

¹Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы,
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

²М.О. Әуезов атындағы Әдебиет және өнер институты
Қазақстан Республикасы, Алматы қ.

*E-mail: yeliknursultan@gmail.com

ҚАЗАҚ САХНАСЫНДАҒЫ ШЕТЕЛ ПЬЕСАЛАРЫНЫҢ БҮГІНГІ ИНТЕРПРЕТАЦИЯСЫ

Классикалық аударма пьесалар қазақ театрлардың репертуарынан алғашқы ашылған күнінен бастап берік орын алған. Шетел классикасы режиссерлердің кәсіби шыңдалуына жол ашып қоймай, сондай-ақ актерлердің шеберлігінің өсіп қалыптасуына, сахналық өнер биігіне көтерілуіне ерекше ықпал етеді.

М. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасында тәуелсіздік жылдары әлемдік классикаға деген қызығушылық арта түсті. Софоклдың «Эдип патша», Шекспирдің «Кариолан», «Асауға тұсау», «Гамлет», «Ромео мен Джульетта», Мольердің «Ақымақ болған басым-ай», К. Гоццидің «Турандот ханшайым», Н.В. Гогольдің «Ревизор», «Үйлену», А.П. Чеховтың «Шағала», «Апалы-сіңділі үшеу» қойылымдары ұлттық режиссерлеріміз бен актерлік шеберліктің жоғары деңгейде дамып жатқанын байқатты.

XVIII ғасырда өмір сүрген итальяндық драматургі Карло Гоццидің театр сахнасына арнап жазған ертегілерінің бірі – «Турандот ханшайым» фьябасы талай театрдың сахнасында қойылды. Автордың алдына қойған мақсаты – итальяндық қайта өрлеу дәуіріндегі дель арте комедиясындағы маскаларды қайта жандандыру. Ол халықтық импровизация арқылы актерлік өнерді көркейте отырып, көрермендерге дәстүрлі жолды үлгі тұтқан.

«Турандот ханшайым» М. Әуезов атындағы Қазақ мемлекеттік академиялық драма театрының сахнасына 1994 жылы шықты. Осындай думанды қойылымды Т. Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясындағы Т. Жаманқұлов шеберханасының бітіруші түлектері жаңа серпінмен, жастық жігермен ойнап, театр репертуарында жиырма жылға жуық тұрақтады. Режиссер Тұңғышбай Жаманқұлов Гоццидің шығармасын бүгінгі күнге лайықты етіп қойып, қазіргі заманға сай өзіндік интерпретация енгізіп, атақты итальяндық дель арте комедиясының кейіпкерлерінің қатысуымен өтіп жатқан қытай ертегісінің желісін бұзбай, импровизация тәсілін көрермендерге паш етті.

Сұлу да ақылды, бірақ қыңыр мінезді Қытай императорының қызы Турандотты – Д. Жүсіп нанымды бейнеледі. Оның бойында қаншама жігіттердің басын айналдырған ажарлы кескін-

келбет пен бет-әлпет, ізеттілік пен инабаттылық, сонымен қатар хан қызына лайық айбарлы мінез, өжеттілік те бар. Ал Қалафтың Турандотқа деген құштарлығы мен сүйіспеншілігі, өзін қоршаған ортаны тек қана өзінің махаббатқа толы жүрегімен, жанды сезімімен ішкі тебіреніспен қабылдайтын қасиеттері актер Е.Білаловтың ойынында көрінді.

Кезінде, «Турандот ханшайым» ертегісін 1922 жылы Мәскеу Көркем театрының үшінші студиясында орыстың танымал режиссері Евгений Вахтангов әлемдік деңгейде қойған еді. Бұл спектакльдің табысты болуының себебі режиссер қойылымның сыртқы формасын театрландыра білген. Ол сахнаға арналған ертегіні автордың мәтіндік негізінде шығарып қана қоймай, «Турандот ханшайым» фьябасын қиялдық негізіндегі реализм ретінде бейнелеген. Е.Вахтангов спектакльдің көркемдік деңгейін бірқалыпты ұстап тұруы үшін көрермендерге ертегілік көңіл күйді сыйлаған. **Режиссердің трактовкасы** салтанатты той-думан ретінде шешілген. Е. Вахтанговтың қойылымының шынайы ертегі іспеттес болуына, К.С. Станиславскийдің ұшқыр ойлы ұсыныстары көп әсер еткен екен. Оның қойған басты мақсаты – көрермендер өздерін театрда екенін ұмытып, кейіпкерлердің арасында жүргендей сезіндіруге күш жұмсады. Вахтанговтың шығармашылығын зерттеген Ю.А. Смиронов Несвицкий: «Драматизм в «Турандот» снимался иронией, тут же восстанавливался в своих правах, чтобы в следующем эпизоде снова обернуться шуточной игрой. Бесконечная смена красок, чувств, состояний, приемов – и при этом ощущение поразительной стройности, гармоничности спектакля» [1. 225] – деп қойылымға жоғары баға берген. Бұл сөздерді М. Әуезов атындағы драма театрының қойылымына да қатысты қолдануға болады. Бірақ, Т. Жаманқұловтың режиссерлік трактовкасында жетістіктерімен қатар кемшіліктері де көрініп жатты. Оны біз Е.Вахтанговтың режиссерлік қиял жүйріктігімен салыстыра қарасақ, көрермендерге ертегілік атмосфера жағы әлі де толық сезілмеді. Режиссер думанды қойылымды бүгінгі заманға лайықты етемін деп, керексіз сөздерді көп қосқан. Әсіресе масқалардың бір-бірімен диалогы кезіндегі пьеса мәтінінен тыс тұрмыстық сөйлемдер құлаққа жағымсыз естілді. Осыдан спектакльдің жанрлық жағы әлсіреген. Осы спектакль жайында кезінде театр сыншысы С.Д. Қабдиева: «...Гоццидің «Турандот ханшайымын» (режиссері Т. Әл-Тарази) жеңіл-желпі интерпретациялануынан, актерлердің

эстрадалық «Тамашаға» тән әдістер мен дағдыларды теріс пайдалануының салдарынан өзіндік даралығынан айрылып, бұрыннан әбден белгілі, сан жүз тираждалғандықтан да мезі етерліктей ампуалардан айналшықтап шыға алмай қалуынан да көрінеді. Бұл – қанша жерден классиканы бүгінгі күн тұрғысынан өзінше оқу немесе көрермен үшін думан деген күннің өзінде кәсіби театрға жараспайтын тенденция» [2.3] – деп айтып кеткен. Біз бұл пікірге толығымен қосыламыз. Әйткенмен де, бұл қойылымның жасы ұзақ болды. Жоғарыда театр сыншысы айтып кеткен кемшіліктер қазақ көрерменінің үшін керісінше үлкен қызығушылық тудырды.

М. Метерлинктің «Соқырлар», Б. Шоудың «Бақытты болған емеспін» («Қуыршақ үй»), Ф. Кафканың «Құбылыс», Б. Брехттің «Тоғышардың тойы», Г. Гауптманның «Ымырттағы махаббат» («Күн батар алдында»), т.б. сынды ХХ ғасырдың зиялы өкіліне өзіндік философиялық ой-толғамдарымен, көтерген тақырыптарының өзектілігімен әсер еткен жазушылардың шығармалары да тәуелсіздік жылдары қазақ театрының репертуарынан өз орнын алды.

Қазіргі театр – өмір шындығын терең бойлап көрсетеді. Осының бір айғағы деп атақты неміс драматургі Бертольд Брехттің «Тоғышардың тойы» комедиясын айтуға болады. Осыған дейінгі спектакльдерінде тосын жаңалықтарға толы, жаңа форманы, жаңа заман тақырыбын іздеуші болып көрінген Болат Атабаев бұл қойылымында да тұрмыс пен **жеке адамдар** арасындағы нақтылықты егжей-тегжейлі суреттеп қана қоймай, дүниенің конфликтісінің маңызын шығаруға баса көңіл бөледі.

Кезінде Брехт өз драматургиясын эмоционалды емес, интеллектуалды, көрерменің ермектеуге емес, **ойлануға шақыратын драматургия** деп шешкен еді. Режиссердің мақсаты – немқұрайдылық пен түсінбеушілікті көрсету. Спектакль бойы біздің алдымыздан қажыған және рухани жарымжан, кей-кездері тіпті сүйкімсіз кейіпкерлер шығады. Режиссер оларды шетінен әлсіз, мейірімсіз, қатыгез, ақылсыз адамдар ретінде шығарған. Монтанылық пен жалғаншылыққа, көрер көзге ғана тақуалық құлыққа толы, ал оның артында жатқан жалғандықты, салмақты да маңғаз той-думанды суреттеу арқылы шығарманың көркем-идеялық мазмұнын ашуға ұмтылған режиссер спектакльді қазақ көрермендерінің ұғым-түсінігіне лайықтап, қазақы әзіл-қалжыңды да қосқан. Осыған байланысты белгілі театртанушы ғалым Б. Құндақбайұлы: «Сахнадағы «немістер»

қазақша өлең жыр айтып, домбыра тартатын «шеберлігінің» үстіне, кейбір кейіпкерлердің «қазаққа» айналып кетуі былай тұрсын, олардың әрекеттері мен қимыл қозғалыстарында қисын жоқ. Қойылым бастан аяқ электикаға құрылған. Авторды елемеу, оның шығармашылық мұрат мақсатымен есептеспей – өзінің ыңғайына бұрып алу – бұл режиссердің жұмыстарында кездесіп тұратын құбылыс» [3. 257] – деп режиссердің пьесаға қазақи интерпретация бергенін қатты сынға алды. Бірақ, пьеса оқиғалары бүгінгі өзіміз өмір сүріп отырған күндердің оқиғаларымен үндесіп жатқандықтан қойылым көрерменге ерсі болып көрінбеді. Орындаушылардың барлығы режиссер ой-тұжырымының сахналық желісіне бағындырылып, белгілі бір мақсатты әрекет ауқымында ұйымдасқан. Қысқасы, өмірдің қайырымсыздығы мен **сүйкімсіздігі Болат Атабаев** қойған «Тоғышардың тойы» спектаклінің арқауы болды. Режиссердің басты мақсаты – бүгінгі тоғышарлықтың бет-бейнесін ашу.

2000 жылы М. Әуезов атындағы академиялық драма театры **сахнасында норвегиялық драматург** Генрих Ибсеннің «Қуыршақ үй» атты әлемге танымал драмасы қойылды. Бұл спектакльдің қоюшы режиссері Қайрат Сүгірбеков. Ол бір елдің әдет-салтын көрсетуді мақсат тұтпай, драмадағы психологизмді ашуды көздеді. Адам баласына тән жан сипатын, мінез бітімін терендетіп көрсетуді алға ұстады. «Қуыршақ үй» бұрын талай рет әлем сахналарында қойылып, авторды атақ-даңққа бөлеген шығарма. Бұл пьесаның мазмұны бір буржуазиялық отбасының төңірегінде өткенімен де, оның идеясы отбасылық психологиялық драмадан әлдеқайда жоғары.

Нора өмір бойы өзін жақсы көрген күйеуінен сыр бүгіп келеді. Өтірігі ашылған кезде күйеуі Хельмердің қара ниет, қорқақ болып шыққаны Нора үшін үлкен соққы болады. Ақырында, өзіне, өзінің әлеуметтік жағдайына, материалдық пошымна кесірі тимесе, бәрін кешіруге дайын болған Хельмерді енді Нора кешіре алмайды. Қуыршақ қыз, қуыршақ әйел, қуыршақ үй болудан Нора бас тартып үйін, күйеуі мен үш баласын тастап кетуге мәжбүр болады.

«Қуыршақ үй» – өте күрделі психологиялық драма, бұнда актерлар ойынында үлкен сезімталдықты, бір-біріне түсінушілікті талап етеді. «Спектакльде күрделі мизансценалар болған жоқ. Оқиға кейіпкерлер арасындағы психологиялық арпалысқа құрылып, адамдық құндылықтардың мәні туралы ойлар қозғалды» [4.490] – деп өнертану докторы Б. Нұрпейіс

айтқандай Қ. Сүгірбековтың режиссурасы терең психологизмге құрылып, кейіпкерлерінің ішкі жан-дүниесін ашуға бағытталған. Бұл әсіресе актриса Қ. Тілеуованың жұмысынан айқын байқалды. Күйеуін аурудан құтқару үшін өтірікке баруға **мәжбүр болып, қарызданып емдетіп, талай жылдар бойы ешкімге білдіртпей ақша төлеп жүріп, қоршаған айналасындағыларға әдемі, әрқашанда қуанышты, тәтті мен көйлектерден басқа ештеңені ойламайтын әйел ретінде көрінетін «қуыршақ» Нораның бар болмысын Қ.Тілеуова өте терең суреттеген.**

Өмірден ерте кеткен дарынды режиссер Қайрат Сүгірбековтың мұның алдында қазақ сахнасында қойылмаған Г.Ибсеннің «Қуыршақ үй» сынды күрделі дүниені сахнаға шығаруы ұлттық театр өнері үшін үлкен мәдени жаңалық болды.

Неміс драматургі, Нобель сыйлығының лауреаты Герхардт Гауптманның «Күн батар алдында» пьесасын театр 2002 жылы сахналады. Қалиқан Ысқақтың аудармасымен, Рубен Андриасянның режиссурасымен қойылған бұл спектакльдің сахналық ғұмыры ұзақ болды.

«Семейная история читается как **смена эпох**. Семья Клаузенов – своеобразная модель современной Гауптману Германии, в которой филистерская среда уже в 1920-е годы обнаружила явную склонность к грубой силе, а в начале 1930-х позволила ей прийти к власти» [5. 95] – деп жазушының шығармашылығын зерттеген И. Холмогорова айтқандай, пьесаның оқиғасы отызыншы жылдардың басындағы қоғам өмірінің іріп-шіруі арқылы Германияда үкімет басына фашизмнің келуіне себепкер болған жағдайлардың алғашқы кездерін меңзейді. Екі ұл мен екі қызды өсіріп жеткізген құпия кеңесшінің соңғы күндері, арман тұтқан балаларынан көңілінің қалуы Г.Гауптманның өзінің ішкі сезімдерін, пьеса жазылған уақыттағы саяси өзгерістерді сипаттайды. Жетпістегі шал мен жиырмадағы жас қыздың махаббаты – тартысқа жетелер ілгек қана. Негізінде, дүниекоңыздық пен көрсеқызарлықтан туған қаскөйлік, адамдардың азғындап кеткені шығарманың арқауы.

КСРО халық артисі Асанәлі Әшімов Маттиас Клаузеннің ролімен актерлік даралығын айқындайтын бейне жасады. Клаузеннің психологиялық толғаныстарымен бірге, актер оның қимыл-қозғалыстарын, мимикасын, сырт пішінін де қарастырған. Бастапқы Инкенмен бақытты болған сахналарда жүріс-тұрысы ширақ, сөзге мығым, өмірге деген құштарлығы

мол егде жастағы адамды көреміз. Бүкіл саналы ғұмырын отбасына, балаларына және ең бастысы жұмысына арнаған Клаузен енді өзі үшін өмір сүргісі келеді. Бірақ балалары оған ондай мүмкіндікті бермейді. Ол жеңіледі. Соңғы сахнада шаршаған, қалжыраған шалды көреміз. Егер Гауптманның Клаузени алапауыт фашизмнің арқасында ғасырлар бойы қалыптасқан ұлы неміс мәдениетінің құлауының символы болса, Асанәлі Әшімовтың Клаузени де бір кезеңнің аяқталып (әлеуметтік мағынада – «кеңес дәуірінің») басқа, жаңа кезеңнің келуін көрсетіп тұр. «Асанәлі жасаған бейне психологиялық һәм философиялық мән-мазмұндылығымен, сахналық ауқымының кеңдігімен дараланған. Ол жасаған Матиас Клаузен зұлымдық пен әділетсіздікке, жамандыққа қарсы күрескер болып көрінді. Мұнда кейіпкердің ішкі әлемі мен сыртқы пластикалық үлгісі сай шыққан. Сахналық әрекеттің негізі сөз десек, Асанәлі мұны толық меңгерген. Дауыс, үн, ырғақ бәрі де сахнадан айтылатын сөздің астарын ашуға, кейіпкердің өзіне ғана тән мінезін ашып сипаттауға бағындырылған» [6, 303 б.] – деп Б.Құндақбайұлы актердің шеберлігін жоғары бағалады.

«Ымырттағы махаббат» қойылымында Р. Андриасян шығарманың сахналық ауқымын кеңейтіп, өмір болмысын тарихи шындық тұрғысынан суреттеуге театрлық бейнелеу тәсілдерін молынан қолдануға ұмтылған. Жеке бастың тағдыры әлеуметтік құбылыстармен үйлесім тауып, дәуір сипаты мен тынысын айқындай түскен. Әрбір кейіпкер характерінің даралығын ашумен бірге, режиссер көпшілік көріністеріне, қойылымның өзіндік сахналық үлгісіне жете көңіл аударған.

Қазақ театрының ашылған күннен бастап орыс драматургиясын өз репертуарынан үзбей қойып келеді. **Н.В. Гоголь, А.Н. Островский, А.П. Чехов** шығармаларының бүгінгі әлемдік, соның ішінде орыс режиссурасының жаңаша интерпретациялау ерекшеліктерін ескерсек, ұлттық театрларымыздың олардың шығармаларына бүгінгі күннің талабымен келуі, жаңа шешімдерді іздестіруі қуантарлық жағдай.

Орыстың жазушысы Николай Васильевич Гогольдің «Ревизоры» жазылған күнінен бастап сахна төрінен түспей келе жатқан шығармалардың бірі. Қазақ сахнасында 1936, 1940, 1943, 1952, 1979 жылдары түрлі режиссурамен қойылған бұл пьесаға Қазақтың Мемлекеттік М.Әуезов атындағы академиялық драма театры 2002 жылы «Пара» деген атпен қайта оралды. Н.В. Гоголь

XIX ғасырда Ресей қоғамында өткен келеңсіз оқиғаларды бір пьесаға тұтас сыйғызып, өз дәуірінің кемшілігін сатиралық тұрғыда бүкпесіз жайып салған. Осындай бүгінгі күннің өзекті мәселелерінің бірі – паракорлық пен жемқорлық сияқты ескірімес тақырыпқа құрылған атақты орыс жазушысының бұл туындысы қалың қазақ көрерменін де елең еткізді. Режиссер Е. Обаев қойылымның атын «Пара» деп өзгерткенін біреулер бүгінгі заман тынысы деп қабылдаса, екіншілер драматургиялық идеяға нұқсан келтірілді деп қарсы болғандар да болды. Мәселен, өнертану докторы Б. Құндақбайұлы: «... «Пара» деген сөздің мән-мағынасы, ауқымы «Ревизор» сөзінен әлеуметтік жағынан әлдеқайда олқы жатыр. Пара жеке адамдардың әрекетімен шектелсе, ревизор, ревизия деген ұғым әрекеті тұтас мекемені, регионды қамтиды ғой» [6, 305 б.]– деп өз ойын түсіндірді. Шынында да, қойылымдағы Хлестаковқа пара беру сахнасы тым қарабайыр қалыпта шешілген. Ревизорға пара беріп жатқан кейіпкерлер күндерін көру үшін жағымпазданып жүрген адамдар қатарынан аспай қалған. Режиссер бұл сахналарда тым болмаса пара берудің әртүрлі тәсілдерін ойлап таппаған. Әрине, бүгінгі таңда пара – қоғамда орын алған көп былықтарымыздың бірі. Бірақ режиссер Дуанбасы сияқты ел басқарып отырған адамдардың арамдығын, надандығын, сондай-ақ, Хлестаковтай «ұшарын жел, қонарын сай» білетін таяз ойлайтын, өтірікшілер мен алаяқтар жайлаған қоғам қасіретін ашудың жолдарын қарастырса көп ұтар еді. Дегенмен де, театр сыншысы жалпы қойылымның сыртқы пішіні мен режиссерлік шешімін құптады. **Бұған: «Режиссер, бірақ, өзіндік жол іздеген, бұрынғы үлгілерден, ескі дәстүрден кетуге ұмтылған; спектакль мейлінше бүгінгілік, комедияның мазмұнын ашып тұр. Қойылымның сахналық шешім үлгісі бүгінгі күнге сай»** [7] – деген Б. Құндақбайұлының сөздері дәлел.

Қойылымның барлық кейіпкерлері бірегей бейнеге айналып, характер даралықтары ашылған. Солардың ішінде, барлық оқиғаның ұйтқысы болған Хлестаков ролін Д. Ақмолда шебер меңгерген. Актер тым ұшқалақ, бармақпен басып қалсаң, шыбындай мыжылатын елпілдек, суайт Хлестаковтың бейнесін өз кейіпкеріне сай жасады. Сондай-ақ, Дуанбасының ішкі әлеміне терең үңілген актер О. Кенебаев ревизордың алдында денесі қалшылдап, аяғы дірілдеп, бұлғыу сәттерін нанымды жеткізе білген.

Қойылымда әйел бейнелерін жасаған Рахиям Машурова (Анна Андреевна) мен Шынар

Асқарова (Марья Антоновна) ойындары сәтті шыққан. Р.Машурованың кейіпкері әйел затына сай сезімталдық пен сыпайылық қасиеттерді игерсе, Марья Антоновнаны Ш.Асқарова нағыз жеңілтек мінезді, сезімге берілгіш, әсершіл жас қыз қырынан танытқан.

Спектакльде режиссерлік шешімінен бастап, жеке кейіпкерлерге берген ой-тұжырымына дейін режиссер өзінше бір көркемдік, танымдық тұрғыдан келген. Сахна төрін тұтас алып жатқан көпір іспеттес баспалдақ Дуанбасы сарайының сипатын **көрсететін қисынды декорация**. **Режиссер** мен суретшінің ой-мақсатынан туындаған осы қисынды сахналық шешім актерлердің әрекет жасауына ыңғайлы алыныпты. Осыған

орай **комедия оқиғасы үйлесімді дамып, актерлер** импровизация әдісін орынды қолданған.

Автор мен режиссер жағымсыз кейіпкерлердің барлық зымияндығын, қоғамның іріп-шіріген қонсы иісін көрсете отырып, «жалақорлық пен әділетсіздіктен жиіркенген адам осындай жексұрын әрекеттерге бармас» дегенді меңзейді.

Шетелдік классиканы қою режиссерден қиял көкжиегінің кеңдігін, білім тереңдігін талап етеді. Түрлі ізденістерге баруға жол ашады. Жоғарыда айтылған қойылымдарды сахнаға шығарған Т. Жаманқұлов, Б. Атабаев, Қ. Сүгірбеков, Р. Андриасян, Е. Обаев өз режиссерлік ой-тұжырымын, шеберліктерін көрсете алды.

Әдебиеттер

- 1 Смиронов Несвицкий Ю.А. Евгений Вахтангов. – Л.: Искусство, 1987. – 248 с.
- 2 Қабдиева С. Қазақ театры өзгерістер қарсаңында ма? //Қазақ әдебиеті. 4.2.2000. 3б.
- 3 Құндақбайұлы Б. Заман және театр өнері. – Алматы: Өнер, 2001 – 520 б.
- 4 Нұрпейіс Б. Қазақ театр режиссурасының қалыптасуы мен даму кезеңдері (1915 – 2005): Монография. – Алматы: «Қаратау КБ» ЖШС, «Дәстүр», 2014 – 520 б.
- 5 Холмогорова И. Герхарт Гауптман: Драма заката. – М.: ГИТИС, 2012. – 224 с.
- 6 Құндақбайұлы Б. Театр туралы толғаныстар. – Алматы: «Өнер» баспасы, 2006. – 320 б.
- 7 Бөпежанова Ә. Гоголь – қазақ сахнасында // «Алтын орда», 14.06.2002.

References

- 1 Smironov-Nesvitskyi Y.A., Eugene Vakhtangov – L.: Art, 1987. – 248 p.
- 2 Kabdieva S. «Is Kazakh Theatre about to change?» //Kazakh Adebieti. 4.2.2000. 3p.
- 3 Kundakbayuly B. The time and theatre art. / – Almaty: Art, 2001 – 520p.
- 4 Nurpeis B. The establishment and development period of Kazakh theatre (stage) directors (1915 – 2005): Monograph. – Almaty: «Karatau BT» JSC, «Tradition», 2014 – 520 p.
- 5 Kholmogorova I. Gerhart Gaupman: The drama sunset. – М.: ГИТИС, 2012. – 224 p.
- 6 Kundakbayuly B. Thoughts on Theatre. – Almaty: «Art», 2006. – 320 p.
- 7 Bopezhanova A. Gogol – on Kazakh stage // «Алтын орда», 14.06.2002.