорят, что он уделял большое внимание слову, это было его основное требование. Для него в актере главное было слово. Таким образом, сложилась традиция, и наш театр продолжает следовать этой традиции — словесной. Для актера самое главное слово, но важно и действие. Есть только слово, текст. А когда ты отнимаешь у него текст? Мы пробовали делать спектакль «Бозмасхарабоз», где у актера нет возможности произносить текст, так как все выстроено на пластике. Тогда актер ничего не может сделать. Да, у нас есть, наверное, традиции, которые некоторым образом помогают театру. Теперь осталось только определить, что это за традиции, которые могли бы нам помочь обучать в институте наших студентов по этой

¹⁸А. Салимов из семинара
«Театральное искусство Узбекистана на современном этапе»

традиции. Когда ко мне приходят молодые режиссеры, выпускники нашего института, я спрашиваю: «Вас обучают системе К. Станиславского?». Они отвечают: «Так, немного, потому что нет переводов его книг». Как могут молодые режиссеры не знать системы Станиславского, которую знает весь мир? Тогда на основе чего они обучаются?

В книге М. Рахманова «Узбекский театр» написано, что раньше актеров обучали 7-8 лет. Обучали мимике, жесту. В Японии до сих пор существует театр «Кабуки» и японцы сумели сохранить свою традицию. У нас осталась лишь словесная традиция. И эта традиция нам сегодня мешает, не дает двигаться дальше. И отсюда, это, конечно, мое мнение, актер становится рабом всякого режиссера. Он знает, как играть роль — выучить текст и выполнять задания режиссера. И тогда роль получится. Но эта традиция, как мне кажется, губит интеллект самого актера. Интеллектуальный актер — сегодня в дефиците. Поэтому я могу сказать следующее: возможно, у нас и есть традиции, но я не вижу их в театре. Взять театр Муками — там мало что изменилось за 30 с лишним лет. Актер говорит-говорит, потом вдруг музыка, и он запел арию. Какое отношение это имеет к тому, что он говорил и что он поет? Я не знаю, что такое в Узбекистане детский театр, есть ли он вообще, что дальше будет с ним. И мы должны говорить об этом. И если цель нашего разговора будет иметь резонанс, то это хорошо.

В советское время существовали препоны, была иерархическая лестница. Молодым режиссерам было трудно попасть, например, в такой коллектив, как Национальный театр, бывший театр имени Хамзы. Но мы пробивались. В театре-студии «Ильхом» мы могли пробовать свои творческие силы, ставить спектакли у Марка Вайля. Сейчас появилась возможность театрам браться за тот драматургический материал, который волнует, в котором есть живой человек, а не какая-то надуманная проблема. Мне нравятся поиски Наби Абдурахманова. У него живой, динамичный

театр, свое найденное направление. Если говорить о статусе Национального театра, то он должен проявляться, прежде всего, в широте репертуара, разнообразных творческих поисках. Но у нас очень слабая драматургия, это наша проблема. Ведь, если говорить о продолжении традиций, то она упирается в наличие качественной драматургии. Я пытаюсь разобраться в национальных корнях, понять, как наш народ ощущает себя в мире, пытаюсь найти то, что трогает нашего зрителя. В спектакле «Аёлгу» я ушел в корни национальной культуры, в поиски формы выражения через стилистику примитивного театра, где-то наивного. И попытался через эту форму дать философские размышления о жизни человека. Одна из задач, которые стоят перед Национальным театром — суметь аккумулировать в себе все то, что происходит с нами. Хотим собрать лучшую режиссуру, лучших актеров. И при этом суметь сохранить и лучшие традиции, школу актерского мастерства, и вносить новые необычные формы. Собираем вокруг себя талантливую молодежь и подталкиваем её к самостоятельной работе. Задача Национального театра — собирать талантливых людей и делать интересные спектакли, которые должны быть разнообразными. Необходимо сделать так, чтобы выпускники нашего вуза не исчезали, а имели бы возможность оставаться в театре и работать. Главное — не отставать от времени. Выезжать на гастроли, участвовать на фестивалях. Один из сложнейших вопросов — вопрос зрителя. В 20-е годы, в голодной Москве, народ ходил в театры. И у театра не было задачи развлекать. У нас же люди насытились телевидением, а молодой зритель бежит на концерты-шоу. Может быть, настанет время, и зритель потянется в театр. Конечно, нельзя отрицать значения рекламы. Но у нас нет денег на это. Один раз мы попробовали и разрекламировали один спектакль, так к нам народ повалил.

В России решили принять закон о театрах, которые находятся на бюджете страны и фактически урезать дотации и сократить количество государственных театров. И вот по всей России идет обсуждение состояния театрального процесса, высказываются невероятно разные точки зрения. Я

сизу и думаю: у нас такого огромного передела собственности, перехода организационной структуры пока еще не происходит. Но нам надо обсуждать, куда мы идем. Я не думаю, что театр умрет. Он не умрет, так как это форма общественного сознания, так нас учили в школе. Сама ситуация и все вопросы — организационные и творческие — взаимосвязаны. И назрела необходимость решать эти вопросы. Сегодня очень нужна критика. Она должна быть востребована, прежде всего, театрами. К сожалению, мы варимся в собственном соку, разошлись каждый по своим углам. Мы можем сказать, что на гастролях в России или в Израиле мы востребованы. То же может сказать и А. Салимов, его театром интересуются больше в Германии, чем здесь. Этот вопрос связан не только с критикой. Мы имеем журнал «Театр», но там нет места ведущим театральным критиками. Неоднократно говорилось о том, что журнал может выходить наполовину на русском языке.

Думаю, что многое зависит и от личности критика. Театр живет не только потому, что он нужен или не нужен обществу. Но и потому, что есть такие ненормальные люди, как актеры, режиссеры, они все равно будут делать театр. Критики тоже есть ненормальные, которые, несмотря на мизерные зарплаты, на то, что их не печатают, все равно приходят в театр и пишут о нем, живут проблемами того или иного театра. В четвертый раз едем в Санкт-Петербург на фестиваль, там меня спрашивают: «Вам нужна критика?». Конечно, нужна. Она нужна мне, нужна актерам. Если критики захотят, я просто сам в театре буду печатать их статьи. Я всегда приглашаю критиков в свой театр. Есть свободный критик, который со стороны смотрит и осмысливает процесс, а есть критик-завлит, строитель театра, который внутри театра. Таких строителей-критиков тоже не осталось. Я устал говорить, что нужен закон о культуре, нужен закон о благотворительных организациях. Нам нужны перемены системы государственного регулирования. Так же у нас нет системы, определяющей приоритетные направления. Пора выступить со своими предложениями. Министерство по

делам культуры и спорта - орган, имеющий право законодательной инициативы и об этом нам не надо забывать.

Теперь по поводу театрального образования. Самая большая беда — это разрыв с театрами. У нас своя студия, в «Ильхоме» своя, в русском театре своя. Я ушел из Института искусств, где проработал более 20 лет. Мне в ректорате сказали, что я обязан приходить на занятия. Я объяснил, что мои студенты целыми днями находятся в театре. Нет, говорят мне, Вы должны проводить занятия в институте. Поэтому я и ушел. Посмотрите, практиков почти не осталось в институте, а ведь режиссуре могут учить только практики. Актерскому мастерству еще могут учить неудавшиеся актеры. Практически не осталось театральной самодеятельности, а это очень важный момент для функционирования театра. Студии вообще не появляются. Каждый режиссер должен грезить созданием собственного театра, студии, своего направления, это нормально. Наверное, надо дать возможность при нашем учебном театре, чтобы выпускники режиссерского отделения два-три раза в год могли бы бесплатно ставить спектакли. Когда-то ведь в «Ильхоме» нам давали такую возможность. Например, в одной из израильских театральных школ, где работает Натали Михоэлс, выпускникам дают возможность лет пять играть в спектаклях. У нас в 70-80-е годы ставились интересные дипломные спектакли, такие как «Ромео и Джульетта», «Вестсайдская история», которые потом переносились на профессиональную сцену.

Театры должны участвовать в Международных фестивалях. Надо добиваться, чтобы в каждом театре был Интернет, чтобы знали о наших театрах, чтобы мы знали о том, что происходит в театральном мире, чтобы нас приглашали на фестивали. Я предлагал «Узбектеатру» открыть страничку в Интернете, но это не сделано.

Теперь по поводу зрителя. Если режиссер ставит только то, что нужно зрителю, то это провал. Надо соизмерять свои интересы со зрительскими интересами. У нас сейчас свобода репертуара. Я могу менять свой репертуар

каждые три месяца, потому к нам и идет зритель. И еще. Молодец тот, кто придумал дни духовности. В эти дни у нас институты выкупают полные залы. И студенты приходят и смотрят спектакли. Архитектурный институт, Университет. Я вижу, как у них пробуждается интерес к театру. Это, действительно, важный шаг по пути привлечения зрителя в театр.

Видимо, необходимо реформирование структуры «Узбектеатра». Прежде при Союзе театральных деятелей довольно часто собирались представители различных секций, и не просто говорили о наболевшем, а реально решали проблемы. Работа шла, и фестивали были. Сейчас фестивалей нет, есть смотры. Областные театры не приезжают с гастрольями в Ташкент, никто толком не знает, что у них там происходит.

Правда, есть такой режиссер, который ставит и в областных театрах, и в столичных. Он не главный режиссер, не художественный руководитель, он просто ставит спектакли и смотрит на театры как бы со стороны.

Театральные деятели, похожи на героев грустной сатирической притчи. У одного бедного человека было много детей и, чтобы утолить голод, он обманывал их. Каждый день он варил в казане камень. Дети долго ждали и засыпали, не дождавшись еды. При этом и отец, и дети верили, что в казане варится обед. Можно делать свои фестивали, дарить друг другу подарки, но об этом никто, кроме нас, не узнает. Это не выходит за пределы нашей республики.

Куда делся театр масхарабозов, аскиячи? Почему он не становится популярным? У нас нет института спонсорства. Не принято осуществлять проекты через международные фонды.

В постановках есть только попытка что-то реализовать из задуманного. Восточный театр, как его воссоздают в своих спектаклях, где соединены традиционная музыка и поэзия. То, что делают в театре-студии «Эскимачит», во многом требует лучшего. Там мало настоящих профессионалов, лишь какая-то часть, остальные — это мальчишки с улицы, которые не имеют никакого образования. И вот с ними я пытаюсь что-то

делать. В результате получаются незаконченные спектакли, черновые наброски.

Существует и такая точка зрения, что искусство развивается, когда есть препятствия. Отсутствие препятствий расслабляет. Многие вещи поворачиваются к нам разными сторонами. Сказанное сейчас не новость для нас всех. Как найти выход, где, в чем кроются причины наших проблем? Действительно, нет прямого давления, но есть ощущение этого давления. Прямых запретов нет, но проблемы остаются. У нас в течение 15 лет не появилось новых имен режиссеров. Но зато за это время у нас появилось много театральных художников. Б. Тураев, Ш. Абдумаликов, М. Сошина. Это представители разных поколений, но почти все они воспитанники школы Георгия Брима. Есть ли в театре какая-то закономерность, когда не появляются новые режиссеры, но появляются новые художники?

И. Мухтаров: Шухрат Абдумаликов, Вы, также как А. Ходжакулиев, все время работаете в разных театрах, и в областных, и в столичных. Какова разница в работе? Ваш замысел и эскизы спектакля Ферганского театра об Амуре Темуре был шире и интереснее, чем реализация. Одна из причин — не хватило финансовых возможностей театра.

Ш. Абдумаликов: К большому сожалению, сейчас все как-то раздробилось. Режиссеры сами по себе, критики сами по себе, художники-сценографы также сами по себе. В данный момент в направлениях сценографии нет глобальных, технических подходов. Сейчас я не работаю в театре. Больше внимания отдаю институту, воспитанию театральных художников. Я доволен тем, что в Национальном институте художеств и дизайна им. Бехзода мне предоставлена возможность заниматься воспитанием студентов, молодых сценографов. И это благодаря моему независимому образу жизни. Хотя у меня есть глобальная цель — работать долгие годы с одним режиссером в одном театре.

На одного режиссера у нас приходится пять сценографов. Я говорю лишь о тех, кто имеет диплом, кто уже оформил не один спектакль, а

несколько. Этот переизбыток кадров мешает художнику на пути его становления. Он начинает терять смысл, цель выбранной им профессии. Я не могу его устроить на работу по специальности. Я ему рекомендую ехать туда, где цена театрального художника очень высока и есть потребность в таких кадрах.

Конечно, нужны театральные проекты, тогда и художники будут востребованы, будут ощущать свою необходимость. Вместе с тем, мы должны быть защищены в своих правах, пусть в рамках какой-то творческой ассоциации, тем же «Узбектеатром». В то же время и художникам, и режиссерам необходимы рекомендации критиков, и для этого надо организовывать совместные встречи, беседы, обсуждения спектаклей, проблем театрального искусства. И, может быть, создание такого центра или ассоциации послужило бы выявлению новых имен режиссеров, художников.

Мы сегодня переживаем момент, когда режиссеры не воспитывают молодую режиссуру. Со мной в этом вопросе соглашается Марк Вайль. Да, рядом с ним нет молодой режиссуры, которую он воспитал сам. Видимо, режиссеру не нужен конкурент. И поэтому также необходимо создание ассоциации, а вернее — лаборатории молодой режиссуры, художника. Первый такой шаг сделал театр «Ильхом» при поддержке Швейцарского Агентства по развитию и сотрудничеству. К ним приехали молодые режиссеры из Киргизии, Казахстана, Монголии, Туркмении, Узбекистана. И, возможно, очень скоро мы узнаем новые имена.

При Георгии Брине была создана прекрасная кафедра «Театральная декорация», в которой были воспитаны интересные художники. И эту традицию сегодня поддерживает Шухрат Абдумаликов, так же воспитывая молодое поколение сценографов.

Режиссером не становятся, им надо родиться. Это или дано, или не надо. В институте могут пробудить интерес к профессии, а дальше - только самостоятельная работа. Переход на рыночную экономику, переход институтов на контрактную систему привел к тому, что у нас нет хороших

режиссеров, хороших актеров. Ведь учатся только те, кто может платить за учебу. Сегодня финансы диктуют все. Конкурс проходят одни, а учатся другие, которые не имеют ни внешних данных, ни интеллектуальных данных, зато они могут оплатить обучение в вузе. У нас в театре нет молодых профессиональных актеров. Мы их набираем из техникума. Но они подготовлены на уровне самодеятельности. И нам приходится воспитывать их уже в театре. Спрашивается, где молодые профессиональные актеры? Многие идут в бизнес, шоу-бизнес. Приходится работать с неподготовленными актерами. А они просто выполняют задания режиссера, как марионетки. Они даже не могут вступить в дискуссию с режиссером. Я благодарна моим наставникам, моим учителям Института искусств. Особенно Гульшахноз Рахмановой, школу которой я высоко ценю, которая многое мне дала для профессии.

Что касается «Узбектеатра», я думаю, что они сталкиваются с какими-то ограничениями со стороны Министерства. У них связаны руки различными постановлениями. Их можно понять. Со своей стороны, они по мере своих возможностей помогают театрам, молодой режиссуре. Оказывают хотя бы моральную поддержку. Намечается фестиваль работ молодых режиссеров и думаю, что какой-то результат будет. И было бы хорошо, если этот семинар сможет изменить ситуацию театральной жизни страны. Проблема областных театров состоит в том, что все находится в руках руководителей, которые финансируют театры. Мне приходится сталкиваться с бюрократией, постоянно нужно что-то «выбивать». Большая проблема, когда сталкиваешься с руководителем, который элементарно не знает, что такое творческий процесс. Весь мой творческий запас, энергия уходят на то, чтобы доказывать очевидные вещи. Я понимаю, что препятствия необходимо преодолевать, а как преодолевать непонимание? У режиссеров связаны руки, так как все финансы находятся у руководителя, который распоряжается, куда и сколько тратить. Директора театров заняты тем, что делают деньги — сдают в аренду помещение, лишая нас репетиций,

устраивают концерты, что так же идет в ущерб творческой работе. Мы в областных театрах живем только на энтузиазме и любви к театру. По поводу репертуара. Я должна выпустить два — три спектакля в год. Но мои спектакли не видят критики. Спектакль проходит 10-15 раз, окупает затраты и снимается с репертуара. Радует одно — что зритель тянется в театр. Они интересуются театром, нашими спектаклями. У нас полные залы, мы работает на кассу. Хотелось бы, чтобы областным театрам уделялось большее внимание со стороны властей.

Хотелось бы, чтобы наши артисты гастролировали по городам страны, чтобы проходило больше фестивалей, чтобы мы понимали, что мы нужны обществу. Мы оторваны от столичных театров, никто не интересуется нами, критика приезжает крайне редко. Даже выпускники Института искусств приезжают только для того, чтобы поставить дипломный спектакль и сразу же уезжают.

В периферийных театрах на множество старых проблем, наложились еще и новые. Примерно такие же слова звучали и 20 лет назад. Но вот Алимжон Салимов в конце 80-х годов поставил в Ферганском областном музыкально-драматическом театре спектакль «Железная женщина» по пьесе Ш. Башбекова и прославился тогда на всю страну. Получил Гран-при на региональном фестивале «Наврӯз», затем Государственную премию, получил звание Заслуженного деятеля искусств и сегодня он художественный руководитель Узбекского ТЮЗа в Ташкенте. Возможно ли сегодня такое, в отсутствии республиканских, региональных, международных театральных фестивалей — сильно сомневаюсь. Что происходит с нашим оперным, балетным, танцевальным искусством?

Г. Хамраева как человек, который занимался профессиональной хореографией, защитила кандидатскую диссертацию по узбекскому танцевальному искусству и сегодня преподающий в Институте искусств историю мировой хореографии, чрезвычайно взволнована вопросом: что происходит с нашим замечательным, когда-то известным всему миру,

танцевальным ансамблем «Бахор»? Когда-то ему дали пять лет, чтобы он работал без налогов, а потом постепенно он должен был перейти на самоокупаемость. И так было со всеми танцевальными коллективами республики. В итоге действующих областных коллективов не осталось. В плачевном состоянии и ансамбль «Бахор», который был достоянием страны, который на мировом уровне представлял народный танец Узбекистана, народную музыку.

У нас три школы национального танца — Ферганская, Бухарская, Хорезмская — на грани вымирания, так как почти все танцовщицы уехали. Не осталось и династии Акиловых. Сейчас во главе «Узбекракса» поставили непрофессионалов в области танца. Единственное, что осталось в хореографическом училище, это то, что ежегодно выпускаются танцовщицы и танцовщики, но никто практически не работает ни в ансамблях, ни в театрах. Все уходят в шоу-бизнес, в рестораны или уезжают за границу. наших выпускников можно встретить в Америке, в Европе, в России, в Австралии, в Азии. В ансамбль «Бахор» никто не идет, так как мало платят, аналогичная картина и в других ансамблях. Значит, народный танец постепенно умрет. Самое ужасное, что воссоздать этот танец будет невозможно. Идет спад до уровня самодеятельности. Но ведь какая-то академия народного танца должна быть сохранена. В России ведь сохранен всемирно известный ансамбль Игоря Моисеева, он функционирует, его поддерживает государство. На протяжении сотен лет сохраняется и поддерживается государством индийская классическая школа танца. Европейцы едут обучаться её основам. Так и у нас должен быть сохранен хотя бы «Бахор», иначе завтра нам нечего будет показывать не только иностранным гостям, но и самим себе. Это главная проблема, которая стоит перед танцевальным искусством Узбекистана. И я считаю, что в НИИ искусствознания должны громко заявить о ней. Есть и позитивные моменты. Создан ансамбль «Офарин» при театре имени Алишера Навои, который полностью поддерживается спонсорами. Каждый месяц они

показывают удивительные, интересные концерты. Ансамбль работает в стилистике модерна, но у них есть и национальные танцы. И там исполнитель хорезмского танца не станет надевать бухарский халат. Я считаю, что современный узбекский танец в стиле модерн может существовать, также как и «Театр танца» Юлдуз Исматовой. И еще одна важная проблема. У нас не осталось балетмейстеров народного танца, нет балетмейстеров и национального классического танца.

Как хорошо, что во времена Мольера не проводились такие беседы, собрания, конференции. Потому что, если бы Мольеру дали возможность пожаловаться, то все такое бы услышали! И о том, как ему приходится в придворных балетах участвовать, и как тяжело его артистам выполнять замечания Людовика XIV, и про то, что нет денег на театр, про то, как трудно ездить по провинциям и зарабатывать себе деньги. А все-таки, кроме того, чтобы выплеснуть из себя все негативное и пожаловаться на жизнь, что-то можно сделать, чтобы хоть чуть-чуть приблизить ситуацию, какая она есть, к той, которая должна быть по нашим понятиям? У меня такое ощущение, что все здесь собравшиеся вполне могли бы сделать сообща или порознь одну важнейшую вещь для театральной среды и Ташкента и Узбекистана. Восполнить нехватку информации созданием Независимого информационного центра, который начал бы с элементарных вещей — со сводной афиши спектаклей театров Ташкента, чтобы каждый имел возможность знать, где, что идет и посмотреть то, что желает. У нас нехватка информации и о новых коллективах, и о новых спектаклях, и о новых концертах, и о гастролях зарубежных артистов, танцовщиков, музыкантов. Нам нужна информация о том, что в «Ильхоме» проходит лаборатория молодой режиссуры, о том, что какому-то театру нужен художник-постановщик. И эта работа нам по силам, надо найти спонсора, чтобы решить данную проблему.

Республиканский театр кукол, пожалуй, самый благополучный театр. Это достопримечательность не только Ташкента, но и Узбекистана в

архитектурном плане. Театр имеет две труппы — узбекскую и русскую, получает много приглашений на участие в различных фестивалях. В прошлом году театр был в Египте, Пакистане. Другое дело, что мы не всегда находим средства для поездок. И, тем не менее, у нас есть достаточно проблем, о которых надо говорить. В нашем театре всегда работали интересные в творческом отношении личности. Теперь волею судеб многие разъехались. Утечка специалистов наглядно произошла и образовалась нехватка кадров: режиссеров, актеров, художников. К нам приходят люди, совершенно не знающие специфики кукольного театра. И нам многим приходится самим включаться в творческий процесс. Нет пьесы — я пишу инсценировку, нет режиссеров — приходится самой же ставить. Нет художников-кукольников, нет режиссеров-кукольников, нет и актеров-кукольников. Почти половина актерского состава — пенсионеры. За 15 лет не было пополнения актерской труппы выпускниками Института искусств. Ко всему узнаем, что в прошлом году были даны средства для набора русского актерского курса для кукольного театра, но руководство Института искусств передало их эстраднему отделению. Опять потеряна возможность пополнить труппу молодыми актерами. У нас в стране 11 кукольных театров, но по существу жив только наш. Да, на фестивалях эти коллективы показывают спектакли, но сделанные только к этому событию. А потом у них совершенно иная деятельность — концертные выездные программы. Они толком и не работают в условиях стационара. Так зачем плодить мертвые театры, лучше пусть будет один, но живой творческий коллектив. Пусть ему дают средства на создание спектаклей.

Теперь по поводу критики. Нам нужна критика, без неё мы задыхаемся. Но не та критика, которая рассуждает на уровне «нравится» или «не нравится». Почему к нам приходит не профессиональная критика, а группа поддержки, которая будет заведомо хвалить слабый спектакль? А ведь мы выезжаем на фестивали и представляем театральное искусство страны. Нельзя забывать о том, что в 1999 году наш театр был награжден в Мексике

наградой из золота и серебра как лучший театр кукол мира. К сожалению, мы не можем до сих пор поехать и получить эту награду, нет средств. Наш театр — это первая ступенька в воспроизведении зрителя. Как мы его воспитаем, так он и пойдет во взрослую жизнь. Но сегодня возникла сложная ситуация. И это как раз связано с вопросом прагматизма. Существует определенная система в организации зрителя. В этом задействовано много разных инстанций, которые регулируют, кто и когда придет к нам в театр. И здесь мы должны платить процент от доходов. Но если мы не можем этот процент оплатить, то есть частные кукольные театры, которые могут и даже больше. Вот вам конкуренция, но не та, которая должна основываться на художественном уровне спектаклей, а конкуренция на денежной основе.

Многое здесь описалось, но об одной большой теме мне хотелось бы сказать. «Узбектеатр» — это государственная структура, но там работает всего пять человек, которые не могут справиться со всеми проблемами 37 театров страны. Сейчас наблюдается кризис власти в этой сфере. При Министерстве по делам культуры и спорта образован отдел «Управление театрами и массовыми представлениями». И это приводит к тому, что «Узбектеатр» сегодня не может сам обобщать проблемы, не может сам разрешить их, как это было при Союзе театральных деятелей. «Узбектеатр» ничего не может решать безприказа заместителя министра по финансовым вопросам. Бездействует и умирает Союз театральных творческих работников, так как с 1998 года он существует только на бумаге. Это общественная структура, общественная организация, и пора действовать и работать этому союзу, решать все театральные проблемы. Надо, чтобы вновь заработали секции: театральной критики, режиссеров, актеров, технических цехов и т. д. Само слово «прагматизм» имеет разрушительное свойство для искусства. Сейчас одна из насущных проблем — организация зрителя. Нашего тюзовского зрителя буквально перехватывают взрослые театры. Утверждается городскими властями какой-то график обслуживания, а, по сути, отнимают у нас зрителя. Действительно, прав Юрий Александров, надо

создавать информационный центр, его можно назвать «Арт-контакт». Надо возобновить контакты с международными ассоциациями детских театров, открывать свои сайты в Интернете.

Ощутим пессимистический настрой нашей аудитории. Думаю, что для этого нет повода. Поверьте, я за свою жизнь пережил многое. Проблемы были всегда, не только творческого, но и организационного характера. Всегда постановщики старались их обобщить и реализовывать по мере возможности. Сейчас другая ситуация - ломка всей старой системы, переходный момент. Не так просто управлять культурой. Но не надо заниматься самобичеванием. Надо видеть и положительные моменты. Есть интересные спектакли и даже в областных театрах. Не только по драматургической основе, но и по воплощению. Например, в андижанском Молодежном театре был осуществлен интересный эксперимент. Были приглашены для участия в спектакле актеры из разных театров Ферганской долины, и получился хороший ансамбль. Например, Шухрат Абдумаликов осуществляет свои работы во многих театрах страны и каждый оформленный им спектакль заслуживает внимания. Думаю, что мы взяли для дискус-

35

сии большой круг вопросов. Все эти проблемы невозможно обсудить в один день. Надо было остановиться на одной проблеме: «Театр последнего десятилетия: метаморфозы и социальный статус». И этого было достаточно, чтобы глубоко рассмотреть весь круг проблем и вопросов.

Элитарное искусство всегда было во всех странах мира. Есть это искусство в Египте, Японии, Индии, во многих странах Востока. И не надо говорить о том, что опера и балет чужды нашему народу. Другой вопрос, что нынешнее состояние оперного и балетного искусства театра им. Алишера Навои вызывает тревогу. Они работают на иностранных туристов, европейского зрителя. И здесь проблема в том, чтобы вернуть элитарного

национального зрителя в театр. Уже давно потеряна связь между сотрудниками НИИ искусствознания, театральной критикой и театром. Когда Бернара Кариева была директором театра, то всегда приглашала нас на просмотры, и мы участвовали в обсуждениях. Нас внимательно выслушивали и делали выводы. Сегодня театр ставит спектакли, осуществляет различные эксперименты, поиски, но мы остаемся в стороне. Что происходит с оперным, балетным искусством — мы не знаем. Недавно состоялась премьера балета «Хумо», который вызвал противоречивые мнения, сомнения по поводу драматургического материала не только у меня, но и у других ведущих театроведов и музыковедов. Очевидно, на обсуждении спектакля, его приеме выступала приглашенная группа поддержки.

Сегодня в музыкальном драматическом театре ставят драматические спектакли, так как нет оркестра, обычного музыкального ансамбля. Я предлагаю вместо десяти музыкально-драматических театров оставить, к примеру, три, по историческим зонам — в Фергане, Бухаре, Ургенче. А остальные пусть работают как драматические театры. Лучше укрепить творческую и финансовую базу нашего главного музыкально-драматического театра имени Мукими.

По поводу детских театров. У нас 11 кукольных театров, но кадров действительно недостает. Многие из них работают на уровне самодеятельности. Здесь также, видимо, надо идти по пути сокращения — оставить в основных регионах страны по 1 детскому театру. И укреплять наш Республиканский кукольный театр.

Мне хотелось бы сказать и о режиссуре, и о том, насколько она владеет нашими исконными традициями. Наши режиссеры зачастую просто не знают теоретическую литературу о традиционном театре, о театре устной традиции. Наш традиционный театр ни в чем не уступает ни индийскому, ни китайскому, ни японскому театрам. О самой истории как таковой написано очень мало. Книга Мамаджана Рахманова — это не история, это материалы

истории, потому что целые исторические пласты упущены, не разработаны. Нет источников, нет материалов для обобщения и изучения. Однако и то, что есть, режиссеры не знают и не читают. К сожалению, в институте курс «традиционный театр» стали преподавать лишь несколько лет назад. До сих пор нет курса лекций по истории театра Востока. А это необходимо знать, особенно режиссерам.

АвликулиХоджакулиеве делает большое дело, я бы сказал, великое дело. Он возрождает те театральные формы, которые были забыты при советской власти. Это не только театр масхарабозов и кизикчи, но и формы устного традиционного театра — театра рассказа, театра одного актера, формы кукольного народного театра. И его знания, конечно же, влияют и на его режиссерскую фантазию. Он делает в этом плане очень большую полезную работу. Вместе с тем, я абсолютно не согласен с высказыванием АвликулиХоджакулиева о том, что все, что делается сегодня в узбекском театре — низкого уровня. Я против этого, нельзя так принижать театральное искусство и свои спектакли. Никогда не было и не будет сплошных побед в театре. Если один из двадцати спектаклей получился на высоком художественном уровне — это уже победа.

Еще один вопрос — кто будет реализовывать наши замечания? Среди нас нет директоров театров, нет представителей «Узбектеатра», видимо, они должны были быть здесь и затем вынести какие-то практические решения. И еще. Я считаю, что в 1998 году, когда произошло слияние двух структур — государственной и общественной, и был создан «Узбектеатра», что-то важное было упущенобудущее с оптимизмом и делали все возможное для разрешения всех этих проблем.

Дефицит серьезной художественной информации, о котором, как ни странно, приходится говорить в наше время. Это и отсутствие публичных дискуссий по животрепещущим проблемам. Для меня, например, не все так однозначно в нашем отношении к традициям. Не стал бы я так категорично

отметать и мнение о проблематичности жизни театра европейского образца в мусульманском мире. Эти и другие, затронутые в выступлениях вопросы, несомненно, требуют более глубокого теоретического осмысления. Кстати, и сама теоретическая база нашего театроведения требует обновления, я бы сказал радикальной модернизации и более тесной интеграции с проблематикой современного театра. Думаю, как никогда, сегодня наш театр нуждается в постановке и разработке теоретических проблем. Это чувствуют не только теоретики, в этом нуждается и практика, что тоже видно из нашего семинара. Особый вопрос о театральном образовании. Неэффективность происходящих здесь реформ очевидна для всех. Но, повторюсь, это особый вопрос, который надо рассматривать подробно и отдельно, в присутствии заинтересованных ведомств. И, конечно, мы должны думать о восстановлении деятельности нашего театрального союза. В целом, надеюсь, что наш почти пятичасовой разговор был полезным. Хотя бы для тех, кто в нем участвовал. К большому сожалению, такие мероприятия, как этот семинар — явление у нас редкое, в этом абсолютно прав Наби Абдурахманов. А ведь у нас есть и «Узбектеатр», и журнал «Театр», от которых мы ждем серьезных инициатив.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. В творческой лаборатории журналиста; Университетская книга - Москва, 2010. - 192 с.
2. Журналистика социальной сферы; РГСУ - Москва, 2008. - 194 с.
3. Учебные материалы по специальному аспекту "Журналистика". Выпуск 2. Компетентностный подход; МГИМО (У) МИД России - Москва, 2007. - 100 с.
4. Ахмадулин Е. В. Основы теории журналистики; Феникс - Москва, 2009. - 352 с.
5. Березин В. М. Фотожурналистика; Издательство Российского Университета дружбы народов - Москва, 2009. - 160 с.

6. Березкина О. П. Социально-психологическое воздействие СМИ; Академия - Москва, 2009. - 240 с.
7. Васильева Т. В., Осинский В. Г., Петров Г. Н. Курс радиотелевизионной журналистики; Специальная литература - Москва, 2004. - 320 с.
8. Головлева Е. Л. Массовые коммуникации и медиапланирование; Академический Проект, Деловая книга - Москва, 2009. - 352 с.
9. Горчева А. Ю. Корпоративная журналистика; Вест-Консалтинг - Москва, 2008. - 220 с.
10. Грабельников А. А. Система средств массовой информации. Библиографический справочник; Издательство Российского Университета дружбы народов - Москва, 2009. - 708 с.
11. Есин Б. И., Кузнецов И. В. Три века московской журналистики. Учебное пособие; Флинта, Наука - Москва, 2005. - 248 с.
12. Землянова Л. М. Гуманитарная миссия современной глобализирующейся коммуникативистики; Издательство МГУ - Москва, 2010. - 272 с.
13. Константинов Андрей Журналистское расследование; АСТ, Астрель-СПб - Москва, 2010. - 736 с.
14. Корконосенко С. Г. Введение в журналистику; КноРус - Москва, 2011. - 272 с.
15. Кузнецов И. В. История отечественной журналистики (1917-2000); Флинта, Наука - Москва, 2002. - 640 с.
16. Кузьмичев И. С., Гушанская Е. М. Редакционно-издательский процесс; ИПЦ СПГУТД - Москва, 2006. - 232 с.
17. Лазутина Г. В. Основы творческой деятельности журналиста; Аспект Пресс - , 2010. - 240 с.
18. Лазутина Г. В. Профессиональная этика журналиста; Аспект Пресс - , 2011. - 224 с.
19. Лазутина Г. В., Распопова С. С. Жанры журналистского творчества; Аспект Пресс - , 2011. - 320 с.

20. Литвиненко Анна Газеты Германии в XXI веке. От кризиса к модернизации; КМК - Москва, 2011. - 176 с.
21. Мельник Г. С., Ким М. Н. Методы журналистики; Издательство Михайлова В. А. - Москва, 2008. - 272 с.
22. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики; Издательство МГУ - Москва, 2005. - 368 с.
23. Прутцков Г. В. История зарубежной журналистики. 1929-2011; Аспект Пресс - , 2011. - 432 с.
24. Рихтер А. Г. Правовые основы журналистики; Издательство МГУ - Москва, 2002. - 352 с.
25. Рысин Ю. С. Социально-информационные опасности телерадиовещания и информационных технологий; Гелеос АРВ - Москва, 2007. - 272 с.
26. Ситников В. П. Техника и технология СМИ. Печать, радио, телевидение; Филологическое общество "Слово", АСТ, ВКТ - Москва, 2011. - 416 с.
27. Тертычный А. А. Методы профессиональной деятельности журналиста; ВК - Москва, 2011. - 552 с.
28. Цвик В. Л. Телевизионная журналистика; Юнити-Дана - Москва, 2009. - 496 с.
29. Черникова Елена Грамматика журналистского мастерства; Университетская книга, Школа издательского и медиа бизнеса - Москва, 2011. - 240 с.
30. Чернышов А. В. Медиамузыка на телевидении; Издательство МГУ - Москва, 2009. - 112 с.